

STILI & INTERPRETI

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione sinfonica
2004_2005

ottobre 2004
luglio 2005



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

ALBO DEI FONDATORI



Provincia di Venezia





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



AUTORITÀ PORTUALE



Roberta di Camerino



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA SPA



MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



Roberta di Camerino



Associazione Venetiani Albergatori

CONSORZIO VENEZIA NUOVA



COMIT FRANÇAIS POUR LA SAUVEGARDE DE VENISE



VENETIAN HERITAGE INC.





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

ABBONATI SOSTENITORI



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



IL GAZZETTINO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Consiglio di Amministrazione

presidente

Paolo Costa

consiglieri

Cesare De Michelis

Pierdomenico Gallo

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Valter Varotto

Giampaolo Vianello

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Sergio Segalini

direttore musicale

Marcello Viotti

Collegio dei Revisori dei Conti

presidente

Giancarlo Giordano

Adriano Olivetti

Paolo Vigo

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Stili e interpreti

Stagione sinfonica 2004-2005

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA
REGIONE DEL VENETO


Stili e interpreti

Stagione sinfonica 2004-2005

Venezia
9 ottobre 2004 – 15 luglio 2005

Sommario

6	Georges Prêtre
16	Neeme Järvi
26	Marcello Viotti
34	Long Yu
36	Marcello Viotti
46	Sir Neville Marriner
50	Dmitrij Kitajenko
60	Rudolf Barshai
70	Andrey Boreyko
76	Marcello Viotti
84	Christopher Hogwood
90	Marcello Viotti
99	Biografie

Teatro La Fenice
sabato 9 ottobre 2004 ore 20.00 
domenica 10 ottobre 2004 ore 20.00

Johann Strauss jr.
Die Fledermaus: Ouverture

Richard Strauss
Suite da *Der Rosenkavalier*

Igor Stravinskij
L'oiseau de feu: Seconda suite
Introduction: L'oiseau de feu et sa danse - Variation de l'oiseau de feu
Ronde des Princesses - Khorovode
Dance infernale du roi Kaščej
Berceuse
Final

Charles Gounod
Faust: Valzer «Ainsi que la brise légère»
Chœur des Soldats «Gloire immortelle»

Georges Bizet
Carmen: «Les voici! Les voici!»

Maurice Ravel
La valse

direttore
Georges Prêtre

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti

Guido Barbieri
NOTE AL PROGRAMMA

Anche se l'abbiamo sentita ripetere mille volte e suscita oramai poco più di un soporifero ron-ron, la storia della danza «che si balla sull'orlo dell'abisso» (deve averla raccontata a Vienna tanti anni fa un tipo piuttosto nervoso, ma soprattutto polemico) fa sempre il suo effetto. Folgorante, non lo si può negare, l'idea che un oggetto frivolo e fuggente come il valzer, ovvero un innocente ballo alla moda, diventi ad un certo punto, nella storia di una civiltà, il contrario di se stesso, vale a dire la spia, il sospetto, la tragica messa in scena di una catastrofe, del crollo, addirittura di un intero sistema sociale. Talmente fascinosa, l'idea, che ti viene la tentazione di strapparla al suo paese natale, la *finis Austriae*, e di appiccicarla addosso, per esempio, a molte delle danze che attraversano come un brivido l'intero programma del concerto di questa sera.

Un'aura di fine, di congedo, di spensierata decadenza, di malattia incurabile circonda, tanto per cominciare, il pezzo che più degli altri sembra imparentato col mobilissimo pater, il valzer viennese: *La valse* di Maurice Ravel. Un'«opera rara» che ti lascia addosso uno strano disagio, appena la incontri: li ascolti, li riascolti, questi dodici minuti di musica «molle», ondeggiante, cattiva, e ti sembra quasi di non riuscire a stare in piedi, come quando ti vengono le vertigini, sul bordo di un cornicione. Dev'essere il solito «effetto valzer», ti dici, così, giusto per tentare una spiegazione: se balli sull'orlo di un burrone, tanto per dirne una, ti dovresti sentire pressappoco così. Però i conti non tornano: il genius velenoso di Herr Kraus aveva in mente, al tempo, un abisso astratto, una condizione metaforica, il «disagio di un'intera civiltà», non certo un buco o un precipizio a picco sul mare. Quindi è da escludere che la vera e propria vertigine motoria provocata da questa «valse» (oltretutto visceralmente parigina) abbia qualche cosa a che fare con la questione metaforica dell'abisso viennese. Strada sbagliata. Ma intanto la «nausea» rimane, come quando da bambino giravi su te stesso come una trottola per vedere da che parte andava la stanza e ti sentivi così male da doverti sedere sul bordo del letto, per non cadere giù come un frutto maturo.

Bisogna trovare un'altra spiegazione. Forse il mistero è racchiuso allora nel metro, in quella frazione apparentemente rigorosa (numeratore e denominatore, ci hanno insegnato a scuola) che regola il ritmo e il tempo della danza. Un-due-tre, un-due-tre, un-due-tre, tre battiti regolari con l'accento forte sul primo: l'universale, irresistibile, trascinate metro di 3/4, popolarissimo e ballatissimo sia sulle rive del grande padre Reno che nella balere della bassa romagnola. Già: a differenza che nella Ca'del Liscio di Castelbolognese e nello Scherzo della *Terza Sinfonia* di Schumann, nelle sale da ballo della Vienna *felix*, però, il tre e il quattro non erano affatto quei

ragazzi tranquilli e ordinati che ci hanno sempre fatto credere. Il vetusto e venerabile Erich Kleiber, un signore che di Vienna conosceva anche il numero di scarpe (quelle da ballo, s'intende), sostiene ad esempio che il segreto del valzer viennese è racchiuso nel secondo tempo della misura, in quel secondo quarto a cui nessuno in genere dà gran peso. E invece la ricetta di un buon valzer sta tutta qui dentro: è sufficiente inserire un piccolo respiro, un impercettibile ritardo, tra il tempo forte e il primo dei due tempi deboli, ed ecco che il motore del valzer perde come per incanto la sua monotona scansione ternaria e si mette a danzare. Certo, quel piccolo vuoto, quella extra-sistole irregolare che si incunea nel battito cardiaco della danza, si propaga in un istante, come una scossa elettrica, dai piedi allo stomaco, dal ventre al cervello del danzatore «viennese». E rende anche lui un po' instabile, ondivago, incerto: se la sua meravigliosa città malata, osservata dalla cima dello Steinhof, sembra sospesa nel vuoto del grande abisso, lui, il nostro danzatore immaginario, osservato da una balaustra della Grabstein Saal, appare pericolosamente affacciato sul piccolo abisso delle sue scarpine lucide.

Ma qui si rischia di divagare: nelle «mille battute» de *La valse*, a ben guardare, ci sono più pieni che vuoti, più cime che abissi, più anticipi che ritardi. C'è assai più Parigi che Vienna: e in effetti la Clinique Salpêtrière del dottor Charcot non possedeva certo la stessa «altitudine» della «casa dei pazzi» sistemata sulla vetta dello Steinhof e a nessuno veniva in mente di indossare le scarpe da ballo prima di entrare ai Concerts Lamoureux. Anche la strada maestra del metro, del ritmo e del tempo, allora, non è quella giusta. Eppure lo stordimento, la vertigine, il capogiro non se ne vanno. Scartata l'ipotesi comoda dell'abisso, eliminata la spiegazione ragionevole del tre e del quattro, non resta che una sola via, quella più faticosa e accidentata: gettarsi, ad occhi chiusi nella danza e attraversare da cima a fondo le «mille misure» della partitura come se fossero la mappa fedele di una «vera» sala da ballo.

Si comincia con un mormorio indistinto, quasi inavvertibile, in *pianissimo*, con i contrabbassi divisi e in sordina e si capisce subito che stiamo ballando un valzer diverso da qualsiasi altro valzer, molto più simile ad un incubo che a una festa. Trascorre un lunghissimo, interminabile minuto ed ecco che finalmente il buio si fa meno nero e si intravede un profilo un po' più nitido: il discorso tonale si stabilizza intorno al perno del re maggiore e sale lentamente, dal fondo della sala, un tema in metro inequivocabilmente ternario: lo portano a spasso i fagotti e le viole, mentre gli archi non risparmiano il loro repertorio «spettacolare» di tremoli e glissando. Dietro il «sipario» si intravede persino il guizzo leggero della cadenza solistica di un flauto. Il clima sembra più sereno, tanto che gli archi acuti intonano una frase languidissima e valzerosa, accompagnata però dal *glissando* inquietantemente percussivo delle arpe. E il fragore non si placa, anzi, il povero disegno sospirato degli archi viene ben presto sommerso dalla marea montante dell'orchestra, guidata dal rintocco sempre più aggressivo, ruggente, incattivito delle percussioni. C'è poco da stare tranquilli, anche se dopo aver toccato il climax, l'anti-climax, al solito, è più rassicurante: l'orchestra mette da parte la violenza e intona una sorta di trio, prima affidato ai fiati e poi raccolto da viole e violini primi, che sembra possedere una forte energia tematica (anzi ha proprio l'aria di voler introdurre un secondo tema di valzer), ma che alla fine ha solo il compito di scardinare la tonalità di re maggiore per portare l'armonia verso un nuovo centro: il si bemolle maggiore. Centro instabile, comunque, perché

dopo un latrato squillante degli ottoni rinforzati dal rintocco acido delle castagnette, i violini disegnano un motivo cromatico aggressivo e determinato, solo falsamente svagato, che conduce verso il mi bemolle maggiore. Ancora un «cambio di scena» rapido e incalzante e i fiati si inventano dal nulla, come se una coppia di danzatori fosse entrata improvvisamente in sala scivolando silenziosamente sul parquet, un tema tutto nuovo, solidamente ancorato ad una tonalità inedita: il fa maggiore. Ma è solo una pausa, un respiro, un arresto momentaneo: le percussioni ricominciano a martellare, ma invece di far male, questa volta, ritirano la mano: brusca e inattesa, una nuova modulazione ci fa ritornare, come in un coreografico gioco dell'oca, alla casella di partenza. Violoncelli e clarinetti, indossando nuovamente l'abito di gala del re maggiore, intonano un nuovo valzer, liricissimo, elegante, sinuoso, ma inequivocabilmente zoppo, faticoso, quasi incapace di camminare sulle sue gambe, tanto che si frammenta in uno svagatissimo «trio» in cui i violini insistono, cocciutamente, su un glissatino beffardo e smorfioso. A questo punto i danzatori non possono far altro che fermarsi, arrestarsi per un istante e volgere lo sguardo all'insù, al centro della sala, dove campeggia un gigantesco orologio: l'orchestra intona improvvisamente un ticchettio meccanico e regolare, indicando quasi con la mano la corsa inesorabile delle lancette: *tempus fugit* e il ballo sta per terminare. C'è giusto il tempo di ritornare con la memoria ai valzer, ai valzerini, ai valzeroni e ai valzeracci che ci hanno accompagnato durante la festa. Ma il ricordo, si sa, gioca strani scherzi: taglia, accorcia, cancella, allunga, deforma e i cinque valzer che abbiamo appena danzato finiscono in un frenetico, ossessivo, fragoroso frullatore meccanico che tutto trita e trasforma. Alla fine, dopo tanto ricordare, la testa scoppia, il sangue batte alle tempie, le gambe vanno per conto loro, senza più seguire il tempo: corni, tromboni e tam-tam urlano a voce alta, archi e legni si alzano in piedi e cominciano a correre sempre più velocemente, sempre più freneticamente, fino a che anche loro, dopo un ultimo sussulto del tamburo battente, crollano a terra sfiniti.

Sei ancora lì, Lettore, come direbbe Nabokov? Hai il fiato grosso, la faccia rossa e il petto che ansima? La cura omeopatica ha fatto effetto? Oh, Lettore, Lettore: a volte, per vincere la vertigine, bisogna avere il coraggio di sporgersi ancor un po' sull'orlo del famoso abisso, proprio fino al punto in cui sembra non ci sia altra strada, per liberarsi dalla paura, che lasciarsi risucchiare dal vuoto. E forse, dopo aver attraversato la sala da ballo di monsieur Ravel insieme ai suoi danzatori immaginari e ai suoi «sonatori» in carne ed ossa, lo stordimento è un po' più lieve, più leggero, più sopportabile. Eppure. Eppure, anche dopo la corsa, il ballo, il crollo e lo sfinimento, sembra che quella leggera vena di malessere non sia ancora svanita del tutto. Allora: allora c'è un'ultima carta terapeutica da tentare, un rimedio che in genere viene vivamente sconsigliato per la sua manifesta inefficacia. Ma si può sempre sperare nell'effetto placebo. La pillola estrema consiste nel fatale, inevitabile, morbosamente ricercato «pensiero del compositore». Di solito si dovrebbe far finta di niente e ripetere a voce alta che i compositori sono i più inattendibili e bugiardi interpreti di se stessi. E monsieur Ravel, nove volte su dieci, non sfugge alla regola. In questo caso però, a proposito della sua creatura valzerina, l'algido Maurice si è lasciato sfuggire un indizio abbastanza curioso. In testa alla partitura, proprio come si faceva con i poemi sinfonici più rispettabili, il «compositeur» scrive: «Una coltre di nuvole turbinose comincia a svaporare e lascia a poco a poco intravedere alcune coppie di danzatori

che ballano un valzer. La nebbia si dirada e finalmente si distingue una sala da ballo immensa, colma di danzatori che volteggiano. La scena si fa sempre più luminosa e abbagliante. La luce dei lampadari risplende dal soffitto. Una corte imperiale verso il 1855». «Et voila la surprise»: la corte imperiale, il 1855 non fanno una piega. Era chiaro fin dall'inizio che sotto la superficie agitata de *La valse* bolliva a temperatura altissima il pentolone del valzer di Strauss («non Richard – precisa cattivello Maurice nella celebre lettera a Jean Marnold – l'altro, Johann»). Ma la nebbia, le nuvole, le luci abbaglianti, le coppie che diventano folla? Che cosa ci stanno a fare in una sala da ballo presa d'assalto dalla corte danzerina di Francesco Giuseppe? Non sarà per caso che la «Wien lumière» evocata con la precisione cronologica dello storico dilettante («verso il 1855») non sia affatto una città, ma una metafora? E non si potrebbe dare il caso che il valzer non sia invece di una danza uno «stato di coscienza»? E che allora l'eccitazione e lo sfinimento che pulsano nel cuore della danza non siano altro che la rappresentazione di una «malattia del corpo» che nasce come «malattia della mente»? E che quindi l'unico modo per guardare le nebbie e le luci della corte imperiale del 1855 sia quello di capovolgere il cannocchiale della storia, per allontanare il più possibile l'oggetto dell'osservazione e renderlo così irraggiungibile e straniato da poter essere finalmente «curato»? L'unico «operatore sanitario» autorizzato ad entrare in sala da ballo per rispondere a qualche domanda sullo stato del paziente sarebbe, come tutti sappiamo, il dottor Freud in persona: il quale però, disgraziatamente, si mostra da qualche tempo silente e anche un po' scostante. Noi però, nel nostro piccolo, una risposta, per quanto inutile, l'abbiamo trovata: ecco perché continuiamo ad avvertire quel leggero sentore di vertigine, di nausea, di smarrimento: perché continuiamo a guardare Vienna, la sala da ballo, lo Steinhof, le nuvole e la nebbia con il cannocchiale rovesciato! Forse basterebbe metterlo per il verso giusto...

Detto, fatto: ed ecco allora che improvvisamene, dentro il cerchio dell'obiettivo, finalmente rimesso con i piedi per terra, appare un'immagine stranamente «vera», limpida, concreta, che ti sembra quasi di poter toccare con le dita: non più la Vienna immaginaria e malata di monsieur Ravel, bensì la genuina, schietta «alte Wien» disegnata a punta fine proprio da lui, l'«altro Strauss», il divino Johann jr. La data non è proprio quella giusta, il vago, anche se luminosissimo 1855 de *La valse*: ma basta sfogliare il calendario, portarlo avanti di una ventina d'anni, fino al 5 aprile 1874, ed ecco che come per incanto si disegna il profilo severo del leggendario Theater an der Wien, e dentro il teatro un capolavoro, l'opera-cardine dell'altro Strauss: *Die Fledermaus*. In questo caso i cannocchiali, i telescopi e gli altri strumenti del vedere, in realtà, c'entrano poco, ma è pur sempre una questione di occhiali quella che circonda la genesi non proprio rosea della (così definita) «operetta». Esattamente un anno prima della «prima», il 9 maggio 1873, infatti, la Vienna grassa e operosa, indolente e raffinata degli *eispanner* e degli *heuriger*, dai *café-chantant* e dei *salon* si sveglia in un lampo dal suo sonno: la borsa delle merci crolla, dalla mattina al pomeriggio, e la città si scopre improvvisamente povera, fragile, vulnerabile: fortune principesche si dissolvono in un batter d'occhi, e la stessa corte imperiale sembra vacillare (e non certo per la vertigine del valzer). Oltre ai caffè e alle fabbriche, soffrono anche i teatri. Soldi ne girano pochi e anche Strauss è costretto a fare i conti: *Il*

Pipistrello ce la fa, alla fine, ad andare in scena, ma lasciando l'abito di lusso in guardaroba: tre atti, tre scene fisse, niente quadri di massa «en plein air», coro ridotto all'osso e soprattutto una storia viennese che sarebbe potuta accadere il giorno prima, o il giorno dopo, in una qualsiasi dimora borghese della città. Ce n'era abbastanza perché il pubblico del Theater an der Wien rimanesse, quanto meno, perplesso, confuso, diviso. Unica gioia comune l'incipit dell'opera, a sipario chiuso: la rapinosa e lucidissima ouverture che infatti, la sera della prima, viene interrotta in continuazione dallo scoppio di applausi veri, sinceri e poco rispettosi del *bon ton* teatrale. Del resto in questi otto minuti di suono circola da capo a piedi un motivo semplice, disarmante, fatto di tre note appena, preso dritto dritto dal terzetto del III atto tra Rosalinde, Eisenstein e Alfred: una sorta di *leitmotiv* in miniatura, dotato però di un perfetto senso del teatro, che continua a ripetere: «eccomi, sono io, non ti dimenticare di me»: e così non riesci più a cacciarlo dalla tua povera testa stordita. Che cosa c'entrano gli occhiali? C'entrano perché se qualcuno si fosse messo sul naso, al tempo della *Fledermaus*, un paio di lenti capaci di vedere bene da lontano avrebbe forse capito che lo scricchiolio del 1873, circoscritto alla Casa della Borsa, era in realtà il tronco di un crepa immensa che di lì a qualche decennio si sarebbe estesa come una piovra a tutto il Palazzo Imperiale e l'avrebbe fatto miseramente precipitare dentro il buco senza fine del celebrato abisso.

Ma ai musicisti, si sa, non bisogna chiedere di essere dei profeti, e nemmeno di rispondere per bene alle domandine di storia. Se poi c'è di mezzo il valzer (deve essere il famoso effetto abisso, probabilmente) anche i più bravi cominciano a balbettare e dare risposte a caso. È capitato persino al grande Strauss (non l'altro, quello giusto, questa volta) quando si è messo in testa di danzare con lo stesso passo di quello sbagliato. E così non soltanto ha fatto l'errore di mettersi gli occhiali da presbite per guardare lontano, come Ravel, ma ha sbagliato addirittura secolo, infilando il valzer niente meno che nel lettone regale della augusta imperatrice Maria Teresa. Granchio imperdonabile, dissero in coro i criticonzoli della prima ora (non Adorno, però, che si limitò a rimproverare a Koenig Richard a al suo *Rosenkavalier* il solito «eccesso di tecnica»): a mettere il valzer nel vaso stretto del secolo dei lumi – sentenziarono i soloni – vanno a farsi benedire il quadro storico, la verosimiglianza del contesto, il quadro d'ambiente. Poveretti! Non capirono, i signori della critica, che a re Riccardo della verità storica non importava un fico secco. Lui, anzi, voleva fare esattamente il contrario: voleva sparigliare le carte della storia e costruire, al posto della commedia, una specie di palazzo di Alcina, dove ogni incanto fosse possibile, dove ogni equivoco fosse permesso, dove il travestimento fosse d'obbligo, ma anche dove tutti fossero pronti, da un momento all'altro, a sprofondare insieme alla maga e alla sua dimora negli abissi (ci risiamo!) della cruda e ritrovata realtà. Ecco che allora il valzer, tra le pieghe di *Rosenkavalier*, non serve affatto, come ne *La valse* di Ravel, a rappresentare uno «stato di coscienza», a scrivere la cartella clinica di una «malattia della mente» di cui il metro di 3/4 è il semplice tracciato diagnostico. Qui il passo sghembo della Vienna *felix* ha lo scopo, assai più semplice e disarmante, di mettere i bastoni tra le ruote del «progresso», di capovolgere il corso rettilineo del tempo e di disegnare, sul pavimento della locanda che accoglie il barone Ochs e la finta Mariandel, dei grandi cerchi concentrici, delle infinite spirali, identiche a quelle che i danzatori

tracciavano sui pavimenti di marmo lucido dei «salons» viennesi. In quelle spirali senza fine la storia non va né avanti, né indietro, si ubriaca, piuttosto, si stordisce e lascia il posto alla contemplazione della condizione più metastorica che ci sia: la decadenza, lo sfiorire della bellezza, la fine irrefutabile dello stato edenico dettato dalla giovinezza. E il valzer, allora, ha la stessa funzione di una droga leggera, di un profumo intenso, che addormenta la coscienza, ma rende i sensi vigili, rigogliosi, più vivi che mai. Una proprietà sottilmente terapeutica che le diverse suites tratte, in anni diversi, dall'opera (1934, 1944 e poi 1946) rendono, nella loro totale astrattezza narrativa, ancora più intensa ed efficace.

Il passo del valzer, ad ogni modo, rappresenta nel *Rosenkavalier* sia il tessuto connettivo della «commedia» che il perno della «intonazione» musicale. E Strauss compie il piccolo miracolo di rendere perfettamente naturale la presenza di una danza ottocentesca in un'opera novecentesca ambientata nel Settecento. Una voluta, cosciente, confusione di piani storici e strati temporali che è proprio il valzer a tradurre nella maniera più rapinosa e vertiginosa possibile. Lo stesso miracolo, bisogna dirlo, non riesce affatto, o solo in modo quasi involontario, ad un lavoro teatrale che non presenta, al contrario del capolavoro di Strauss, alcuna frizione temporale, ma che anzi abita con assoluta linearità, senza scarti e disegni a spirale, il proprio tempo. Il *Faust* di Charles Gounod è un'opera pienamente ottocentesca (1859, la data di nascita), composta da un musicista limpidamente ottocentesco e ambientata in un tempo «letterario» (astratto e anti-storico) che però coincide perfettamente con il *milieu* romantico del suo autore. Ebbene nonostante il rigore storico e la coerenza temporale siano impeccabili, nonostante la parata trionfale di tanti diversi 'Ottocento' schierati l'uno accanto all'altro, il valzer, danza esemplarmente ottocentesca, sembra interpretare, nel *Faust*, il ruolo dell'ospite ingrato. Appare più volte, nel corso della vicenda musicale il metro di 3/4 del valzer «classico»: l'intero finale del secondo atto è attraversato ad ogni misura dal soffio leggero e sinuoso della danza «viennese». La brezza leggera del valzer spira ad esempio nel coro che segue l'uscita di Margherita dalla chiesa e interrompe il dialogo tra Faust e Mefistofele: una rapinosa e vorticoso *valse chorale* che non a caso si intitola «Ainsi que la brise légère». Ma poi la danza che «solleva in densi vortici la polvere dai solchi» continua ad accarezzare tutto il quadro finale dell'atto, trascinando via con sé la passione rovinosa che Faust sente salire dentro di sé, sia la compita ritrosia di Margherita che respinge con grazia sublime e virginale l'ansia erotica di cui il professore innamorato si sente già preda. Eppure. Eppure rimane qualche cosa di incongruo, qualche cosa di irrisolto nella presenza del valzer in questo quadro dell'opera. La pulsazione ritmica della danza rimane inspiegabilmente rigida, meccanica, come se non riuscisse a sciogliersi nel flusso dell'azione e della musica. Sia il coro che l'orchestra rimangono affacciati al balcone della vicenda, la guardano da lontano, senza riuscire a farne davvero parte. Il fatto è, probabilmente, che mentre nel *Rosenkavalier* il valzer, per quanto storicamente incongruo, non è mai «musica di scena», ma si muove sempre all'interno della cornice narrativa, appartiene cioè in tutto e per tutto ai caratteri e ai movimenti dei personaggi, nel *Faust*, al contrario, la danza svolge le funzioni vere e proprie della «musica d'uso», della musica di «commento» che non riesce mai, dunque, a farsi parte del discorso musicale «interno», della diegesi squisitamente sonora

del racconto. Ed ecco che allora, come per un incanto a rovescio, il passo del valzer, così storicamente appropriato, fa l'effetto di un gesto stonato, di un movimento che incespica e rischia quasi di inciampare. Senza per questo che venga sottratta al mago Gounod una sola unghia della sua finissima abilità di «ciseleur», di precisissimo incisore di suoni e colori.

Il passo ansioso e inquieto della danza attraversa anche le altre due pagine del concerto: la seconda suite tratta da *L'oiseau de feu* di Igor Stravinskij e il coro «Les voici, les voici» dal quarto e ultimo atto della *Carmen* di Georges Bizet. Gestì e movimenti di diversa temperatura e di differente intensità: dalla danza «esotica» dell'«uccello d'oro e fiamme» alla danza «infernale» di Kastchei l'Immortale, dalla lirica «berceuse» del fagotto che accompagna il risveglio del Mago fino alla festosa «quadrille» intonata dagli alguaziles, dai chulos e dai banderilleros di Siviglia che fa invece da contrappunto «straniato» alla tragedia di Carmen e Don Josè. Tutti casi in cui la danza sale in palcoscenico e si fa, intimamente, teatro. Ma Stravinskij e Bizet si sono limitati a comporre, per le loro opere, quadri e intermezzi coreografici che molti secoli prima si sarebbero definiti «danze basse», danze aristocratiche, in cui i piedi non si staccano mai da terra. Balli ben diversi dall'unica «danza alta» (danza celeste e popolare, capace di sollevare in alto la propria ombra) che la modernità sia stata capace di creare. Nessuna quadriglia e nessuna berceuse possiederà mai il passo sghembo e malato, il ritmo zoppo e cedevole dei valzer di ogni genere, numero e caso. A loro, alle danze terrene, non è dato soffrire e dunque per nessuna di loro si aprirà mai la porta del Cielo. Il cielo di corda e di acciaio, di velari e paratie sotto il quale vivono le creature del teatro. Naturalmente.

Charles Gounod, *Faust*
 Valse «Ainsi que la brise légère» (II.5)
 Chœur des Soldats «Gloire immortelle» (IV.4)

CHŒUR

Ainsi que la brise légère
 Soulève en épais tourbillons
 La poussière des sillons,
 Que la valse vous entraîne!
 Faites retentir la plaine
 De l'éclat de vos chansons.
 Jusqu'à prendre haleine,
 Jusqu'à mourir,
 Un Dieu les entraîne;
 C'est le plaisir!...
 La terre tournoie
 Et fuit loin d'eux,
 Quel bruit! quelle joie
 Dans tous les yeux...

CHŒUR

Gloire immortelle de nos aïeux,
 Sois nous fidèle, mourons comme eux.
 Et sous ton aile, soldats vainqueurs,
 Dirige nos pas... enflamme nos cœurs.
 Pour toi, mère patrie,
 Affrontant le sort,
 Tes fils, l'âme aguerrie,
 Ont bravé la mort.
 Ta voix sainte nous crie:
 En avant, soldats!
 Le fer à la main courez aux combats!...
 Gloire aux combats!...
 Gloire..., *etc.*
 Vers nos foyers, hâtons le pas,
 On nous attend, la paix est faite,
 Plus de soupirs! ne tardons pas,
 Notre pays nous tend les bras
 L'amour nous rit, l'amour nous fête.
 Et plus d'un cœur frémit tout bas...
 Au souvenir de nos combats...
 Gloire..., *etc.*

CORO

Come allor che lieve la brezza
 Si sente la sera - spirar,
 Fa la polve sollevàr;
 Che la ridda ci trascini,
 Ed i colli a noi vicini
 Di canzoni eccheggeran.
 A perder fiato
 sino a morir,
 Un Dio li trascina,
 è voluttà!
 La terra par giri
 E dispar lor qual suon,
 Quale gioia,
 sguardi d'amor!

CORO

Oh Gloria cinta d'allor,
 Non hai rivale nel nostro cor.
 Dispiega l'ale
 Sul vincitor.
 Per te patria adorata
 Morte sfidiam.
 Sei tu che guidi in campo
 il nostro acciar.
 Per te pugnam
 Per te trionfiam!
 Nei cori accendi novello valor.

Gloria ecc.

Ver la magion - or fatta è la pace!
 Ci aspettàn là - fatta è la pace!
 Non più indugiam - a che tardar?
 Ver la magione - a che tardar?
 Ognun qui - ci abbraccerà,
 Amor c'invita - amor ci aspetta.
 E più d'un cor - palpiterà,
 Il nostro dir - stando ad udir.

(traduzione di Achille De Lauzières)

Georges Bizet, *Carmen*
«Les voici! Les voici!» (IV.1)

CHOEUR

Les voici, les voici,
voici la quadrille!

Les voici! voici la quadrille,
la quadrille des toreros.
Sur les lances, le soleil brille!
En l'air toques et sombreros!
Les voici, voici la quadrille,
la quadrille des toreros!

Voici, débouchant sur la place,
voici d'abord, marchant au pas,
l'alguzil à vilaine face.
À bas! à bas! à bas! à bas!

Et puis saluons au passage,
saluons les hardis chulos!
Bravo! viva! gloire au courage!
Voici les hardis chulos!
Voyez les banderilleros,
Voyez quel air de crânerie!
Voyez! Voyez! Voyez! Voyez!
Quels regards, et de quel éclat
étincelle la broderie
de leur costume de combat!
Voici les Banderilleros!

Une autre quadrille s'avance!
Voyez les picadors!
Comme ils sont beaux!
Comme ils vont du fer de leur lance
harceler le flanc des taureaux!

L'Espada! Escamillo!
C'est l'Espada, la fine lame,
celui qui vient terminer tout,
qui paraît à la fin du drame
et qui frappe le dernier coup!
Vive Escamillo! Vive Escamillo! ah! bravo!

CORO

Eccoli! eccoli!
Ecco la cuadrilla!

Eccoli! ecco la cuadrilla,
La cuadrilla dei toreros!
Sulle lance brilla il sole!
In aria berretti e sombreros!
Eccoli! ecco la cuadrilla,
La cuadrilla dei toreros!

Ecco, sbucando sulla piazza,
Ecco, per primo, segnando il passo...
L'alguzil dalla brutta faccia.
Abbasso! abbasso!...

Poi salutiamo al passaggio,
Salutiamo gli arditi chulos!
Bravo! viva! gloria al coraggio!
Ecco gli arditi chulos!
Guardate i banderilleros,
Guardate che aria spavalda!
Guardate! guardate!
Che sguardi e di che splendore
Scintilla il ricamo
Del loro costume da combattimento!
Ecco i banderilleros!

Avanza un'altra cuadrilla!...
I picadores come son belli!
Come punzecchieranno
Con le lance il fianco
dei tori!

L'espada! Escamillo!
È l'espada, fine lama,
Che tutto finirà,
Appare alla fine del dramma
a dare il colpo di grazia.
Viva Escamillo! Ah! bravo!

(traduzione di Olimpo Cescatti)

Teatro Malibran
sabato 30 ottobre 2004 ore 20.00 ➔

Johannes Brahms

Akademische Festouvertüre in do maggiore op. 80
Allegro – L'istesso tempo, un poco maestoso – Maestoso

Johannes Brahms

Serenata in la maggiore per piccola orchestra op. 16
Allegro moderato
Scherzo
Adagio non troppo
Quasi Minuetto
Rondo

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92
Poco sostenuto – Vivace
Allegretto
Scherzo: Presto – Trio: Assai meno presto
Allegro con brio

direttore

Neeme Järvi

Orchestra del Teatro La Fenice

Mirko Schipilliti
NOTE AL PROGRAMMA

Non strappare la corona d'alloro a Händel,
Mozart, Haydn; a loro spetta, a me non ancora.

L. van Beethoven, 17 luglio 1812

STORIA E CONTINUITÀ

In piena maturità, Brahms concentra la produzione sinfonica negli anni 1876-1887, durante i quali nascono le quattro sinfonie, il Concerto n. 2 per pianoforte, il concerto per violino e il Doppio Concerto per violino, violoncello e orchestra, le due Ouvertures *Accademica* e *Tragica*. Composta nel 1880, tra la seconda e la terza Sinfonia, l'*Akademische Festouvertüre* op. 80 si discosta dall'impegno concettuale delle altre opere per orchestra, configurandosi invece come un grande omaggio, primariamente verso l'Università di Breslavia, o Breslau (in Polonia), per la laurea *honoris causa* assegnata a Brahms nel 1879 dalla Facoltà di Filosofia, in secondo luogo verso la grande tradizione sinfonica tedesca, considerato anche il «compito» di svolgere una «tesi» per quanto conferito. Brahms giunge peraltro a questa sontuosa pagina, nata quasi insieme alla sorella *Ouverture Tragica* op. 81, «necessario compenso», con uno stile perfezionato e piegato alla limatura esatta, alla concentrazione delle idee, a capziosi equilibri armonici, fonici e formali. Diretta dall'autore a Breslavia il 4 gennaio 1881, si inseriva in un filone ancora importante all'epoca, ma a Brahms il titolo non piacque mai, nemmeno quello scelto di fatto per la *Tragica*: «Devo assolutamente trovare un titolo corretto a queste singolari ouvertures», scartato quello di «Ouverture dei giannizzeri» per l'*Accademica*. Si trattava di scostarsi dai modelli «ufficiali», e soprattutto di non intendere affatto come serio, scolastico o accademico in senso stretto questo peculiare «saggio», unirvi invece devozione e gaudio con libertà, mai con circostanza o inutile intrattenimento, in «una gaia Akademische Festouvertüre, con “Gaudeamus” e altre amenità». Al linguaggio brahmsiano, da cui trapelano inevitabilmente tratti comuni a tutta la produzione sinfonica, si mescolano temi giovioli, goliardici, ricavati da melodie studentesche e patriottiche, conosciute probabilmente a Göttingen (dove egli stesso fu studente universitario), attraverso un'ironia sempre pronta a colpire, che sgorga da un'orchestra spinta a una forte caratterizzazione, grazie a interventi e contrappunti strumentali secondari ma fortemente umoristici, ingigantita verso i registri estremi, con ottavino e controfagotto, e un apparato di percussioni che accoglie triangolo, piatti e grancassa. L'allegro potpourri di canzoni goliardiche (alla prima esecuzione partecipò anche un coro di stu-

denti) segue una forma lineare in quattro episodi, che dopo un'introduzione espone i temi principali, li elabora brevemente, li ripete, chiude con una coda trionfale, mentre la tonalità minore non assume mai connotazione drammatica ma sempre ironica, quasi grottesca. L'*Allegro* che apre l'*Overture* cita l'incipit del tema popolare della *Marcia Rakóczy*, con la caratteristica acciaccatura iniziale, ma con l'inversione successiva della seconda e terza nota, ovvero quel tema di Ferenc Erkel (autore dell'inno nazionale ungherese), del 1840 circa, che Liszt rese celebre e parafrasò in numerose versioni, sia per orchestra che per pianoforte (inclusa la XV Rapsodia Ungherese), rielaborato e orchestrato anche da Berlioz nella *Damnation de Faust* (Brahms, del resto, non era affatto estraneo alle tradizioni popolari magiare). Seguono poi altri nove temi, a volte correlati o derivati l'uno dall'altro, fra i quali si riconoscono le canzoni «Wir hatten gebaut ein staatliches haus» («Avevamo costruito una casa comunale»), «Melodie des Landes vaters» («Melodia del paese dei padri»), «Was kommt dort von der Höh» («Canzone della matricola») e il *Gaudeamus igitur* conclusivo ('Maestoso') in un luminoso do maggiore. Brahms ne realizzò una versione per pianoforte a quattro mani.

Essere giunto a corpose pagine sinfoniche come questa aveva implicato un cammino lungo e meditato, iniziato al pianoforte, strumento prediletto, e avviato appunto con il Concerto op.15 per pianoforte e orchestra, pensato in origine come sinfonia (divenuta primo movimento di una sonata in re minore per due pianoforti, darà vita al concerto vero e proprio, mentre lo scherzo finirà nel secondo brano del *Requiem tedesco*). Contemporaneamente agli abbozzi della *Sinfonia n. 1*, inaugurati con largo anticipo nel 1857, ben quattordici anni prima della sua stesura definitiva, la prima autentica esperienza puramente orchestrale e semi-sinfonica del giovane Brahms fu quella delle due Serenate op.11 e op.16 per orchestra da camera, seguite dall'orchestrazione di pagine corali e del *Requiem tedesco*, fino alle *Variazioni su un tema di Haydn*. Schumann aveva preannunciato che «se egli toccherà con la sua magica bacchetta le masse corali e orchestrali e le porterà a concedergli i loro poteri, possiamo aspettarci ancora meravigliose apparizioni da un mondo di spiriti».

Composte durante il lieto soggiorno presso la corte di Detmold, le due serenate si caratterizzarono immediatamente per la totale estraneità a impeti tragici o drammatici, quasi un omaggio alla classicità, ripristinando un genere settecentesco tipicamente d'occasione, ma che per Brahms fu un'importante opportunità in cui sperimentare la tavolozza orchestrale, qui spesso a metà strada tra linguaggio cameristico e sinfonico, senza tuttavia riuscire a conquistare la critica. A proposito della Serenata n. 1, nata originariamente per otetto d'archi e fiati, orchestrata in un secondo tempo, la «Nachrichten» segnalò che «quando Brahms avrà imparato a dire chiaramente quello che sente nel cuore senza lasciare la sua strada per fare strane digressioni, il pubblico farà sue le speranze di Schumann, e anche i profani saranno in grado di comprendere ciò che i musicisti professionisti lodano altamente nelle sue opere».

La «serenata» nacque come genere affine alla *suite*, successione di brani con carattere vario (concertati, danze, movimenti lenti o brillanti), talvolta prossima alla sinfonia (è il caso della Serenata *Haffner* di Mozart divenuta poi Sinfonia omonima). Anche l'organico strumentale non seguiva una vera e propria regola: la possibilità di ottenere combinazioni timbriche particolari, legate anche agli spazi a cui erano desti-

nati i brani, permetteva la costituzione di ensemble dalle tinte suggestive, utilizzando combinazioni inusitate, sia di archi in formazione tradizionale od organizzati in gruppi costituenti più orchestre, sia di archi e fiati o di soli fiati. *Serenata e notturno* (*Nachtmusik*) si distinguevano per l'orario di esecuzione, collocati alla sera verso le 21.00 o le 23.00, secondo la definizione di «serenata» data dal *Musichalisches Lexicon* del 1732: «Serenata serale, pezzo serale; poiché tali opere vengono solitamente eseguite durante notti tranquille e piacevoli». In effetti il termine «serenata», prima di essere più tradizionalmente inteso come omaggio alla persona amata, indicava semplicemente le proprie origini lessicali, «sera» e «sereno», suoi aspetti essenziali. Ebbe molta fortuna non solo in Austria e Germania, ma anche in Italia e Boemia, inizialmente con una strumentazione prevalentemente di fiati, in seguito anche di soli archi, incontrando i favori di Boccherini, Dittersdorf, Haydn, Mozart. Nel '700 la serie di pezzi cominciava e terminava con una marcia, che introduceva l'entrata e l'uscita dei musicisti, includeva un tempo in forma-sonata (soprattutto in Mozart), due movimenti lenti, uno concertante con un piccolo gruppo di solisti, alcuni minuetti; talvolta l'ultimo brano assumeva le forme della *finalmusik*, musica brillante da eseguire come finale. Leopold Mozart esortò il figlio a non trascurare queste composizioni: «Pensi che Bach si sia umiliato con questo genere di lavoro? Niente affatto. Una buona composizione, una solida costruzione, [...], ecco ciò che distingue il maestro dal dilettante, anche nelle piccole cose».

Raffinatezza delle combinazioni strumentali e trasparenza di scrittura, tipiche della musica da camera (si avviava per Brahms la stesura del primo sestetto per archi), segnano la partitura della *Serenata n. 2*, completata nel 1859, concepita per un organico insolito e suggestivo, che si articola tra rarefazioni e dissolvenze, dove, mancando i violini, viene assegnato molto rilievo alle viole e ai fiati. Testimoniando il gusto brahmsiano per i timbri scuri e l'intimismo, nella revisione di quindici anni dopo, la versione definitiva verrà privata di due corni, due trombe e timpani, alla ricerca di un suono notturno, nordico. Se da un lato torna alla memoria la particolarità del Sesto concerto brandeburghese di J. S. Bach, interamente dedicato alla famiglia delle viole, l'atteggiamento di Brahms anticipa l'inizio del *Requiem tedesco*, affidato proprio a questi strumenti. In cinque movimenti, secondo la prassi delle serenate in più brani (l'op.11 ne conta sei), l'op.16 si apre con un *Allegro moderato* fra magie di fiati, i quali si appropriano di ampi spazi vista l'assenza dei violini, lungo equilibri di tinte dove procedimenti contrappuntistici arcaici si fondono con un intenso ed elegiaco lirismo. In forma sonata si succedono tre temi: l'avvio corale, poi melodie con fioriture, fino al ritmo puntato trocaico dei clarinetti. Lo *Scherzo (Vivace)* evidenzia la caratteristica predilezione di Brahms per le anomalie ritmiche, asimmetrie che sviluppano una metrica binaria su uno svolgimento ternario, a differenza del Trio, molto regolare: non è solo umorismo, ma affinità col linguaggio popolare, che esula da schemi ritmici rigidi o precostituiti. Come una siciliana, l'*Adagio non troppo* in 12/8 è uno studio sulla passacaglia di J. S. Bach per organo, citata al basso (anche se l'autore non lo ammise), testimonianza del gusto di Brahms per la tecnica della variazione, qui secondo sviluppi con toni narrativi quasi da ballata. Uno strettissimo intreccio di fiati e archi svolge un contrappunto polifonico e timbrico; in forma tripartita la sezione centrale si anima di contrasti, fra suggestivi interventi solistici di corno e clarinetto. La classicità viene rievocata invece nel *Quasi menuetto*, che

sembra anticipare quello speciale, nostalgico, neoclassicismo tracciato decenni dopo da Richard Strauss. Predominano i fiati, anche nell'inquietante Trio sui tremoli delle viole. Notevole l'accuratezza nella distribuzione dei registri nel *Rondò* (*Allegro*), un rondò-sonata (ABA-C-ABA), dove la leggerezza dei temi rivela tratti appassionati, fra fanfare e uno sveltante ottavino, rarefazioni acustiche e ricchezza dello svolgimento ritmico. Di fatto una piccola sinfonia, venne diretta dall'autore ad Amburgo il 10 febbraio 1860 e a Lipsia, ma senza raccogliere significativi consensi, trascritta anche per pianoforte a quattro mani, suscitando invece l'ammirazione di Clara Schumann, «un pezzo straordinariamente poetico – racconta la pianista – avrei voluto abbracciare Johannes per aver composto un'opera di tale bellezza. Ma quanto ha sanguinato il mio cuore nel vedere l'accoglienza glaciale che le è stata riservata! [...] Nel pomeriggio Johannes ed io abbiamo eseguito la Serenata di fronte a Schleinitz. Sapevo che eseguita al pianoforte sarebbe piaciuta, ed infatti così è stato: Schleinitz ha detto che non avrebbe mai immaginato di trovare idee tanto belle e che l'insuccesso era da addebitarsi all'orchestra che l'aveva suonata male».

«Nel caos in cui noi poveri tedeschi ci troviamo, chi può dire se Ella mi vedrà al nord? Stia bene. Compongo altre tre sinfonie delle quali una è quasi pronta», scriveva Beethoven all'editore Breitkopf&Härtel nel maggio del 1812: la sinfonia a cui faceva riferimento era proprio la Settima, composta a cavallo tra il 1811 e il 1812, parallelamente all'Ottava, completata poco dopo. Il ritorno all'orchestra – quattro anni dopo la Sesta – fu un trionfo per l'autore, che nel fremito germanico antinapoleonico fece debuttare la Sinfonia n. 7 op. 92 insieme alla *Wellington Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (La vittoria di Wellington o La battaglia di Vittoria), nei due concerti di beneficenza per gli invalidi austriaci e bavaresi reduci dalla battaglia di Hanau, ben un anno dopo il completamento del brano, l'8 e il 12 dicembre 1813 nella sala dell'Università di Vienna, a soli due mesi dal conflitto. «Beethoven – riporta l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* – già da tempo stimato come uno dei più grandi compositori, ha appena riportato un indicibile successo con l'esecuzione di due nuove Sinfonie. L'orchestra è stata diretta da Beethoven e il profondo entusiasmo è stato in parte dovuto alla perfezione dell'esecuzione. Soprattutto l'ultima sinfonia ha ottenuto un successo straordinario; bisogna infatti ascoltare quest'opera eseguita magistralmente, come nel nostro caso, per poterne apprezzare tutte le sue bellezze. Il redattore considera questa Sinfonia la più ricca dal punto di vista melodico e la più comprensibile di tutte le sinfonie di Beethoven». Dopo una terza replica il 2 gennaio 1814, una quarta il 27 febbraio alla Redoutensaal, insieme all'Ottava, il successo venne definitivamente confermato nella quinta esecuzione del 29 novembre 1814 (ne seguirà una sesta il 25 dicembre), sempre nella Redoutensaal, questa volta stracolma, alla presenza dell'imperatore Alessandro, dell'imperatrice Russa (alla quale Beethoven dedicherà una trascrizione pianistica della sinfonia), le due granduchesse, il re di Prussia, il principe di Sicilia: «Il [concerto] organizzato dai suoi amici – racconta il compositore Louis Spohr, che suonava nell'orchestra – ebbe comunque il successo più straordinario. Le nuove composizioni di Beethoven piacquero in modo eccezionale, specialmente la Sinfonia in la maggiore (la Settima); il meraviglioso secondo movimento fu richiesto da capo; anche su di me ha fatto un'impressione profonda e duratura. L'esecuzione fu magistrale, nonostante la direzione incerta, e spes-

so ridicola, di Beethoven». L'ingravescente sordità non gli poteva permettere una prestazione ottimale, ma è interessante che quasi a prescindere dalla circostanza questi successi non furono dovuti soltanto all'accostamento con *La battaglia di Wellington*, più che adatta all'occasione, venendo invece attribuiti a pieno titolo a un brano sinfonico privo di contenuti extramusicali, che al massimo poteva indirettamente richiamare entusiasmi festosi, e che allo stesso tempo riusciva a impressionare maggiormente l'uditorio proprio attraverso la sua pagina più sommessa e contemplativa. Il conte Carl Bertuch, presente quella sera, riporta l'ammirazione per la Settima, «una nuova Sinfonia che si contraddistingue tanto per la ricchezza quanto per la chiarezza e che costituisce un nuovo magnifico arricchimento di questo settore musicale». La popolarità fu travolgente, tanto da far realizzare o autorizzare dallo stesso Beethoven, che la ritenne «una delle opere migliori» (ma Czerny gli faceva preferire l'Ottava), le versioni pianistiche a due e a quattro mani, e per due pianoforti, a cui si aggiunsero trascrizioni – soprattutto dell'*Allegretto* – per fiati, settimino, quintetto d'archi, quartetto e trio con pianoforte.

La Settima era destinata a impressionare, a rimanere scolpita nel ricordo di ogni ascoltatore, in essa Beethoven aveva perfezionato uno stile che portava tutti i processi di elaborazione a una sintesi superiore, ma soprattutto vi si incarnava emblematicamente ciò che la sinfonia ormai rappresentava in quegli anni, come riportato da E. T. A. Hoffmann sull'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, proprio nel 1813, per cui «i nostri grandi maestri della musica strumentale, Haydn, Mozart, Beethoven diedero nel frattempo alla sinfonia una tendenza tale che essa è diventata un tutto a sé stante e al tempo stesso il culmine della musica strumentale stessa, l'opera [teatrale] degli strumenti». L'assolutezza e l'astrattezza della musica strumentale rappresentavano una linea estetica dominante, ne costituivano le ragioni di un'autarchia prevaricante sugli altri generi, se per lo stesso Hoffmann, nella celebre recensione della Quinta sinfonia «anche la musica strumentale di Beethoven ci schiude il regno del prodigioso e dell'incommensurabile. Raggi ardenti squarciano la notte profonda di questo regno, e noi scorgiamo un agitarsi e un ondeggiare di ombre gigantesche, che ci stringono sempre di più da vicino e ci annientano, pur senza distruggere il dolore della nostalgia infinita, nella quale ogni gaudio, levatosi d'un subito in note esultanti, sprofonda e scompare: e solo in questo dolore, che – consumando in sé, pur senza annientarli, amore speranza gioia – pare voglia schiantarci il petto con una sinfonia a piene voci di tutte le passioni, noi continuiamo a vivere, rapiti visionari!». Infatti, per Ludwig Tieck le sinfonie «svelano con un linguaggio misterioso quanto c'è di più misterioso, non dipendono da alcuna legge di verosimiglianza, non hanno bisogno di collegarsi con alcuna storia e con alcun carattere, rimangono in un mondo puramente poetico».

In realtà la complessità o, se si preferisce, la ricchezza della Settima sinfonia non trovarono sempre unanimi consensi. Già nel 1810 Carl Maria von Weber, a soli ventitré anni, successivamente grande ammiratore di Beethoven (purtroppo la corrispondenza fra i due è andata perduta), scriveva che «l'ardente e davvero quasi incredibile capacità inventiva che lo anima è accompagnata da una tale confusione nella disposizione delle sue idee che solamente le sue prime composizioni mi riescono gradite, le ultime invece rappresentano per me soltanto un caos confuso, una lotta incomprensibile per la novità, da cui risplendono singoli e celestiali lampi di genio,

che dimostrano come egli potrebbe essere grande se volesse frenare la sua rigogliosa fantasia», mentre proprio riguardo alla Settima, a quanto riferito in maniera approssimativa da Anton Schindler, biografo di Beethoven, Weber avrebbe dichiarato che «le stravaganze di questo genio hanno raggiunto il non plus ultra, e Beethoven è pronto per l'ospedale psichiatrico». Si aggiungono poi altre detrazioni, come quella di un recensore del 1827, sempre su questa sinfonia, il quale si chiedeva «cos'era successo a questo buon uomo nell'ultimo periodo? Sopraffatto da una certa insania? [...] Dura almeno tre quarti d'ora, ed è una vera mescolanza di idee tragiche, comiche, serie e triviali, che sprizzano da una parte all'altra senza alcuna connessione, ripetute fino all'eccesso, quasi distrutte dal persistente rumore dei timpani». Molto diverso invece, ma di pochi anni distante, il giudizio di Schubert, a quanto riferito dall'amico Joseph von Spaun nel 1858, secondo cui «le sinfonie in re maggiore e in la maggiore di Beethoven accrescevano oltremodo il suo entusiasmo». Il giovane Weber e Schubert esprimevano sentimenti che affondavano le radici da un lato ancora in un passato classico, dall'altro nel futuro più romantico. La Settima nasce infatti proprio in un momento di transizione dal mondo settecentesco al romanticismo, prestandosi a letture ambigue e suggestive da parte degli stessi contemporanei. Nell'ambito dello stesso arco creativo beethoveniano essa si pone anche al confine del tradizionale periodo di mezzo «eroico» e dell'ultimo, rifacendosi a entrambi, collocando sottili processi elaborativi e una poetica d'intensi contrasti in un contesto linguistico che tende ad accentuare l'astrazione, il pensiero irregolare, la sospensione dialettica e temporale. Ciò che comunque, all'epoca, sembrava contare maggiormente era che «la sinfonia si presta eminentemente all'espressione di quanto è grande, solenne, elevato», come aveva scritto Abraham Peter Schulz già nel 1794, in parte ripreso successivamente da Robert Schumann, secondo il quale «la forma è il vaso dello spirito. Per essere riempiti, i grandi spazi hanno bisogno d'un grande spirito. Col nome di «sinfonia» si è finora indicata, nella musica strumentale, la forma di più ampie proporzioni».

Ciononostante, per quanto riguarda la Settima, la ricchezza immaginifica dell'Ottocento rischiò tuttavia di turbarne la reale e pura natura, aprendo il campo a una messe di riletture che le attribuirono aspetti programmatici talvolta inappropriati, dalle dettagliate scene di nozze ricostruite da Lenz e Schumann, alle ambientazioni arcaiche di Alexander Oulibicheff, fino alla rappresentazione della creazione del mondo nel balletto di Leonide Massine del 1939.

Tornano quindi in mente le parole di Hoffmann e la molteplicità di contenuti espressivi della Settima, ma il commento rimasto più suggestivo a suo marchio è quella «apoteosi della danza» coniato da Wagner, puntando quindi il dito sull'elemento ritmico come fulcro continuo, intendendo la danza in senso universale, «musica delle sfere a misura dell'uomo», sempre secondo Wagner, ma anche perché, come nota Adorno, «la Settima è estatica, non patetica», guardando quindi oltre apparenti caratterizzazioni eroiche, atteggiamenti festosi o rustici di danza popolare (si pensi al *Vivace*). Il ritmo è dunque elemento strutturale essenziale, d'imprescindibile efficacia linguistica, riecheggiando quella funzione propulsiva e generatrice assunta anche nel primo movimento della Quinta sinfonia, quindi esteriormente trascinate, denso – detto ancora da Wagner – di «onnipotenza bacchica». L'intuizione wagneriana si avvicina a una delle chiavi di lettura più chiarificatrici per questa partitura, dove non

è solo il ritmo in sé a lasciare il segno in quanto «ordine dei tempi» bensì l'organizzazione secondo una metrica iterativa, per cui ognuno dei quattro movimenti – anzi cinque, perché in tal senso dovremmo differenziare il *Poco sostenuto* dal *Vivace* – si avvale di una o più figure ritmiche in ostinato che imperversano per tutto il brano, divenendo di volta in volta il mattone in grado di conferire unità e continuità. Adorno scopre genialmente che «il tempo che passa, che passa anche per la concezione della forma musicale, viene sincopato dall'istante del motivo identico, in sé senza tempo, viene abbreviato dal suo teso crescendo finché si arresta. Nel contempo l'alternanza nel gioco motivico antifonico fa sì che la ripetizione del motivo non sprofondi nella noia. Probabilmente il motivo contrae l'estensione temporale attraverso la ripetizione aumentata o diminuita come momento che incanta ed è incantato. Nell'antifonia appare però come sempre nuovo e là nell'alternanza obbedisce ancora all'esigenza del tempo che scorre storicamente, dove la sua identità virtualmente supera lo scorrere. È questa paradossalità che domina nei primi movimenti della Quinta e della Settima Sinfonia e anche dell'*Appassionata*: le loro diverse centinaia di battute sembrano una sola, come sette anni sembrano un giorno nella montagna delle favole». Si tratta, aggiungerà Adorno, di «totalità intensiva», ossia «l'illusione del ristagno temporale, l'illusione cioè che certi tempi di sinfonia come il primo della Quinta e della Settima, o magari anche quello così esteso dell'*Eroica*, non durino – se ben eseguiti – sette o quindici minuti ma soltanto un istante, questa illusione è determinata da quella stessa struttura che determina la sensazione di costrizione da cui l'ascoltatore non può liberarsi, la sensazione di autorità sinfonica intesa come autorità immanente del senso, insomma dell'essere avvolta dalla sinfonia, dalla ricezione rituale del particolare in un tutto divenire».

Ultima grande pagina sinfonica prima della Nona, priva per di più di un vero e proprio tradizionale movimento lento, la Settima afferma (pur con soli due corni e senza tromboni) una forma monumentale, assai estesa, tempestata di contrasti estremi, enorme affresco timbrico e armonico, celebrazione positiva e liberatoria dell'atto compositivo, tumulto di istanze espressive e costruttive. Un terzo aspetto interpretativo, che affianca direttamente il precedente è l'ironia che percorre tutta la sinfonia come un brusio di fondo, ironia giocosa sul suono e sui contrasti fra contrasti, dall'incantatoria, umoristica, transizione verso il *Vivace*, all'*Allegretto* in la minore che con effetto straniante affianca direttamente il la maggiore esplosivo del primo movimento appena udito, a un certo carattere militaresco del Trio (*Assai Meno presto*) nel terzo movimento, alle bizzarrie imprevedibili del virtuosismo del finale, che rivolta come un calzino la forma sonata.

La lenta introduzione (*Poco sostenuto*) del I movimento è l'ultima e più lunga concepita da Beethoven per una sinfonia (altre sono quelle nella Prima, Seconda e Quarta), procedimento sublimato nella Nona, che inizierà piuttosto in una vibrazione preparatoria. La forte determinazione armonica delle prime battute è necessaria, in quanto contraltare alle modulazioni più disparate che caratterizzeranno la sinfonia, ma è strutturalmente incredibile per l'economia di mezzi adottati. Come sempre conta più la capacità di elaborare un'idea, la sua dimensione dinamica, rispetto all'idea stessa colta nella propria staticità della nascita, atteggiamento tipico della maturità beethoveniana se si pensa alle *Variazioni Diabelli*, dove la futilità di un tema viene portata sempre più a siderali trasumanazioni, attraverso cui qualsiasi elemento

musicale può divenire base ideativa di una composizione. Su una serie di accordi che ricordano l'inizio della Sinfonia n.1 (ma fra differenti percorsi armonici), l'oboe apre la Settima con una melodia costruita sulle note della triade di la maggiore, una linea che a un elementare intervallo di quarta discendente (la-mi) oppone quindi una quarta ascendente (do diesis-fa diesis): tutto qui, anzi, ancor più semplicemente, Beethoven contrappone a questo motivo, intensificato da accenti, una serie di scale ascendenti, nude e crude quartine che imperversano inarrestabili. Il ritmo ostinato della melodia di quattro note, in minime, e quello delle scale di semicrome vengono interrotti da disegni oscillanti ai fiati, dai quali, sempre per iterazione delle ultime figurazioni ritmiche, si genera una cellula primordiale in metro giambico (breve-lunga) che dà quindi vita all'unico tema dominante del *Vivace*, ai fiati, basato su un nuovo ostinato ritmico, ma in tempo ternario. L'assenza di un secondo tema è un mezzo per conferire straordinaria coesione a tutto il brano, sviluppo incluso. Tutto scorre senza che ce ne accorgiamo, il ritmo guida a tonalità lontane, modulazioni improvvise per giustapposizione, e ad aggregati timbrici estremi, due per tutti: il primo *fortissimo*, quei «tutti troppo massicci (ad esempio nella *Settima*) – osserva Adorno – che coprono gli eventi tematici», e la fissità armonica mista a rarefazione timbrica incontrata non solo all'inizio dello sviluppo, ma soprattutto nel *pianissimo* che segue la ripresa, su un minaccioso incedere dei timpani. Fra i momenti più suggestivi per l'immobilità incantatoria c'è la coda, che prepara le ultime battute, sopra un basso ostinato costruito sul tema iniziale, con cromatismo mi-re diesis-re.

Affine a un movimento lento, per il carattere contemplativo e per la collocazione tra due tempi veloci, fu l'*Allegretto* ad accendere maggiormente gli animi, non privo di misteri se si pensa all'interrogativo, quasi inspiegabile accordo iniziale di la minore in quarta e sesta, sicuramente anomalo per cominciare, vera e propria ombra dell'ultimo accordo del *Vivace*, che Schumann riprenderà all'inizio della Romanza della Quarta sinfonia. Ma perché un'armonia debole di cosiddetta «quarta e sesta»? Questa disposizione di note è tipica di un accordo con funzione transitoria o preparatoria, e la sua distribuzione ai fiati, in una regione timbricamente scura, ne irradia la sonorità come lontana ed enigmatica evocazione. Posto inoltre all'inizio e alla fine, così come ad avviare la sinfonia è un puro accordo di la maggiore, si configura anche come semplice elemento generatore e germinatore, porta di accesso e di uscita, che apre e chiude la cinetica espressiva. Il primo tema sfrutta un nuovo ostinato su note ribattute, ritmo che alterna un dattilo (lunga e due brevi) a uno spondeo (due lunghe), in un nucleo di tre frasi di otto misure di cui la terza è eco della seconda, seguito da una serie di apparenti sei variazioni, in realtà ripetizioni in accumulazione. L'evoluzione avviene infatti in senso timbrico, poiché dall'inizio nel registro grave degli archi, in *piano* e *pianissimo*, essa si estende fino ad abbracciare tutta l'orchestra in *fortissimo*, iterando un'idea melodica su note lunghe – il primo tema – direttamente sovrapposta e contrapposta al motivo iniziale. «È stato spesso detto – precisa Adorno sull'*Allegretto* – che anche in esso è mantenuto il carattere di danza. Ma ciò non basta ancora per arrivare all'idea di questo tempo musicale, che consiste piuttosto nella dialettica tra fissità, oggettività e dinamica soggettiva. Il tema è dapprima fisso, mantenuto come una passacaglia, ma è in se stesso estremamente soggettivo, nel senso di segreto. [...] Appartiene ai caratteri romantici di Beethoven, ricorda Schubert, in particolare il contrappunto. [...] La fissità, l'oggettività deriva non dal tema stesso, ma dalle variazioni

che non variano». Le anticipazioni di certi atteggiamenti schubertiani, o, viceversa, l'interesse che sembra aver coinvolto Schubert verso questa pagina, trovano conferma nella lunghezza delle ripetizioni, negli improvvisi accostamenti tra tono minore e maggiore, nelle figurazioni in ostinato, laddove Schubert manifesta peraltro particolare predilezione per i temi in note ribattute (vedi il Trio op.100). Ma la suggestione dell'*Allegretto* sembra averlo portato ad alcune citazioni, come nelle Variazioni D576 per pianoforte (del 1817, ma che riprendono il tema del Quartetto per archi op. 3 n. 1 di Anselm Hüttenbrenner, edito nel 1816, già citazione dell'*Allegretto*), nell'introduzione della sinfonia in mi maggiore D729, solo abbozzata (1821), nelle Variazioni op. 35 D813 per pianoforte a quattro mani (1824). Il tema pare aver trovato anticipazioni nello stesso Beethoven, accennato nel Quartetto op. 59 n. 3 (1806-7), nell'*Allegretto* del Trio op. 70 n. 2 (1808) e nell'*Allegretto* del Quartetto op. 95 (1811). Una cellula, quella dattilica, che qui inonda ossessivamente ogni settore dell'orchestra, fino ai timpani, e ogni mutamento timbrico, passando in forma di pizzicato, sviluppando toni mesti in una coralità processionale, e su cui si innesta, quasi per romperne l'immobilità, un fugato con funzione preparatoria prima di un nuovo *fortissimo*. Colpisce il tema della sezione contrastante in la maggiore, ancora una volta elementarmente costruito sulle note della triade.

Frenesia ritmica e fissità convivono nel terzo movimento, alternante per due volte un *Presto* e un *Assai meno presto* (con connotazione di Trio), così da costituire una forma in cinque parti (ABABA), evitando quindi gli appellativi di minuetto o scherzo inizialmente presi in considerazione da Beethoven. Se il gioco di contrapporre archi e fiati domina l'ascendente agitazione motoria iniziale, momenti di staticità si isolano su oscillazioni di note ferme, per poi caratterizzare il tema a singhiozzo dell'*Assai meno presto*, derivato da un inno religioso dei pellegrini della bassa Austria.

La chiarezza delle figurazioni tematiche dell'*Allegro con brio* conclusivo è abbagliante: Beethoven isola in blocchi acustici ogni idea ritmico-melodica, a partire dalla figura circolare iniziale di sei semicrome, vorticoso di per sé, e derivata dalle note del primo tema dell'*Allegretto*. La forma-sonata è un pretesto, contando maggiormente una strutturazione episodica in cui ogni cellula ritmica – una delle quali è invece derivata dal tema del *Vivace* – è base per costruzioni multiformi, sia attraverso architetture accordali verticali, sia in polifonie a dimensione orizzontale, fino alle combinazioni artificiose che precedono il vero e proprio finale, quando sopra un ennesimo basso ostinato su semiminime (prima progressioni su tre semitoni come nell'ostinato della coda del *Vivace*, poi ossessiva iterazione di mi e re diesis), si aggrappano continue ripetizioni del tema principale lungo ardite modulazioni. La sorpresa dell'estrema battuta è liberatoria e catartica, quando il tempo stesso sembrava ormai aver smesso di scorrere.

Teatro Malibran
domenica 9 gennaio 2005 ore 20.00 ➔

Concerto dedicato alla memoria di Vittore Branca
in collaborazione con
Fondazione Giorgio Cini di Venezia

Alfredo Casella

Serenata op. 46 bis

Marcia
Notturmo
Gavotta
Cavatina
Finale

Gian Francesco Malipiero

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1

Allegro moderato – Mosso, ma un poco meno
Andante
Allegro

Camillo Togni

Variazioni per pianoforte e orchestra op. 27

Ottorino Respighi

Trittico botticelliano

La Primavera
L'adorazione dei Magi
La nascita di Venere

direttore

Marcello Viotti

pianoforte Dimitri Romano

Orchestra del Teatro La Fenice

Gian Paolo Minardi
NOTE AL PROGRAMMA

La presenza di Camillo Togni nel programma di questa sera introduce una linea fortemente scorciata entro il panorama più omogeneo, almeno in apparenza, evocato dagli altri tre compositori che lo compongono, appartenenti tutti a quella «generazione dell'Ottanta» il cui profilo, si sa, è tuttora oscillante tra il dato puramente anagrafico e una più rilevata determinazione programmatica. E tuttavia un punto d'incrocio si può ben identificare nell'incontro che nel 1938 l'allora sedicenne musicista bresciano ebbe con Casella, incontro suggerito dal suo maestro e concittadino Franco Margola nella convinzione che il nuovo insegnamento avrebbe meglio corrisposto alle istanze del giovane; il quale in quello stesso anno, a Brescia, aveva avuto la rivelazione della musica di Schoenberg. Un vero colpo di fulmine quell'ascolto delle composizioni pianistiche del viennese proposte dal giovane Benedetti Michelangeli, «sconvolgente» dirà poi Togni «per un musicista pure già proiettato verso quella direzione non facile: anche se nell'alveo di un fortissimo ascendente bachiano, navigavo in un linguaggio che si faceva costantemente cromatico». E proprio quella sua premente tensione si insinuò nel positivo rapporto di lavoro instaurato con Casella, certamente importante per l'acquisizione del mestiere e ancor più per l'altezza dello spirito pedagogico, ma non poco problematico sul piano delle convinzioni estetiche. Emblematico lo stupefatto giudizio espresso da Casella quando Togni nel '40 gli fece ascoltare la *Serenata* per pianoforte: «Una virata verso Vienna!», parole che ci riportano inevitabilmente all'esperienza vissuta dal maestro più di vent'anni prima quando anch'egli sembrava essere stato captato dal «dubbio tonale» da cui si sarebbe poi liberato. «Nella *Sonatina* soprattutto (e poco dopo nella *Elegia eroica*) la dodecafonia si affaccia alle porte. Tuttavia, è anche evidente che la mia natura italiana mi difese sino all'ultimo contro una tendenza che – per quanto ammirassi – non poteva essere la mia» rievcherà infatti Casella nei *Segreti della Giara*, chiarendo le ragioni di quell'approdo «neoclassico» che, appunto, creava non poco sconcerto nel giovane Togni, attratto da prospettive assai meno rasserenanti: quelle svelate dal metodo schoenberghiano, inteso quale regolatore di quella sua vocazione che lo sospingeva entro un universo cromatico, teso fino all'exasperazione della *Serenata*, che non a caso Togni giudicherà poi «musica che porta al suicidio musicale ed esistenziale». Conquista lucidamente cosciente, dunque, quella del metodo dodecafónico da parte di Togni che sarà intimamente innervata dall'altrettanto decisiva attrazione per Trackl, amore destinato a costituire poi una costante lungo l'intero cammino del compositore nell'offrirsi come acme della tensione espressionista e insieme cifra essenziale di una necessità stilistica: «di tutta la saturazione – chiariva Togni – Trackl conserva le punte massime, ma con un nitore ed equilibrio formali addirittura classi-

ci». Il pianoforte, che Togni in quegli anni studiava con Anfossi, trovando pure nel giovane Benedetti Michelangeli una straordinaria assistenza, diventa lo strumento prevalente in questa intensa fase iniziale: altre sei *Serenate* seguirono quella che tanto aveva inquietato Casella e ancora una *Suite*, due raccolte di *Preludi*, una *Fantasia* (che verrà eseguita a Darmstadt nel 1950) e una *Sonatina*. Contemporanee a quest'ultima sono le *Variazioni* per pianoforte e orchestra, composte tra il '45 e il '46, che segnano un momento significativo nel processo di assimilazione di una visione seriale, già da questi primi avvii personalissima, nel modo con cui il compositore tende a regolare l'organizzazione del totale cromatico, come indica la serie su cui si fondano le *Variazioni*, concepita in modo da contenere quattro triadi perfette. E già dalla nitidezza della visione si possono cogliere quei caratteri che risulteranno assolutamente distintivi del musicista bresciano, quella «lentezza» sottesa alla pagina – «un secondo della mia musica costa almeno novanta minuti di lavoro artigianale» – cui farà da contrappasso il lancinante riverbero emozionale. E proprio da questa vocazione artigianale, intesa come indefettibile controllo della lingua e della forma, appare la portata della personalità di Togni che intendeva la coerenza del comporre come tramite riconoscibile di una moralità di fondo; il che porta anche a chiarire le ragioni della scelta schoenberghiana, e non weberniana come invece suggeriva l'aria di quegli anni, proprio in termini di globalità e complessità, là dove non meno influente risulta appunto la tensione etica che pervade la visione dell'autore di *Moses und Aron*. Nel giugno del '46, come si legge in una lettera inviata a Casella, Togni è invitato a presentare al Festival veneziano le *Variazioni*, che avrebbe dovuto eseguire lo stesso Benedetti Michelangeli con la direzione di Ettore Gracis. Sarà invece Enrica Cavallo a eseguirle alla Fenice, il 21 settembre di quell'anno, mentre a dirigere il gruppo strumentale B. Marcello sarà Bruno Maderna.

I neppure vent'anni che separano le *Variazioni* di Togni dalla *Serenata* del suo maestro segnano uno stacco piuttosto deciso, quello che ci riporta alla temperie creatasi 'tra le due guerre', anni resi significativi dalla complessa sutura tra due generazioni che va intessendosi entro tale arcata. Se infatti la prima generazione, quella «dell'Ottanta» appunto, si trovò impegnata a sciogliere il nodo non poco intricato di un rinnovamento motivato dalla ricerca di un'identità variamente celata, la generazione successiva muoverà i suoi passi entro un terreno, in un certo senso, condizionato dall'accentuazione nazionalistica cui aveva portato tale ricerca e al tempo stesso avvertirà la pressione delle tante nuove sollecitazioni che le esperienze europee andavano proponendo. Sutura non netta, del resto, ché gli stessi musicisti dell'Ottanta, almeno alcuni di essi, non furono meno toccati da tale cimento, come in particolare si può osservare nell'esperienza di Casella, le cui convinzioni, alla metà degli anni Trenta, risultano quanto mai esplicite: «È urgente la necessità di creare una musica che sia ad un tempo profondamente italiana (pure se questa nuova italianità deve assumere talvolta aspetti negativi nei riguardi dell'Ottocento) – scrive in un articolo dedicato a Giovanni Salviucci – ma anche partecipe del vasto movimento di rinnovamento europeo che – sorto sulle rovine del mondo borghese romantico – guida oggi l'intera arte verso un nuovo ordine, verso nuove discipline, verso una nuova coscienza morale e sociale che già comincia a manifestarsi come una rinascenza del classicismo».

Rinnovamento dunque, nei tanti modi possibili quali offre esemplarmente la situazione di casa nostra, con Malipiero isolato tra i suoi fantasmi, Pizzetti strenua-

mente teso verso il suo impegno etico, Casella quello più attivamente sollecito nel gestire quella «poetica del ripensamento» che penetrava pure gli altri ambiti creativi, se si pensi all'esperienza rondista in opposizione al movimento vociano o ai tanti recuperi che andavano operandosi negli studi dei nostri pittori e scultori; con tutti gli scarti che tali operazioni inevitabilmente comportano, come l'infallibile occhio di Roberto Longhi registrava nel mettere a fuoco la «tragicità inerente allo stile italiano» di una natura morta di Carrà, dove «nella ferma terribilità delle grandi ombre contigue» si può cogliere «il senso di moralità predestinata d'un pronipote di Masaccio» rispetto «al cifrario subito smascherato dei soliti arcaisti da quattro il mazzo, com'è rinverdità la lezione antica, come rinati i ricordi dei cannucci e della finta pietra delle allegorie di Giotto». Rischi cui erano esposti più che mai i nostri musicisti, per i limiti che gravavano sulla nostra storia recente; come si poté ben constatare quando nel giugno del 1923 la sezione italiana della SIMC si dimise lamentando l'emarginazione; la risposta di Ansermet, che faceva parte della commissione internazionale, fu inequivocabile nel rivelare come l'immagine della nostra musica all'estero fosse ancora condizionata dalla tradizione del melodramma e dall'opera verista. Si deve a Casella se tale scarto poté essere recuperato, con un'intraprendenza che diede i suoi frutti, anche se lungo un unico versante, quello in cui si riteneva si riflettesse lo spirito musicale italiano, un versante senz'altro più rassicurante, sorretto da quella che si riteneva la garanzia di una tradizione, dall'altro dal conforto di una certa internazionalità. Esempio in tal senso la testimonianza di Castelnuovo-Tedesco: «Fu, mi rammento, al Festival di Venezia del 1925 che scoppiò come una bomba (bomba quanto mai innocua) la *Sonata* per pianoforte di Stravinskij, curiosamente ricalcata, sia pur con atteggiamenti personali, sul *Concerto italiano* di Bach; ma già prima egli aveva tentato, con caratteri meno evidenti e precisi, un connubio fra elementi stilistici bachiani e sonorità jazz in un *Concerto* per pianoforte e strumenti a fiato. E in quella stessa estate del 1925 Casella aveva composto la sua *Partita* per pianoforte e orchestra e nell'anno precedente il *Concerto* per quartetto d'archi, dove sono modernamente utilizzate le forme della *suite* e i caratteri del *concerto grosso*. Ma, ripeto, il Festival di Venezia fu l'annuncio ufficiale, e da allora la moda cominciò a dilagare. Dopo la *Partita*, veramente magistrale, di Casella quante altre Partite sono spuntate, soltanto in Italia? Molte, troppe... *Faites votre jeu, Messieurs!...*».

È la stagione che vede nascere, l'anno successivo a quello della *Partita*, nel 1926, opere come *Scarlattiana* e la *Serenata* per cinque strumenti, tutte «stillanti scorrevolezza ritmica, *humour*, luminose trasparenze orchestrali e qualche piccante dissonanza diatonica (più vezzosa che pungente)» che costituiscono, come ha ben sintetizzato Fiamma Nicolodi «la trasposizione italiana del neoclassicismo». «Un autentico modello di stile puramente italiano, sia per la forma, sia per lo spirito, sia infine per la caratteristica continua melodiosità del discorso musicale», così si espresse la commissione internazionale del concorso di Filadelfia, composta tra gli altri da Mengelberg, Fritz Reiner e Fred Stock, a proposito della *Serenata* di Casella che divise il primo premio con un lavoro di Bartok, il Terzo Quartetto, frutto di una laboriosissima selezione tra i lavori di ben 645 concorrenti. Successivamente Casella trascriverà la *Serenata* per piccola orchestra, la versione proposta nel programma, pur continuando a preferire l'originale «per la sua maggiore trasparenza e per la sua originalità sonora».

Tanto è positiva l'immagine di Casella quanto sfuggente, pur nella impressionante prolificità creativa, è quella di Malipiero: ogni possibile richiamo, di ordine linguistico e men che meno 'ideologico', si sfuoca subito fino ad estinguersi per lasciarci soli di fronte al personaggio, tanto caratteristico quanto impenetrabile. Si pensa così di leggere la straordinaria felicità creativa come naturale propensione a plasmare immagini sonore, in un procedere senza vincoli di schemi. In realtà tale apparente estemporaneità cela un più segreto rovello, che induce ad avvertire quello snodarsi così libero del pensiero musicale come trascrizione del proprio senso di transitorietà, avvertito come angoscia, come condizione esistenziale alla quale nessun supporto di razionalità può recar conforto. Questa fondamentale l'essenza dell'arte malipieriana, che poi va declinandosi secondo atteggiamenti più screziati, addirittura contrapposti, se consideriamo come l'ombra del pessimismo che, specie nelle opere degli anni di guerra, si incupisce fino al nichilismo, trovi contrappasso luminoso nella svagatezza, contrasto che non ha peraltro nutrimento dialettico ma che viene irrimediabilmente calamitato da quell'unico motivo centrale rappresentato dallo smarrimento scandito dal tempo che passa; ciò che lascia la sua traccia nel formarsi della musica stessa, lontana quanto mai dai percorsi definiti dalla tradizione classico-romantica. «Materialmente ho rifiutato il facile gioco degli sviluppi tematici perché ne ero saturo e mi venivano a noia. Imbroccato un tema, voltandolo, girandolo, sminuzzandolo, gonfiandolo, non è difficile costruire un tempo di sinfonia (o di sonata) che diverte i dilettanti e soddisfa la insensibilità degli intenditori. Il discorso della musica veramente italiana (basta pensare a Domenico Scarlatti) non s'arresta mai, segue la legge naturale dei rapporti e dei contrasti: non costruzione geometrica, ma un'architettura prensile e solida, antisimmetrica e proporzionata». Il legame con la nostra lontana tradizione, dunque, e tuttavia anche le risonanze arcaiche che si incastonano nella sua scrittura hanno tutt'altro senso rispetto ai vari arcaismi che improntano il rinnovamento musicale di casa nostra: non è il ritorno al passato di segno neoclassico che vediamo praticato in Casella e neppure l'evocazione di una verità primaria quale scaturisce dalla «religiosità» di Pizzetti, ma il rifugiarsi in un passato rivissuto nel sogno e ricreato per sfuggire al presente, il che non significa che Malipiero si sottragga alle implicazioni linguistiche che il presente reclama. Ma proprio questa sollecitazione «onirica» oltrepassa, in certo qual modo, gli specifici caratteri strumentali, come riassunti tutti in una inclinazione essenzialmente vocale, intesa secondo un'accezione particolare, come ha ben chiarito Piero Santi: «Quello che Malipiero sente nella voce non è tanto il timbro vocale quanto il fatto che la voce è sede della parola... Mentre la vocalità tradizionale rende la parola come sede della voce, il libretto come sede della vocalità, Malipiero fa il contrario, cioè il suo obiettivo è la parola, ciò che è orientato in modo significativo. Quando scrive un concerto per pianoforte, il pianista per Malipiero non è tanto quello che canta, ma colui che dice qualche cosa». Atteggiamento che contrassegna variamente tutta la produzione pianistica di Malipiero, piuttosto estesa, benché egli non fosse pianista e ancor più evidentemente quella che associa il pianoforte all'orchestra, vale a dire i sei Concerti per pianoforte e orchestra e i *Dialoghi* per due pianoforti, genere che convenzionalmente trova una sua sollecitazione virtuosistica. Che invece non interessa minimamente il compositore attento, più che alla «ginnastica sonora», al gioco dialogante tra lo strumento solista e il «tutti», come appunto si può osservare nel Primo Concerto per pia-

noforte e orchestra composto nel 1934, dedicato a Mrs. Elizabeth S. Coolidge ed eseguito all'Augusteo di Roma il 3 aprile dell'anno successivo, solista Gino Gorini, direttore Bernardino Molinari.

Il nome della ormai leggendaria mecenate americana, alla cui fervida intraprendenza sono legate tante vicende, tra le più importanti, dell'avanguardia novecentesca, ritorna anche per l'ultima opera in programma, il *Trittico botticelliano*, dedicato appunto alla Coolidge. La prima suggestione, come riporta nelle sue memorie la moglie del compositore, Elsa, Respighi la ricevette a Washington, nel corso di una *tournee* americana, nata in un clima assai tormentato, affrontata con apprensione e nervosismo a causa di un fastidioso disagio fisico che gli procurava vertigini. Ma poi tutto si risolse per il meglio: «L'accoglienza della stampa fu quanto mai cordiale e in un'atmosfera di viva simpatia il Maestro riprese a dirigere concerti di musiche sue che avevano ovunque un grande successo». Fu appunto in occasione di un concerto di musica da camera tenuto il 21 febbraio 1927 nella Biblioteca del Congresso donata da Mrs. Coolidge che Respighi, visitando la preziosa raccolta, ebbe l'idea di un lavoro per piccola orchestra ispirato a tre quadri di Botticelli. «Durante il viaggio di ritorno dall'America – racconta sempre Elsa Respighi – non fece che pensare a questo e tornato a palazzo Borghese, in marzo, ne iniziò la composizione». La gestazione tuttavia non fu tranquilla, in quanto Respighi fu nuovamente insidiato da una crisi depressiva, «uno scoraggiamento infinito, la certezza di non poter mai più comporre alcunché di degno, un vuoto pauroso, un gorgo che inghiottiva tutto il passato e le speranze più care e le aspirazioni più alte», situazione che spesso si ripeteva quando il musicista stava elaborando un nuovo lavoro. Poi tornò la serenità e il *Trittico* fu portato a compimento nel settembre, in tempo per essere presentato a Vienna in un concerto organizzato dalla stessa Coolidge: «L'esecuzione fu buona e l'accoglienza del pubblico abbastanza calorosa». Si intrecciano nel *Trittico botticelliano* i caratteri che definiscono il profilo del compositore, segnatamente quello del sinfonismo, che da un lato affonda le sue radici nella tradizione tardoromantica assimilata attraverso la preziosa esperienza compiuta dal giovane in Russia agli inizi del '900 quando, chiamato come prima viola al Teatro di Pietroburgo, ebbe l'opportunità di avere la preziosa guida di Rimskij-Korsakov e di consolidare in tal modo i fondamenti di quella sua straordinaria abilità di orchestratore testimoniata esemplarmente dai suoi poemi più celebri, *I pini di Roma* e *Le fontane di Roma*; dall'altro la suggestione dell'arcaico che ha costituito uno dei moventi più caratterizzanti l'azione dei nostri compositori «dell'Ottanta», da Pizzetti a Casella. Sono i modi gregoriani soprattutto che in Respighi agiscono come stimolo linguistico del comporre, senza peraltro che ne mutino l'impianto generale che rimane sostanzialmente, come nel *Concerto gregoriano* per violino o nel *Concerto in modo misolidio* per pianoforte, ancorato al modello tardoromantico. Se mai, una particolare accentuazione di tale vocazione arcaicizzante in una direzione più personale la si può scorgere nell'ultima fase dell'evoluzione respighiana, nel *Trittico botticelliano* appunto, dove il tessuto orchestrale si fa più leggero e, è stato giustamente colto riguardo *L'adorazione dei Magi*, «la melodia, qua e là, s'induce quasi a preraffaellismi». Ma in sostanza proprio tale convivenza di retaggio ottocentesco e di stimoli novecenteschi rende tuttora problematica la collocazione di Respighi, in particolare la sua attribuzione alla «generazione dell'Ottanta», almeno rievocando il pensiero di chi di tale etichetta è stato il forgiatore.

tore, Massimo Mila, il quale con la determinazione tutta piemontese che contrappesava la sua straordinaria apertura intellettuale, dichiarò in una certa occasione senza mezzi termini di non condividere la convinzione corrente «che la musica italiana del primo '900 sia un gran calderone dove bollono tutti insieme in una sola minestra tutti gli ingredienti» precisando poi che «se critica viene da *krinein* (discernere, distinguere), obbligo nostro è per l'appunto di distinguere. Mettere sullo stesso piano (non parlo di valori, parlo di linguaggio e di gusto) Pizzetti e Zandonai, Malipiero e Montemezzi, mi sembra una truffa esercitata, ai danni dei nostri pochi, ma spesso buoni lettori»: Respighi, quasi freudianamente, non appare nell'esemplificazione. Una risposta possibile è quella fornita, proprio in un acutissimo saggio dedicato a Mila per i suoi settant'anni, da Lele d'Amico, che cioè a distinguere Respighi dai suoi compagni di viaggio «non è qualcosa di stilistico o formale, ma un dato spirituale: l'assenza di quel sentimento di crisi (e di 'critica', e di 'problema') che degli altri, nelle direzioni più diverse, è invece la premessa».



Gian Francesco Malipiero.

Teatro Malibran
sabato 19 marzo 2005 ore 20.00

Antonín Dvorák
Concerto per violoncello in si minore op. 104
Allegro
Adagio ma non troppo
Finale – Allegro moderato

Qigang Chen

Iris Dévoilée

Ingenua

Casta

Libertina

Sensibile

Tenera

Gelosa

Melancolica

Isterica

Voluttuosa

direttore

Long Yu

violoncello Jian Wang

China Philharmonic Orchestra

NOTE AL PROGRAMMA

Qigang Chen mescola musica cinese e occidentale

Le idee difficilmente sono importanti. La musica lo è allo stesso tempo è un'esperienza straordinaria e familiare. *Iris Devoilée* è uno studio in nove parti del mondo femminile – ingenua, casta, libertina, sensibile, tenera, gelosa, malinconica, isterica e voluttuosa. Ovviamente da una prospettiva maschile.

Ciò che rende particolare il lavoro è lo stile tonale di Chen, il suo sapiente trattamento dell'orchestra sinfonica occidentale, e la sua raffinata abilità nell'integrare l'uso della *pipa* e di altri strumenti tradizionali cinesi (*erhu*, *zheng*), insieme ad un soprano di Beijing e due soprani d'opera occidentali. Questa miscela non è di solito utilizzata.

Con una base che richiama il mondo tonale di Debussy, ma sovrastata da quello di Messiaen – la sua sinfonia *Turangalila*, in particolare, meno le onde Martenot e il pianoforte – Chen semplicemente dipinge, usando timbri strumentali e vocali come colori e combinandoli in trame, prospettive ritmiche dinamiche.

Un mondo affascinante, caratterizzato da manipolazione straordinariamente ben integrata e raffinata della tavolozza sonora. In *Casta*, il suono acido, nasale non temperato della voce di Beijing, stuzzica l'orecchio come una zanzara; ma questo timbro è abilmente contrastato e completato dal clarinetto o dallo stile dei due soprani operistici occidentali. In questa partitura gli umori sono dunque descritti con molti elementi eclatanti.

Concerto per violoncello op. 104 in si minore

Ultima grande opera sinfonica di Anton Dvorák, precede la composizione di opere teatrali quali *Il diavolo e Caterina*, *Russalka*, *Armida*, i vari poemi sinfonici, l'ultimo quartetto, il *Requiem*. Il *Concerto*, completato nella prima stesura a fine febbraio 1895 durante gli ultimi mesi del soggiorno americano, ma rielaborato (specialmente nel terzo tempo) dopo il rientro in patria e terminato nell'aprile 1895, può essere considerato il suo testamento spirituale: una rievocazione dei momenti più significativi della vita, una affermazione ed espressione delle sue idee e sentimenti più profondi, e, in ultimo, la prefigurazione di un sofferto e drammatico commiato. Si chiude la sua vita di artista, ma contemporaneamente si chiude l'epoca della musica nazionale basata sugli elementi e valori tipici del sentimento popolare: come in un presagio, il *Concerto per violoncello* prefigura la imminente scomparsa dalla scena del mondo di quell'evento generoso e vibrante che furono le Scuole nazionali, i cui grandi e nitidi affreschi emozionali hanno permesso di penetrare intimamente la cultura dei popoli.

Teatro La Fenice
venerdì 25 marzo 2005 ore 20.00

Arthur Honegger
Sinfonia n. 3 *Liturgique*
1. Dies Irae (Allegro marcato)
2. De profundis clamavi (Adagio)
3. Dona nobis pacem (Andante)

Gabriel Fauré
Requiem op. 48
per soprano, baritono, coro, orchestra e organo
Introito e Kyrie
Offertorium
Sanctus
Pie Jesu
Agnus Dei
Libera me
In paradisum

direttore
Marcello Viotti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti

Gianluigi Mattietti
NOTE AL PROGRAMMA

Delle cinque sinfonie composte da Arthur Honegger, la Terza è quella orchestralmente più imponente e anche la più sviluppata dal punto di vista formale. Il titolo «Liturgique» si riferisce ai versetti del Requiem liturgico che identificano ciascuno dei tre movimenti, e che vengono parafrasati nell'orchestra come un cantus firmus strumentale: *Dies irae*, *De profundis clamavi* e *Dona nobis pacem*. Honegger cominciò la composizione dal secondo movimento, che è anche il nucleo emozionale della sinfonia, portato a termine tra il gennaio e l'ottobre del 1945, poi scrisse il primo e il terzo, completati rispettivamente nel dicembre del 1945 e nell'aprile del 1946. La prima esecuzione ebbe luogo a Zurigo il 17 agosto 1946 sotto la direzione di Charles Münch, dedicatario della partitura. Da allora la sinfonia cominciò a circolare trionfalmente nelle sale da concerto di tutto il mondo, divenendo nel giro di un decennio una delle composizioni contemporanee più eseguite, sia per il suo forte impatto drammatico, sia per i contenuti simbolici che Honegger vi afferma, strettamente legati al quel contesto storico. Il compositore li spiega in una celebre intervista con Bernard Gavoty: «Ho voluto, in quest'opera, simboleggiare la reazione dell'uomo moderno contro la marea di barbarie, di stupidità, di sofferenza, di meccanizzazione, di burocrazia che ci assedia da qualche anno: ho raffigurato musicalmente il conflitto che nasce nel suo cuore tra l'abbandono alle forze cieche che lo stringono e l'istinto della felicità, l'amore della pace, il sentimento della salvezza divina. Ma la sinfonia è un dramma che si svolge, se volete, fra tre personaggi, reali o simbolici: la sfortuna, la fortuna e l'uomo. Sono temi eterni. Mi sono sforzato di renderli attuali». I significati della *Symphonie liturgique* e le fasi della sua genesi emergono anche con maggiore dovizia di dettagli in un testo del 1954 ritrovato tra le carte del compositore, e riportato da Harry Halbreich nella sua monografia: «Questa sinfonia è come la maggior parte delle mie opere sinfoniche in forma di trittico. È una esplicita reazione contro il mondo della musica cosiddetta oggettiva. Ciascuna delle tre parti vuole tentare di esprimere un'idea, un pensiero che non voglio qualificare come filosofico – sarebbe pretenzioso – ma come il sentimento personale dell'autore. Ho fatto perciò ricorso ai sottotitoli liturgici e intitolato la sinfonia liturgica, sperando così di farmi comprendere meglio [...] Pensavo a tempo a questa sinfonia. Lentamente le melodie dell'*Adagio* nascevano dentro di me e si saldavano le une alla altre. Avevo già in mente il nucleo centrale, il *De profundis clamavi ad te Domine* che doveva sgorgare dal fondo dell'abisso fino ai gridi acuti di disperazione, per poi calmarsi ed estinguersi. Il tornado del primo movimento mi è subito apparso del tutto chiaro, completamente organizzato, nel breve tragitto del treno che mi portava da Basilea a Berna. Ne ho annotato per intero lo scheletro la sera prima di coricarmi. Altrettanto rapidamente, ma ho dimenticato quando, ho visto prendere

forma davanti a me il Finale. Naturalmente l'idea di base di questa salita verso il grido di disperazione era già ben presente nella mia mente. E anche la coda lenta, ma ci ho lavorato a lungo, salvo che per la frase in fa diesis del violino e del violoncello soli che ho annotato, mentre stavo per uscire a pranzo, in piedi già col cappotto, con un ginocchio appoggiato sulla sedia. Tra le mie sinfonie è quella che preferisco, insieme alla Quarta per ragioni del tutto diverse. Credo che sia stato in quel momento che mi sono trovato completamente in possesso di tutti i miei mezzi compositivi». La *Symphonie liturgique* è l'unica sinfonia di Honegger con un programma esplicito, ma ha una costruzione rigorosissima e una grande complessità di scrittura che sfrutta tutto l'ampio organico orchestrale e si spinge fino ai limiti della tonalità. Una chiara impronta atonale ha ad esempio tutto il primo movimento, *Dies Irae*, una pagina dal carattere violento (che ricorda quello del primo tempo della Sinfonia n. 1), fatta di linee asciutte e spigolose, di invenzioni orchestrali che evocano un'umanità minacciata da forze apocalittiche. Così il compositore la descrive a Gavoty: «Nel *Dies Irae* si trattava per me di dipingere il terrore umano di fronte alla collera divina, di rendere i sentimenti brutali, eterni, di popolazioni perseguitate, consegnate al gioco della fatalità, che cercano invano di sfuggire ai trabocchetti crudeli del destino. Giorno di collera! I temi violenti si succedono senza lasciare all'ascoltatore un istante di tregua. Non c'è modo di respirare di riflettere. L'uragano spazza via tutto, cieco, collerico... Soltanto alla fine di questo pezzo l'uccello fa la sua apparizione». La struttura è quella di una forma sonata breve e compatta, occupata per metà dall'esposizione. Dalle cupe turbolenze iniziali prende forma tutto il primo tema, un motivo marcato e feroce esposto dagli archi all'unisono, accompagnato da un ritmo stridente nei legni acuti, con i corni che scandiscono la frase «*Dies Irae, Dies illa*» (come segna il compositore sulla partitura). Dopo una elaborata sezione di transizione che introduce altri materiali (un tema accordale e un disegno cromatico) fa il suo ingresso il secondo tema «simile a una smorfia terrificante» (Halbreich), caratterizzato da enormi salti ascendenti e dissonanti, che si scioglie poi nell'unico elemento melodico di tutto il movimento. Lo sviluppo, molto breve, è tutto costruito sul primo tema e su una frammentazione degli elementi che produce l'effetto di un caos rarefatto e carico di tensione. Il primo tema invece scompare nella ripresa, concentratissima, conclusa da una coda basata su un ampio e tenebroso *cantus firmus* diatonico, come un macabro corale che rappresenta la prima apparizione dell'elemento ciclico del canto dell'uccello. Nell'*Adagio* centrale, *De profundis clamavi*, la scrittura violenta e atonale del *Dies Irae* lascia spazio a una dimensione più armoniosa e consonante imperniata sulla tonica di mi: è una delle pagine più intense e ispirate di Honegger, e anche il cuore della sinfonia, come un grande lamento, «una meditazione dolorosa dell'uomo abbandonato dalla divinità - una meditazione che è già una preghiera [...] Tutto ciò che resta ancora di puro, di chiaro, di fiducioso nell'uomo, tende verso questa forza che noi sentiamo al di sopra di noi. Dio, forse, o ciò che ciascuno porta con fervore nel più segreto della sua anima». È costruito come una semplice forma ternaria con una introduzione e una coda, ma «quante pene mi è costato questo pezzo! Ho voluto sviluppare una linea melodica rinunciando a formule e procedimenti dati [...] A un certo punto i contrabbassi, il controfagotto e il pianoforte, tutto quello che c'è di più grave di più tenebroso in orchestra, scandiscono la prosa funebre *De profundis clamavi ad te, Domine!* Verso la fine del pezzo ho ripreso, precisandolo il tema dell'uccello [...]: Dio che poco

prima rimproverava e tuonava, ora è sordo alle preghiere che salgono verso di lui. Il cielo è chiuso, ma... Ma, come ha scritto Claudel nel nostro *Jeanne au bûcher* c'è la Speranza che è la più forte! C'è la Gioia che è la più forte! C'è l'Amore che è il più forte! Ecco il messaggio della colomba, il ramoscello d'olivo che tiene nel suo becco, la promessa di pace che essa simboleggia in mezzo al disastro...». Dopo le dodici battute introduttive si leva una melodia ampia, infinita, che culmina in un grande arabesco del flauto, metamorfosi del corale del primo movimento. Nella parte centrale, più contrappuntistica e drammatica, compare il tema del *De profundis clamavi ad te Domine*, trattato come una progressione cromatica ascendente, che spinge verso il culmine della tensione, e prepara la ripresa, arricchita di controcanti e suggellata dalla breve coda nella quale ritorna il tema dell'uccello, leggero, pieno di dolcezza e di speranza. Fortemente connotato da elementi programmatici e extramusicali, è l'ultimo movimento della Sinfonia, *Dona nobis pacem*: «[...] Ciò che ho voluto esprimere all'inizio della terza parte è la crescente stupidità collettiva. Ho immaginato una marcia pesante, per la quale ho modellato un tema intenzionalmente idiota, esposto all'inizio dal clarinetto basso: Boueh-boueh... boueh... boueh... boueh- boueh- boueh! È la marcia dei robots contro l'uomo civilizzato, che possiede un corpo e un'anima [...] è la rivincita della bestia contro lo spirito. La marcia imbecille prosegue, il lungo corteo di oche meccaniche, avanza dondolando con passo cadenzato... Allora nasce un sentimento di ribellione tra le vittime. La rivolta si organizza e cresce. Improvvisamente un grido immenso, ripetuto tre volte, si leva dai petti oppressi: *Dona nobis pacem!* E allora come se la misura fosse colma, come se il desiderio di pace avesse la meglio alla fine sull'orrore del disordine, ho voluto, con una lunga frase cantabile, esprimere il desiderio dell'umanità sofferente, «liberateci da tutto questo!», e suggerire la visione della pace tanto sperata [...] Le nuvole si aprono e nella gloria del sole che si leva, per l'ultima volta l'uccello fa il suo vocalizzo: così il canto di pace dell'uccello plana sulla sinfonia, come una volta la colomba sull'immensità delle acque». A cosa si riferisse Honegger parlando della marea di crescente stupidità viene precisato nel testo del 1954: «il nazionalismo, le dogane, le tasse, le guerre, tutto ciò che l'uomo ha inventato per perseguitare l'uomo, avvilirlo e trasformarlo in un robot. La spaventosa bestialità che provoca questo grido di disperazione «*Dona nobis pacem*» e si conclude con una breve meditazione su ciò che la vita potrebbe essere: la calma, l'amore, la gioia... un canto di uccelli, la natura, la pace». Le pulsazioni sorde dei bassi scandiscono il passo sordo, estenuante del corteo, con il tema idiota esposto all'inizio dal clarinetto basso, «una specie di marcia che avanza faticosamente sempre intorno alle stesse note, balbettando ripetendo sempre la stessa cosa». Questo tema si alterna con altri due spunti, un risoluto richiamo dei corni che appare come il vero primo tema e anche rappresenta un primo gesto di ribellione, seguito da un motivo cromatico e dolente degli archi. Ma l'inesorabile marcia riprende il suo corso fino a un punto di parossismo sottolineato da accordi dissonanti, sul quale esplose una vera e propria rivolta, il grido universale di *Dona nobis pacem!* intonato da tutta l'orchestra. Improvvisamente, con un rapido slittamento tonale e un decrescendo di tre misure durante le quali scompare il ritmo di marcia, si apre la visione celestiale della pace eterna, in una dimensione di grande serenità, come una preghiera esaudita, dominata da una commovente melodia degli archi, punteggiata dall'arabesco del flauto e da un richiamo nel violino solo del *De Profundis*.

Solo recentemente si è potuta ricostruire la complessa genesi del *Requiem* di Fauré, concepito inizialmente in una versione ridotta (per organico e numero di sezioni), poi passato attraverso diversi ampliamenti prima di approdare alla versione per grande orchestra nella quale è diventato noto. Fauré si dedicò alla composizione del *Requiem* con una rapidità insolita, completando la partitura tra l'ottobre del 1887 e i primi giorni del 1888 (l'*Agnus Dei* è datato 6 gennaio, il *Sanctus* 9 gennaio), e destinandola ad un'esecuzione immediata che ebbe luogo il 16 gennaio all'Église de la Madeleine, dove Fauré era maestro di cappella, per il funerale del celebre architetto Emmanuel Lesoufaché. Questa prima versione comprendeva cinque brani (*Introito e Kyrie, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei e In Paradisum*), ed era destinata ad un organico dal colore cupo e dal carattere intimistico: pochi archi, ma senza violini (a parte un violino solo nel *Sanctus*) e senza fiati, e poi arpa, timpani e organo, un coro di trenta ragazzi rinforzato da quattro tenori e quattro bassi, e una voce bianca per la parte solistica del *Pie Jesu* – nella prima esecuzione la cantò il piccolo Louis Aubert (1887-1968) che divenne poi compositore. Le numerose esecuzioni che seguirono spinsero Fauré a ritoccare l'orchestrazione, aggiungendo nuovi strumenti (senza modificare le parti già scritte) e a introdurre due nuove sezioni. Il 28 gennaio 1892, in un concerto della Société nationale nella Chiesa di Saint-Gervais, fu eseguita una nuova versione del *Requiem* che includeva *Offertorium* e *Libera me*, entrambi con una parte destinata al baritono solista, e ampliava l'orchestra con l'aggiunta degli ottoni (due corni in fa, due trombe, e tre tromboni). Anche in questa versione il *Requiem* conservava la sua impronta intimistica, «da chiesa», che corrispondeva alla volontà del compositore di rompere con la concezione tragica e teatrale tipica della *Missa pro defunctis*, con il gusto melodrammatico che emerge ad esempio nei *Requiem* di Verdi e di Berlioz. Come le altre opere religiose di Fauré anche il suo *Requiem* è scritto in uno stile spoglio e severo, con venature modali, che evocano il fascino del *cantus planus*, ed è concepito come un momento di raccoglimento, nel quale prevale l'intonazione mistica, estatica. Anche nei momenti più tenebrosi, come l'*Agnus Dei* e il *Libera me* la morte non è sentita come una tragedia, ma come un'esperienza trascendente, una liberazione dalla schiavitù del corpo: «Si è detto che il mio *Requiem* non esprime la paura della morte, qualcuno lo ha definito una *Berceuse* della morte: come una liberazione felice, una aspirazione alla felicità dell'aldilà, piuttosto che come un passaggio doloroso... Forse anch'io istintivamente ho cercato di uscire dalle convenzioni, dopo avere per molto tempo accompagnato all'organo servizi funebri! Ne avevo abbastanza. Ho voluto fare qualche cosa di diverso». La versione del 1892 corrispondeva quindi ancora molto bene alla concezione di una musica spoglia e rasserrenante che Fauré voleva dare al suo *Requiem*, ma probabilmente non convinse l'editore Hamelle, che la riteneva poco adatta ad una diffusione nelle sale da concerto, a causa della sua strana orchestrazione senza violini e senza legni. Di fronte alle richieste di una revisione per grande orchestra della partitura, Fauré prese tempo, rimandò di qualche anno la decisione e probabilmente (visto che il manoscritto è andato perduto) alla fine affidò il compito all'allievo prediletto Roger Ducasse, che del *Requiem* aveva già curato la riduzione per canto e pianoforte. La nuova partitura, eseguita il 12 luglio 1900 Palazzo del Trocadéro sotto la direzione di Paul Taffanel, e pubblicata nel 1901, conserva alcune caratteristiche timbriche di quella precedente, con l'organo, le arpe e i timpani, la predominanza delle viole (divi-

se) nella parte degli archi e con i violini che entrano solo a partire dal *Sanctus*, ma con l'aggiunta di altri due corni (in tutto quattro) e dei legni: due flauti, due clarinetti (che suonano in tutto dodici battute nel *Pie Jesu*) e due fagotti per rinforzare i bassi, ma non gli oboi. In questo modo la dinamica veniva spinta naturalmente verso il forte e la partitura appariva fatta a misura delle grandi sale da concerto, nelle quali cominciò a circolare ottenendo da subito un enorme successo: in una lettera del 1900 il compositore scriveva «Si suona il mio *Requiem* a Bruxelles; e a Nancy e a Marsiglia, e a Parigi, al Conservatorio! Vedete che sto diventando un musicista famoso!». Il *Requiem* di Fauré catturò subito l'interesse del pubblico per alcuni caratteri che risultarono all'epoca del tutto anticonvenzionali: la costruzione lineare e salmodiante delle melodie cantate, le terse polifonie, le strutture modali, l'orchestrazione che tendeva comunque al monocromo, la presenza costante dell'organo (che nelle sale da concerto poteva essere sostituito da un harmonium), la sobrietà dell'eloquio lontana da ogni magniloquenza romantica. Ma questo strano *Requiem*, né teatrale, né liturgico, è anche una partitura costruita con grande finezza, con sottili cambiamenti di colore armonico e un ordito di una decina di temi che vengono ripresi in combinazioni sempre diverse. Il primo movimento, *Introito e Kyrie*, si apre con alcuni possenti accordi di re minore e una solenne frase del coro sulle parole «Requiem aeternam». Poi la dolce melodia intonata dai tenori (*Andante moderato*), accompagnati da un delicato contrappunto degli archi, è seguita da quella dei soprani su «Te decet hymnus» che funge da tema secondario, ripreso anche altrove. Dopo una sezione carica di tensione, e la preghiera implorante e drammatica «Exaudi orationem meam», il coro intona il soave *Kyrie* sul tema iniziale dei tenori. L'*Offertorium* è costituito da una grande parte corale che inquadra il canto del baritono solista sulle parole «Hostias et preces» (questa parte solistica fu composta prima di quella corale: l'abbozzo risale all'autunno del 1887): la parte corale (*Adagio molto*) è una sapiente struttura a canone affidata a contralti e tenori, che crea l'immagine di una progressione dalle tenebre alla luce e una costante tensione sottolineata da sottili modulazioni. La melodia del baritono (*Andante moderato*), che Fauré voleva avesse più la voce del «cantore» che del cantante lirico, si dipana grave e calma su un animato disegno degli archi, e con un carattere declamatorio che però sulle parole «faceas Domine, de morte transire» riprende il profilo del «Te decet» dell'*Introito*. Il ritorno della parte corale e fugata chiama in causa tutte le voci, e si conclude su un «Amen» vocalizzato, e radioso. Un'atmosfera angelica domina invece nel *Sanctus*, costruito su semplici arpeggi di viole e arpe, su un'ampia curva melodica in cui si echeggiano soprani e voci maschili, sul controcanto estatico dei violini che compiono per la prima volta nel *Requiem*. In una lettera del 1900 a Eugène Ysaÿe, Fauré scriveva «L'orchestrazione è basata su un quartetto di viole e di violoncelli divisi. Non ci sono secondi violini e i primi non compaiono che a partire dal *Sanctus* [...] Gli ottoni e i legni hanno poco da fare, l'organo riempie l'armonia per tutto il tempo [...] e vedrai come, dopo tutte queste viole, i violini siano angelici nel *Sanctus!!!*». Improvvisamente gli ottoni introducono il gioioso *Hosanna*, che poi svapora in una coda meditativa che riprende gli arpeggi e il tema dei violini. Pagina spoglia e toccante, il *Pie Jesu* è anche il nucleo espressivo di tutto il *Requiem*, già nella sua prima versione in cinque movimenti, con il soprano solista accompagnato dall'organo e da brevi interiezioni orchestrali dal sapore pentatonico. Alla semplicità del *Pie Jesu* si

contrappone la complessità dell'*Agnus Dei*, il pezzo più articolato dal punto di vista formale: l'ampia frase introduttiva degli archi, in fa maggiore, sostiene il tema dei tenori, trattato come un corale; un passaggio drammatico del coro lascia il posto al ritorno della calma melodia iniziale; un do tenuto dai soprani sulla parola «Lux aeterna» accompagna la magica transizione verso il La bemolle maggiore, e innesca un percorso modulante che culmina nella supplica «Quia pius est» sottolineata dagli ottoni; un silenzio drammatico, carico di tensione segnala il ritorno del tema dell'*Introito*, in un'atmosfera tetra che svanisce nel passaggio al Re maggiore della coda strumentale, sul tema iniziale dell'*Agnus Dei*. Come l'*Offertorium* anche il *Libera me* è tripartito, ma con una parte solistica del baritono (composta già nel 1877) che inquadra l'episodio corale. Quella del baritono è una melodia estroversa e carica di pathos, unica di tutto il *Requiem*, accompagnata da un ostinato pulsante e solenne degli archi gravi. Il coro entra in *pianissimo* sulle parole «Tremens factus sum ego et timeo», poi intona il «Dies Irae» (*Più mosso*) come un gesto drammatico accompagnato dagli ottoni, e infine riprende all'unisono il tema tenebroso del «Libera Me» prima che venga riesposto per l'ultima volta dal baritono. Le inquietudini del *Dies Irae* scompaiono nel movimento corale conclusivo, *In Paradisum*, che ricrea l'atmosfera estatica del *Sanctus*: gli arpeggi dell'organo, creano un ostinato dal carattere cullante, sul quale si snoda prima una incantata melodia dei soprani che crea una dimensione di pace e grande raccoglimento; poi sulla parola «Jerusalem» entra tutto il coro e gli archi con armonie seducenti e lievemente modulanti, che prolungano il canto angelico e lo accompagnano fino alle ultime battute in *pianissimo*, come un effetto di dissolvenza.

Gabriel Fauré
Requiem op. 48

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

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

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.

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.

Domine Jesu Christe! Rex gloriae! ecc.
Amen.

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

L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.
Si innalzi un inno a te, o Dio, in Sion,
e ti si renda grazie in Gerusalemme;
esaudisci la mia preghiera,
a te verranno tutti i corpi.
L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.

Signore pietà,
Cristo pietà,
Signore pietà.

Signore Gesù Cristo! Re di gloria!
Libera le anime di tutti i fedeli defunti
dalle pene dell'inferno e dalla fossa profonda!
Liberale dalla bocca dei leoni,
affinché non vengano inghiottite dal Tartaro,
affinché non cadano nell'oscurità.

A te, o Signore, offerte e preghiere
ti offriamo con lodi.
Tu ricevine in favore di quelle anime,
delle quali oggi facciamo memoria:
falle, o Signore, passare dalla morte alla vita,
che un tempo hai promesso ad Abramo
e alla sua stirpe.

Signore Gesù Cristo! Re di gloria! ecc.
Amen.

Santo, santo, santo il Signore Dio
dell'Universo!
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.
Osanna nell'alto dei cieli.

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem!
Amen!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.
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, Domine, de morte aeterna, in die
illa tremenda, quando caeli 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 illa,
dies magna et amara valde.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

In Paradisum deducant 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.

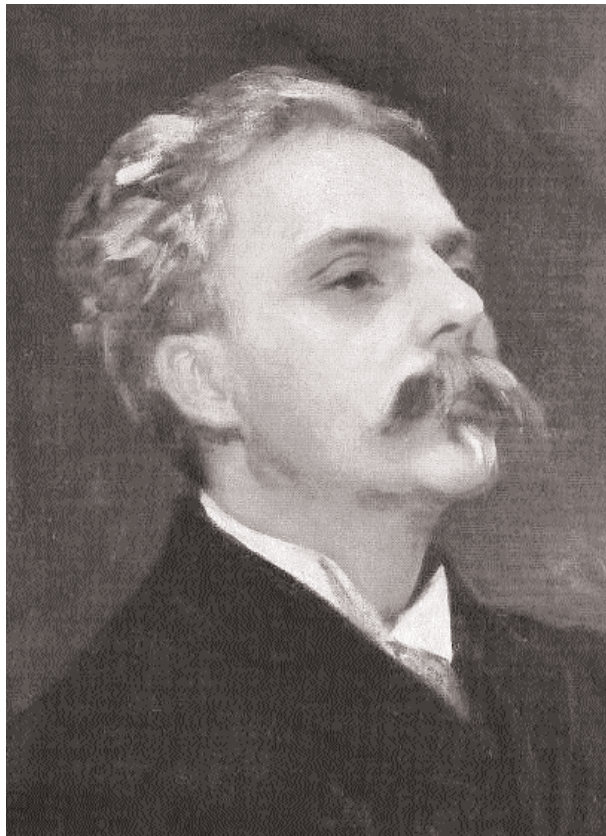
Pietoso Signore Gesù,
dona loro requie!
Amen!

Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
dona loro il riposo.
Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
dona loro il riposo eterno.
Splenda ad essi la luce perpetua, Signore,
con i tuoi santi in eterno, poiché tu sei pietoso.
L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.

Libera me, o Signore, dall'eterna morte in
quel giorno tremendo, quando il mondo ed i
cieli divranno essere scossi mentre verrai a
giudicare il secolo per mezzo del fuoco.

Tremo e ho paura, nell'attesa del giudizio e
della collera che verrà.
Quel giorno, sarà giorno di collera,
di sventura e miseria, quel giorno,
sarà giorno grande e veramente amaro.
L'eterno riposo dona a loro, oh Signore,
e risplenda ad essi la luce perpetua.

In Paradiso ti conducano gli angeli:
al tuo arrivo ti accolgano i martiri
e ti guidino nella città santa di
Gerusalemme.
Ti accolga il coro degli angeli
e con Lazzaro, che un tempo fu povero,
possa tu avere riposo in eterno.



Gabriel Fauré.

Teatro Malibran
domenica 3 aprile 2005 ore 20.00 ➔

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 35 in re maggiore K 385 «Haffner»
Allegro con spirito
Andante
Menuetto - Trio
Presto

Michael Tippett
Concerto per doppia orchestra d'archi
Allegro con brio
Adagio cantabile
Allegro molto

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425 «Linz»
Adagio - Allegro spiritoso
Poco adagio
Minuetto e trio
Finale: Presto

direttore
Sir Neville Marriner

Orchestra del Teatro La Fenice

Carla Moreni
NOTE AL PROGRAMMA

Sir Michael Tippett, incuneato a far da ponte tra due grandi sinfonie di Mozart. Potrebbe sembrare quasi una provocazione se a proporci la partitura del compositore inglese non fosse sir Neville Marriner. A questo punto il gioco non è più un gioco, l'omaggio prende una sua consistenza: le due colonne del sinfonismo mozartiano stanno come custodi del tempio della musica, viatico per il *Concerto per doppia orchestra d'archi*, che è una tra le pagine più famose ed eseguite di Tippett, una fra le sue prime a spiccare il volo.

È noto in Italia il nome di sir Michael, ma la frequenza di esecuzione di suoi brani non è tale da esimerci dal mettere a fuoco lui per primo in queste note. Difficile ad esempio che uno sappia dire così, all'impronta, quale fu il direttore che per primo portò Tippett in concerto nel nostro Paese: Karajan. Inaspettato. Diresse *A child of our time* (altra pagina delle più note, un oratorio mosso dalla ribellione contro le vergogne naziste) per la Rai di Torino, con le compagini locali, nel 1952. Tippett aveva già quarantasette anni, godeva di una certa fama in Europa, ma non era mai arrivato nell'Italia, che pure assai amava. Altro esempio a suffragare la scarsa circolazione da noi del compositore, nessuna sua opera è mai arrivata sulle scene di un nostro teatro. Ne ha scritte cinque. Poche, a confronto col nutrito e fondamentale corpus del coetaneo, e amico, Benjamin Britten. Meritevoli tuttavia di attenzione – come accade nel resto del mondo – anche proprio per non lasciare il teatro di Britten, probabilmente il più originale del Novecento, come un fenomeno isolato. In Italia, se non ci fossero stati i benemeriti di Batignano, con le loro estati di scoperta, la costante attenzione privilegiata alla musica inglese, le opere di Tippett non sarebbero mai arrivate. Al Festival all'aperto, nel 1990 è stato rappresentato il *King Priam*, opera del 1958-61.

Dunque obbligatorio, ecco un rapido profilo del compositore. Michael Tippett nasce a Londra, il 2 gennaio 1905 (l'anno prossimo cadranno i cento anni dalla nascita, e in tutto il mondo, in particolare negli Usa, sono in programma manifestazioni di ricordo). Trascorre i primi anni in un'elegante casa del Cinquecento, a Wetherden, un villaggio del Suffolk. Non ha contatti significativi con il mondo della musica fino all'età di dieci anni. Prende lezioni di pianoforte da un'insegnante locale, Mrs Tinkler, e canta nel coro della chiesa, come tutti i suoi coetanei.

Suo padre, Henry, è un avvocato di dichiarate idee liberali. Sua madre, Isabel, scrive novelle, è membro del partito laburista e seguace della teosofia. L'ambiente culturale in casa è vivace, aperto, importante per le eredità formative che lascerà al compositore. Non a caso indicato in tutte le biografie non solo come musicista, autore e direttore delle proprie opere, ma anche come filantropo, concretamente impegnato nel sociale, attento alla storia umana intorno, dichiaratamente pacifista. Contro la guerra, contro il fanatismo religioso, contro la repressione sessuale: saranno questi i temi costantemente emergenti nella lunga vita di Tippett: omosessuale, comunista (per un certo tempo), negatosi alla obbligatoria leva durante la prima guerra mondiale e per questo chiuso per tre mesi in carcere.

Un idealista, ma non solo. Anche un concreto difensore della necessità di impegno e didattica verso i giovani: memorabili i suoi numerosi cicli radiofonici, di conferenze e dibattiti, importanti le sue lezioni in patria e all'estero, dai corsi ad Aspen, in Colorado, a Shanghai, all'Università di Melbourne, in Australia, alla Musikhochschule di Berlino. «Profondamente dentro di me, io so che parte del lavoro di un artista consiste nel rinnovare il nostro senso di grazia e di bellezza. Nel creare un sogno. Ogni essere umano ha questo bisogno di sogno».

Così scriveva Tippett, in uno dei suoi libri più famosi, *Moving into Aquarius*, del 1959. Il padre del compositore possedeva un albergo a Cannes, e nei soggiorni nella città costiera il giovane Michael sviluppò una precoce attitudine per le lingue, il francese in particolare. Fu proprio quello di insegnante di francese in una scuola del Surrey il suo primo impiego lavorativo. Un lavoro non particolarmente gravoso, che gli faceva guadagnare giusto il necessario per poter disporre di sufficiente tempo libero per dedicarsi alla composizione. Sì, perché dopo i primi studi presso la Stamford Grammar School, Tippett aveva chiesto – e ottenuto – l'ammissione al Royal College di Londra. Qui avrebbe studiato composizione con Charles Wood e direzione d'orchestra con Adrian Boult e sir Malcolm Sargent.

Gli anni di formazione musicale, dal 1923 al 1928, furono particolarmente incisivi proprio per la presenza dei due rinomati direttori d'orchestra (Tippett dirigerà molto spesso le proprie composizioni, godendo di una certa fama nel mondo) e soprattutto per l'insegnamento di Wood. Questi era un fervente beethoveniano, e beethoveniana fu etichettata buona parte della scrittura di Tippett, in parte in senso strettamente tecnico – come dimostra ad esempio anche il *Concerto per doppia orchestra d'archi* qui in programma – in parte in senso spirituale, per l'afflato etico che sempre la nutre. «Beethoven era un dio» – così raccontava Tippett in un'intervista con Harvey Sachs, pubblicata sul «Music Magazine» in occasione dei suoi settantacinque anni. Entrato diciottenne al Royal College, egli si definiva «a complete greenhorn», totalmente a digiuno di cose musicali, ingenuamente semplice. «Dovevo iniziare dall'inizio, e l'inizio mi portò a Beethoven, in parte anche perché il mio maestro, Charles Wood, aveva una forte passione per lui. Wood l'aveva ereditata dal suo maestro, Villiers Stanford, che si era formato a Lipsia. E questa fu una straordinaria formazione: se ti danno Haydn, Mozart e il primo Beethoven come classici, la tua difficoltà formale è solamente quella di usare i loro metodi per procedere nelle tue personali invenzioni di piccoli lavori».

Durante gli anni di studio e immediatamente dopo, Tippett compose un gran numero di brani, poi distrutti. Le sue prime opere ufficiali datano a partire dagli anni Trenta. Ma fu solo tra il 1940 e il 1951 – l'arco fecondo in cui Tippett fu chiamato quale direttore musicale al Morley College di Londra – che la sua figura incominciò ad attirare le attenzioni del mondo intorno. E in particolare il brano che lo impose come compositore fu appunto il *Concerto per doppia orchestra d'archi*, che porta la data 1938-1939, e che venne eseguito per la prima volta dalla South London Orchestra, al Morley College, sotto la bacchetta dello stesso Tippett.

Didattica, impegno civile, creatività, andarono sempre di pari passo nel nostro autore. Così come gli interessi letterari (fu amico di T. S. Eliot, il primo librettista del suo oratorio *A child of our time*) e la stessa scrittura: oltre a vari saggi (tra cui uno fondamentale su Purcell, del 1951, e uno su Holst, del 1958), e a un ricchissimo epistolario, di prossima pubblicazione, Tippett ha lasciato i volumi *Moving into Aquarius* (1959, ampliato nel 1974) e *Music of the Angels* (1980). Mentre il suo catalogo di compositore, che con robustezza copre tutti i generi, è stimato oggi come capitolo importante del Novecento: cinque opere (*The midsummer Marriage*, 1947-52, *King Priam*, 1958-61, *The Knot Garden*, 1966-1970,

The Ice Break, 1973-1976, *New Year*, 1986-1988), quattro Sinfonie (ma da annoverare sono anche le sue «anticate» *Fantasia su un tema di Händel* e *Fantasia concertante su un tema di Corelli*), il Triplo Concerto per violino, viola e violoncello, cinque Quartetti, le pagine pianistiche, quelle corali (*The Vision of St. Augustine*, eseguito al debutto nel 1966 col baritono Dietrich Fischer-Dieskau e Orchestra e Coro della bbc, il più volte citato *A Child of our Time* e l'ultima, *The Mask of Time*, impegnativa partitura per soli, coro e orchestra, affidata per la prima a Boston, nel 1984, a sir Colin Davis con i complessi locali). Ultimo numero di un sostanzioso e via via sempre più internazionale lascito, il variegato *The Rose Lake*, «song without words», con imponente dispiegamento di esotiche percussioni, scritto da Tippett tra il 1991-1993, commissionatogli per i novant'anni dalle orchestre sinfoniche di Londra, Boston e Toronto.

Nel novembre del 1997, in viaggio per Stoccolma, dove gli veniva dedicata la più importante retrospettiva mai sino a quel momento ricevuta, sir Michael si ammalò di polmonite. L'8 gennaio seguente moriva, a Londra, poco dopo aver festeggiato il novantatreesimo compleanno.

Curioso, e fortemente caratterizzante, è l'organico del *Concerto per doppia orchestra d'archi*: la disposizione antifonale – non solo fisica dei due ensemble, ma spesso ovviamente anche della scrittura – richiama il gusto per le pagine barocche destinate a cori-organiche «battenti». Ma in queste la specularità di due fonti sonore valeva soprattutto come invenzione di possibilità di colore. Tippett invece affida alla doppia squadra l'eredità romantica – rivisitata in chiave personalissima – dello sviluppo della forma. Motti geometrici, disegni ritmici carichi di energia, squarci improvvisi di puro canto, plasmano i tre movimenti del Concerto.

Nel primo, Allegro con brio, una forma-sonata traluce dietro all'invenzione di temi spezzati, talora dissonanti, dai ritmi spesso sincopati, che portano all'ascolto un tessuto assai mosso, catturante. Nell'Adagio cantabile il tema che subito si sbalza è una citazione di un canto scozzese, quasi modale, sospeso senza punti di approdo, sontuoso nel fraseggio, ma senza enfasi romantica. Anzi, freddo, ma con una sacralità di respiro che sembra venire dalla musica sacra. Un Rondò chiude l'Allegro molto, finale, di nuovo su un tema nervoso, come nel primo movimento, quando improvvisa da tanto scatto di segno si apre una inaspettata memoria di valzer, ricordo di chissà quale Vienna lontana.

I 23-25 minuti degli archi di Tippett stanno chiusi nella loro isola, tra le due Sinfonie di Mozart. Amati anche da grandi direttori (ne esiste una registrazione in disco storica, firmata Stokowski con la London Symphony), si staccano nettamente all'ascolto rispetto alle ben note pagine del Salisburghese. In proporzione meriterebbero fiumi di inchiostro, in gran parte già versati. Dunque qui basti un pro-memoria sull'aspetto più esteriore delle due Sinfonie: i nomi. La «Haffner» (Vienna, estate 1782, prima esecuzione a Vienna, il 23 marzo 1783) omaggia l'omonima committente famiglia di Salisburgo: chiesta in origine quale Serenata, aprirà invece, con il suo impianto robusto e di gran respiro il grande capitolo delle ultime Sinfonie viennesi di Mozart. La «Linz» (o meglio «Linzer», Sinfonia di Linz) venne appunto scritta a Linz, nella veloce tornata di quattro giorni, dal 30 ottobre al 3 novembre 1783, per un'inattesa Accademia che ebbe luogo il 4 novembre. Mozart si trovava di passaggio nella città, dove già aveva soggiornato, e dove contava molti sostenitori, di ritorno dal primo e unico viaggio a Salisburgo, per presentare al padre la giovane nuova sposa Costanze.

Teatro Malibran
sabato 28 maggio 2005 ore 20.00

Gustav Mahler
Sinfonia n. 9 in re maggiore
Andante comodo
Nel tempo di un tranquillo Ländler
Rondo-Burleske
Adagio

direttore
Dmitrij Kitajenko

Orchestra del Teatro La Fenice

Paolo Petazzi
NOTE AL PROGRAMMA

Mahler cominciò a lavorare alla *Nona* nel giugno 1909 a Dobbiaco. Solo una lettera a Bruno Walter (databile intorno alla fine dell'agosto 1909) parla della genesi, febbrilmente rapida, della sinfonia:

Ho lavorato molto e proprio ora do l'ultima mano ad una nuova sinfonia. [...] L'opera (per quel che posso conoscerla, perché finora ho scritto l'abbozzo a rotta di collo, come un cieco, e adesso che comincio a strumentare l'ultimo tempo non conosco più il primo) è un arricchimento assai felice della mia piccola famiglia. Vi si dice qualcosa che da molto tempo ho sulle labbra, forse da porre nel complesso al fianco della Quarta (che però è del tutto diversa). Per la folle fretta e l'affanno la partitura è buttata giù di corsa ed è assolutamente illeggibile per occhi estranei.

La stesura definitiva fu portata a termine nel marzo 1910 a New York. Mancarono i ritocchi e le correzioni che Mahler era solito apportare durante le prove per la prima esecuzione, perché questa fu postuma, diretta da Bruno Walter a Vienna il 26 giugno 1912. Tra gli ascoltatori c'era Alban Berg, fin dall'adolescenza devoto ammiratore di Mahler: proprio a Berg si deve un breve e famosissimo commento della *Nona*, in una lettera alla moglie del 1912:

Ho suonato di nuovo la *Nona* di Mahler. Il primo tempo è la cosa più splendida che Mahler abbia scritto. È l'espressione di un amore inaudito per questa terra, del desiderio di viverci in pace e di poter godere fino in fondo la natura, prima che giunga la morte. Poiché essa arriverà inesorabilmente. Tutto questo tempo è impostato sul presentimento della morte, che riemerge in continuazione. Ogni sogno terreno culmina in esso (e da qui nascono quei passaggi che irrompono con impeto sempre nuovo dopo i passi più delicati) e con più forza naturalmente in quel passo incredibile dove il presentimento diviene certezza e dove la morte si annuncia «con la massima forza» nella più profonda e più dolorosa gioia di vivere. E poi il terribile passo della viola e del violino e i suoni cavallereschi: la morte nell'armatura! Contro tutto ciò non c'è più resistenza! Ciò che segue sembra quasi rassegnazione. Sempre con il pensiero all'«aldilà» che in quel passo «misterioso» appare come nell'aria sottile – al di sopra delle montagne – sì, proprio come in quello spazio (l'etere) dove l'aria si rarefa. E di nuovo per l'ultima volta, Mahler si rivolge alla terra – non più alle lotte e alle gesta, che egli allontana da sé (come già aveva fatto nel *Lied von der Erde* con i disegni cromatici discendenti *morendo*); ma soltanto e completamente alla natura. Vuole godere ancora, finché gli è possibile, tutti i tesori che la terra gli offre. Lontano

da ogni contrarietà, nell'aria libera e sottile del Semmering, vuole costruirsi una casa per godere questa aria, la più pura della terra, bevendola con respiri sempre più profondi, sempre più profondi..., perché questo cuore, il più splendido che abbia mai pulsato fra gli uomini, si espanda, si espanda sempre di più prima di dover cessare di battere qui.

Questa lettera di Berg contiene alcuni lineamenti essenziali dell'interpretazione generalmente condivisa della *Nona*, che fu subito particolarmente cara anche a Schönberg e Webern, ed è una delle partiture fondamentali per conoscere i rapporti tra l'eredità di Mahler e la Scuola di Vienna, in modo particolare per quanto riguarda Berg.

È ormai quasi un luogo comune riconoscere nelle opere ultime di Mahler profezie della «nuova musica» e vedere nel *Lied von der Erde*, nella *Nona* e nel frammento della *Decima* i caratteri di un «tardo stile» di cui già Paul Bekker aveva individuato alcuni lineamenti essenziali, parlando di «Stil der Auflösung», di stile del dissolvimento. Procedimenti dissociativi investono diversi aspetti del linguaggio mahleriano per dar vita ad una «prosa musicale» (concetto caro a Schönberg e particolarmente pertinente di fronte ad una partitura come quella della *Nona*), dove l'articolazione non si vale più dei nessi tradizionali, sembra aprirsi liberamente ad un andamento frammentario, che rifiuta la compattezza e insieme definisce logiche costruttive nuove: più che mai nell'ultimo Mahler il persistere della tonalità e di vocaboli noti suscita l'impressione di una materia musicale liberata ed estraniata rispetto alla logica costruttiva del passato, in grado di dar vita ad aggregazioni aperte, come un collage di rovine, guardate nella prospettiva della memoria e accolte nel contesto dissolto come reminiscenze o citazioni. Viene meno nel primo tempo della *Nona* la fitta scrittura polifonica che aveva caratterizzato il sinfonismo mahleriano a partire dalla *Quinta*, e al tempo stesso si definiscono funzioni polifoniche nuove con linee melodiche che stabiliscono fra loro rapporti assai liberi in uno spazio musicale aperto. Viene meno anche la netta, incisiva profilatura che caratterizzava molte idee delle sinfonie precedenti. La strumentazione accentua gli aspetti analitici e disgregati caratteristici già di altre partiture mahleriane. Il principio di non ripetizione, che fu decisivo per Schönberg e i suoi allievi, è condotto ad esiti più radicali rispetto alle opere precedenti.

Il rifiuto della compattezza si riconosce già nella disposizione dei quattro tempi della sinfonia e nelle scelte tonali, dal re maggiore dell'*Andante comodo* al do maggiore del secondo movimento, al la minore del Rondo-Burleske al re bemolle maggiore dell'*Adagio*: due lunghissimi tempi lenti incorniciano un blocco centrale formato da due tempi di andamento più mosso, definendo una successione segnata dalla discontinuità, un percorso attraverso stili e caratteri diversi dove anche la conclusione non si pone come momento unificante e riassuntivo: è un percorso che non mancherà di esercitare una profonda suggestione su Alban Berg, che ne riprende per molti aspetti la disposizione nel Concerto per violino, dove ognuno dei due tempi è suddiviso in due sezioni, secondo la successione *Andante*, *Allegretto / Allegro*, *Adagio*, dove inoltre va sottolineato che l'*Allegretto* ha un carattere di *Ländler* (mentre il successivo *Allegro*, collocato al posto che nella *Nona* è del *Rondo-Burleske*, è in Berg una drammatica cadenza).

I caratteri stilistici ed espressivi dell'ultimo Mahler si pongono sotto il segno del congedo e della morte, come già osservava Berg nella lettera citata e come poi tutti hanno sottolineato, sia pure da punti di vista diversi. Si è fatta anche troppa retorica su Mahler consapevole della condizione malata del proprio cuore e della fine imminente. Henry-Louis de La Grange, nel terzo volume della sua biografia, mostra l'infondatezza di questa retorica, informandoci minuziosamente sui progetti e sulle attività di Mahler, nell'estate 1909, dimostrando che il suo comportamento non era quello di chi si sente con un piede nella fossa. Anche senza queste utilissime precisazioni, va comunque respinta la logica riduttiva di chi crede eccessivamente in motivazioni autobiografiche. Ecedeva forse in senso opposto Schönberg quando affermava, nella celebre conferenza del 1912: «La sua *Nona* è singolarissima. In essa l'autore non parla più come soggetto. È quasi come se esistesse per quest'opera un altro autore nascosto, che ha usato Mahler soltanto come portavoce. Il tono di quest'opera non è più personale («Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten»). Propone constatazioni per così dire oggettive, quasi spassionate, di una bellezza che solo può cogliere chi sa rinunciare al calore animale e si sente a proprio agio nella freddezza dello spirito».

Queste affermazioni sono pienamente giustificate quando sottolineano l'assenza di qualunque concessione «patetica» nella *Nona* e colgono la capacità di Mahler di oggettivare in intuizioni di natura puramente musicale l'esperienza della morte, del distacco (cui fanno riferimento le poche tracce di indicazioni «programmatiche» che si incontrano nell'abbozzo della partitura, e che Mahler cancellò nella stesura definitiva).

IL PRIMO TEMPO: *Andante comodo*

La *Nona* comincia là dove finisce il *Lied von der Erde*: l'intervallo di seconda maggiore discendente, su cui il contralto intona l'ultima parola di *Der Abschied*, «ewig...», è il punto di partenza del primo tema della *Nona*. Le prime battute possono suscitare l'impressione di un gesto introduttivo, ma non hanno l'ampiezza né i caratteri di una vera e propria introduzione. Sono un esempio della natura rarefatta e disgregata del linguaggio della *Nona*: la musica sembra uscire a fatica da una condizione amorfa, inizia presentando motivi brevi, materiali frantumati, ognuno individuato da un timbro diverso (un inciso ritmico, che assume rilievo tematico, è proposto dai violoncelli e dai corni; un secondo motivo è affidato all'arpa, un terzo al corno). Si determina così uno stato di aggregazione incerto e sospeso. I secondi violini intonano una seconda maggiore discendente e da qui sembra cominciare a profilarsi un gesto melodico, subito interrotto, ma ripreso, in nuova forma, dai violini primi, che presentano una melodia di otto battute dalla semplice articolazione simmetrica. Non la si ascolterà più esattamente in questa forma, ma in sempre nuove varianti, sia pure riconoscibilmente riferite ad un materiale di partenza che solo in termini semplificati e riduttivi possiamo chiamare primo tema: non ha un profilo definito una volta per tutte; ma nasce dalla aggregazione e variazione di alcuni motivi, in un continuo divenire.

Ad esso si contrappone subito, con netto contrasto, un agitato tema in re minore, dal gesto drammaticamente concitato, dove predominano intervalli di

maggiore ampiezza. Segue una nuova variante del materiale del primo tema, poi si ripropone il contrasto con il tema in tonalità minore e la sua variante sfocia in un'idea in certa misura nuova, che può essere considerata un terzo tema, destinato a concludere l'esposizione (oppure una variante di un motivo del secondo tema). Nell'abbozzo della partitura si vede che Mahler aveva posto dopo 107 battute il segno di ritornello (poi cancellato): le intendeva dunque come la esposizione di un pezzo in forma sonata. È naturale che abbia cambiato idea: non esistono categorie formali tradizionali adatte a comprendere, senza semplificazioni e forzature, il libero decorso dell'*Andante comodo*. Nel primo tempo della *Nona* il divenire, insorgere, svilupparsi e svanire degli eventi musicali presenta una organicità e una complessità che mal si prestano ad offrire all'ascoltatore schematici punti di orientamento riferibili almeno ad un involucro familiare, pur coinvolgendolo in un percorso di chiara evidenza che nasce da una necessità interiore. Non a caso le analisi dell'*Andante comodo* non concordano neppure sullo schema cui fare con approssimazione riferimento: ci si è richiamati ai principi della doppia variazione e della forma sonata, che in verità vanno tenuti entrambi in qualche modo presenti per seguire lo svolgimento del pezzo, che si può leggere quasi come un «flusso di coscienza», dove si succedono e intrecciano sempre nuove varianti delle due idee principali.

Si è già visto che la prima non è un vero e proprio tema, e non conosce una forma definitiva: anche da ciò dipende la sua sospesa suggestione, legata alla sfera del ricordo e del congedo, del presentimento mortale e della rassegnazione. Le diverse versioni melodiche della prima idea presentano una sorta di svolgimento continuo, e possono anche combinarsi insieme e incrociarsi in una polifonia singolarissima, che rende in un certo senso impossibile seguire, distinguendole con chiarezza, le singole linee legate ad un'origine comune. Nel corso del suo continuo divenire, ad una delle sue variate riapparizioni Mahler aveva annotato nello schizzo della partitura (battuta 267) le parole «O giovinezza! scomparsa! O amore! svanito!»: rimasero un appunto privato, non necessario per comprendere il significato, musicalmente evidentissimo, della prima idea.

Connotazioni un poco più definite presenta in parte il secondo gruppo tematico, legato da percepibili affinità al primo pur assumendo una chiara funzione di contrasto, come un soprassalto angoscioso o un gesto teso quasi a sottrarsi al mortale e dolcissimo abbandono del primo tema. Entrambi, comunque, sfuggono ad una definizione fissata una volta per tutte, caratterizzandosi piuttosto per l'andamento generale. Anche il loro rapporto è singolare, nonostante l'evidenza del dualismo maggiore-minore: secondo una felice immagine di Adorno fanno quasi l'impressione di essere derivazioni contrapposte da un'unica matrice sottintesa. A sua volta in stretto rapporto con la seconda idea si colloca quell'intensissimo terzo tema che conclude la «esposizione» e che nel corso dello sviluppo provocherà l'impennata che conduce alla appassionata concitazione del momento culminante seguito da un crollo.

Abbiamo scritto «esposizione» tra virgolette, perché fin dalle prime battute il materiale appare in continuo divenire e l'alternanza delle idee in modo maggiore e minore si evolve costantemente attraverso il radicalizzarsi della tecnica mahleriana delle varianti. Di conseguenza anche il termine di «sviluppo» andrà usato con molta

approssimazione. Si collega senza cesure con l'esposizione, è aperto da materiali della «introduzione» e del secondo gruppo tematico, prosegue con una poeticissima variante del primo tema. Ma il clima di mestizia è spezzato da un fortissimo a piena orchestra: segnali degli ottoni e un teso motivo del secondo gruppo tematico producono un crescendo che approda ad un primo punto culminante e ad un crollo. Quasi come reazione al frammentarsi di motivi che segue il crollo riprende «appassionatamente» il secondo tema; ma la sua concitazione si placa rapidamente per cedere il posto ad una straordinaria pagina «Schattenhaft» (indistinto, fantomatico, battuta 254) che precede il ritorno del primo tema nella sua variante più intensamente struggente. Riappaiono, in un clima più concitato, motivi del secondo tema, che conducono ad un crescendo, ad una perentoria affermazione del terzo tema e ad un nuovo punto culminante: si produce un catastrofico crollo, con gli ottoni gravi che scandiscono «mit höchster Gewalt» (con la massima forza) il ritmo fatale apparso nelle prime battute. È il passo citato nella lettera di Berg (che non dimenticò l'idea di far uso di un ricorrente tema ritmico, con significati non meno drammaticamente fatali di quelli mahleriani).

La catastrofe ha un carattere definitivo: in una situazione frantumata si ascoltano «Wie en schwerer Kondukt» (come un greve corteo funebre) quei «suoni cavallereschi» che Berg associò all'immagine della morte nell'armatura. Questo funebre episodio può essere sentito come una prima reazione alla catastrofe, che ha dissolto ogni compattezza discorsiva e dopo la quale nulla potrà più essere come prima. Ci si rifugia nella sfera del ricordo, e si ha la «ripresa» del primo tema. Così collocata e liberamente trasformata la ripresa non è certamente tale nel senso tradizionale del termine, non contraddice il decorso formale ininterrotto dell'*Andante comodo* e assume il carattere di un mortale ritorno, dopo il quale le impennate del secondo gruppo tematico si profilano per poche battute, come se non trovassero più spazio: questo accenno sfocia infatti in una sorta di liberissima cadenza, nell'effondersi di un duetto tra il flauto e il corno. Questa pagina, cara ad Adorno, colpisce per la libertà con cui si sovrappongono disegni del tutto indipendenti, come melodici arabeschi che sembrano quasi accostabili a situazioni del primo Schönberg atonale.

La cadenza crea una sorta di vuoto nell'ultima variante del secondo tema, che poi prosegue ancora brevemente. L'*Andante comodo* si spegne in un congedo rarefatto, chiudendosi sulla impalpabile sonorità di un re acuto in *pianissimo* degli archi e dell'arpa (suono armonico) e dell'ottavino: qui la smaterializzazione, la prossimità al silenzio appaiono simili all'immagine del perdere la voce, dell'ammutolire.

Il dissolversi delle tradizionali strutture della forma sonata e della variazione si compie nel libero svolgimento dell'*Andante* con una evidenza cui Mahler non era mai giunto. L'ascoltatore è coinvolto in una sorta di «flusso della coscienza», in un discorso liberissimo e interiorizzato, ed è portato a seguirne la logica interna senza far più affidamento sulle categorie note. Le lacerazioni formali segnate da «crolli» e irruzioni appaiono in questo contesto rarefatto e disgregato non meno dolorose, ma in qualche modo meno violente, coinvolte nel clima di mestissima lontananza e dello «stile del dissolvimento».

IL SECONDO TEMPO: *Nel tempo di un tranquillo Ländler. Un po' goffo e molto rude*

Contorni apparentemente più nitidi e saldi presenta il secondo movimento. Tra le pagine di Mahler riferibili ad andamenti di danza questa occupa un posto a sé per la cupa ironia, gli accenti a tratti spettrali, quasi da danza macabra, i gesti ossessivamente, pesantemente bloccati, oppure di forzata irruenza. Adorno ha parlato di «montaggio» a proposito del *Ländler* iniziale, ed è un montaggio che suggerisce l'effetto della distorsione, di un macabro gioco di irregolare decomposizione e ricomposizione degli elementi. Asimmetrica è anche l'articolazione formale complessiva, fondata su tre idee principali: un *Ländler* di andamento molto moderato (A), un valzer dall'energia demoniaca (B) e un nuovo *Ländler* il cui ostentato indugiare sembra quasi visto al rallentatore (C). Lo schema del succedersi di queste idee e delle loro varianti è: A B C B' C' A' B» A».

È uno schema agevolmente riconoscibile, ma tutt'altro che elementare: i collegamenti fra una sezione e l'altra e le varianti che caratterizzano ogni «ritorno» offrono infinite sorprese. La nozione di montaggio è proposta da Adorno per le asimmetrie e la frammentazione, per le irregolarità che subito sottraggono il *Ländler* iniziale all'illusoria apparenza di semplicità rustica (e che hanno indotto Schnebel a proporre la suggestiva immagine di «rovine messe assieme nella composizione»); ma la stessa nozione di montaggio si potrebbe estendere all'insieme del pezzo, per l'evidenza perfino brutale dei contrasti tra le idee principali, per il modo in cui si collegano e trasformano (il valzer alla sua terza e ultima apparizione, B», dà vita anche ad un vero e proprio sviluppo di singolare densità e complessità, e di demoniaca tensione), quasi in un accumularsi di frammenti che alla fine si dissolve in un *pianissimo* spettrale.

IL TERZO TEMPO: *Rondo-Burleske*

Il *Rondo-Burleske* prosegue su un altro piano, più aggressivo, i caratteri di umorismo disperato del secondo tempo, con una soluzione formale più complessa e con una scrittura che sfiora a tratti il caotico per accumulazione di linee contrappuntistiche: questa pagina è considerata il vertice di complessità polifonica nell'opera di Mahler, un esempio di virtuosismo compositivo che, come osserva Adorno, non ha in sé nulla dell'auto-compiacimento, ponendosi interamente sotto il segno di un assurdo, vertiginoso, inutile vorticare. Con ironia corrosiva, con una sorta di gioia feroce, il pezzo «mentre annuncia che vuol ridersela del corso del mondo perde la voglia di ridere». L'armonia, dipendendo in primo luogo dalla logica polifonica, conosce sovrapposizioni particolarmente ardite; la strumentazione concorre in modo determinante a suscitare effetti grotteschi e frantumati, fra l'altro anche nel caso di citazioni (come quella della *Vedova allegra*).

Mai in Mahler l'eccezionale densità contrappuntistica, unita ai taglienti caratteri timbrici, aveva prodotto esiti così inquietanti, così radicalmente negativi, feroceamente disperati, provocando fra l'altro l'impressione di uno svolgimento rapidissimo, come in una vertigine allucinata. Pur nella densità della scrittura, che in vari modi rende meno schematica la forma di rondò di questo pezzo, si può riconoscere la tipica alternanza di refrain ed episodi.

Il *refrain*, però, è un'estesa sezione che occupa le prime centonove battute e ritorna (variata) due volte; include anche momenti di scrittura rigorosa e severa, fuggiti dove l'impegno della tecnica contrappuntistica sembra stridente a contatto con la brutalità aggressiva dei materiali. L'inizio prende le mosse da un gesto assai simile a quello con cui si apre il secondo tempo della *Quinta*: l'affinità è evidente anche se lo stesso materiale è piegato ad esiti di natura profondamente diversa. I refrains costituiscono le sezioni di massima densità polifonica, mentre questa viene un poco alleggerita nel corso degli episodi. Il primo episodio inizia proprio con la celebre citazione dalla *Vedova allegra* (dal *Marsch-Septett* del secondo atto, le prime note di «Ja, das Studium der Weiber ist schwer»), parodiata anche attraverso geniali intuizioni timbriche. Successivamente questo e altri materiali del primo episodio confluiranno nella densità delle riapparizioni del refrain, nel loro folle vorticare.

Esso si arresta soltanto nel terzo episodio, il più ampio, collocato poco oltre la metà del pezzo: l'andamento si fa più lento («un poco trattenuto»), il carattere contrasta completamente con tutto il resto e domina lo struggente motivo del gruppetto che si ritroverà poi all'inizio dell'*Adagio finale*. È una estesa pausa nel moto febbrile, nel demoniaco e concitato girare a vuoto del *Rondo-Burleske*, dove segna una vera e propria lacerazione, una «irruzione» che non può tuttavia modificarne in alcun modo il procedere: esso riprende con accresciuta veemenza. Adorno ha paragonato il terzo episodio alla vana e misteriosa speranza segnata dall'aprirsi di una finestra al momento della morte di Josef K. nel *Processo* di Kafka.

IL QUARTO TEMPO: *Adagio*

Di nuovo un contrasto insanabile segna il passaggio dal *Rondo-Burleske* alla quieta meditazione con cui si apre l'*Adagio*, il cui gesto iniziale sembra un omaggio a Bruckner, con l'espressività estatica del gruppetto, destinato a diventare un elemento importante nell'innocua solennità del primo tema. Le ascendenze bruckneriane non si arrestano alle prime battute: riguardano tutto il primo tema e alcuni aspetti del lentissimo, dilatato svolgimento del pezzo, dove l'idea principale sembra crescere su se stessa attraverso varianti sempre più intense, in una sorta di percorso ascensionale. La staticità di questo svolgimento è corretta dalla presenza di una seconda idea in minore, che stabilisce un contrasto grazie ad una scrittura estremamente rarefatta: genialmente anticipata da due sole battute del fagotto nel corso della presentazione del tema principale, essa appare per intero dalla battuta 28 e soprattutto al suo ritorno variato svela l'affinità con il *Lied von der Erde* nel tipo di sonorità e nella scrittura. Fin dalla prima anticipazione, e nelle successive apparizioni, il tema in minore si presenta in registri spesso assai distanti: si aprono inquietanti vuoti tra voci acute e gravi, in contrasto con la scrittura compatta del primo tema.

Il percorso ascensionale dell'idea principale, quasi inno, verso il punto culminante dell'affermazione di massima luminosità si svolge in diverse fasi. Nella seconda parte di questo percorso sono inglobate citazioni dall'episodio lento del *Rondo-Burleske*; segue poi il secondo tema in minore. Nella terza parte si inserisce anche uno struggente richiamo al quarto dei *Kindertotenlieder* e poco oltre un'altra citazione dal terzo episodio del *Rondo-Burleske*.

Il punto culminante raggiunto nella quarta parte dell'*Adagio* non ne costituisce la conclusione. I vuoti, le zone aeree e sospese che si aprono nel decorso dell'*Adagio* si inverano nella sezione conclusiva, dove il tema principale, raggiunto il culmine di intensità, è sottoposto ad un processo di progressiva dissociazione ed assottigliamento. Punto d'arrivo è un *pianissimo* di infinita delicatezza, una disgregazione e rarefazione tesa alle soglie del silenzio: frammenti isolati definiscono un congedo in una chiusa quasi «aperta», esitante (si noti l'indicazione «ersterbend», morendo), che sembra prefigurare da lontano quella della *Lyrische Suite* di Berg (che davvero e compiutamente si spegne nel silenzio in una situazione aperta, che non conclude). Oltre a Berg queste ultime pagine colpirono anche Webern, che in una lettera a Schönberg del 12 luglio 1912 scrisse: «L'ultimo tempo è un vastissimo *Adagio*, che propriamente non si conclude; sempre più lento, sempre più ampio, sempre più tenero, senza fine».

La concezione formale dell'*Adagio* è certamente più vicina alla tradizione rispetto a quella del primo tempo. Ma nel suo rifiuto dell'apoteosi esso si inserisce con perfetta coerenza nel disegno della *Nona* stabilendo una sorta di corrispondenza con l'*Andante* grazie all'andamento lento e alla rinuncia alla compattezza conclusiva: dopo percorsi diversissimi entrambi i pezzi si chiudono con un processo di dissolvimento, in un clima sospeso e interrogativo, alle soglie del silenzio. Le ultime note dell'*Adagio* sembrano quasi suoni isolati che svaniscono nel nulla.



Gustav Mahler.

Teatro La Fenice
venerdì 17 giugno 2005 ore 20.00

Christoph Willibald Gluck
Iphigénie en Aulide: Ouverture

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia da camera per archi op. 110a (arr. Barshai)
Largo
Allegro molto
Allegretto
Largo
Largo

Alexander Lokshin
Sinfonia n. 10 per contralto, coro da camera
e orchestra da camera su versi di N. Zabolotskij
Introduzione - Tema
Variazione I
Intermezzo
Variazione II
Intermezzo II
Variazione III
Corale

direttore
Rudolf Barshai

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti

Letizia Michielon
NOTE AL PROGRAMMA

Quando Christoph Willibald Gluck si stabilisce a Vienna nel 1752, è ormai un compositore stimato e ricercato.

Dopo il primo periodo di formazione svoltosi a Praga, il perfezionamento alla scuola di Sammartini, uno dei maestri del genere sinfonico, l'incontro determinante con Händel a Londra, e le numerose tournée in tutta Europa, l'artista bavarese trova finalmente nella capitale dell'impero teresiano, allora in pieno fermento illuminista, il contesto ideale per concretizzare il proprio progetto di rifondazione dell'opera seria.

Decisiva si rivela, a partire dal 1761, la stretta collaborazione con il letterato livornese Ranieri de' Calzabigi, autentico talento drammaturgico che rinnova la preziosa eredità di Stampiglia, Zeno e Metastasio riplasmandola alla luce dei principi gluckiani.

Semplicità, chiarezza, naturale aderenza ad un nucleo drammatico incisivo e stringato, alimentato da «passioni forti» e «situazioni interessanti»: questi, in sintesi, i cardini estetici della riforma ispirati al modello lulliano della *tragédie lyrique* ed esposti efficacemente nelle prefazioni di *Alceste* e *Paride ed Elena* le due opere che, insieme ad *Orfeo ed Euridice* rifondano alle radici la concezione del teatro musicale.

La musica, in tale contesto, deve limitarsi «al suo vero ufficio di servire la poesia»: è necessario dunque sfrondare la partitura dagli inutili ornamenti belcantistici e dalle pesanti ripetizioni, incoerenti con l'evolversi spontaneo della vicenda, e dedicare invece una maggiore cura compositiva al trapasso graduale tra aria e recitativo e alla sinfonia di apertura cui è affidato il ruolo di «prevenire gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi, e formare, per così dire l'argomento».

Questi stessi principi presiedono alla stesura dell'*Iphigénie en Aulide*, *tragédie-opéra* composta a Vienna tra il 1771 e il 1772 e rappresentata per la prima volta con scalpore a Parigi, nel 1774, presso l'Académie Royale de Musique.

L'eco delle polemiche suscitate nella capitale francese dall'ultima creazione gluckiana darà vita alla seconda grande *querelle*, che rievoca, a circa vent'anni di distanza, la celebre *querelle de bouffons* scoppiata dopo la rappresentazione de *La Serva padrona* di Pergolesi.

Questa volta il pubblico si divide tra i sostenitori di Rameau, assertori della superiorità del teatro nazionale francese, i seguaci di Gluck, che riconoscono nell'autore tedesco l'unico artista in grado di rinnovare un genere ormai sclerotizzato, e i seguaci del napoletano Niccolò Piccinni, giunto a Parigi nel 1778 osannato come il rappresentante della civiltà musicale italiana contrapposta alla barbarie germanica.

Il libretto dell'*Iphigénie* elaborato da Marie-François - Louis Gaud Leblanc du Rouillet sul soggetto del celebre dramma euripideo, trae spunto dalla tragedia di J. Racine e dall'*Iphigénie en Aulide* pubblicata in francese da Francesco Algarotti nel

proprio *Saggio sopra l'opera in musica* del 1755, testo di fondamentale importanza nell'ambito della trattatistica settecentesca, in cui vengono anticipati alcuni dei capisaldi della riforma approntata da Gluck e Calzabigi.

L'eleganza dello stile musicale e teatrale francese, di cui l'artista tedesco era fervente estimatore, suggerisce il linguaggio compositivo gluckiano che rivela in *Iphigénie* una più sottile attenzione per la mobilità psicologica dei personaggi, una intensa valorizzazione delle risorse drammatiche racchiuse nell'elemento corale scolpito poderosamente su esempio delle *Passioni* bachiane, e un raffinamento della già consumata tecnica di orchestrazione ammirata dallo stesso Berlioz nel suo *Grand traité d'instrumentation*.

La vigorosa capacità di sintesi espressiva maturata dall'artista tedesco si può cogliere già nell'*Overture*, la cui scrittura scarna, prosciugata tratteggia maestosamente il tragico destino di Ifigenia, la coraggiosa figlia di Agamennone, scelta da Diana come innocente vittima sacrificale per consentire la partenza della flotta greca alla volta di Troia.

La forma della sinfonia d'apertura, articolata in due parti ognuna delle quali suddivisa in tre sezioni, è organizzata secondo uno schema armonico estremamente semplice ma efficace costruito sulla sapiente intensificazione drammatica originata dalla concatenazione di zone dominanti che si susseguono a partire dal tono iniziale di do minore: l'apice della tensione coincide con il ritorno del tema principale in re minore (dominante minore della dominante minore), con cui si avvia la terza sezione della prima parte.

La parabola discendente riporta poco per volta il baricentro armonico sulla tonalità di impianto stabilizzando la struttura complessiva della sinfonia secondo una logica funzionale tipicamente classica.

Wagner, profondo conoscitore ed estimatore della produzione gluckiana, da lui rivista integralmente nel 1846, individua all'interno dell'*Overture* quattro idee musicali ben distinte: il motivo iniziale implorativo, evocante atmosfere haydniane giocato su un disegno ascendente di quinta completato da un frammento di scala discendente e da una affranta successione di appoggiature di seconda minore (battute 1-20); un tema volitivo, dai tratti beethoveniani (battute 20-39); un disegno grazioso dalle movenze mozartiane (battute 40-49); ed infine un inciso dolente, che riprende la cellula di seconda minore esposta nell'introduzione (battute 63-85). Ancora a Wagner dobbiamo l'elaborazione di una suggestiva conclusione dell'*Overture* utilizzabile in una versione concertistica in sostituzione a quella attribuita a Mozart (in realtà composta da Philipp Schmidt), e la correzione dell'indicazione *Allegro* che compare erroneamente nell'originale parigino a battuta 20 in coincidenza con l'ingresso del tema eroico. Tutta la sinfonia si svolge dunque in uno statuario tempo di *Andante*.

Un sottile legame motivico avvicina l'inciso di seconde minori che caratterizza l'introduzione dell'*Iphigénie* con il tema portante del *Quartetto per archi* n. 8 op 110 di Dmitrij Šostakovič, interamente costruito sul motto D.SCH (re, mi bemolle, do, si) tratto dalle lettere iniziali del nome del compositore.

Composto in soli tre giorni, nel 1960, di ritorno da Dresda dove l'artista russo aveva lavorato alla musica del film *Cinque giorni, cinque notti*, ispirato ad un episodio avvenuto nella seconda guerra mondiale, l'*Ottavo Quartetto* è ufficialmente dedicato alla memoria delle vittime del fascismo e delle guerre.

La figlia del compositore Galina Šostakovič racconta però che il padre, dopo averlo terminato, le confessò di averlo scritto per sé.

L'appassionata protesta sociale e politica si intreccia dunque al dramma personale in uno scavo angoscioso dei meandri più ombrosi dell'anima.

Se è vero, come afferma Pulcini, che tutta l'opera di Šostakovič può essere definita un unico «gigantesco e variegato requiem»¹, è soprattutto nella produzione cameristica, ed in particolare nel nucleo compatto dei quindici quartetti per archi composti tra il 1938 e il 1974 che si può cogliere quel segreto soliloquio trasudante sofferenza che appare oggi come uno degli aspetti più inquietanti ed attuali del messaggio artistico lasciatoci in eredità dal compositore.

Nell'op.110, in particolare, il linguaggio si raddensa ed intride di autocitazioni mescolando spunti privati e soggettivi a reminiscenze tratte da alcune tra le opere più amate, come le *Sinfonie* nn. 1, 5, 10 e 11, la *Lady Mcbeth* il *Trio* op. 67 la colonna sonora del film *La giovane guardia* e il *Primo concerto* per violoncello.

Ne esce una sorta di esoterica ed introflessa «autobiografia musicale»² elaborata in uno stile rigorosamente classico, ove la stabilità tonale mai rinnegata appare però sottilmente incrinata da scambi di terze maggiori e minori, sinuosità cromatiche, false relazioni e ardite soluzioni armoniche.

L'unità monolitica dell'opera, articolata in cinque tempi, tutti collegati tra loro come tasselli di un unico grande affresco, colpisce fin dal primo ascolto grazie alla sorprendente abilità di Šostakovič nel dare vita ad ampie strutture imperniate su frammenti motivici embrionali.

Tale maestria nell'elaborazione degli incisi, che rievoca da vicino la lezione beethoveniana si coniuga ad una consumata tecnica contrappuntistica, maturata negli anni Cinquanta con la stesura dei *Ventiquattro Preludi e Fughe* op. 87 per pianoforte.

È proprio il complesso gioco speculare creato da imitazioni, canoni, moti cancrizzanti, diminuzioni e aumentazioni che consente l'esplicarsi su vasta scala della polarità tra il principio dolorosamente contemplativo, affidato ai movimenti estremi, e la febbrile drammaticità raggrumata nei due tempi veloci, collocati al centro dell'opera.

La logica dialettica della forma-sonata si espande così su ampio raggio generando una *Steigerung* (ascesa) goethiana introiettata verso l'intuizione vertiginosa delle profondità psichiche più inaccessibili.

La spirale tensiva prende avvio dalle desolate meditazioni del *Largo* introduttivo in cui il motto iniziale, enunciato dal violoncello, si riproduce a canone negli altri strumenti.

La disperazione a lungo trattenuta esplose improvvisamente nell'ossessivo ostinato dell'*Allegro molto* che avvolge l'ascoltatore in un'atmosfera sempre più allucinante: l'acme è raggiunto nel valzer macabro centrale, tratto dall'op. 67, rievocazione di una danza che i nazisti avrebbero fatto eseguire alle loro vittime intorno alle fosse appena scavate.

Segue senza soluzione di continuità l'*Allegretto* che con la sua pulsione ritmica secca e leggera smorza le lacerazioni generate dal secondo movimento contribuendo a rendere ancora più scioccante ed inatteso l'inizio del *Largo* successivo.

L'apice della *Spannung* è raggiunto infatti nel quarto tempo, ove appare, in tutta la sua pregnante e nuda tragicità, la violenta contrapposizione tra i due principi generatori dell'opera: da una parte vi è il *widerstrebende Prinzip* (principio d'opposizione)

simile ad una sentenza brutale senza appello; dall'altra vi è il *bittende Prinzip* (principio implorante), che oppone all'arroganza la forza del dolore e della *pietas* solidale.

Dalle ceneri di questa allucinata rivisitazione della dialettica kantiana e beethoveniana³, si erge tenue un filo di speranza affidato ai violini e poi alla viola. Una sorta di pace irrealmente un lieve squarcio di luce che rasserena e sfuma impercettibilmente nella fuga del *Largo* conclusivo.

Le entrate sfalsate del tema trasformano il motto iniziale in una serie di domande senza risposta, che tentano di distorcere cubisticamente l'inciso iniziale per tentare di scalfirne e penetrarne la sfingea enigmatica.

Il mistero rimane però insondabile e il suo estinguersi lascia l'uomo in un silenzio disperso afasico.

Il celebre arrangiamento di Barshai per orchestra d'archi approvato dall'autore, esalta il tono di confessione lesionata che caratterizza l'originale versione quartettistica e ne dilata emotivamente l'intima fragilità portando alla luce una sofferenza intensa ripiegata violentata che da dramma personale si trasforma in pianto e grido di protesta collettivo.

A Rudolf Barshai dobbiamo anche la valorizzazione di uno dei compositori russi più interessanti ed emarginati del Novecento, Alexander Lasarewitch Lokschin.

Nato a Bijsk in Siberia, nel 1920, Lokschin si è formato al Conservatorio di Mosca, ove ha studiato con Nikolai Mjaskowski e Heinrich Litinski.

L'ingiusta persecuzione esercitata dal regime sovietico nei suoi confronti inizia fin dagli anni di scuola: nel 1939 viene infatti espulso dal conservatorio per avere presentato all'esame finale di composizione un'opera sinfonico-corale su versi di Baudelaire.

Nonostante l'accoglienza trionfale del pubblico e il sostegno del suo maestro Mjaskowski Lokschin rimane scioccato dall'evento e si ammala.

Rifugiatosi a Novosibirsk, dove vivono i genitori, lavora per qualche anno suonando come pianista accompagnatore in un club; riuscirà a diplomarsi nel 1944, presentando alla commissione un'opera diversa da quella composta nel 1939.

Nel 1945 diventa docente di orchestrazione presso il Conservatorio di Mosca ma dopo tre anni viene di nuovo allontanato dall'istituto.

La cospirazione del silenzio e la campagna di denigrazione che aleggiano attorno alla sua opera si intensificano dopo l'avvento della *perestrojka* e della *glasnost* nel 1985; due anni più tardi Lokschin muore.

In questa difficile battaglia per affermare la propria personalità artistica non manca al compositore russo il sostegno di alcuni tra i più prestigiosi musicisti del tempo: Šostakovič dopo l'ascolto della sua *Prima Sinfonia*, lo definisce un genio; il musicologo Ivan Sollertinsky e il compositore Boris Tischenko lo esaltano; Maria Judina Arvid Jansons e Rudolf Barshai si prodigano per diffondere nel mondo le sue creazioni.

Il catalogo completo delle sue opere comprende un totale di trentatré composizioni, tra cui undici sinfonie, un Requiem, un Concerto per pianoforte e orchestra, una Fantasia ungherese per violino e orchestra vari poemi per voce e orchestra (tra cui i *Margaret's Songs* tratti dal *Faust* di Goethe) e alcune opere di musica da camera (brani per pianoforte, violino, quartetti e quintetti).

L'originalità del suo stile compositivo emerge con particolare vigore nella produzione sinfonica, che prende le mosse dalla lezione di Mahler e Šostakovič⁴.

La novità saliente di queste opere, ognuna delle quali diversa dall'altra per quanto riguarda le scelte di organico e la concezione formale, risiede non solo nell'utilizzazione di brani letterari affidati a voci soliste (solo la *Sinfonia n. 4* è puramente strumentale) ma anche nel particolare impasto orchestrale che Lokschin sa inventare nella pregnanza del suo linguaggio armonico e nel caratteristico ritmo «run-stop».

Il suo straordinario senso costruttivo e la cura per la logica interna della composizione più che per la spontanea espressione di sé, lo differenziano nettamente dalla tradizione tardo-romantica suggerendo piuttosto un accostamento allo stile 'realista', alieno da ogni soggettivismo decadente.

Per Lokshin infatti, la musica non comincia dove finisce la parola ma esattamente lì dove inizia lucida l'avventura del *logos*.

Il linguaggio poetico come ha giustamente osservato Meyerovitch, riveste dunque un ruolo di primaria importanza all'interno del mondo creativo dell'artista russo, nutrito di una cultura umanistica profonda e raffinata.

La scelta dei testi utilizzati per le sue creazioni sinfoniche spazia infatti dai frammenti dell'antica poesia greca, latino-medievale e giapponese ai capolavori shakespeariani e goethiani fino alle più recenti pubblicazioni dei maestri russi contemporanei: Simonov, Tchukovsky, Majakovsky, Martynov, Akchmatova, Pasternak, Severinianin, Blok.

La vocalità e la stessa forma sinfonica si plasmano di volta in volta in relazione alle caratteristiche linguistiche dei testi musicati come accade nella *Sinfonia n. 10* per contralto, coro misto e orchestra, del 1976, ispirata ai versi dolenti di Nikolai Zabolotsky.

La struttura estremamente singolare del brano si articola in otto sezioni: l'assolo del clarinetto introduce l'esposizione del tema affidata al coro; il motivo corale ritorna poi come un *refrain* alternandosi alle tre variazioni intonate dal solista.

È ancora presto per potere valutare appieno la profondità del genio di Lokschin e le possibili influenze del suo linguaggio sulla produzione contemporanea poiché ancora poco si conosce delle sue creazioni.

Meritevole di plauso, dunque, la passione con cui gli amici e gli estimatori dell'artista prematuramente scomparso si prodigano per diffondere su vasta scala il suo messaggio musicale nobile ed intimamente tragico, restituendone con purezza la voce originaria, per troppo tempo oscurata dai conformismi e dai blocchi ideologici.

NOTE

¹ F. PULCINI: *Šostakovič*, Torino, EDT, 1988. p. 115.

² S. VOLKOV: *Testimony: The memoirs of Dmitrij Šostakovič*, 1979; trad. it.: *Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, a cura di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1997 p. 7.

³ L. MAGNANI: *L'antinomia kantiana e i due principi della forma-sonata*, in *I Quaderni di conversazione di Beethoven*, Milano-Napoli, 1962.

⁴ Sulla produzione sinfonica di Lokschin, segnaliamo la recente pubblicazione a cura di Marina Lobanova & Ernst Kuhn dal titolo *Ein unbekanntes Genie, der Symphonike Alexander Lokshin*, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2002.

Alexander Lokshin

Sinfonia n. 10 per contralto, coro da camera e orchestra da camera

Testo di N. Zabolotskij

TEMA (coro)

In quel boschetto di betulle,
Lontano da pene e da dolori,
Dove oscilla la rosata
Vivida luce del mattino,
Dove, frana trasparente,
Colano foglie dagli alti rami,
Canta, o chiurlo, il canto solitario,
Il Canto della vita mia.

Hai volato alto sui campi
Hai visto dall'alto la gente,
Poi scegliesti un ligneo
Modesto piccolo flauto
Per, nel fresco del mattino,
Salutare l'aurora mia
Saggio come il mattutino
Viste le umane dimore.

E sul boschetto di betulle
Sul boschetto di betulle mio
Dove oscilla la rosata
Vivida luce del mattino
Dove, frana trasparente,
Colano foglie dagli alti rami
Canta, o chiurlo, il canto solitario
Il canto della vita mia.

Solo
VARIAZIONE I

Fu molto tempo fa...

Rifinito per la fame, cattivo,
Camminava per il cimitero,

E già stava uscendo di là,
D'un tratto da una croce recente
D'un basso, umido tumulo
Qualcuno lo scorse
E lo chiamò senza essere visto.

E una contadina canuta
Con un vecchio cencio in capo
Si sollevò dalla terra
Sirene, triste, asciutta,
Impastando pane funebre
Nella scura mano rugosa
Due frittelle, a lui,
E un ovetto, segnandosi, porse.

Fu come un tuono colpisse
l'anima sua, e subito
Centinaia di trombe risuonarono
E le stelle caddero dal cielo.
Penoso, turbato,
Nel dolore degli occhi splendenti
Egli raccolse l'offerta
E prese del pane funebre.

È stato molto tempo fa.
E ora è un poeta assai noto
Seppur non amato da tutti,
E pur non da tutti compreso.
È come vivesse di nuovo
Del fascino d'anni vissuti
In questo suo grande triste
Sublime puro poema.

E la contadina canuta
Come vecchia buona madre
Lo abbraccia stretto

E, buttata la penna, nello studio
Lui vaga sempre solo
E col cuore lui cerca di capire
Ciò che posson capire
Solo gli uomini vecchi e i bambini.

INTERMEZZO I (coro)

In quel boschetto di betulle
Lontano da pene e da dolori
Dove oscilla la rosata
Vivida luce del mattino,
Dove, frana trasparente,
Colano foglie dagli alti rami
Canta, o chiurlo, il canto solitario
Il canto della vita mia.

Variazione II (solo)

Col viso che guarda nel cielo
A capo scoperto
Diritto, al cancello,
Sta il vecchio maledetto da Dio.
Tutto il giorno egli canta
E il ritornello accorato
Colpisce nel cuore
Saetta e sferza chi passa.

E intorno al vecchio,
Rumore di giovani genti.
Sfiorendo nei giardini
Singhiozza folle il lillà.
Tra i banchi cespugli di bacche
Per le foglie argentee dei cespi
Si leva su al cielo
Il giorno acciecante...

Che piangi, tu, cieco?
Primavera è angustia vana,
Della speme d'un tempo
Già da un pezzo non v'è traccia alcuna.
L'imperscrutabile abisso
Non copri di giovani foglie,
Gli occhi semispenti
Non aprirai, ahimé, più mai.

La vita tua tutta
È una grande consueta ferita.
Non sei caro tu al sole,
Non affine tu sei alla natura.
A vivere hai imparato
Nell'abisso della nebbia eterna
Tu hai imparato a guardare
L'eterna faccia del buio...

E temo al pensiero
Che su qualche lembo di natura
Possa anch'io esser cieco
Col viso che guarda nel cielo.
Solo nel buio del cuore
Osservo le acque sorgive
Converso con loro
Ma solamente nel cuore mio oppresso.
E dove mi vuoi trascinare
O musa feroce ed oscura
Per le splendide strade
Della mia grandissima patria?
Giammai, giammai
Lo cercai con te fratellanza
Giammai ho voluto
Sottomettermi alla tua volontà.

Tu stessa mi hai scelto,
Tu stessa hai trafitto il mio cuore
Tu stessa m'hai additato
Il miracolo eccelso del mondo...
Canta, ora, tu cieco!
La notte viene. Notturme luci,
che riflettono te,
Brillano fredde lontano.

INTERMEZZO II (coro)

In quel boschetto di betulle,
Lontano da pene e da dolori
Dove oscilla la rosata
Vivida luce del mattino
Dove, frana trasparente,
Colano foglie dagli alti rami...
...
Dove sei, o chiurlo, eremita del bosco?
Perché taci, o amico?

VARIAZIONE III (solo)

In ranghi capelli, in lunghe marsine,
Coi quaderni delle vostre poesie,
Da tempo già siete dissolti in polvere
Come rami di lilla sfiorito.
In quel paese senz'ombra di forme
Ove tutto è sconvolto, distrutto, mischiato,
Ove invece del cielo sorge una tomba,
E immobile è l'orbita della luna.

Avete pace, compagni miei?
State meglio? Scordata è ogni cosa?
Vi son or fratelli radici e formiche,
Erba, sospiri e turbini di polvere,
Vi son ora sorelle i fiori del garofano,
I bocci di lillà, i legnetti, i pulcini ...
E non c'è forza per rammentare la lingua
Del fratello lasciato là di sopra.

Ancor non ha posto in quei luoghi
Dove voi scompariste, ombre leggere,
In larghi capelli, in lunghe marsine,
Coi quaderni delle vostre poesie.

CORALE

Si interrompono frasi di amanti,
Vola via il passerotto tardivo,
Tutto il giorno dagli aceri sfioriscono
Le sagome dei cuori vermigli.
Cosa hai fatto di noi, tu, autunno?
Nel rosso oro la terra si gela.
Il fuoco dell'onta divampa tra i piedi
Smuovendo a mucchi il fogliame.

(traduzione di Francesca e Giovanni Giusti)



Dmitrij Šostakovič.

Teatro La Fenice
sabato 25 giugno 2005 ore 20.00

Arvo Pärt
Cecilia vergine romana
per coro e orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia in sol minore KV 183
Allegro con brio
Andante
Minuetto
Allegro

Richard Strauss
Vier letzte Lieder
per soprano e orchestra
Frühling
September
Beim Schlafengehen
Im Abendrot

Dmitrij Šostakovič
Suite dalle musiche per *Amleto* op. 116a

direttore

Andrey Boreyko

soprano June Anderson

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti

NOTE AL PROGRAMMA

Richard Strauss
Vier letzte Lieder

Frühling (Hermann Hesse)

In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,
Von deinem Duft und Vogelgesang.

Nun liegst du erschlossen
In Gleiß und Zier
Von Licht übergossen
Wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,
Du lockst mich zart,
Es zittert durch all meine Glieder
Deine selige Gegenwart.

September (Hermann Hesse)

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die großen,
Müdgewordenen Augen zu.

Primavera

Quante volte ho sognato
in stanze senza luce
i tuoi alberi, la tua aria azzurra,
il tuo profumo, il canto degli uccelli.

Ora sei qui, davanti a me,
e ti schiudi splendida,
circonfusa di luce,
come un prodigio.

Mi riconosci,
mi attiri teneramente.
E per tutte le membra mi trema
la tua beata presenza.

Settembre

In lutto è il giardino, fresca
la pioggia cade sui fiori.
Con un brivido l'estate
va silenziosa verso la fine.

Gocce d'oro di foglia in foglia
cadono dall'alta acacia;
sorride l'estate, stupita ed esausta,
nel sogno morente del giardino.

Presso le rose indugia ancora
a lungo, sospirando il riposo.
Poi lentamente chiude
i suoi grandi occhi stanchi.

Beim Schlafengehen (Hermann Hesse)

Nun der Tag mich müd gemacht,
Soll mein sehnliches Verlangen
Freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände laßt von allem Tun,
Stirn vergiß du alles Denken,
Alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.

Im Abendrot (Joseph v. Eichendorff)

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhn wir beide
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her, und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.
O weiter stiller Friede!
So tief im Abendrot
Wie sind wir wandermüde
Ist das etwa der Tod?

Andando a dormire

Sono stanco del giorno; ma ora
la gentile notte stellata
accolga i miei palpiti ardenti
come un bambino stanco.

Mani, lasciate i gesti;
fronte, dimentica i pensieri;
ora vogliono i miei sensi
scivolare tutti nel sonno.

E l'anima, senza custode,
volerà su libere ali,
nel cerchio magico della notte
vivrà mille vite arcane.

Al tramonto

Attraverso la gioia e il dolore
siamo andati, mano nella mano
ora riposeremo del cammino
su questa terra silenziosa.

Il pendio della valle si addolcisce
intorno, e l'aria si fa scura
solo due allodole si alzano,
sognando la notte, tra i profumi.

Vieni vicino, e lasciale frullare;
presto sarà tempo di dormire;
altrimenti noi ci perderemmo
in questa distesa solitaria.
O pace vasta e silenziosa,
pace profonda del tramonto.
Siamo così stanchi del cammino
è così, forse, che si muore?

Teatro Malibran
sabato 2 luglio 2005 ore 20.00

Igor Stravinskij
Ebony Concerto
per clarinetto e jazz band

Dmitrij Šostakovič
Suite per orchestra jazz n. 1
Valzer - Polka - Foxtrot

Dmitrij Šostakovič
Suite per orchestra jazz n. 2
Marcia - Danza I - Danza II - Piccola polka - Valzer lirico
Valzer I - Valzer II - Finale

Leonard Bernstein
Chichester Psalms
per voce bianca, coro e orchestra
I Salmo 108 v. 2, Salmo 100
II Salmo 23, Salmo 2 vv. 1-4
III Salmo 131, Salmo 133 v. 1

direttore
Marcello Viotti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti

Carmelo Di Gennaro
NOTE AL PROGRAMMA

Il grande filosofo tedesco Theodor Adorno, uno dei grandi «prdi» ideologici della musica contemporanea, si occupa di jazz nella sua raccolta di scritti intitolata *Introduzione alla sociologia della musica* (1962); il suo giudizio su quel genere musicale è, com'è noto, tutt'altro che lusinghiero. Infatti, Adorno liquida il jazz definendolo come «parte della musica leggera», criticabile «nel momento in cui questa moda eterna crede di potersi porre come moderna, magari come avanguardia». Tale condanna senz'appello, gli era stata forse ispirata – per opposizione – dall'interesse che invece aveva coltivato per questo genere musicale Igor Stravinskij (del resto, già oggetto degli strali del filosofo tedesco sin dal 1949, quando costui aveva licenziato il saggio *Philosophie der neuen Musik*, tradotto in italiano – su esplicita indicazione di Massimo Mila – come *Filosofia della musica moderna*), il quale aveva tra le altre cose composto, nel 1945, l'*Ebony concerto*, eseguito l'anno successivo alla Carnegie Hall di New York e dedicato a Woody Herman, grande clarinetista e leader di una celebre *Big Band*. Adorno, in particolare, attaccava le cosiddette «improvvisazioni jazzistiche», che a suo modo di vedere mettevano in luce «appositamente l'invenzione di un momento, ma in realtà sono vincolate, entro lo schema metrico e armonico, in limiti talmente ristretti che potrebbero essere a loro volta ridotte a un minimo di forme fondamentali. In effetti, non è escluso che la massima parte di ciò che viene presentato come improvvisazione, sia in realtà già stato provato prima». Ascoltando oggi l'*Ebony concerto* ci si rende conto che, se Stravinskij da un lato dimostra che Adorno aveva, in qualche misura, ragione, dall'altro però il musicista evidenzia i limiti – in questo caso – del pensiero del filosofo di Francoforte.

Composto per un'orchestra formata da tutta la famiglia dei sassofoni, da un clarinetto (che è anche il solista, dato che – come accennato – Woody Herman era notevole virtuoso), un corno inglese, cinque trombe, tre tromboni, pianoforte, arpa, chitarra, contrabbasso e batteria, l'*Ebony concerto* s'articola nei canonici tre movimenti: *Allegro moderato*, *Andante*, *Moderato*. Nei suoi *Dialogues*, Stravinskij afferma d'aver cercato di comporre un *concerto grosso* da jazz, con un tempo centrale *slow* sul modello del *blues*; in realtà egli, come scrive André Bocourechliev, «lavora non senza inquietudine, perché sa di non avere grande esperienza nell'ambito del jazz. Studia le registrazioni della celebre orchestra [quella di Herman, N.d.R.], vi aggiunge un corno e assume perfino un sassofonista per farsi mostrare le diteggiature». Estremamente curioso e capace d'assorbire, rielaborandola in maniera inconfondibile, ogni corrente musicale, dal Settecento pergolesiano alla dodecafonia weberniana, Stravinskij non poteva rimanere immune al fascino del jazz, dal quale desume – come avrebbe detto anni dopo Adorno – proprio i tipici schemi metrici e armonici, qui dav-

vero ridotti a «forme fondamentali», fondendoli però col proprio stile. Così, il ritmo sincopato del jazz «nero» (l'*Ebony* del titolo allude proprio a questo, anche se Herman era musicista bianco) si presenta subito, sin dalle prime battute, del resto non dissimili (ritmicamente) dalla rielaborazione che Stravinskij farà, qualche anno dopo, della *Toccata* dall'*Orfeo* di Monteverdi, che aprirà il suo *Rake's Progress*. Il ritmo, però, è strutturato sulla melodia, dato che è proprio la materia melodica che definisce e orienta l'incedere ritmico; dopo tale introduzione, seguita da due rapidissimi *break* del pianoforte (con una scrittura vicina allo stile del *ragtime*), ecco giungere una frase melodica affidata al clarinetto solista, che ricorda incredibilmente da vicino l'atmosfera dello Stravinskij «etnico» (potrebbe benissimo essere desunta da *Petrouchka*), col suo incedere straniato e malinconico. Ora è il solista che prende brevemente la ribalta, con alcune improvvisazioni controllate, prima che si riascolti la fanfara dell'inizio, che ci porta a una breve riesposizione del materiale di partenza. Con estrema sottigliezza, la riproposizione del tema «etnico» – affidato al clarinetto – è qui invece affidata alla tromba. Il secondo movimento evidenzia la già citata atmosfera *blues*, ottenuta utilizzando una pregnante melodia affidata ai sassofoni sopra un basso ostinato: non si può fare a meno di pensare al secondo movimento del *Concerto italiano* di Bach, il cui modello certo Stravinskij doveva avere ben presente; una cortissima sezione centrale, dal carattere ritmicamente più mosso, funge da transizione per la ripresa del tema iniziale, che rapidamente chiude tale movimento. Segue il conclusivo *Moderato*: Stravinskij, nella brevissima introduzione, usa le trombe con sordina, dimostrando sempre estrema attenzione alla varietà timbrica; attacca un frammento molto più rapido, il cui incedere quasi meccanico (crome rapide del clarinetto), viene rotto dall'ironico *glissando* dei tromboni, effetto non nuovo per la musica novecentesca (si pensi alla scena della violenza su Katerina nella *Lady Macbeth* di Šostakovič). Un breve accenno dell'introduzione lenta conduce a un nuovo episodio (tale movimento è strutturato in forma di successive variazioni), dove il clarinetto solista assume notevole rilievo, prima che il clima diventi ancora più ironico e mordace: il pezzo si chiude in perfetto stile *blues*. Dunque, pur cristallizzando alcuni passaggi ritmico-melodici, riducendoli a «formule», amalgamandoli però del resto non solo con la propria storia personale di musicista, ma mettendoli in relazione di fatto con alcuni aspetti centrali della musica colta, Stravinskij dimostra di aver inquadrato alla perfezione la caratteristica saliente della musica jazz, vale a dire lo stile volutamente spurio, capace di inglobare influenze diverse in un insieme omogeneo.

Anche Dmitrij Šostakovič, soprattutto negli anni giovanili (trascorsi nella temperie culturalmente confusa, ma straordinaria, della Leningrado post-rivoluzionaria), avrebbe dimostrato interesse per generi musicali diversi, compresa la musica jazz; sin dal 1930 aveva stretto amicizia con Leonid Utiosov, il più famoso musicista jazz sovietico, il quale dirigeva l'orchestra *Tea jazz*. Quattro anni dopo, all'epoca proprio delle prime esecuzioni (salutate da successo trionfale) della *Lady Macbeth*, Šostakovič, partecipa a una commissione che ha come scopo l'innalzamento del livello del jazz sovietico a rango di musica professionale. Non deve stupire l'interesse dimostrato dall'Unione Sovietica degli anni Trenta per la cultura occidentale; prima della presa del potere assoluto da parte di Stalin (attorno alla fine di quel decennio), nonostante avversioni di tipo politico, notevole e reciproco era l'interesse degli intel-

lettuali russi per la cultura europea e viceversa, come testimonia, tra le altre cose, la prima leningradese, pochi mesi dopo quella berlinese, del *Wozzeck* di Berg, senza dimenticare l'esecuzione, a cura di Bruno Walter, della *Prima sinfonia* di Šostakovič a Berlino.

Proprio in occasione della convocazione nella commissione del 1934, Šostakovič compone la sua *Suite* per orchestra jazz n. 1, articolata nei movimenti *Valzer*, *Polka*, *Foxtrot*; l'organico è così strutturato: sax soprano, sax contralto, sax tenore, due trombe, trombone, tamburo, piatti, campanelli, xilofono, banjo, chitarra hawaiana, pianoforte, violino, contrabbasso. La distanza dall'*Ebony concerto* non potrebbe essere più rilevante e, del resto, inquadra anche in generale siderale distanza stilistica che divide Šostakovič da Stravinskij; innanzitutto, Šostakovič non dimostra il minimo interesse per l'elemento ritmico, tant'è vero che il *Valzer* d'apertura s'articola nel canonico tempo ternario. L'atmosfera musicalmente disegnata indulge piuttosto a ricreare quel clima da *café chantant*, con il pianoforte a scandire il ritmo armonico, sul quale si staglia prima la sognante melodia affidata alla tromba con sordina, rimpiazzata poi dal sax soprano e infine dal violino. Il secondo episodio accentua ancor più quest'atmosfera gioiosamente disimpegnata, non senza che s'odano in controcanto echi mahleriani, compositore venerato e amatissimo. La successiva *Polka* marca tale carattere burlesco, quasi impertinente, iniziando con una curiosa melodia affidata allo xilofono, seguita a un buffo episodio affidato agli ottoni, che a loro volta lasciano spazio al sax contralto. Dopo l'episodio affidato al sax tenore, arriva la ripresa del tema principale, concluso da un saltellante violino. Il conclusivo *Foxtrot* evidenzia in misura ancora maggiore il lato grottesco e, in fondo, caricaturale di questa suite; il frammento si apre con una scintillante introduzione orchestrale, che tornerà nel movimento per intercalare le successive entrate tematiche. La straordinaria mano d'orchestratore di Šostakovič ha modo di dimostrare tutta la sua bravura non solo grazie al curioso passo solistico affidato alla chitarra hawaiana, ma anche – prima del finale – ottenendo iridescenti sonorità coi campanelli e con lo xilofono. Del tutto simile a questa concezione, con allusioni se possibile ancor più marcate alla musica popolare, risulta anche la *Suite* per orchestra jazz n. 2, composta quattro anni dopo (1938) e dedicata alla Orchestra Jazz di Stato e al suo direttore Victor Knushevitskij; strutturata in otto movimenti (*Marcia*, *Danza I e II*, *Piccola polka*, *Valzer lirico*, *Valzer I e II*, *Finale*), inquadra perfettamente il delicato momento che il suo autore stava passando all'epoca. Nel senso che ogni complessità ritmico/melodica, per non parlare dell'armonia, viene bandita in nome di una nuova semplicità, evidentemente vicina ai canoni che la cultura sovietica, da qualche anno sotto il pesante influsso di Stalin (e di Zdanov) stava imponendo ai suoi artisti. Da segnalare la banalità quasi ostentata dei movimenti, delle melodie, la semplice orchestrazione (accanto ai sax contralto e tenore, troviamo ancora lo xilofono, il Glockenspiel, la chitarra acustica, due pianoforti, più gli archi), non disgiunta da un velo di indicibile malinconia, proprio quella che avrebbe affascinato il grande Stanley Kubrick, che avrebbe utilizzato il *Valzer II* come colonna sonora del suo *Eyes wide shot*.

I *Chichester Psalms* (1965) di Leonard Bernstein sono il primo lavoro ultimato dal grande compositore/direttore americano dopo la sua *Terza sinfonia* «*Kaddish*»: sia la sinfonia, sia i Salmi, musicano testi in lingua ebraica; la commissione per scrivere un simile lavoro, il cui organico comprende appunto una grande orchestra (con

sei leggi di ottoni, due arpe e un nutrito gruppo di percussioni) e coro misto (anche se la versione originale prevede solo un coro femminile), arriva al musicista americano (a quel tempo direttore principale della New York Philharmonic) dal reverendo Walter Hussey, arciprete della cattedrale di Chichester (nel Sussex), sostenitore delle arti e fondatore di un festival musicale. Il pezzo, strutturato in tre movimenti, presenta musicato per intero il testo di un Salmo (*Salmo 100* per il primo movimento, *Salmo 23* per il secondo, *Salmo 131* per il terzo) assieme a un frammento tratto, rispettivamente, dal *Salmo 108*, 2 e 133. Già componendo la sua *Terza sinfonia*, Bernstein aveva dichiarato la sua rinuncia a utilizzare il metodo dodecafonico, sostenendo che «non sarebbe stato onesto» da parte sua (del resto, diversi anni dopo, nella versione 1982 di *Candide*, avrebbe inserito una gustosa parodia della dodecafonia); nei *Chichester Psalms*, dunque, Bernstein non rinuncia alla tonalità, seppur allargata, e concentra piuttosto la sua attenzione sull'elemento metrico/ritmico. Lo si nota sin dall'inizio: dopo la trionfale introduzione, affidata a un intervallo di settima che tornerà anche nell'ultimo movimento (una sorta di *tema/motto*), che musica un frammento dal *Salmo 108*, ecco arrivare la parte dedicata al *Salmo 100* in ritmo di 7/4, con un andamento in forma di scherzo, non immune da influenze jazzistiche (musica che Bernstein amava sin dai tempi di *West Side Story*), soprattutto nell'utilizzo dell'imponente apparato di percussioni, utilizzate per sottolineare maestosamente il canto di Gloria al Signore. Il secondo movimento si apre con l'arpa che accompagna, in modo estremamente delicato, il solista (voce bianca o controttenore, che rappresenta il poeta/salmista David) nel *Salmo 23*; l'atmosfera è rotta da un violento ingresso delle voci maschili del coro, che intonano un frammento del *Salmo 2*, quello che condanna la guerra tra i popoli e le nazioni, basato sul materiale di un coro composto per *West Side Story* (ma lì non utilizzato), il cui testo doveva certamente essere noto al pubblico inglese, poiché già Händel lo aveva musicato nel suo *Messiah*; il resto del movimento gioca ancora su tale violenta, radicale contrapposizione di atmosfere.

Il movimento conclusivo – il più esteso – si apre con un'appassionata introduzione all'organo, che conduce verso la lunga, intensa, dolce melodia con la quale viene intonato il *Salmo 131* (*Ricordati, Signore, di Davide, di tutte le sue prove...*), melodia strutturata nel ritmo insolito di 10/4 (organizzato secondo la scansione 2 + 3 + 2 + 3, che gli conferisce un andamento sognante, cullante): la pagina si chiude con un frammento dal *Salmo 133* intonato dal coro senza accompagnamento, che conclude solennemente la composizione con una pressante invocazione alla pace.

Leonard Bernstein
Chichester Psalms

I

SALMO 108

Urah, hanevel, v'chinor!
A-irah shahar!

SALMO 100

Hariu l'Adonai kol haarets.
Iv'du et Adonai b'simha.
Bo-u l'fanav bir'nahah.
D'u ki Adonai Hu Elohim.
Hu asanu, v'lo anahnu.
Amo v'tson mar'ito.
Bo-u sh'arav b'todah,
Hatseirotav bit'hilah
Hodu lo, bar'chu sh'mo
Ki tov Adonai, l'olam has'do,
V'ad dor vador emunato.

II

SALMO 23

Adonai ro-i, ehsar.
Bin'ot deshe yarbitseini,
Al mei m'nuhot y'nahaleini,
Naf'shi y'shovev,
Yan'heini b'ma'aglei tsedek,
L'ma'an sh'mo.
Gam ki eilech
B'gei tsalmavet,
Lo ira ra,
Ki atah imadi.
Shiv't'cha umishan'techa
Hemah y'nahamuni.
Ta'aroach l'fanai shulchan

I

Saltero, e cetera, destati;
io mi risveglierò all'alba.

Voi tutti gli abitanti della terra, giubilate al Signore. Servite al Signore con allegrezza, venite nel suo cospetto con canto. Riconoscete che il Signore è Iddio; egli è quel che ci ha fatti, e non noi stessi; noi suo popolo e greggia del suo pasco. Entrate nelle sue porte con ringraziamento, e nei suoi cortili con lode; celebratelo, benedite il suo Nome. Perciocchè il Signore è buono; la sua benignità dure in eterno, e la sua verità per ogni età.

II

Il Signore è il mio pastore,
nulla mi mancherà.
Egli mi fa giacere in paschi erbosi,
mi guida lungo le acque chete.
Egli mi ristora l'anima; ed egli mi conduce per sentieri di giustizia, per amor del suo Nome.
Avvegnacchè io camminassi nella valle dell'ombra della morte,
io non temerei male alcuno;
perciocchè tu sei meco;
la tua bacchetta, e la tua verga mi consolano.
Tu apparecchi davanti a me la mensa,

Neged tsor'rai
 Dishanta vashemen roshi
 Così r'vayah.
 Ach tov vahased
 Yird'funi kol y'mei hayai,
 V'shav'ti b'veit Adonai
 L'orech yamim

al cospetto dei miei amici;
 tu ungi il mio capo con olio;
 la mia coppa trabocca.
 Per certo beni e benignità mi
 accompagneranno tutti i giorni della mia vita;
 ed io abiterò nella casa del
 Signore per lunghi giorni.

SALMO 2

Lamah rag'shu goyim
 Ul'umin yeh'gu rik?
 Yit'yats'vu malchei erets,
 V'roznim nos'du yahad
 Al Adonai v'al m'shiho.
 N'natkah et mos'roteimo,
 V'nashlichah mimenu avoteimo.
 Yoshev bashamayim
 Yis'hak, Adonai
 Yil'ag lamo!

Perché tumultuano le genti,
 e mormorano i popoli cose vane?
 I re della terra si ritrovano, ed i principi
 consigliano insieme contro il Signore,
 e contro il suo unto.
 Dicendo: rompiamo i lor legami,
 e gettiamo via da noi le loro funi.
 Colui che siede nel cielo
 ne riderà,
 il Signore si befferà di loro.

III

SALMO 131

Adonai, Adonai,
 Lo gavah libi,
 V'lo ramu einai,
 V'lo hilachti,
 Big'dolot uv'niflaot
 Mimeni.
 Im lo shiviti
 V'domam'ti,
 Naf'shi k'gamul alei imo,
 Kagamul alai naf'shi.
 Yahel Yis'rael el Adonai
 Me'atah v'ad olam.

III

Signore, signore,
 il mio cuore non è elevato
 e gli occhi miei non sono alteri;
 e non cammino in cose più grandi e più ardue,
 che a me non si conviene
 Se non ho composta
 ed acchetata l'anima mia
 A guisa di fanciullo novellamente spoppato
 appresso sua madre;
 se l'anima mia non è stata in me a guisa di
 fanciullo novellamente spoppato.
 Israele spera nel Signore da ora in eterno.

SALMO 133

Hineh mah tov,
 Umah nayim,
 Shevet ahim
 Gam yahad.

Ecco, quanto è buono
 e quanto è piacevole
 che fratelli
 dimorino insieme.



Igor Stravinskij.

Teatro Malibran
sabato 9 luglio 2005 ore 20.00 ➔

Joseph Haydn
Sinfonia n. 88 in sol maggiore
Adagio - Allegro
Largo
Menuetto - Allegretto
Finale - Allegro con spirito

Bohuslav Martinů
Sinfonietta *La Jolla*
per pianoforte e piccola orchestra
Poco allegro
Largo - Andante moderato
Allegro

Jacques Ibert
Hommage à Mozart

Joseph Haydn
Sinfonia concertante n. 105 in si bemolle maggiore
per violino, violoncello, oboe, fagotto e orchestra
Allegro
Andante
Allegro con spirito

direttore
Christopher Hogwood

Orchestra del Teatro La Fenice

Paolo Cecchi
NOTE AL PROGRAMMA

Le ultime sinfonie di Franz Joseph Haydn conobbero una diffusione europea per certi versi clamorosa, assai più vasta sia di quella delle sinfonie che egli scrisse nel corso del trentennio trascorso al servizio degli Estherázy, sia della di quella delle sinfonie che Mozart scrisse prima a Salisburgo e poi a Vienna. All'inizio degli anni Ottanta Haydn mutò in modo vistoso il proprio stile, sia nella musica da camera, sia in quella orchestrale, sviluppando una maggior complessità costruttiva e un «tono» musicale complessivo chiaramente connotato come «elevato» e compositivamente avanzato. Una delle ragioni principali di tale mutamento va ricercata nella trasformazione – storicamente decisiva – della diffusione della musica haydiniana. Se fino dagli anni Sessanta le sue partiture avevano conosciuto un ampio favore in molti paesi d'Europa, nonostante Haydn le avesse per lo più concepite per la corte degli Estherázy, esse erano conosciute e scambiate principalmente in forma manoscritta, il che ne impedì una diffusione quantitativamente significativa come quella della musica a stampa. A partire dagli anni Ottanta molte opere di Haydn cominciarono invece a venir stampate non solo da editori francesi e inglesi, ma anche dai primi editori attivi all'interno dell'impero asburgico. Ad esempio nel 1780 lo stampatore viennese Artaria iniziò a pubblicare alcune opere del compositore, dando dapprima alle stampe una serie di sei sonate per pianoforte; nel 1781 Haydn cominciò una collaborazione con l'editore inglese Forster, nel 1783 vendette le sinfonie 76, 77 e 78 all'editore parigino Boyer.

Nel campo della produzione sinfonica un siffatto incremento a livello europeo della diffusione della sua musica, indusse Haydn ad ampliare, soprattutto a partire dai primi anni Ottanta, le dimensioni delle proprie partiture, e a depurare progressivamente da ogni elemento proprio della musica d'«intrattenimento», sia pur d'alto rango, la propria scrittura sinfonica. Egli comprese che le proprie sinfonie andavano concepite in funzione di pubblico assai più vasto ed eterogeneo di quello, esclusivo e sin troppo esiguo, della corte degli Estherázy. Tale mutamento risulta evidente già nelle sei sinfonie cosiddette «parigine» (nn. 82-87), scritte tra il 1785 e il 1786 su commissione del conte D'Ogny e eseguite a Parigi ai concerti della Loggia Olimpica, un'organizzazione massonica assai influente nella capitale francese. È significativo il fatto che le sei sinfonie furono pubblicate subito dopo la prima esecuzione dall'editore Imbault, che pagò a Haydn la discreta somma di sei luigi d'oro per i diritti di stampa. Un impegno compositivo simile a quello riscontrabile nelle sinfonie «parigine», appare evidente anche nelle successive dello stesso genere – nn. 88-92 – scritte alla fine degli anni Ottanta prevalentemente per Vienna: in particolare le sinfonie n. 88 e 92 segnano i migliori esiti della «nuova via» imboccata da Haydn, e già mostrano caratteristiche costruttive e stilistiche proprie delle successive sinfonie cosiddette «londinesi». Con tali sinfonie – dodici complessivamente (alle quali va aggiunta la *Sinfonia concertante* n. 105), composte tra il 1791 e il 1795 –

Haydn raggiunse un traguardo estetico di rilevanza decisiva per la storia del genere, riuscendo a proporre una gamma vastissima di atmosfere e di soluzioni formali all'interno di un rigore costruttivo di grande coerenza interna, e intessendo con l'ascoltatore una sorta di dialogo a distanza, basato su continui effetti di sorpresa, di coinvolgimento emotivo, di subitanei contrasti, sempre concepiti all'interno di meccanismi formali fortemente coesi e che utilizzavano elementi di collegamento e di correlazione che spesso superano le divisioni dei singoli movimenti.

La *Sinfonia n. 88 in sol maggiore* testimonia, come prima accennato, un momento importante del citato mutamento della scrittura sinfonica haydiniana: assieme alla *Sinfonia n. 92*, si pone come la partitura più significativa scritta nel periodo che trascorse tra la creazione del *corpus* delle sei sinfonie «parigine» e la composizione delle successive sinfonie «londinesi». La *Sinfonia n. 88* va considerata come l'opera che forse meglio testimonia l'evoluzione del musicista tedesco verso quella compenetrazione tra rigore formale e ricerca dell'effetto, inteso come ineludibile componente del contenuto dell'opera musicale e del suo potere comunicativo, che costituì la grande conquista delle ultime sinfonie. La *Sinfonia in sol maggiore* fu scritta verosimilmente nel 1787, in uno degli ultimi anni di permanenza di Haydn al servizio degli Esterházy: la partitura non fu però il frutto della committenza dei suoi aristocratici (ancora per poco) padroni, ma gli venne commissionata da Johann Tost, un violinista *free lance* attivo in quegli anni a Vienna e che agiva spesso da tramite tra alcuni compositori, tra cui Haydn, e gli stampatori musicali parigini e viennesi, in particolare Artaria. La sinfonia presenta un organico di notevoli dimensioni per l'epoca: un flauto, due oboi, due fagotti, due corni, due trombe, archi e timpani, un organico quindi del tutto simile a quello delle più tarde sinfonie «londinesi», se si eccettuano quelle di tale serie che prevedevano anche l'utilizzo di due clarinetti. Il primo tempo della sinfonia – *Adagio* e poi *Allegro* – presenta un'introduzione lenta, segnata dai poderosi accordi staccati iniziali, che porta all'*Allegro*, in cui lo spirito è dato dal primo tema, plastico nella sua curva melodica e ricco di un impeto ritmico quasi festivo. Lo sviluppo è incardinato soprattutto sulla trasformazione di questo primo tema, e mostra un'arditezza armonica notevole per lo stile dell'epoca, in particolare per le progressive modulazioni che si allontanano dalla tonalità d'impianto, sol maggiore, sino ai toni remoti di fa minore, di la bemolle maggiore e di si bemolle minore. Il secondo movimento è certo uno dei tempi lenti più riusciti delle ultime sinfonie haydiniane: in forma di tema con variazioni, la pagina vede protagonista il primo violoncello con funzione concertante, sostenuto, in impasti timbrici di grande suggestione, dalla compagine dei legni. La trama sonora alterna la suadente contabilità lirica del tema principale a repentine ombreggiature armoniche, spesso in corrispondenza di *crescendo* e *sforzando*, che donano all'insieme una fascinosa commistione di trasporto lirico e di pathos a tratti quasi dolente, e a tratti pervaso da una pensosa veemenza, con subitanei trasalimenti e impennate in *fortissimo* (grazie anche all'intervento delle trombe e dei timpani) che straziano l'animo, subito riassorbiti nella rapinosa ed elegiaca contabilità del tema variato. Il *Minuetto* – terzo movimento della sinfonia – ha un incedere iniziale quasi marziale, caratterizzato dagli interventi dei timpani, che poi si articola in preziosità melodiche segnate dall'alternanza di «legato» e «staccato» degli archi, mentre nel trio Haydn ricorre ad una strumentazione – violini e oboi in ottava, sostenuti da fagotti, viole e corni – che vuole ricor-

dare la sonorità «popolaresca» del «Dudelsack», una sorta di cornamusa diffusa in area germanica. Al *Finale*, in forma di sonata-rondò, il compositore riserva il trattamento formale più elaborato di tutta la partitura: il movimento è costruito attorno ad un tema ricorrente dal mercuriale vigore ritmico, che nella terza esposizione viene trattato in un canone tra violini e bassi; quindi, dopo una pausa ad effetto, il movimento si conclude con un'efficacissima coda.

Bohuslav Martinů scrisse la *Sinfonietta «La Jolla»* per pianoforte e orchestra da camera op. 328, nel 1950. L'opera appartiene quindi al tardo stile del compositore boemo e ricalca, nella concezione complessiva, l'impianto della *Sinfonietta giocosa*, sempre per pianoforte e piccola orchestra, scritta dieci anni prima. Articolata in tre movimenti la *Sinfonietta «La Jolla»* si caratterizza per una sorta di fusione tra il genere della sinfonia per orchestra da camera e del concerto per pianoforte solista. Suddivisa in tre movimenti – *Poco Allegro; Largo; Andante moderato*, poi *Allegro* – la partitura mostra i tipici caratteri della scrittura che Martinů maturò negli ultimi anni: un notevole vitalismo ritmico, una struttura armonica ancora fortemente radicata nella tonalità, una notevole sicurezza e varietà nella strumentazione, e un trattamento dello strumento solista nel quale, a echi tardoromantici, si alternano movenze più personali, in un costante dialogo con la compagine orchestrale.

Benché Jacques Ibert non abbia mai fatto parte dei «Les Six» - il gruppo di compositori francesi capitanato da Honneger e Milhaud, fortemente influenzato dagli intendimenti estetici, contrari sia alle avanguardie che al tardo-romanticismo e al decadentismo, diffusi dal fortunato pamphlet di Jean Cocteau *Le coq et l'arlequin* – certo ne fu influenzato in modo duraturo, anche grazie alla sua amicizia personale con Honneger e Milhaud. Costitutivi della stile di Ibert – soprattutto nei lavori composti fra le due guerre mondiali – furono l'eclettismo stilistico, l'estrema variabilità del carattere musicale dei propri lavori, e un conservatorismo linguistico appena screziato di concessioni a procedimenti innovativi. Capace di trascorrere dal clima festoso e gaio del suo notissimo *Divertissement* per orchestra, alle atmosfere suadentemente evocative della pagina sinfonica *Escapes*, alle rilucenti atmosfere debussiane in *Persée et Andromède*, Ibert non adottò mai stilemi atonali e tantomeno seriali, non si accostò se non occasionalmente alla politonalità, rimanendo sostanzialmente fedele alla tonalità armonica di stampo ottocentesco, impreziosita, secondo l'insegnamento dei tardoromantici francesi, di Ravel e di Debussy, da accordi di nona, di undicesima e tredicesima. Tale sostanziale predilezione per uno stile vario e quasi camaleontico, saldamente ancorato a principi costruttivi che hanno nella tonalità l'elemento fondante, si sostanziò in opere, soprattutto sinfoniche od operistiche, caratterizzate da una netta chiarezza di eloquio, da un equilibrio interno sicuro e senza sbavature, e, nelle pagine più felici, da una trasparenza e da una *clarté* che ne costituiscono la miglior cifra distintiva.

L'*Hommage à Mozart* fu scritto come omaggio di Ibert al sommo salisburghese nel 1956, nel bicentenario della nascita di Wolfgang Amadeus: pagina d'occasione, l'*Hommage* ha un carattere spumeggiante e *charmante*, che ammicca ad alcune movenze mozartiane in alcuni temi di fanfara ed in alcuni passaggi degli archi, ma che sostanzialmente mantiene una «tinta» inequivocabilmente francese, in una chiarezza di scrit-

tura e in una sicurezza armonica certo tipiche di Ibert, ma dietro cui si intravedono anche le movenze e alcuni tratti di scrittura propri degli stili di Poulenc, Honneger e Satie.

Il pubblico londinese degli ultimi anni del Settecento, quel pubblico che decretò la fortuna delle ultime sinfonie di Haydn commissionate dall'impresario Johann Peter Salomon, aveva una spiccata predilezione per i concerti per solista e orchestra. Haydn però, che non era né un virtuoso di violino, né un virtuoso di pianoforte, non mostrò mai una particolare inclinazione per tale genere sinfonico, e per Londra non scrisse alcun concerto, anche perché era costume che nella capitale inglese ogni nuova composizione di tal fatta fosse eseguita dal compositore stesso, e Haydn non poteva certo rientrare nella categoria dell'autore-virtuoso alla Mozart, alla Pleyel o alla Cramer.

Nella Londra di fine Settecento conobbe anche un notevole favore una sorta di ibrido tra due generi: la sinfonia concertante per due o più strumenti solisti e orchestra. In particolare Ignaz Pleyel, già allievo di Haydn, compose con notevole successo di pubblico e di critica una *Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore* per violino, violoncello, oboe e orchestra, e una *Sinfonia concertante in si bemolle maggiore* per violino, viola e orchestra. L'impresario Salomon propose allora a Haydn, nel 1792, di comporre un lavoro simile, nell'ambito di un piano volto a contrastare il crescente successo di Pleyel nell'ambiente musicale londinese, sostenuto dai dirigenti del Professional Concert, associazione rivale di Salomon nell'organizzare concerti a pagamento nella capitale inglese. Haydn accettò la proposta e compose la *Sinfonia concertante in si bemolle maggiore* per violino, violoncello, oboe, fagotto e orchestra, ove unì due archi a due legni nel gruppo degli strumenti concertanti, e condensò i quattro tempi tipici della sinfonia coeva in tre movimenti, come nel concerto per solista e orchestra: *Allegro*, *Andante* e *Allegro con spirito*. Nel primo tempo la compagine dei quattro solisti inizia una sorta di conversazione a più voci, senza la consueta introduzione tematica affidata all'orchestra. La trama sonora del movimento si svolge in un continuo interscambio tra i due archi e i due fiati, sorretto da discreti interventi degli altri strumenti, e il divenire musicale è vivacizzato da alcune inusitate modulazioni, da alcune pause improvvise e da alcune soluzioni ritmiche inattese tipiche del tardo stile haydiniano. Il successivo *Andante* si apre con un'ampia, lirica frase del violino, cui si aggregano quasi subito prima il fagotto e poi l'oboe sui pizzicati degli archi dell'orchestra. Il discorso melodico prosegue in un continuo interscambio soprattutto tra violino, violoncello e oboe, in un'atmosfera tersa e quasi incantata, e la breve coda finale, basata sulla liquidazione del tema iniziale, ha il carattere – trasognato ed esitante ad un tempo – del commiato, dell'addio, come può essere l'allontanarsi da un luogo natio, da una persona cara, da un paese straniero, ma amato come fosse il proprio.

L'*Allegro con spirito*, dopo una vigorosa introduzione orchestrale, prosegue con una sorta di recitativo del violino solista, punteggiato dalla compagine del *tutti*, quindi la ripresa del tema, che compare più volte anche in seguito, essendo il movimento in forma di rondò, innesca l'avvio ad uno scambio serrato tra i quattro strumenti guida, in una luminosa e brillante alternanza di volute virtuosistiche, di momenti collettivi di aerea leggerezza e di improvvisi trasalimenti armonici: ovunque regnano la grazia, l'umor, l'ingegno e l'appena malinconico distacco tipici di tante delle migliori creazioni haydiniane.



Joseph Haydn.

Teatro La Fenice
venerdì 15 luglio 2005 ore 20.00

Carl August Nielsen
Overture to Maskarade

Launy Grøndahl
Concerto per trombone e orchestra
Moderato assai, ma molto maestoso
Quasi una leggenda, andante grave
Finale, maestoso

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Šeherazada
«suite» sinfonica op. 35
Il mare e la nave di Sindbad
Il Principe Kalender
Il giovane principe e la giovane principessa
Festa a Baghdad, il mare, il naufragio

Modest Musorgskij
Una notte sul Monte Calvo
per coro e orchestra

direttore

Marcello Viotti

trombone Massimo La Rosa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti

Carlo De Pirro
NOTE AL PROGRAMMA

Programma di viaggio: spumeggiante benvenuto alla reception; giretto in trombone; tour fiabesco; macabro finale. Iniziamo da un compositore a cui i viaggi piacevano comodi. Per dare agli eventi un sincronismo si ricordi che Carl Nielsen nasce a Nørre Lyndelse, Odense (Danimarca) nel 1865. Quindi cinque anni dopo Gustav Mahler e un anno dopo Richard Strauss. Non essendo un talento precoce la Storia gli passò a fianco senza causare particolari nevrosi. Possiamo notare un cammino parallelo nel commediografo a cui si rivolse. L'opera *Maskarade*, portato a termine fra il 1904 e il 1906, è tratta dall'omonima commedia pubblicata nel 1723 da Ludvig Holberg, norvegese, presto trasferitosi a Copenaghen, docente di filosofia e storia presso la locale Università. Ma soprattutto, con oltre trenta commedie *à la manière* di Goldoni e Molière, propugnatore di un aggiornamento scandinavo alle coeve tematiche europee. Pensando al teatro musicale è curiosa l'assonanza con i contemporanei interessi del veneziano Ermanno Wolf-Ferrari. *Le donne curiose* (1903) e *I quattro rusteghi* (1906), entrambe su soggetto goldoniano, furono rappresentate a Berlino, e non è certo da escludere, visti i frequenti rapporti di Nielsen con la capitale tedesca, un influsso diretto nella scelta di un analogo soggetto. La storia d'amore di Leandro, Leonore e del valletto Henrik alza il sipario all'insegna di una efficiente allegria a cui Nielsen non fa mancare nulla: una frizzante perlatura di semicrome ne avvolge le pudiche tramature melodiche, una spruzzatina di brevi modulazioni fuori tono (quanto basta per ottenere una leggera inclinazione del prisma armonico) colora il flusso formale. Ed ancora temi che contengono germi di onomatopea emotiva (le esitazioni di incisi che faticano ad uscire dal loro bozzolo, le fioriture cerimoniose), il fugato nello sviluppo e per finire, come si conviene ai concertati finali, un metronomo più sostenuto.

Si conoscevano bene, Carl Nielsen e Launy Grøndhal, altro primo attore della cultura musicale danese. Dal violino alla penna fino al podio, lì incontrando con slancio la musica di Nielsen, di cui divenne uno dei più apprezzati interpreti e divulgatori (si ricorda la pionieristica incisione della *Quattro Sinfonie* sul podio della Radio Symphony Orchestra). Scritto nel 1924 il *Concerto per trombone e orchestra* gode tuttora di lusinghiera reputazione in un panorama solista che non ha certo attratto folle di compositori: si ricordano i concerti di Mihlaid e Rota, la Sinfonia per trombone e orchestra di Bloch, il Concerto per trombone e banda di Nikolaj Rimskij-Korsakov. Bisogna ammettere che questo è uno dei pochi Concerti di autori «minori» a cui non si fanno le pulci di stile. Nel senso che, pur

movendosi musicalmente in una nicchia protetta dalle convulsioni del primo Novecento, ci sono molte ragioni che inducono ad un piacevole ascolto. Ad esempio, nel *Moderato assai*, la sobrietà timbrica del solista, la mancanza di retorica, l'evitare indigeste dilatazioni del brodo formale, non ultima l'arguzia con la quale l'armonia impedisce, nelle cadenze cruciali, ordinarie chiusure di frase. Non è improbabile che qualche risonanza jazz (o meglio blues) abbia accompagnato la genesi del secondo movimento. L'utilizzo dell'*ostinato* è spartito fra l'iniziale cromatismo nel registro grave e il diatonico episodio centrale (pianoforte nel registro medio-acuto). Per ottenere questa lirica sospensione del tempo Grøndhal congela le note dell'*ostinato* – sei della scala diatonica – fino ad ottenere con la loro distensione prismatica la melodia del trombone. Il *Finale* inizia riprendendo la sequenza di note con cui si era aperto il Concerto, per il resto gli episodi di un Rondò con introduzione, tranne il primo, sono di più convenzionale ispirazione. Da notare invece, fra le relazioni che attraversano i movimenti, un metronomo fissato sempre ad 80 e due procedimenti melodici. L'incipit del *Moderato assai* e di *Quasi una Leggenda*, prima di prendere forma metrica definitiva, viene annunciato informalmente da altri strumenti. Mentre il primo tema del *Moderato assai* utilizza, come Nielsen, lo stesso ostinarsi sulla ripetizione di un inciso per provocare la successiva «esplosione» ascendente.

Bisogna entrare nel vortice delle *Mille e una notte* per capire *Šeherezada*. Magari imbarcandosi nella nave del suo simbolo, le cui avventure, non a caso, aprono la suite sinfonica di Rimskij-Korsakov. Sindibàd il facchino declama per la via versi che entusiasmano Sindibàd il marinaio, il ricco mercante lo convoca per sette mattine a casa sua, gli favoleggia avventure mosse dal medesimo schema: insoddisfazione per una vita piacevole e serena, imbarco, catastrofe, nuove terre, vicissitudini al limitare della morte, improvviso lieto fine, ritorno in ricchezza e gloria, compensandolo alfine con cento monete d'oro e un lauto pranzo. Il cappello posto a storie di eterogenea cultura – persiana, egiziana, irachena, indiana – è funzionale al piacere di narrare ed essere narrato. Dentro almeno tre livelli temporali: quello della stanza in cui *Šeherezada* evita la morte attizzando il demone della curiosità con promesse di meraviglie per la notte successiva; quello del racconto scelto; quello del racconto che i personaggi stessi narrano. Storie dentro storie, come per Rimskij-Korsakov. Che non assegna ai suoi personaggi sonori una identità precisa, ma permette loro di solcare i limiti del movimento, come mutando vestito: «È inutile cercare nella mia musica dei *motivi conduttori* destinati a riportarsi sempre alle stesse immagini con le stesse idee poetiche. Al contrario, nella maggior parte dei casi, quelli che sembrano essere richiami di fatti e di cose, sono puri materiali musicali che servono a tessere lo sviluppo sinfonico. Questi motivi circolano e si ripropongono in tutto il percorso della composizione, con aspetti, immagini, tinte, rappresentazione di situazioni e movimenti sempre diversi». Bisogna fidarsi di quanto afferma Rimskij nella sua autobiografia? Proviamo a verificare. Intanto un'eccezione c'è, ed è *Šeherezada*. In questo il movimento iniziale è paradigmatico, anche di una tecnica di campi visivi anticipatrice di quella cinematografica. Come ritrarre Shahriyâr, sultano irato? Omoritmia (risolutezza di carattere), timbro grave che precipita (protervia maschile), passaggi in ottava

(mancanza di profondità psicologica), accento sul tritono (diabolicità), trilli (onomatopea del furore emotivo). Come si descrive Šeherazada, sposa indifesa? Trasparenti accordi armonici (leggerezza e profondità), movimento verso l'acuto (apertura di orizzonte), sinuosità di una cadenza solista che ruota attorno a sei note (avvitarsi del tempo). Non crediate che sia il primo ritratto a contrasto del genere. Si ricordi lo struggente *Andante con moto* dal Quarto Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven, o il satirico ritratto di Samuel Goldenberg e Schmuyle nei *Quadri di una esposizione* di Musorgskij. E non crediate che il descrittivismo musicale abbia origini di fresca data. Una prima testimonianza attribuisce a Sakadas, auleta durante i giochi pitici del 586 a.C, il virtuosismo di descrivere con il suo strumento il combattimento fra Apollo e un drago. Che questa pratica avesse in Grecia grande mercato teatrale lo testimonia l'ira di Platone, che nella *Repubblica* critica chi a teatro abusava di imitazioni realistiche, «sì da mettersi a praticare con tutta serietà ogni imitazione davanti al grande pubblico, anche quelle che or ora dicevamo, tuoni, rumori di venti, di grandine, di argani e di pulegge, suoni di trombe, di aulò, di siringhe e di ogni genere di strumenti, e poi latrati, belati e ogni genere di uccelli». Lo stesso Rimskij girò con ostinazione attorno al poema fantastico. Ricordiamo *Sadko* (1867), ispirato alla leggenda del cantastorie di Novgorod da cui, trent'anni dopo, prese avvio l'omonima opera; o la sinfonia a programma *Antar* (1868), il cui soggetto si deve a Sienkovski ma la cui ambientazione e ispirazione è di tradizione araba (un giovane salva una gazzezza, poi rivela la Regina delle fate).

Torniamo al nostro racconto. Dopo aver introdotto i personaggi sonori, con l'*Allegro non troppo* ha inizio il secondo livello di narrazione. Per iniziare a confondere le acque riappare una variante del tema di Shahriyár. Essendo questo il motivo conduttore delle avventure di Sindibàd c'è da immaginarsi che Šeherazada, per essere sicura del risultato della sua arte, indossi le vesti narrative di chi doveva compiacere. Si ha quindi un rovesciamento del *Leitmotiv*, con cui si identifica il diagramma psicologico di un soggetto drammatico (Debussy lo considerava un «biglietto da visita» in cui «la musica diviene servilmente responsabile dei personaggi»). Uno scarto verso l'epica, quindi verso l'incarnazione di una pulsione narrativa più che verso la sua identificazione con una psicologia individuale. Naturalmente questo «tema del viaggio» è addolcito rispetto ai diagrammi sonori del Sultano (si adotta il modo maggiore, scompare il tritono, la dinamica è in piano). Il motivo che la conduce è di cinque battute, ottenuto sommando alla simmetria di quattro una battuta di eco (l'utilizzo dell'eco è tipico delle descrizioni di lontananze). Non deve stupire il ritorno avvolgente del motivo principale. Il tempo in mare si allenta in lunghi respiri temporali, non certo estranei a Rimskij, che passò sul veliero Almaz, assieme ai cadetti dell'Imperiale Accademia, tre anni di ininterrotto girovagare durante i quali portò a termine la sua Prima Sinfonia. Ma quello che Rimskij manda in scena ha del simbolico: con i suoi sette ritorni al tono di mi maggiore questo motivo equivale ai sette viaggi di Sindibàd! Quindi ad altrettanti giri di boa narrativi. Durante il movimento naturalmente può variarne il fuoco. Da C, ad esempio, si passa ad una rielaborazione danzante del tema di Šeherazada, ed anche qui immaginiamo di tornare al primo anello dell'imbuto temporale (casa del Sultano, casa di Sindibàd il marinaio, luoghi della narrazio-

ne). Questo alternarsi di piani viene già descritto nel Libro III della *Repubblica* (392d, 394a). Platone distingue tre tipi di racconto, o *diegesis*: il modo *semplice*, quando si racconta in modo indiretto; il modo imitativo, o *mimesis*, in discorso diretto, come nella tragedia; il modo *misto*, che alterna entrambi. Anche in una composizione orchestrale l'alternarsi di strati collettivi o di frammenti cameristici rende mobili gli spazi del narrare. La cadenza solista di Šeherazada torna in primo piano nell'introduzione al secondo e quarto movimento, mentre nel terzo vi appare come intermezzo. Nel secondo movimento, dopo la cadenza, un *Andantino* in si minore passa il tono ad un altro narratore, che introduce le vicende del principe Kalender. Rimskij stabilisce il carattere (*Capriccioso, quasi recitando*) del tema di fagotto anche grazie alle molte acciacature. Un brusco gesto degli archi gravi, caratterizzato dal cromatismo discendente, interrompe la precedente omogeneità sospesa. In realtà questo inciso è un'anticipazione del successivo tema-fanfara al trombone solo (4 dopo D), che diverrà elemento complementare della narrazione (qui per ottenere l'effetto di lontananza si ricorre ad una successiva eco dalla tromba con sordina). Il successivo *Vivace scherzando* si comporta come scherzo e sviluppo. Ed ecco due salti in avanti: 20 battute dopo G un breve *ostinato* d'accompagnamento verrà poi ricordato dall'allievo Igor Stravinskij ne *Le sacre du printemps*, prima di iniziare le *Danses des adolescentes*; il piccolo inciso che appare a 2 dopo L aprirà l'*Andantino* del terzo movimento, diventandone inciso principale. Naturalmente per raccontare la storia del Principe e la Principessa dovrà trasfigurarsi, ma questo avviene anche quando un tema di clarinetto narrerà la principessa e il suo fare danzante (carattere rafforzato da un aumento di metronomo notato con la curiosa storpiatura: *Pocchissimo più mosso*). Il titolo dell'ultimo movimento (*Festa a Bagdad, Il mare, Il naufragio*) è un bel pretesto per ricondurre gli echi delle storie precedenti per la prima volta entro un quadro collettivo. E come se si incontrassero per strada (ancora un'anticipazione del montaggio cinematografico!) tutti i personaggi precedenti. Anche solo un fuggevole sguardo (come a 11 battute dopo I, con un bagliore dal tema del secondo movimento), o come occasione per un improvviso cambio di inquadratura verso una sceneggiatura di strada. Varie combinazioni si susseguono, fino a che (17 battute dopo N, trombe) inizia a risuonare, come una progressiva dissolvenza, il tema del primo movimento legato alle avventure per mare. Il viaggio continua, la notte sta finendo, il fuoco narrativo torna verso Šeherazada. È riuscita a convincere il Sultano. Giace sotto di lei (violino nel registro acutissimo), privato di baldanzosità (violoncelli e contrabbassi in *pp* nel grave). Tempo di recuperare l'ultimo gesto (da battuta 8 del *Largo e maestoso*), prima dell'ultima, sognante cadenza di violino.

È un viaggio fra vari affluenti letterari, ma soprattutto nell'indifferenza delle occasioni mancate, questa *Notte sul Monte Calvo*. Se ne inizia ad avere notizia scritta il 26 settembre 1860 grazie ad una lettera indirizzata all'amico Balakirev: «Poi ho avuto un lavoro molto interessante che devo preparare l'estate prossima. L'azione si svolge sul Monte Calvo (dal dramma del barone Mengden *La strega*): un sabba di streghe con singoli episodi di maghi, una marcia trionfale di tutta questa gentaglia, e un finale con glorificazione del sabba, che in Mengden è imperso-

nato dal signore di tutta la festa sul Monte Calvo. Il libretto è molto bello. Ho già del materiale e ne potrà uscire qualcosa di buono». Teatro quindi, comunque il progetto si assopì fino al 1866. A risvegliarlo ci pensò l'ascolto della *Totentanz* di Liszt. Ecco allora una lettera a Balakirev del 20 aprile: «Ho cominciato a buttar giù *Le streghe*, ma il viaggio di Satana non mi soddisfa ancora». Giunse infine l'annuncio, con cui si apre la lettera a Rimskij-Korsakov del 5 luglio 1867: «Mio caro e diletto Korsin'ka, il 23 giugno, alla vigilia del giorno di San Giovanni, è stato da me scritto con l'aiuto del Signore *La notte di San Giovanni sul Monte Calvo*, quadro musicale col seguente contenuto: 1) raduno delle streghe, loro conversari e pettegolezzi; 2) corteo di Satana; 3) omaggio scatenato a Satana; Sabba». Breve chiosa. *La notte di San Giovanni* è un racconto di Gogol' che avrebbe dovuto fare da canovaccio per un'opera teatrale collettiva progettata qualche anno prima. Anche qui progetto e basta. Non è male confrontare le volontà dell'autore con quanto Rimskij fece apporre nell'intestazione della sua revisione: Baccano sotterraneo di voci ultraterrene; Apparizione degli spiriti dell'oscurità, seguiti dal dio negro Chernobog; Sua glorificazione e messa nera; Orgia delle streghe, interrotta in lontananza dalla campana di una piccola chiesa; Gli spiriti del male si disperdono; Spunta l'alba. Come per il mito d'Orfeo ed Euridice, a cui molti operisti aggiunsero un posticcio lieto fine, anche per la rielaborazione di Rimskij la storia non termina fra i clangori di un sabba orgiastico ma in un'alba redentrice, nelle vesti sonore della *dumka* campagnola tratta dall'opera incompiuta *La fiera di Soročincy*. Che Musorgskij fosse conscio e felice della sua ispida vena compositiva lo si coglie dal successivo commento: «È divertente il sol minore che dà in si maggiore alternato col sol bemolle maggiore che dà in si minore e il tutto interrotto da colpi di accordi pieni in fa diesis minore. Per una cosa simile mi cacerebbero dal conservatorio dove invece Cezer' [critico musicali di «Informazioni Pietroburchesi», NdR] mi spedirebbe per l'“omaggio” delle streghe». Immediata la risposta di Rimskij-Korsakov: «Avrei una gran voglia di dare un'occhiata alla vostra partitura: sono convinto che ci troverei molte cose gustose, dato che, da quello che ne ho visto finora, era proprio di mio gusto, ma bisogna aspettare ancora un po'. L'alternanza di sol minore col bemolle maggiore, interrotta da fa diesis maggiore con un trillo dovrebbe essere molto bella. La grandezza di Satana deve essere ottenuta con mezzi molto 'poveri' e perciò qualsiasi pasticcio armonico e melodico è permesso e addirittura necessario, anche se poi al Conservatorio non vi accetteranno. I conservatorismi avranno orrore di voi, ma intanto loro stessi non sono capaci di comporre nulla di decente». Una settimana dopo Musorgskij informava della avvenuta composizione anche l'amico letterato Vladimir Nikol'ski, così commentando: «Ciò che voglio fare d'ora innanzitutto è qualcosa che non sia ispirato al filosofume tedesco, ma, come *Savišna* [romanza di Musorgskij, NdR], che sia radicato nelle patrie pianure e sia nutrito di pane russo». Cambio di stagione, cambio di umore. Ma le incomprensioni partono da lontano. Ecco cosa scrive a Balakirev il 24 settembre dello stesso anno: «La mia depressione non veniva dall'autunno campagnolo o dalle cose finanziarie, ma da altri motivi. Era una depressione artistica, benché abbia un po' di vergogna a parlarne: un po' di malumore per il vostro atteggiamento in merito alle mie streghe. Io ho considerato, tuttora considero e continuerò a considerare questo mio lavo-

ro come una cosa buona, la prima con cui sono passato ad imprese serie dopo varie cosette da poco. La depressione è ormai svanita, come svaniscono le altre cose, e ora mi accingo di nuovo all'opera in quest'aria di pineta che giova molto al lavoro. Sia che voi, amico mio, vi decidiate o no ad eseguire le mie streghe, cioè sia che io le possa sentire o no, non cambierò nulla nell'impianto generale e nella rielaborazione strettamente legati senza imitazioni o rimasticature. Ogni autore ricorda lo stato d'animo da cui è sorta la propria opera e questo sentimento o ricordo d'una sensazione vissuta lo sorregge saldamente nella difesa del proprio criterio personale. Io ho realizzato il mio compito come ho potuto, secondo le mie forze; cambierò soltanto molte cose negli strumenti a percussione, di cui ho abusato». La partitura torna a galla nell'inverno del 1871. Il direttore del Teatro Maria propose a Musorgskij, Balakirev, Rimskij e Cui di comporre un'opera-balletto collettiva che avesse come soggetto la principessa Madla. Nel calderone di argomenti compariva anche un sabba, a cui Musorgskij prestò l'opera precedente rimaneggiata, con l'aggiunta di una sezione corale, come *L'offerta al becco nero sul Monte Calvo* (è questa la versione in programma stasera). A lavoro terminato mancarono al teatro i soldi. Nel nulla finì anche *La Fiera di Soročincy*, opera incompiuta che fra il primo e secondo atto avrebbe dovuto ospitare un'ulteriore rielaborazione della *Notte*. Le cui eco si riverberano comunque in altre due composizioni: un corteo stregonesco (Baba-Yaga) appare nel nono episodio del *Quadri di una esposizione*, mentre nella scena dell'osteria dal *Boris Godunov* si rielabora il basso che compare da battuta 3. Cinque anni dopo la morte di Musorgskij l'amico Rimkij elabora una sua versione, 'pettinando' le originarie asperità formali e d'orchestrazione. Il viaggio termina solo cent'anni dopo, quando nel 1968 giunge la pubblicazione della versione originale concepita nel 1867. Già gli scambi epistolari con Rimkij-Korsakov rivelano un'attenzione alla dialettica tecnica. Per cui vale la pena soffermarsi analiticamente sul codice genetico espresso dalle prime battute, comuni a tutte le versioni. Perché questo genera un ragionare sul concetto di nucleo generatore che attraverserà tutta la partitura. Filosofico rapporto fra arte e conoscenza le cui ramificazioni portano agli archetipi. Partiamo da Platone, tanto per assonanza di citazioni. Ad esempio al Libro X delle *Leggi*: «Anche quel piccolo frammento che tu rappresenti, o uomo meschino, ha sempre il suo intimo rapporto con il cosmo e un orientamento ad esso, anche se non sembra che tu ti accorga che ogni vita sorge per il Tutto e per la felice condizione dell'universa armonia». E giungiamo ad Anton Webern che disserta sul pensiero viennese: «È sempre l'aspirazione a derivare quanto più possibile da una sola idea principale». O a Bartók che si fa beffa di scorze irrazionali, definendo *Allegro barbaro* un'opera in cui predomina l'aurea serie di Fibonacci. Musorgskij entra subito in *media res* con un *ostinato* brulicante dei violini attorno alla nota La. Questo dà origine, per aumentazione e permutazione, all'*ostinato* grave di viole, violoncelli e contrabbassi. E tanto per non pensare ad un episodio isolato, vale la pena ricordare l'incipit di incisi a chiasmo con cui inizia la «naturale» *Promenade* dai *Quadri di una esposizione*. Subito scende in pista il principe dei segni satanici, quel tritono (*diabolus in musica*) espresso entro una frustata di legni in *crescendo*. La sua prosecuzione cromatica ascendente, prima fermata su di una quinta giusta, prosegue fino al fa diesis. Quindi, separate da due

battute cuscinetto che introducono una variante del brulichio cromatico (incisi a chiasmo), ecco Satana spuntare a battuta 14. Anche qui l'elemento distintivo (passato dall'ornamentazione alla melodia) è il tritono, che risolvendo di semitono rivelerà affinità con il materiale precedente. Naturalmente per esprimere maestosità diabolica il tema (affidato principalmente ai tromboni) si presenta in grassa, solenne aumentazione di valori. Altre volte un tritono che risolve in quinta giusta si avvertirà al basso, altre volte il colore della quinta giusta verrà utilizzato come accompagnamento. Ma si può anche spingersi fino a sovrapporre temi (come la fanfara di battuta 67 e l'*ostinato* di battuta 3) per generare nuove creature sonore. Evocate magari per via timbrica. Come l'ingenuo (oggi) e allora sinistro effetto degli archi *col legno*, apparso in Berlioz (*Sinfonia fantastica*, «*Songe d'une nuit du sabbat*»), in Liszt (*Totentanz*), per giungere in linea magica a Stravinskij (*L'uccello di fuoco*). Come la forza invisibile che solleva le maree, il suono ha prodotto la sua gravitazione psichica. Avvolgendo la nostra memoria e colmando ricordi che non sappiamo di avere. Come scriveva Marcel Proust ne *Il tempo ritrovato* «... quasi le nostre idee più belle fossero come motivi musicali che in noi ritornino senza che li abbiamo mai uditi, e che ci sforziamo di ascoltare, di descrivere».



Modest Musorgskij.

BIOGRAFIE

9, 10 ottobre 2004

GEORGES PRÊTRE

Dopo il debutto, ventiduenne, all'Opéra di Marsiglia nel 1946 ha lavorato dal 1956 al 1963 all'Opéra Comique, dirigendo l'intero repertorio. Ha contemporaneamente lavorato al Metropolitan di New York, con le maggiori orchestre americane, e con La Scala di Milano. Nel 1966 diventa direttore musicale dell'Opéra di Parigi, lavorando con le maggiori orchestre europee, fra cui i Wiener e i Berliner Philharmoniker, le orchestre di Londra. Dal 1986 è per cinque anni Principal Guest Conductor dell'Orchestra Sinfonica di Vienna, lavorando in tutta Europa, Giappone e Stati Uniti, e risultandone tuttora direttore onorario a vita. Nel 1989 ha inaugurato l'Opéra Bastille. È stato direttore onorario all'Orchestra Sinfonica della Radio di Stoccarda, dal 1995, mentre nel 1999, per il centenario della nascita di Francis Poulenc, ne ha diretto in molte occasioni le composizioni. Nel 2001 torna alla Scala per una nuova produzione di *Turandot*. Dal 2002 collabora intensamente con la Staatskapelle Dresden. Nel 2004, per i suoi ottant'anni, torna a dirigere le orchestre europee da lui preferite: Santa Cecilia di Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, SWR-Sinfonieorchester Stuttgart, NDR-Sinfonieorchester Hamburg, Staatskapelle Dresden; accanto naturalmente alle predilette francesi, come l'Orchestre National de France, l'Orchestre de l'Opéra National de Paris, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse. È membro onorario della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna.

30 ottobre 2004

NEEME JÄRVI

È il direttore principale e direttore musicale designato principale alla New Jersey Symphony fino alla fine della stagione 2004-2005. È anche direttore musicale della Detroit Symphony Orchestra, direttore principale della Gothenburg Symphony Orchestra dal 1982, primo direttore ospite della Japan Philharmonic Orchestra e Conductor Laureate della Royal Scottish National Orchestra. Ha lavorato con compagni quali: Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw, Czech Philharmonic,

Zürich Tonhalle Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestre de la Suisse Romande, WDR Symphony Orchestra. Negli Stati Uniti lavora regolarmente con orchestre quali la New York Philharmonic, la Chicago Symphony Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la Boston Symphony e la San Francisco Symphony. La sua attività operistica lo vede impegnato spesso al Metropolitan Opera, al Théâtre Colon di Buenos Aires, all'Opéra de Paris (Bastille) e alla San Francisco Opera. Dirige anche la Neeme Järvi Summer Conducting Academy di Pärnu, in Estonia durante l'annuale «David Oistrakh Festival». Nel 1998 ha diretto la Detroit Symphony Orchestra in una tournée europea. Ha ricevuto il diploma onorario all'Accademia Musicale dell'Estonia a Tallinn.

9 gennaio 2005

MARCELLO VIOTTI

Già direttore d'orchestra al Regio di Torino, direttore artistico dell'Opera di Lucerna, Generalmusikdirektor dell'Opera di Brema e direttore della Rundfunk-Symphonieorchester di Saarbrücken, dal 1996 al 1998 è uno dei tre direttori principali della MDR Symphonieorchester di Lipsia. Nel 1998 viene nominato Direttore Stabile della Münchner Rundfunkorchester, dove si è distinto per il temperamento, la cura del dettaglio e l'originalità della programmazione; riscuote grande successo con una serie di concerti dal titolo «Paradisi Gloria» in occasione dei quali presenta al pubblico, in collaborazione con il Cardinale di Baviera, musica sacra del XX secolo. Ha diretto le più rinomate orchestre internazionali (Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalleorchester di Zurigo, English Chamber Orchestra, Göteborg Symphonieorchester, Oslo Philharmonic Orchestra, Bamberger Symphoniker, Symphonieorchester des Hessischen Rundfunks di Francoforte, i Berliner, Münchner e Wiener Philharmoniker – con quest'ultimi ha debuttato nel 1997 in occasione della «Salzburger Mozartwoche»). Rinomato direttore d'opera, ha diretto numerose nuove produzioni, tra le quali: *La Gioconda* a Berlino, *Beatrice di Tenda* alla Scala, *Il Trittico* a Zurigo e Bruxelles, *I puritani* a Bologna, Zurigo e Monaco, *Roberto Devereux* a Zurigo e Vienna, *Le Prophète* di Meyerbeer a Vienna. Nella stagione 1999-2000 ha diretto una nuova produzione di *Un ballo in maschera* al Festival di Bregenz e *Carmen* a Nizza, ha debuttato al Metropolitan di New York con *Madama Butterfly* ed ha diretto nuovi allestimenti di *Nabucco* alla Deutsche Oper di Berlino e dei *Puritani* alla Bayerische Staatsoper di Monaco e la prima rappresentazione moderna dell'*Amore dei tre Re* di Montemezzi all'Opernhaus di Zurigo. Nella stagione 2000-2001 è stato impegnato nella continuazione del ciclo «Paradisi Gloria», nelle prime di *Beatrice di Tenda* a Zurigo, dell'*Enfant et les sortilèges* e l'*Heure espagnole* di Ravel a Bruxelles, e all'Arena di Verona, in una nuova produzione di *Rigoletto*. La sua carriera è documentata da una vasta discografia, imperniata su opere, concerti e recital alla testa delle più importanti orchestre e al fianco delle più celebrate star del canto come José Cura, Roberto Alagna ed Edita Gruberova. Ha ricevuto il Deutsche Schallplatten Preis. Dal 2002 Marcello Viotti è Direttore Musicale del Gran Teatro La Fenice.

DIMITRI ROMANO

Pianista eclettico e versatile, il suo repertorio solistico, cameristico, contemporaneo, rivolge particolare attenzione alla musica del Novecento italiano e veneziano; ha inciso musiche di G. F. Malipiero, G. Gorini, R. Pick-Mangiagalli, S. Zanon, L. Berio, A. Casella e inoltre di S. Prokof'ev, G. Rossini. Diplomatosi al Conservatorio di Venezia con V. Pertile ha proseguito gli studi presso la Scuola di alto perfezionamento di Saluzzo con B. Canino, con J.-B. Pommier all'Accademia di musica di Losanna e inoltre ha incontrato e raccolto gli insegnamenti di artisti quali Sergiu Celibidache. Come solista ha suonato con l'Orchestra Musiké (Durham-Inghilterra) diretto da Jean-Bernard Pommier, con l'Orchestra di Padova e del Veneto, Filarmonia Veneta, Maribor-Orchestra, per il Comunale di Treviso, per La Società dei Concerti di Milano, per «Mstislav Rostropovich» (in sua presenza) all'università di Bologna, per il Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Ljubljana con la direzione di Anton Nanut e per vari teatri in Germania e America. Svolge intensa attività cameristica collaborando con musicisti come Pierre Amoyal, Roberto Fabbriciani con il violoncellista Adalbert Skocic e con l'Ensemble '900. Nel suo repertorio figurano particolari programmi col jazz classico di G. Gershwin e quello attuale di K. Jarrett. Ha ottenuto, con il basso Lorenzo Regazzo, il premio internazionale «Georges Till-Orfeo d'oro» per la migliore interpretazione di musiche legate a Venezia.

19 marzo 2005

LONG YU

Ha studiato sia al Conservatorio di musica di Shanghai sia alla Hochschule der Kunst di Berlino. Considerato fra i più importanti direttori d'orchestra cinesi, dirige regolarmente come ospite in Germania, Francia, Olanda, Svizzera, Polonia, Ungheria, Portogallo, Australia, Singapore, Thailandia, Hong Kong, Macao. Ha collaborato con l'Orchestra dell'Opera di Stato di Amburgo, con la Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, con la Radio Symphony Orchestra di Lipsia, con l'Accademia di Saint Martin in the Fields, la Budapest Radio Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica di Brema, gli Hamburger Symphoniker, la Sydney Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica di Hong Kong, la Tokyo Philharmonic, la Singapore Symphony Orchestra. Ha lavorato con musicisti quali Sir Neville Marriner, Michail Pletnev, Itzhak Perlman, Frank Peter Zimmerman, Tiziana Fabbricini. Tra le opere da lui dirette si ricordano *La traviata*, *Turandot*, *Aida*, *Carmen*, *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliet*, *Don Pasquale*. Nel 1992 è stato nominato direttore d'orchestra principale del Central Opera Theatre a Beijing. Nel 1998 ha fondato il Beijing Music Festival. Nel 2000 ha contribuito alla fondazione della China Philharmonic Orchestra e ne è stato nominato direttore artistico, incarico che ha svolto con l'obiettivo di esportare la migliore musica sinfonica cinese in tutto il mondo, con la China Philharmonic Orchestra, e di offrire alla Cina esecuzioni di qualità della musica classica occidentale. Il suo repertorio include *La damnation de Faust* di H. Berlioz, *Das Lied von der Erde* e la *Sinfonia n. 8* di G. Mahler, *Female Generals from Yang Family* di Du Mingxin. Nel 2003 è stato nominato direttore della Guangzhou Symphony Orchestra.

CHINA PHILHARMONIC ORCHESTRA

Formata da centoventi musicisti nasce nel 2000 dalla China Broadcasting Orchestra, sotto il patrocinio di China Radio e Film Television Group. Long Yu ne è l'attuale direttore artistico e il principale direttore. La China Broadcasting Symphony Orchestra è stata un'orchestra precorritrice della China Philharmonic Orchestra, fondata in Cina dopo il 1949 che ha collaborato con direttori d'orchestra, musicisti e cantanti di fama mondiale, come ad esempio Yo-Yo Ma. Già qualche anno dopo la sua fondazione, la CBSO si costruì un repertorio di opere sia cinesi sia di compositori occidentali, che era solita esibire nei suoi numerosi concerti in tutta la Cina. Successivamente la CBSO fu impegnata in tournée estere in Italia, Svizzera, Germania, Francia, Spagna, Austria, Hong Kong, Macao e Taiwan. Tutte le sue esibizioni furono acclamate sia dal pubblico che dalla critica musicale. Con questi presupposti la creazione della CPO sulla base del CBSO fu un evento eccezionalmente importante nello sviluppo musicale della Cina e segnò sia l'inizio di un nuovo capitolo nella storia della musica sinfonica in Cina, sia l'ingresso cinese nelle rappresentazioni di musica classica nei paesi occidentali con un ruolo attivo e crescente. In linea con gli standard mondiali, la CPO recluta i suoi musicisti esaminando gli artisti più meritevoli in Cina e nel resto del mondo. Le esibizioni della CPO si avvalgono dei maggiori direttori d'orchestra e solisti, con lo scopo di esportare la migliore musica sinfonica cinese nel mondo e di far conoscere al pubblico cinese il patrimonio occidentale. Nel suo repertorio si trovano il *Concerto for Cello and Orchestra* di P. Glass (prima mondiale), *Das Lied von der Erde* di G. Mahler, *La Damnation de Faust* di H. Berlioz, *Female Generals from Yang Family*, scritto da Du Mingxin appositamente per la CPO, la *Sinfonia n. 8* di G. Mahler, tutte le sinfonie di L. van Beethoven, lo *Stabat Mater* di Dvořák. Si è esibita a Taipei, Hsinchu, Taichung, Kaohsiung, Taiwan, Puerto Rico, direttafra gli altri da Krzysztof Penderecki. Ha suonato inoltre a Los Angeles, Giappone, Corea, Parigi, Vienna.

19 marzo 2005

MARCELLO VIOTTI

Vedi biografia a pag. 100.

3 aprile 2005

SIR NEVILLE MARRINER

Come il suo mentore, Pierre Monteux, la vita musicale di Neville Marriner ha inizio con lo studio del Violino. Dopo aver suonato in formazione di Trio e Quartetto d'archi, diviene Violinista della London Symphony Orchestra, ed è durante questo periodo della sua vita che fonda l'Academy of St. Martin in the Fields. Nel 1969 fonda la Los Angeles Chamber Orchestra di cui sarà per dieci

anni direttore principale. Diventa quindi direttore principale della Minnesota Orchestra e dell'Orchestra della Radio di Stoccarda, sempre continuando la sua intensa attività con l'Academy. Il suo debutto operistico avviene con *Le nozze di Figaro* al Festival di Aix-en-Provence, e a Los Angeles con *La Cenerentola*. Segue, al Mozarteum di Salisburgo, una produzione televisiva del *Re pastore* di W. A. Mozart con l'Academy of St. Martin in the Fields. Nel 2000 porta a termine un contratto di tre anni con l'Opéra de Lyon, per poi dirigere *Don Giovanni* al Teatro delle Maestranze di Sevilla. È ospite regolare di alcune fra le orchestre sinfoniche più prestigiose d'Europa, Stati Uniti ed Asia. Insignito dell'Ordre des arts et Lettres dal Ministero della Cultura Francese, per il costante impegno in campo musicale ed il grande apporto alla vita culturale francese, nel 1994 con l'Academy of St. Martin-in-the-Fields ha ottenuto il Queen's Award for Export Achievement quale riconoscimento dell'enorme successo internazionale in campo concertistico e discografico.

28 maggio 2005

DMITRIJ KITAJENKO

Nel 1969 Dmitrij Kitajenko ha vinto il primo Concorso Internazionale della Fondazione Herbert von Karajan di Berlino. Ha poi collaborato con il produttore d'opera tedesco W. Felsenstein per *Carmen* di G. Bizet, presentata a Mosca e Berlino. A ventinove anni è stato nominato *Chief Conductor* dell'Opera di Mosca. Allo stesso tempo è stato anche molto attivo come direttore sinfonico nel suo paese natale e all'estero. Ha lavorato con le maggiori orchestre, tra cui le Wiener e Berliner Philharmoniker, la Gewandhaus di Lipsia, la Filarmonica di Praga e l'Orchestra di Philadelphia. Nel 1976 è stato nominato direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di Mosca. Nei quattordici anni della sua direzione, la Filarmonica di Mosca è divenuta una delle orchestre più rinomate al mondo e ha tenuto tournée nei principali centri musicali europei, americani e giapponesi, compresi il Festival di Salisburgo, Edimburgo e il Festival Musicale Schleswig-Holstein. Nel 1990 si è trasferito in Europa, come direttore principale, sia per l'Orchestra Sinfonica della Radio di Francoforte (1990-1996) che per l'Orchestra Filarmonica di Bergen in Norvegia (1990-1998), con le quali ha tenuto tournée negli Stati Uniti, in Sud America, Giappone, Europa. Fin dal 1991 ricopre la posizione di direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Berna. Come direttore ospite appare regolarmente con le principali orchestre del mondo, tra cui la Bayerischer Rundfunk, la Filarmonica di Monaco, la Sinfonica di Londra, la Royal Concertgebouw. Nella stagione 2002-2003, ha diretto la Filarmonica della Scala.

17 giugno 2005

RUDOLF BARSHAI

Nato in Russia, ha studiato con Lev Zeitlin ed è stato uno dei soci fondatori dei quartetti Borodin e Šajkovskij (come violinista). Nel 1940 entra al Conservatorio di Mosca e diventa famoso con la viola, suonando con personaggi quali Šostakovič, Richter, Oistrakh, Rostropovich, Gilels. Allo stesso tempo studia composizione con Dimitri Sostakovich e completa gli studi come direttore d'orchestra con Ilya Mussin a Leningrado. Nel 1955, ha fondato la Moscow Chamber Orchestra, che ha diretto fino al 1976 in tutto il mondo con musiche anche composte espressamente per loro. Nel 1977 lascia la Russia, e dirige importanti orchestre quali la London Symphony Orchestra, la Royal Philharmonic, la London Philharmonic, la BBC Symphony e la Hallé Orchestra. Come direttore ospite ha lavorato con orchestre quali la Bayerische Rundfunk, la Westdeutsch Rundfunk, la Berlin Radio Symphony Orchestra, la Gurzenich Orchestra, la Norddeutsche Rundfunk, la Budapest Festival Orchestra, la Netherlands Philharmonic Orchestra, la Wiener Symphoniker. Dal 1982-1988 ha diretto la Bournemouth Symphony Orchestra come principale direttore, e nel 1985-1988 la Vancouver Symphony Orchestra. È stato il principale direttore ospite dell'Orchestre National de France, nella stagione 1987-1988. Negli Stati Uniti e in Canada ha diretto le orchestre sinfoniche di Pittsburgh, Cincinnati, Houston e Toronto. Nel 2000 ha completato la sua orchestrazione della *Sinfonia n. 10* di G. Mahler ed ha appena completato la riduzione per archi della *Petite Symphonie* di M. Ravel, come *Quartetto in Fa maggiore*.

25 giugno 2005

ANDREY BOREYKO

Nel periodo 1987-1992 è stato direttore d'orchestra e musicale a Ulyanovsk e Yekaterinenburg e dal 1992 al 1995 direttore musicale a Poznam in Polonia. Dal 1998 al 2003 è stato direttore principale e direttore musicale generale della Jenaer Philharmonie, primo direttore ospite dell'Orchestra Sinfonica di Vancouver, dal 1998 al 2001 primo direttore associato dell'Orchestra Nazionale Russa. A partire dal 2001 ha assunto la direzione musicale dell'Orchestra Sinfonica di Winnipeg. Fra i più importanti impegni degli ultimi anni spiccano i concerti con l'Orchestra del Royal Concertgebouw di Amsterdam, nel novembre 2001 il brillante debutto con i Berliner Philharmoniker, nell'ottobre 2002 con la Chicago Symphony Orchestra e nel giugno 2003 con i Münchner Philharmoniker. Boreyko ha inoltre diretto, tra le altre, la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre Sinfoniche delle Radio di Francoforte, Berlino e Stoccarda, NDR Sinfonieorchester Hamburg, Dresdner Philharmonie, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Orchestre der Beethovenhalle Bonn, Orchestre de la Suisse Romande, Stockholm Royal Philharmonic, Bergen Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra di Londra, le Orchestre Sinfoniche di San Pietroburgo e di Praga,

l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Ha collaborato con importanti gruppi da camera come la Kremerata Baltica e la New Sinfonietta Amsterdam. Il suo repertorio privilegia i compositori russi contemporanei, tra cui S. Gubaidulina e G. Kancheli, ma anche i musicisti europei della prima metà del XX secolo. L'Associazione degli Editori Tedeschi ha premiato Boreyko e la sua orchestra, la Jenaer Philharmonie, per il miglior programma nelle stagioni 1999-2000, 2001-2002 e 2002-2003.

JUNE ANDERSON

Debutta nel 1978 alla New York City Opera come Königin der Nacht, in *Die Zauberflöte*; al Metropolitan Opera debutta invece nel 1989 come Gilda in *Rigoletto*, accanto a Luciano Pavarotti. Ancora al Met ha interpretato ruoli del titolo in opere di G. Donizetti quali *La fille du régiment*, *Lucia di Lammermoor*, di G. Rossini quali *Semiramide* e di G. Verdi come *La traviata*; è stata Leonora nel *Trovatore*. Ha cantato nei maggiori teatri del mondo fra cui il Teatro alla Scala, il Covent Garden, l'Opéra di Parigi, il Teatro Colon di Buenos Aires, il Chicago Lyric, a San Francisco, al Liceu di Barcellona, collaborando con direttori d'orchestra quali Leonard Bernstein, James Levine, Lorin Maazel, Riccardo Muti, Seiji Ozawa e Michael Tilson Thomas. È stata Lucia al Gran Teatro Liceu di Barcellona, all'Opéra di Parigi e al Megaron di Atene; Norma a Parigi, Buenos Aires, Bilbao e Parma; *La traviata* al Met; *Die Fledermaus* a Washington. Ha cantato in *Capriccio* di R. Strauss al San Carlo di Napoli. Ha cantato nelle *Bassaridis* di H. W. Henze a Parigi, in *Daphne* e *Salome* di R. Strauss, nella *Sonnambula* a Venezia e Marsiglia.

2 luglio 2005

MARCELLO VIOTTI

Vedi biografia a pag. 100.

9 luglio 2005

CHRISTOPHER HOGWOOD

Dirige un repertorio che va dal barocco alla musica contemporanea, sempre con la prevalente intenzione di evocare il mondo sonoro originale del compositore. Dalla fondazione dell'Academy of Ancient Music nel 1973, ha raggiunto fama internazionale per le sue esecuzioni di musica barocca, con strumenti d'epoca. Per più di quarant'anni ha inoltre diretto musica del Novecento, con particolare affinità per la scuola neobarocca e neoclassica, oltre a diversi lavori di Stravinskij, Martinů e repertorio della Entartete Musik. Con orchestre sinfoniche e da camera moderne ha creato programmi di giustapposizione fra nuovo e vecchio, (Tippett e Corelli, Schoenberg

e Handel, Webern e Bach) e ha diretto prime di lavori di compositori europei ed americani. Particolarmente interessato alla musica ceca ha inoltre eseguito con l'Academy of Ancient Music pezzi composti su commissione, da John Tavener, David Bedford e John Woolrich. Oltre che direttore dell'Academy of Ancient Music è principale direttore ospite dell'Orchestra G. Verdi di Milano e della Kammerorchester di Basilea; è Conductor Laureate alla Händel & Haydn Society di Boston. Altri impegni recenti lo vedono impegnato con la Joven Orquesta Nacional de España, l'Orchestra della Toscana, la Bamberger Symphoniker, l'Orchestra Teatro Lirico di Cagliari, la Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, la Deutsche Oper Berlin, la Royal Opera Stockholm, la Royal Opera Covent Garden, Chorégies d'Orange e Houston Grand Opera. È Honorary Professor of Music all'Università di Cambridge.

15 luglio 2005

MARCELLO VIOTTI

Vedi biografia a pag. 100.

MASSIMO LA ROSA

Nato a Palermo nel 1974, frequenta la classe di trombone di F. Bonanno presso il Conservatorio di musica "V. Bellini" di Palermo. Si è perfezionato con strumentisti di chiara fama come: Joseph Alessi, Charles Vernon, Denis Wick, Robert Martin, Abbie Conant, Jacques Mauger. Nel 1996 ha iniziato la sua collaborazione con il Teatro La Fenice di Venezia, dove nel 1998 vince il concorso per primo trombone, occupandone tuttora il posto. È inoltre risultato idoneo a diversi concorsi e audizioni per orchestra. Ha collaborato con Orchestre di sedi prestigiose, quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il Teatro Comunale di Firenze, la Fondazione Arturo Toscanini di Parma e il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, come primo trombone. Inoltre ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, il Teatro Massimo Bellini di Catania. Ha svolto numerose tournée, fra cui si ricordano quelle in Cina, Giappone, Polonia, Germania, Spagna. Svolge intensa attività sia come professore d'orchestra, come solista e con diversi ensembles. Ha collaborato con Jacques Mauger per diversi masterclass e insegna in numerosi corsi estivi di perfezionamento.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA
STRUTTURA ORGANIZZATIVA

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello, *sovrintendente*
Anna Migliavacca
Cristina Rubini

Area formazione

Domenico Cardone, *responsabile*
Simonetta Bonato
Elisabetta Navarbi

Servizi generali

Ruggero Peraro, *responsabile*
Stefano Callegaro
Giuseppina Cenedese
n.n.p.*
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
n.n.p.*
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
n.n.p.*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini, *direttore artistico*
Marcello Viotti, *direttore musicale*

Ufficio casting

Luisa Meneghetti
Susanne Schmidt

Servizi musicali

Cristiano Beda
Santino Malandra
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

Archivio musicale

Gianluca Borgonovi
Gianfranco Sozza

**DIREZIONE
PRODUZIONE E
ORGANIZZAZIONE
SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi,
direttore
Area produzione
Massimo Checchetto,
*responsabile allestimenti
scenici*
Paolo Cucchi,
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
n.n.p.*
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

**DIREZIONE
MARKETING E
COMMERCIALE**

Cristiano Chiarot,
direttore
Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Lorenza Pianon

**DIREZIONE
PERSONALE
E SVILUPPO
ORGANIZZATIVO**

Paolo Libettoni,
direttore
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Salvatore Guarino
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Fernanda Milan
n.n.p.*
Lorenza Vianello

**DIREZIONE
AMMINISTRATIVA
E CONTROLLO**

Tito Menegazzo,
direttore
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
n.n.p.*
Anna Trabuo

* n.n.p.: nominativo non pubblicato per mancato consenso

AREA ARTISTICA

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta

maestro rammentatore
Pierpaolo Gastaldello

maestro di sala
Stefano Gibellato

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Nicholas Myall •
Gisella Curtolo •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
n.n.p.*
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
n.n.p.*
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

AREA TECNICA

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>
Vitaliano Bonicelli, <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian, <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori, <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati, <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin, <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani, <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo, <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda, <i>vice capo reparto</i>	Marino Cavaldoro
n.n.p.*	Alessandro Ballarin	Salvatore De Vero
n.n.p.*	Alberto Bellemo	Oscar Gabbanoto
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Romeo Gava
Antonio Covatta	Michele Benetello	Vittorio Garbin
n.n.p.*	Marco Covelli	<i>Interventi scenografici</i>
Dario De Bernardin	Cristiano Faè	Giorgio Nordio
Luciano Del Zotto	Stefano Faggian	Marcello Valonta
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi	
Bruno D'Este	Roberto Nardo	<i>Sartoria</i>
Roberto Gallo	Maurizio Nava	Rosalba Filieri, <i>capo reparto</i>
Sergio Gaspari	Marino Perini	Bernadette Baudhuin
Michele Gasparini	n.n.p.*	Emma Bevilacqua
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich	Annamaria Canuto
Roberto Mazzon	n.n.p.*	Elsa Frati
Carlo Melchiori	Teodoro Valle	Luigina Monaldini
Adamo Padovan	Giancarlo Vianello	Sandra Tagliapietra
Pasquale Paulon	Massimo Vianello	Nicola Zennaro, <i>addetto calzoleria</i>
n.n.p.*	Roberto Vianello	
Arnold Righetti	Marco Zen	
Stefano Rosan		
Paolo Rosso		
Massimo Senis		
Luciano Tegon		
Federico Tenderini		
Mario Visentin		
Fabio Volpe		

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

pubblicità
A.P., Ve.Net

fotocomposizione
Texto - Venezia

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT,
aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di ottobre 2004
