

Concerto in diretta *streaming*

su www.teatrolafenice.it

sul canale  YouTube del Teatro

direttore

MARIO
BRUNELLO

Orchestra del Teatro La Fenice

dal Teatro Malibran
sabato 23 gennaio 2021 ore 17.30



Johann Sebastian Bach

«Zion hört die Wächter singen»

corale dalla cantata «Wachet auf, ruft uns die Stimme» BWV 140



Wolfgang Amadeus Mozart

Maurerische Trauermusik in do minore KV 477

Franz Joseph Haydn

Concerto per violoncello n. 1 in do maggiore Hob.viib:1

Moderato

Adagio

Allegro molto

violoncello Mario Brunello

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 45 in fa diesis minore Hob.I:45 *Sinfonia degli addii*

Allegro assai

Adagio

Minuet: Allegretto - Trio

Finale: Presto - Adagio

NOTE AL PROGRAMMA

JOHANN SEBASTIAN BACH, «ZION HÖRT DIE WÄCHTER SINGEN» CORALE DALLA CANTATA «WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME» BWV 140

La musica sacra nel catalogo di Johann Sebastian Bach (1685-1750) riveste un ruolo di fondamentale importanza. Per il compositore tedesco, rappresentava la più fervida forma di espressione religiosa, aperta alle più intime confessioni. La cantata «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (Destatevi, ci chiama la voce) fu creata a Lipsia nel 1727 per festeggiare la ventisettesima domenica dopo la Santissima Trinità. Il Vangelo corrispondente a quella domenica era la parabola delle vergini sagge e stolte tratta da San Matteo xxv, 1-13. Come testo su cui basare la cantata, Bach scelse le tre strofe del corale scritto nel 1599 da Philipp Nicolai, che racconta appunto la storia delle vergini avvedute e delle vergini pazze. Nicolai aveva accostato il testo di San Matteo al clima poetico del Cantico dei Cantici e alla visione della nuova Gerusalemme come descritta nell'Apocalisse di San Giovanni (cap. XXI). Il corale «Zion hört die Wächter singen», tra i pezzi più celebri della cantata, è il suo quarto movimento, e sarà eseguito in una versione strumentale con due oboi e un clarinetto a sostenere la parte dei tenori.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, MAURERISCHE TRAUERMUSIK IN DO MINORE KV 477

«Nella vita fu buono, dolce e onesto, un vero massone nella mente e nel cuore; beniamino della musica! Ci ha ricreati infatti a più alti sentimenti! Spezzato è il legame! Lo accompagni la benedizione dei massoni, gaia e ardita, il nostro amore fraterno lo guidi nel regno delle armonie (...)». L'elogio funebre di Mozart da parte dei suoi 'fratelli' nella loggia «Neugekrönten Hoffnung», stampato nel 1792, reca anche una poesia di cui quelli riportati sopra sono i primi versi. E un documento prezioso – anche se non possiede alcun valore letterario – perché la dice lunga sulla buona considerazione di cui il compositore dovette godere come massone, e indirettamente sulla serietà e la convinzione con cui aderì alla massoneria e ai suoi principi. Nella Vienna degli anni Ottanta del XVIII secolo, scomparsa la severa imperatrice Maria Teresa e salito al trono l'aperto e conciliante Giuseppe II, la massoneria era diventata una vera e propria 'moda' (affiancata dal proliferare di numerose sette segrete: lo stesso Mozart aveva progettato di crearne una, chiamata La grotta), che non pensava per nulla a nascondersi. Vi aderiva la classe dirigente dell'epoca, e l'appartenenza a una loggia era dunque un privilegio che poteva far stringere legami di consorte con chi aveva in mano le leve del potere, e comunque elevare socialmente. L'utilità pratica dell'essere massoni non fu però la molla fondamentale per Mozart, che aderì con sincerità alla loggia «Zur Wohltätigkeit» (alla beneficenza) alla fine del 1784 o nei primi mesi dell'anno successivo, pienamente identificandosi negli ideali di fratellanza, di elevazione, di libertà spirituale. Anche il capitolo massonico della sua produzione testimonia di questo fervore, e indica chiaramente come il ruolo di 'compositore ufficiale' gli fosse gradito e venisse assolto con partecipazione. Appartengono a tale capitolo alcuni brani vocali con accompagnamento d'organo per l'apertura o la chiusura di varie logge (Giuseppe II ordinò, nel 1785, che le otto esistenti a Vienna venissero accorpate fino a crearne tre soltanto), cantate massoniche come «Die Maurerfreude» KV 471, o come quella KV 623 su testo di Schikaneder. E naturalmente ci sarebbe da fare un vasto discorso sul *Flauto magico*, nel quale i simbolismi massonici sono tanto evidenti quanto determinanti sul piano drammaturgico e musicale. Nell'ambito delle composizioni espressamente dedicate all'Ordine, comunque, la

Maurerische Trauermusik (novembre 1785) rappresenta la pagina più significativa. Si tratta di una musica funebre massonica composta per le esequie di due 'fratelli' di alto lignaggio, il duca Georg August zu Mecklenburg-Strelitz e il conte Franz Esterházy von Galantha. Si tratta di un *Adagio* in do minore dalla tinta strumentale tutta particolare; a fianco del quartetto d'archi, infatti, figurano due oboi, un clarinetto, tre corni di bassetto (strumenti particolarmente prediletti da Mozart in quegli anni, dall'estensione medio-grave e di timbro apparentabile a quello del clarinetto basso) due corni e un controfagotto. Sono appunto gli strumenti a fiato (prima gli oboi, poi gli altri) a dettare l'atmosfera con una sorta di Introduzione che scandisce un cupo motto discendente, raccolto e franto nell'andamento sinuoso e cromatico dei violini, che poi si lanciano in aspre perorazioni con salti di settima diminuita e d'ottava. Tutto questo dura per venticinque, maestose battute, dopodiché fa il suo ingresso un *cantus firmus* gregoriano, affidato a oboi e clarinetto, sul quale gli archi danno vita a un fraseggio spezzato e intenso, ritmicamente sbalzato, con andamento di marcia, di palpitante drammaticità. Prima della Coda ritorna il motivo dell'Introduzione, quindi mentre le tenebre sembrano addensarsi nelle ultime battute in pianissimo, ecco una luce di speranza fiorire sull'ultimo accordo, inaspettatamente in do maggiore. Come ha scritto Hermann Abert, «è l'immagine mozartiana della morte: nessuna titanica lotta contro il destino ineluttabile, la morte non spaventa il compositore; ciò che egli prova è solo il dolore della separazione, e a questo egli si dà senza reticenze, anche se non se ne lascia sopraffare».

FRANZ JOSEPH HAYDN, CONCERTO PER VIOLONCELLO N. 1 IN DO MAGGIORE HOB.VIIb:1

I concerti solistici di Franz Joseph Haydn vengono in genere considerati lavori minori, vuoi per il carattere disimpegnato, vuoi per le strutture meccanicistiche che, legate ancora alla logica del concerto barocco, condizionano il rapporto tra solista e tutti. Nondimeno, pur non toccando i livelli vertiginosi raggiunti da Mozart, anche in questo campo Haydn realizza pagine di indubbia qualità e degne di attenzione. È il caso del Concerto per violoncello e orchestra in do maggiore Hob. VIIb: 1, del quale non si conosce la data precisa di composizione, collocabile comunque tra il 1761 e il 1765, nei primi anni in cui il musicista è al servizio degli Esterházy. Scritto per Joseph Weigl, unico violoncellista stabile dell'orchestra di corte lungo quasi tutti gli anni Sessanta, andrà disperso come altri lavori coevi, per essere riscoperto solo nel 1961, dal musicologo Oldrich Pulkert, al Museo Nazionale di Praga. Il concerto si contraddistingue per l'abilità della scrittura riservata al violoncello, anche se le difficoltà non raggiungono quelle riservate al solista nel Concerto n. 2 in re maggiore, posteriore di un ventennio. Il virtuosismo è acceso, non ostentato; i contrasti drammatici tra solista e orchestra sono equilibrati. Per quanto non manchino momenti di tensione, prevalgono le sonorità brillanti e l'atmosfera è nell'insieme serena. Nel primo tempo, *Moderato*, l'orchestra presenta senza introduzioni un tema principale che, con il suo andamento maestoso su ritmi puntati, sembra quasi una fanfara di vittoria. A questo si contrappone un motivo più pacato che conferisce al brano dinamica emozionale. Il violoncello ripercorre quindi alla lettera il tema di apertura e, nel corso del movimento, mantiene i suoi interventi per lo più sul versante lirico e melodico, non senza qualche sfoggio di agilità e brillantezza virtuosistica. Haydn, qui, si tiene formalmente in bilico tra il modello del concerto barocco e la forma classica che proprio in quegli anni stava mettendo a punto. L'*Adagio* successivo costituisce una parentesi di intimo lirismo e pacatezza che, malgrado qualche lieve increspatura

drammatica, non arriva a intaccare la dimensione serena e ottimistica complessiva del concerto. Il solista, accompagnato dai soli archi, ha modo di esibire tutte le sue doti di cantabilità ed espressività. L'*Allegro molto* finale è un movimento di grande brillantezza e vitalità che fa pensare a una specie di moto perpetuo di note veloci e staccate, e vede il violoncello cimentarsi in passaggi di agilità molto impegnativi. L'arguzia e l'inventiva più tipiche di Haydn emergono a tutto tondo, conferendo al discorso musicale un carattere estroverso e privo di ombre. Il concerto viene eseguito per la prima volta in tempi moderni a Praga, il 19 maggio 1962, dal violoncellista Miloš Sádlo e dall'Orchestra della Radio Cecoslovacca diretta da Charles Mackerras.

FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA N. 45 IN FA DIESIS MINORE HOB.I:45 SINFONIA DEGLI ADDII

Attorno al 1770 si compie un'importante trasformazione nello stile sinfonico di Franz Joseph Haydn. Le sinfonie scritte sino ad allora mostrano infatti una disparata molteplicità di riferimenti, traendo infatti il compositore elementi costruttivi e stilistici sia dalla trasformazione per orchestra della 'sonata da chiesa', sia dal concerto solistico (tra il 1763 e il 1766 Haydn fu molto interessato al concerto tardo barocco e ne scrisse un notevole numero per il violinista Luigi Tommasini, violinista di spicco dell'orchestra della corte degli Esterházy), sia dall'opera buffa italiana coeva, sia infine dalla musica per orchestra francese, oltre a utilizzare non di rado vere e proprie fughe strumentali soprattutto nei tempi conclusivi. Tale diversificata serie di elementi stilistici da un lato si iscriveva, almeno in parte, in un'adesione alla tarda estetica barocca, nella quale la molteplicità formale – quasi un 'bello scompiglio' – conviveva accanto alla severità dello stile contrappuntistico osservato 'alla Fux'; dall'altro era in parte determinata dallo statuto estetico della sinfonia di quel periodo, considerata come un genere particolare di musica di consumo, legato alla originaria funzione di cornice sonora di eventi musicali, sociali e cerimoniali (inizio di opere drammi o cantate, concerti pubblici, *Tafelmusik* nel corso di riunioni conviviali, solennizzazione in ambito ecclesiastico di funzioni liturgiche di particolare importanza). Ma a partire grosso modo dal 1766 Haydn iniziò a modificare sensibilmente il proprio linguaggio sinfonico: il fraseggio si fa più regolare, accogliendo il modulo base delle quattro battute nella creazione delle frasi, evitando le irregolarità metriche e le fantasie rapsodiche di stampo concertante tipiche del tardo barocco strumentale, e la struttura armonica diviene anch'essa metricamente più regolare, si arricchisce nella complessità delle successioni accordali e acquista una funzione strutturale e costruttiva sempre più netta, grazie anche a una concezione che vede le modulazioni non più come scarti localizzati dalla tonalità principale, ma come vere e proprie 'campate armoniche' su cui basa la dialettica a contrasto tipica della forma-sonata. Inoltre la strumentazione si fa più duttile – grazie anche alla maestria nella condotta delle voci che Haydn aveva acquisito nella produzione quartettistica di quegli anni – e il 'tono' complessivo della sinfonia tende lentamente a emanciparsi dalla sua funzione di 'musica di intrattenimento' per incorporare con sempre maggior decisione elementi 'gestuali' e teatrali tendenti a una sorta di 'drammaturgia strumentale', con una predilezione per i contrasti e una veemenza tematica che fece accostare non poche delle sinfonie haydniane posteriori al 1770 all'estetica letteraria coeva dello Sturm und Drang.

La *Sinfonia degli addii*, scritta nel 1762, è una delle opere in cui meglio si manifesta il mutamento stilistico prima sommariamente descritto. Va tenuto presente che dal 1761 Haydn era diventato compositore di corte e vicemaestro di cappella presso gli Esterházy, tra i maggiori feudatari dell'impero asburgico, e lì iniziò a scrivere musica

per un'orchestra formata da strumentisti di notevole valore. Poté quindi nel corso degli anni affinare costantemente la propria scrittura orchestrale con un organico di prim'ordine, in una sorta di laboratorio permanente che certo contribuì alla superba maestria di strumentatore che traspare da tanti suoi lavori sinfonici e sinfonico-corali. La *Sinfonia degli addii* fa parte delle creazioni della prima maturità del lunghissimo, trentennale servizio di Haydn presso gli Esterházy e mostra appieno la profondità tecnica e linguistica acquisita dal compositore di Rohrau. Come è noto la Sinfonia deve il proprio titolo e l'insolita struttura del suo finale alla sua suggestiva destinazione, quasi una sorta di messaggio in musica inviato dal compositore e dalla sua orchestra ai loro distratti signori: nell'estate del 1772 infatti gli Esterházy si trattennero presso la loro residenza estiva molto più a lungo del solito, con conseguente disagio degli orchestrali che erano costretti a risiedere per un periodo eccessivamente lungo lontano dalle loro famiglie. Onde indurre i loro signori a comprendere i loro disagi e a farli partire quanto prima per Vienna, Haydn decise di fare del finale una sorta di 'pezzo rappresentativo' che simboleggiasse con chiarezza il desiderio degli strumentisti di tornare a casa: nell'*Adagio* conclusivo in 3/8 è previsto che i suonatori smettano progressivamente ad uno ad uno di suonare (e alla prima esecuzione, di fronte alla corte, si alzarono finita la loro parte e uscirono, dopo aver spento le candele che illuminavano i loro leggi) sino a che la sinfonia si conclude in un delicato ultimo colloquio tra due violini soli. A quanto sembra la splendida 'petizione in musica' ebbe effetto e gli strumentisti pare ottennero di poter tornare rapidamente presso le loro famiglie. La Sinfonia ha un piano tonale piuttosto insolito e innovativo: i primi tre movimenti, rispettivamente *Allegro assai*, *Adagio* e *Menuetto, allegretto* sono infatti in tre tonalità differenti, fa diesis minore, la maggiore e fa diesis maggiore, corrispondenti alla tonalità di base della sinfonia, alla sua relativa maggiore e alla sua parallela maggiore. Lo stesso schema si ritrova nell'ultimo movimento, che è suddiviso in due sezioni: il *Presto* iniziale in forma-sonata è in fa diesis minore, mentre il successivo *Adagio* inizia in la maggiore per concludersi in fa diesis maggiore. Tale utilizzo particolare delle tonalità si ritrova in parte anche nell'ambito degli altri singoli movimenti, in particolare del primo, concepito secondo lo schema formale della sonata, ove, dopo aver modulato alla relativa maggiore, la, nel secondo tema invece di tornare alla tonalità di base come convenzione, Haydn rimane nell'area della dominante, do diesis, fino alla conclusione dell'esposizione, per poi iniziare in la maggiore – invece che nel più usuale fa diesis minore – lo sviluppo. Il secondo movimento è caratterizzato da un'atmosfera ombrosa e leggermente malinconica, dovuta anche al timbro velato dei violini con sordina, mentre il successivo Minuetto, la cui tonalità in maggiore contrasta fortemente con la tonalità di base in minore, è caratterizzato da un'orchestrazione estremamente attenta al peso dei singoli piani strumentali, che spesso acquistano una leggerezza quasi cameristica grazie all'applicazione da parte del compositore in campo orchestrale delle conquiste timbriche e di condotta delle voci acquisite nella coeva produzione quartettistica. L'ultimo movimento conclude come brevemente descritto la sinfonia, in una sorta di estinzione del discorso tematico che, al di là della sua simbologia contingente, va considerata come un'invenzione straordinaria, degna di coronare uno degli esiti più preziosi del sinfonismo del grande viennese.

BIOGRAFIE

MARIO BRUNELLO, *direttore e violoncello solo*

Solista, direttore, musicista da camera e di recente pioniere di nuove sonorità con il suo violoncello piccolo, è stato il primo europeo a vincere il Concorso Čaikovskij a Mosca nel 1986. È un violoncellista dotato di un talento e di una libertà espressiva fuori dal comune, che gli permettono di affrontare con eguale sensibilità repertori che spaziano dalla musica antica a quella contemporanea. Il suo stile autentico e appassionato lo ha portato a collaborare con i più importanti direttori d'orchestra quali Antonio Pappano, Valery Gergiev, Myung-Whun Chung, Yuri Temirkanov, Zubin Mehta, Ton Koopman, Manfred Honeck, Riccardo Muti e Seiji Ozawa. Nell'arco della sua lunga carriera, si è esibito con le più prestigiose orchestre del mondo tra cui la London Symphony e la London Philharmonic Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la San Francisco Symphony, la NHK Tokyo, l'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Filarmonica della Scala e la Filarmonica di Monaco, per citarne alcune. Nell'ambito cameristico ha coltivato stimolanti collaborazioni con autorevoli personalità tra cui Gidon Kremer, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Andrea Lucchesini, Frank Peter Zimmermann, Giuliano Carmignola, Maurizio Pollini e il Quartetto Borodin. Sempre alla ricerca di nuove forme di espressione artistica che possano comunicare con un più ampio pubblico e grande appassionato di filosofia, scienza, teatro e letteratura, ha elaborato diverse nuove forme di divulgazione musicale collaborando con personalità quali il pianista jazz Uri Caine, il cantautore Vinicio Capossela, il fisico Carlo Rovelli, lo scrittore Alessandro Baricco e l'attore Marco Paolini. Tra i più prestigiosi appuntamenti della scorsa stagione figurano concerti con l'Orchestra Filarmonica di Varsavia, l'Orchestra Mariinsky di San Pietroburgo, la Čaikovskij Symphony Orchestra di Mosca, la NHK di Tokyo e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino. Con Gidon Kremer e la Kremerata Baltica ha partecipato al Krönberg Festival e successivamente è stato in *tournee* con la Kremerata in Sud America. Questi ultimi anni lo hanno visto sempre più spesso nel doppio ruolo di direttore e solista, con collaborazioni che vanno dalla Kremerata Baltica ai Solisti di Mosca, alla Kioi Sinfonietta di Tokyo, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra Čaikovskij di Mosca e l'Orchestra Regionale Toscana. Dal 2018 è artista in residenza alla Philharmonie Zuidnederland di Eindhoven. Suona un prezioso Maggini dei primi del Seicento, al quale ha affiancato negli ultimi anni il violoncello piccolo a quattro corde. Questo strumento, molto usato in epoca barocca, è costruito nella tipica accordatura violinistica (mi, la, re, sol), ma un'ottava più bassa, mantenendo quindi la profondità e le sfumature più scure tipiche del violoncello. Proprio queste peculiarità hanno spinto Brunello a esplorare i capolavori musicali del repertorio per violino di Bach, Vivaldi, Tartini e contemporanei. È il direttore artistico dei festival Arte Sella e dei Suoni delle Dolomiti. A ottobre 2020 è stato nominato direttore artistico del Festival di Stresa, succedendo a Gianandrea Noseda.

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Enrico Balboni ◆◆, Nicholas Myall, Federica Barbali, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Nicola Fregonese, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Maddalena Main, Luca Minardi

Viole Alfredo Zamarra •, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Valentina Giovannoli

Violoncelli Alessandro Zanardi, Nicola Boscaro, Antonino Puliafito

Contrabbassi Stefano Pratissoli •, Massimo Frison

Oboi Rossana Calvi •, Angela Cavallo

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

Fagotti Marco Giani •

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Stefano Fabris

- ◆ primo violino di spalla
- prime parti
- ◇ a termine

Main Partner

