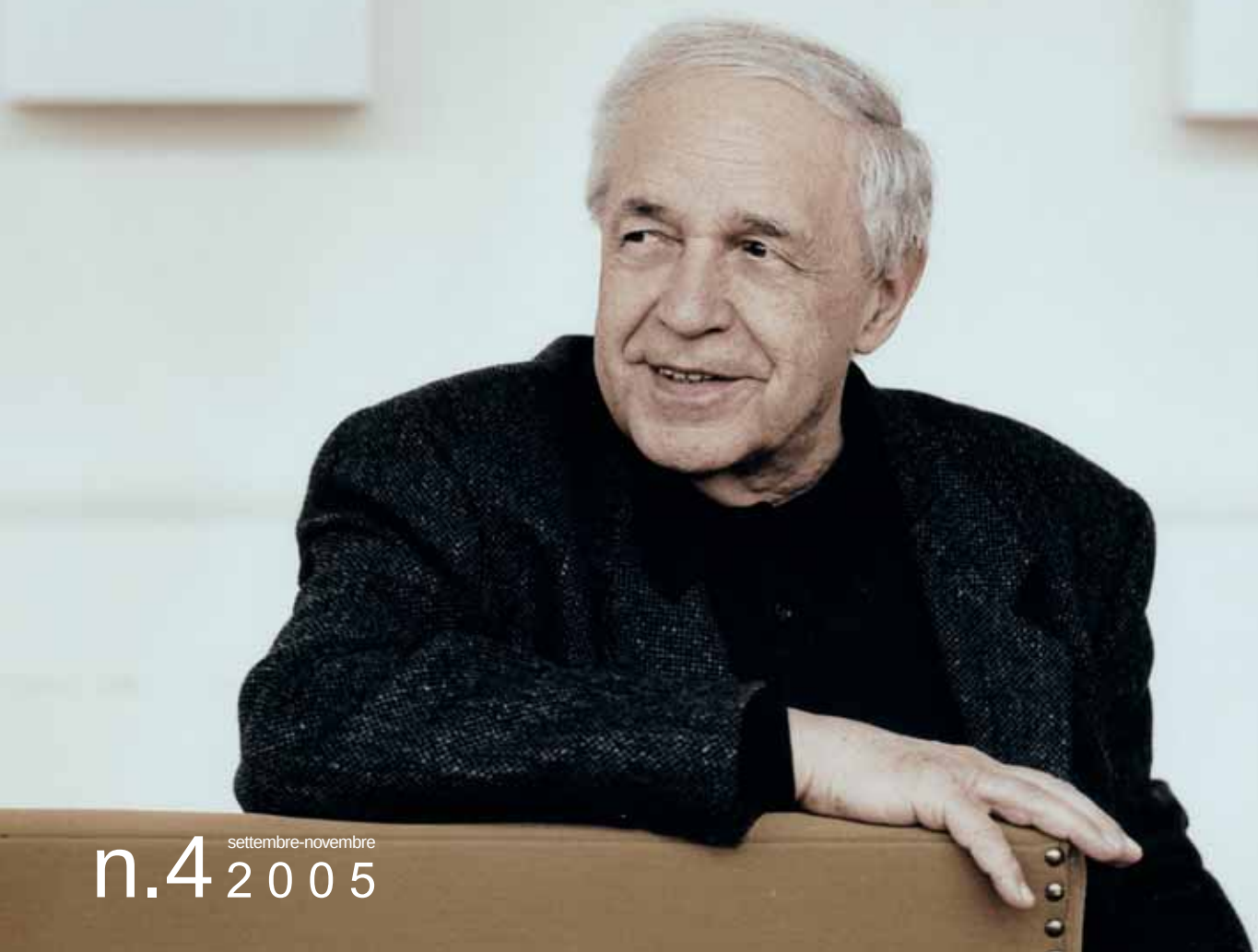
c a d e n z e

Periodico di informazione musicale

Speciale Festival **"Il Settembre dell'Accademia"**

TUTTI I LIBRETTI DI SALA



n.4 settembre-novembre 2005

Forza e bellezza. Corda dopo corda.

STEINWAY & SONS®

Concessionario Autorizzato per Verona, Trento e Bolzano

Faes – Bonfante
via Quattro Spade, 20 · 37126 Verona · telefono 045 8002940

Cadenze

Periodico musicale
dell'Accademia Filarmonica
di Verona

Direttore responsabile
Cesare Venturi

Segreteria di redazione
Luisa Mostarda, Francesca Poggi

Hanno collaborato:
Cesare Galla, Alberto Martini,
Marco Materassi, Carlo Miotto,
Luisa Mostarda, Corrado Rovaris,
Alessandro Taverna,
Hugh Ward-Perkins, Fabio Zannoni

In copertina:
Pierre Boulez,
foto di Harald Hoffmann/DG

Redazione
Via dei Mutilati 4/L
37122 Verona
Tel. 045 8005616
Fax 045 8012603
accademiafilarmonica@
accademiafilarmonica.191.it
www.accademiafilarmonica.org

Proprietà editoriale
Accademia Filarmonica di Verona

Stampa
Cortella Poligrafica SpA - Verona

Registrato al Tribunale
di Verona in data 27/11/2004
con numero 1626

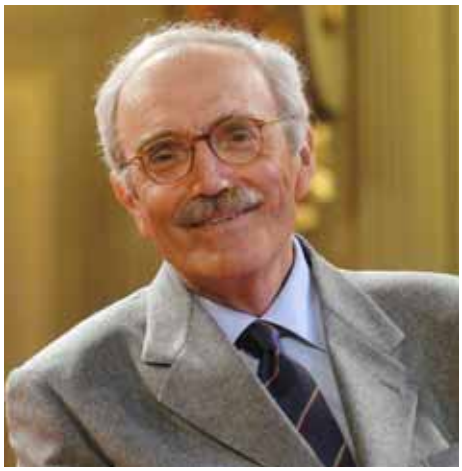
Anno I n. 4
settembre-novembre 05

Editoriale

In questa estate piena di bombe, attentati, scontri di civiltà, ho trovato sollievo nelle parole di un saggio: un venditore di tappeti persiani amico dello scrittore polacco Ryszard Kapuscinski e le cui parole sono nel suo bel reportage sulla Persia Sha-in-shah: "Tutti gli orrori come menzogna, tradimento, furto, delazione si possono inevitabilmente raggruppare sotto un unico denominatore: cose del genere le fa chi manca di gusto (...). Si ricordi - mi dice srotolando l'ennesimo tappeto - che quel che ha permesso ai persiani di restare persiani per duemilacinquecento anni, quello che ci ha permesso di restare noi stessi malgrado tante guerre, invasioni e occupazioni, è stata la nostra forza spirituale, non quella materiale. La nostra poesia, non la tecnica, la nostra religione, non le fabbriche. Che cosa abbiamo dato al mondo? La poesia, la miniatura, il tappeto. Come vede, tutte cose inutili dal punto di vista produttivo. Ma attraverso di esse ci siamo espressi. Abbiamo dato al mondo questa meravigliosa e irripetibile inutilità. Abbiamo dato al mondo qualcosa che non ha reso la vita più facile, però l'ha abbellita, sempre che una distinzione del genere abbia un senso".
Qualcosa che abbellisce la nostra vita, una meravigliosa inutilità... Credo che sia una definizione bellissima per chi ama l'arte, la musica, per chi trova in essa lo stupore del bello, la perfezione del pensiero astratto, il riparo dalle difficoltà. È un miracolo che si ripete quando ascoltiamo un disco, quando assistiamo a un concerto.
La nostra estate è stata piena di musica. L'Arena offre spettacoli impareggiabili, la grande opera lirica in un'atmosfera speciale (Cesare Galla ci racconta in questo numero di Cadenze come è andata complessivamente la stagione), ed ora, pochi giorni di riposo e un'altra macchina organizzativa, quella dell'Accademia Filarmonica, parte con il nuovo "Settembre dell'Accademia". Questo numero di Cadenze, come vedrete, è un po' speciale, perché abbiamo voluto utilizzarlo in buona parte, in maniera forse poco ortodossa, come "programma di sala" di questo festival che schiera le migliori orchestre del mondo e che quest'anno ha davvero superato se stesso. Ma abbiamo mantenuto un po' di spazio anche per presentare una rassegna di musica contemporanea, "Variazioni di pressione" in Sala Maffeiana che riposava dal 2002 e che rinasce a fine settembre grazie ancora una volta all'Accademia Filarmonica, e naturalmente le rubriche fisse che spero piacciano ai lettori di Cadenze: il "Racconto dell'opera" affidato alla brillante penna di Alessandro Taverna (dedicata a Lulu, un angelo del male che rispecchia le contraddizioni della nostra epoca), la seconda puntata della storia del teatro giapponese, la rubrica di dischi e il quiz, amato e temuto dai lettori che, per la mia gioia, rispondono numerosi. Manca solo una cosa: scrivete alla redazione, saremmo felici di pubblicare notizie musicali di interesse pubblico da voi lettori.

Un festival sempre più internazionale

Il presidente dell'Accademia Filarmonica Luigi Tuppini presenta le novità del "Settembre dell'Accademia"



Il Settembre dell'Accademia 2005 sviluppa la proposta alla comunità di un cartellone di concerti che coniuga qualità e internazionalità delle orchestre e degli interpreti. Le scelte di quest'anno sono di primissimo livello ed hanno comportato un impegno organizzativo ed economico di notevoli dimensioni. La speranza è di essere ancora una volta all'altezza delle aspettative che l'appuntamento di settembre sa suscitare negli appassionati della grande musica.
Naturalmente i riflettori sono puntati tutti sui Wiener Philharmoniker, per la prima volta a Verona, ma vecchie conoscenze del festival e altri importanti debutti contrassegnano il "Settembre".
Apre il festival **Yuri Temirkanov**, direttore che a Verona si è esibito diverse volte con la "sua" Orchestra di San Pietroburgo, ma che in questa occasione è accompagnato dalla **Danish National Symphony Orchestra** di cui è Principale Direttore Ospite. Se l'orchestra è nordica, e dunque il programma si apre con un omaggio a Grieg, il direttore non smentisce la sua specializzazione nel repertorio russo: seguiranno infatti l'*Uccello di Fuoco* di Stravinsky e la *Quinta* di Ciaikovsky.
L'orchestra veronese **Accademia I Filarmonici** diretta da **Corrado Rovaris** propone poi, il 10 settembre un omaggio inconsueto a Mozart, con le ultime Sinfonie, n. 40 e 41, introdotte dalle improvvisazioni di **Uri Caine**, geniale pianista di estrazione jazz ma molto impegnato anche nella rivisitazione dei classici.
Doppio debutto, sia di orchestra che di direttore, per il concerto con la **London Philharmonic Orchestra** diretta da **Vladimir Jurowski**, solista **Benedetto Lupo** al pianoforte per il *Concerto in Sol* di Ravel. Jurowski, figlio d'arte e trentadue anni appena, che ha già toccato i vertici di una carriera rapida e sfolgorante come si conviene ad un direttore d'orchestra dall'istinto infallibile, presenta un programma non scontato, con *L'Ascension* di Messiaen, una "meditazione sinfonica" del 1932 e la imponente *Sinfonia n.5* di Prokofiev.
Un interessante connubio è quello tra **Sir Roger Norrington** e la pianista **Hélène Grimaud**, sullo sfondo della **SWR Orchestra della Radio di Stoccarda**. Il direttore filologo si cimenterà assieme alla energica pianista francese in uno dei capolavori del tardoromanticismo, il *Concerto n. 2 per pianoforte* di Brahms; a seguire il Mahler più sereno, quello della *Quarta Sinfonia*, con il soprano **Anu Komsi** che interviene nell'ultimo movimento per cantare le gioie della vita celestiale (il Lied *Das Himmlische Leben*).
Anche quest'anno l'Accademia ha puntato su un giovane affermato a livello internazionale per il tradizionale recital pianistico. La scelta è andata su **Freddy Kempf**, pianista londinese ventottenne, che, si ricorderà, nel 1998 ottenne un Terzo Premio al Concorso Ciaikovski di Mosca scatenando le proteste del pubblico e della stampa russa che lo proclamò "l'eroe del Concorso". Immediatamente riconfermato sull'onda dell'entusiasmo dopo un trionfale concerto di eccezionale intensità nel "Settembre" del 2003, uno dei grandi saggi del podio, **Kurt Masur** torna con la **Orchestre National de France** con un programma interamente francese, come si conviene.
E il 27 settembre sarà la volta dei **Wiener Philharmoniker** diretti da **Pierre Boulez**. Da anni l'Accademia inseguiva sia il grande direttore che la più celebre orchestra del mondo, e il fatto di poterli ospitare insieme al Filarmonico è un fatto eccezionale. Programma solido quello dei Wiener, sviluppato a cavallo del Novecento, con la *Notte Trasfigurata* di Schönberg e la maestosa Settima di Bruckner. Boulez, che ha compiuto ottant'anni quest'anno è sempre attivissimo sia come compositore che come direttore. Le sue interpretazioni sono definite "analitiche" per la cura che dà ad ogni dettaglio, mettendo in luce con esemplare chiarezza la forma musicale.
Ultima delle grandi orchestre, la **Hallé di Manchester**. Debutta a Verona con il suo direttore stabile **Mark Elder** e riporta al Filarmonico il violinista **Nikolaj Znaider** che nel 2002 (con l'Orchestra della Rai) era una giovane promessa e che si ripresenta oggi come uno dei protagonisti del violinismo mondiale. Suonerà lo spettacolare *Concerto* di Bruch; nella seconda parte Elder proporrà la *Ottava Sinfonia* di Dvorak.

TEATRO FILARMONICO

Il Settembre dell'Accademia

FESTIVAL 2005

Mercoledì 7 settembre ore 20.30

Danish National Symphony Orchestra

Yuri Temirkanov direttore

Grieg Peer Gynt, Suite n. 1 Op. 46 e n. 2 Op. 55

Stravinsky L'uccello di fuoco, Suite Op. 20

Ciaikovsky Sinfonia n. 5 in mi minore Op. 64

sabato 10 settembre ore 20.30

Accademia I Filarmonici

Corrado Rovaris direttore

Uri Caine pianoforte

Mozart Sinfonia n. 40 in Sol minore K. 550

Caine Improvvisazione su temi mozartiani

Mozart Sinfonia n. 41 in Do maggiore K. 551

Martedì 13 settembre ore 20.30

London Philharmonic Orchestra

Vladimir Jurowski direttore

Benedetto Lupo pianoforte

Messiaen L'Ascension

Ravel Concerto per pianoforte in Sol maggiore

Prokofiev Sinfonia n.5 in Si bem. maggiore Op. 100

Venerdì 16 settembre ore 20.30

SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart

Sir Roger Norrington direttore

Hélène Grimaud pianoforte

Anu Komsi soprano

Brahms Concerto n. 2 in Si bem. magg. Op. 83

Mahler Sinfonia n. 4 in Sol maggiore

Lunedì 19 settembre ore 20.30

Freddy Kempf pianoforte

Beethoven Sonata n. 23 in Fa minore Op. 57 "Appassionata"

Beethoven Sonata n. 8 in Do minore Op. 13 "Patetica"

Chopin Ballata n. 1 in Sol minore Op. 23

Chopin Sonata n. 3 in Si minore Op. 58

Venerdì 23 settembre ore 20.30

Orchestre National de France

Kurt Masur direttore

Franck Sinfonia in Re minore

Debussy Prèlude à l'après-midi d'un faune

Debussy La mer

Ravel Bolero

Martedì 27 settembre ore 20.30

Wiener Philharmoniker

Pierre Boulez direttore

Schönberg Notte Trasfigurata Op. 4

Bruckner Sinfonia n. 7 in Mi maggiore

Sabato 01 ottobre ore 20.30

Orchestra Hallé Manchester

Mark Elder direttore

Nikolaj Znaider violino

Elgar In the South - Ouverture da concerto Op. 50

Bruch Concerto n.1 per violino in Sol minore Op. 26

Dvorak Sinfonia n. 8 in Sol maggiore Op. 88

Amici del Filarmonico

Lunedì 5 settembre ore 21 Sala Maffeiana - Via Roma, 1/G

Cesare Galla "Il mito del maestro"

Danish National Symphony Orchestra

Yuri Temirkanov direttore

Grieg
Peer Gynt, Suite n. 1 Op. 46 e n. 2 Op. 5

Il mattino (Suite no.1)
La morte di Ase (Suite no.1)
Lamento di Ingrid (Suite no.2)
Danza di Anitra (Suite no.1)
Nel palazzo del re della montagna (Suite no.1)

Stravinsky
L'uccello di fuoco, Suite Op. 20

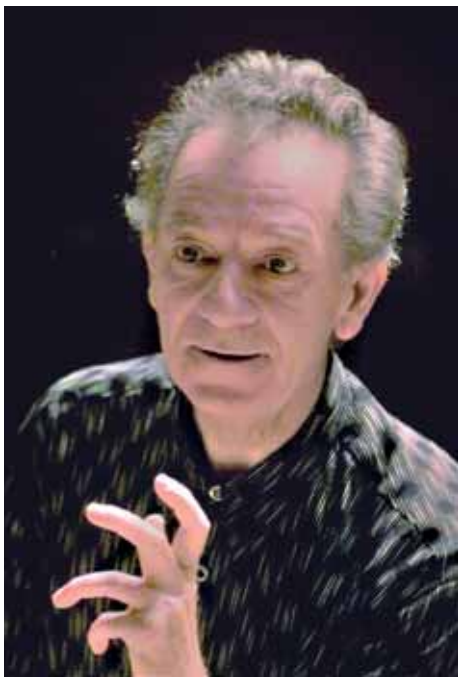
Introduzione; Il giardino incantato di Katscei; Danza dell'Uccello di fuoco La supplica dell'Uccello di fuoco - Il gioco delle principesse con le mele d'oro (Scherzo) - Il chorovod delle principesse La danza infernale del re Katscei

Ciaikovsky
Sinfonia n. 5 in mi minore Op. 64

Andante, allegro con anima - Andante cantabile con alcuna licenza, moderato con anima, tempo I, andante mosso, allegro non troppo, tempo I - Valse (allegro moderato) - Finale (Andante maestoso, allegro vivace, molto vivace, moderato assai e molto maestoso)

Peer Gynt in un primo momento Ibsen lo aveva concepito come il personaggio di un poema dai vasti orizzonti terrestri, ma poi si persuase a trasformarlo nell'eroe di un dramma che sarebbe stato stretto sulla scena di qualunque teatro, perché era un testo che si apriva in ogni direzione e perché attentava alle forme più consuete del teatro moderno. Da un quadro all'altro Peer Gynt ci trasporta dal Grande Nord all'estremo Sud, dal paese dei Troll ai deserti del Marocco in compagnia di un girovago un po' Faust, un pò Parsifal, un po' Peter Pan.
Ibsen cercò ed ottenne la collaborazione di Edvard Grieg perché la musica potesse offrire al suo testo un'altra dimensione con cui liberare l'energia e la fantasia posseduta dall'opera. Ed il musicista elaborò ventisei numeri di musiche di scena, da eseguirsi nel corso del dramma, che fu rappresentato nel febbraio 1876 ad Oslo. Allo spettacolo, sfarzosissimo, arrise un immediato e sicuro successo. Se la musica del *Peer Gynt* cominciò presto a viaggiare nelle sale da concerto, fu grazie a due suites orchestrali apprestate dallo stesso autore. In queste pagine tornano a rivivere gli episodi culminanti della partitura, come il celeberrimo 'Mattino' dove Grieg riesce a ricreare l'effetto dell'aurora attraverso il trascolorare della luce ottenuto dagli interventi del corno solista e degli arpeggi dei legni. O come 'La canzone di Solveig', originariamente collocata nel quarto atto del dramma e qui posta alla fine della seconda suite: effusione lirica capace di contagiare l'intera orchestra grazie ad una irresistìbile forza melodica.

Sergej Diaghilev, il celebre impresario dei Ballets Russes, responsabili di una delle più clamorose rivoluzioni nelle arti del XX secolo, non sbagliò quando scommise sul talento di un allievo giovane e molto irregolare di Nicolai Rimski-Korsakov. Interpellato, Igor Stravinskij si mise al lavoro per dare forma musicale ad un balletto destinato alla compagnia di Diaghilev ed ispirato ad una fiaba della tradizione popolare raccolta da Alexandr Afasaniev e rimaneggiata dal coreografo Mikhail Fokine. Con *L'Uccello di fuoco* si proponeva ancora una volta l'eterna lotta fra il bene ed il male.
Ma Diaghilev intendeva soprattutto presentare un balletto radicato fin nel profondo alla cultura russa. Da Stravinski l'impresario attendeva una brillante illustrazione musicale della storia di Katscei e del suo giardino incantato. Ma il giovane compositore ribaltò i termini della questione scandendo i numeri di una partitura d'inaudita potenza espressiva e di sfolgorante novità. Pochi anni dopo la prima del balletto, avvenuta a Parigi nel 1910, il compositore elaborò una suite dalle musiche originali dell'*Uccello di fuoco* destinata alle sale da concerto. Con questa smagliante e stupefacente sortita Igor Stravinski si affacciava sulla scena musicale del Novecento, guadagnandosi immediatamente una posizione di prestigio. Posizione che avrebbe conservato saldamente per tutto il secolo, sorprendendo ad ogni nuova mossa.



"Sono buono soltanto a imitare e ripetere le vecchie cose" è il lamento di Piotr Il'ic Caikovski che nel 1888 aveva diretto a San Pietroburgo la prima assoluta della *Sinfonia in mi minore*. Vecchie cose. Come la manciata di note buttate lì all'inizio dell'Andante. Sono trentasette battute scritte per il primo tema e le ritroveremo per l'intero arco della Quinta Sinfonia. Passano dal primo movimento al secondo, e dal secondo al terzo e dal terzo al finale. Sono sempre quelle note che ritornano e che avevamo sentito già nell'introduzione.
Una melodia discendente che per la sua prima apparizione, si affida al clarinetto. Una melodia che aveva già fatto la sua comparsa in un melodramma di Glinka. Una melodia semplice, dall'andamento pieno di languore. Ed ineluttabile. Com'è ineluttabile il destino per Cajkosvki che provò più di una volta a raffigurarlo.
Cajkovski non riesce a liberarsi di queste note. Riaffiorano sugli ottoni nella coda del primo movimento. Ritornano ancora, quando prende quota la *Valse*.
E sono ancora lì, al principio del quarto movimento, che è, in forma di sonata e che si distende oltre ogni ragionevole previsione. Quelle vecchie note che sono come quelle vecchie cose da cui Cajkovski, nel presentimento del peggio che si approssima, non riesce proprio a liberarsi.

Alessandro Taverna

DR

La **Danish National Symphony Orchestra** non solo è l'orchestra sinfonica più famosa e più importante della Danimarca ma anche una delle orchestre radiofoniche più vecchie al mondo; fu infatti fondata nel 1925 e nel 2000 ha celebrato il suo 75esimo Anniversario. Dal 2004 Thomas Dausgaard è Direttore Stabile mentre Yuri Temirkanov è Principale Direttore Ospite. Negli ultimi anni, l'orchestra è stata guidata da direttori di fama internazionale quali Christoph Eschenbach, Gennady Rozhdestvensky, Sylvain Cambreling, Marek Janowski,Gary Bertini, Herbert Blomstedt, Jeffrey Tate, Yevgeni Svetlanov, Christopher Hogwood, Ton Koopman, Marc Soustrot, Marcello Viotti, Kurt Sanderling, Manfred Honeck, Leopold Hager, Jukka-Pekka Saraste, Gianandrea Noseda e Rafael Frühbeck de Burgos. Il direttore tedesco Gerd Albrecht è stato il primo direttore stabile dal 2000-2004. Due direttori leggendari hanno posto le fondamenta della formazione nei primi anni: Fritz Busch ed il russo Nikolai Malko, al quale l'orchestra porta un tributo speciale, ogni tre anni, organizzando il Concorso Malko per Giovani Direttori d'orchestra.
L'orchestra ha anche collaborato con alcuni dei massimi compositori e direttori del XX secolo: Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Paul Hindemith, Pierre Boulez, Witold Lutoslawski, Karlheinz Stockhausen e Hans Werner Henze
Dal 1989 l'orchestra ha inciso soprattutto per la Chandos ma anche per altre case discografiche come Dacapo, Decca ed EMI. Con la Dacapo ha inciso il ciclo completo delle sinfonie di Nielsen dirette da Michael Schønwandt. Nel 1999, sempre sotto la direzione di Michael Schønwandt e con Inga Nielsen ha inciso l'opera *Salomé* di Strauss, per la Chandos, che fu nominata al Grammophone Award 1999 e nel 2005 la Grammophone l'ha eletta la "migliore *Salomé* che sia mai stata registrata". Gerd Albrecht ha completato le incisioni di Brahms per coro ed orchestra.

Yuri Temirkanov è Direttore Musicale e Direttore Stabile della St Petersburg Philharmonic Orchestra dal 1988. Con essa intraprende la maggior parte delle incisioni e delle tournée internazionali. Grazie alle loro esecuzioni sia nelle sale da concerto che nelle sale di registrazione si sono forgiati una reputazione leggendaria in tutto il mondo, tanto da portate il Guardian a scrivere nel Maggio 2003 che "è probabilmente la più grande orchestra al mondo'. Temirkanov è ospite di tutte le maggiori orchestre, tra cui: Berlin Philharmonic, Vienna Philharmonic, Dresden Staatskapelle, London Philharmonic, London Symphony, Royal Concertgebouw e Santa Cecilia (la sua reputazione in Italia ha contribuito a fargli conferire il Premio Abbiati come Migliore Direttore nel 2002). Il Maestro appare regolarmente negli Stati Uniti, dove nella maggior parte delle stagioni dirige le orchestre di New York, Philadelphia, Boston, Chicago, San Francisco e Los Angeles. All'inizio della stagione 1999/2000 ha assunto il ruolo di Direttore Musicale della Baltimore Symphony Orchestra. Le numerose incisioni del Maestro per la BMG includono i balletti di Stravinsky, il ciclo di Tchaikovsky con la Royal Philharmonic. Con la St Petersbug Philharmonic ha inciso molte sinfonie di Shostakovich, così come Khachaturian, Mussorgsky, Prokofiev, Rachmaninov e Sibelius. Dalla stagione 1998/99 è Principale Direttore Ospite della Danish National Symphony Orchestra.

Accademia I Filarmonici

Corrado Rovaris direttore
Uri Caine pianoforte

Mozart
Sinfonia n. 40 in Sol minore K. 550
Allegro molto
Andante
Menuetto (Allegro)
Finale (Allegro assai

Caine
Improvvisazioni su temi mozartiani

Caine
Improvvisazioni su temi mozartiani

Mozart
Sinfonia n. 41 in Do maggiore K. 551
Allegro vivace
Andante cantabile
Minuetto (Allegretto)
Molto allegro

Quale anticipazione dell'anno mozartiano abbiamo ritenuto opportuno di proporre al pubblico del "Settembre dell'Accademia" un programma dedicato alle ultime sinfonie di Mozart.
La scelta di eseguire la *Sinfonia in sol min. n. 40* e la "Jupiter" con strumenti originali è venuta dalla sempre più crescente esigenza di caratterizzare le nostre esecuzioni e interpretazioni con una proprietà stilistica via via più ricercata, adattando il nostro suono di volta in volta alle diverse situazioni musicali, facendo tesoro delle recenti riscoperte di carattere filologico dettate dall'analisi, dallo studio della trattatistica e della prassi esecutiva dell'epoca.
L'Accademia I Filarmonici è conosciuta anche per queste sue caratteristiche, tanto è vero che viene regolarmente invitata nei vari Festival Internazionali anche specifici per l'esecuzione "filologica" con strumenti originali. Anche quest'anno l'Accademia I Filarmonici sarà ospite del prestigioso Festival Pergolesi-Spontini per l'esecuzione in prima assoluta in tempi moderni dell'Opera di Spontini *Li Finti Filosofi*.
Quale migliore occasione quindi di proporre al Festival del Settembre dell'Accademia un suono "diverso".
In Italia l'esecuzione delle opere del periodo classico con strumenti originali non è certamente diffusa come all'estero, di conseguenza ritengo che possa trattarsi di un importante momento di proposta culturale.
Il suono che si può ottenere con gli strumenti originali ovviamente non ha la stessa potenza di quello degli strumenti moderni, ma ha un diverso fascino. La dolcezza, l'articolazione, l'accentuazione, il timbro degli strumenti vengono esaltati, con la conseguente maggior aderenza agli affetti che di volta in volta ci suggerisce la retorica musicale contenuta nel testo.
Come dice un grande dell'interpretazione Sir John Eliot Gardiner, i rischi con questi strumenti sono maggiori, purtroppo: ci si può chiedere se valga veramente la pena di rischiare maggiormente, la nostra risposta come quella di tutti i musicisti che si cimentano in questa difficile arte ovviamente è positiva, assolutamente convinti che sia un'esperienza culturale ed emotiva sentire e gustare nuove sensazioni e atmosfere.
Detto questo credo che riguardo alla scoperta filologica non si debba essere dogmatici, nel senso che non potremo mai avere un'esecuzione assolutamente identica a quelle dell'epoca, per vari motivi: ad esempio le diverse esigenze acustiche dovute alla differente natura delle sale da concerto moderne, o il gusto che comunque è mutato nel tempo.
Riteniamo quindi che tutti gli studi, le esperienze acquisite, la fedeltà al testo vadano filtrati dalla sensibilità dell'uomo contemporaneo. Allo stesso tempo penso sia interessante gustare il testo attraverso una riproduzione del suono antico con l'uso degli strumenti originali.
Il concerto inoltre si avvale della presenza del celebre pianista jazz Uri Caine, che proseguendo un suo percorso sempre molto attento verso una rivisitazione di grandi compositori classici (Bach con le "Variazioni Goldberg", Beethoven con le "Variazioni Diabelli", Mahler e altri) desidera offrirci una sua visione e improvvisazione sulle ultime due sinfonie mozartiane. Sarà molto interessante l'attualizzazione del pensiero mozartiano attraverso un'esperienza

jazz, e sarà interessante altrettanto l'avvicinamento di un suono antico ad una forma musicale così attuale e moderna come quella jazz.
Non dobbiamo dimenticare la grande attenzione di Uri Caine verso gli strumenti originali e quindi verso un particolare tipo di suono; ha infatti spesso suonato e registrato Cd con importanti complessi specializzati nella musica barocca eseguita con strumenti d'epoca.

Alberto Martini e Corrado Rovaris

Uri Caine è nato a Philadelphia (8 giugno 1956), dove ha cominciato a studiare piano con Bernard Peiffer all'età di dodici anni. Suona con i grandi maestri che visitano Philadelphia, da Freddie Hubbard a Joe Henderson, Phil Woods e Lester Bowie. La combinazione tra frequentazioni jazzistiche e gli approfonditi corsi di musicologia fanno di Caine una personalità musicale apertissima e sempre pronta a travalicare i confini di tutti i generi. Trasferitosi a New York Caine registra i primi due dischi come solista, Sphere music nel 1993 e Toys nel 1995 per la prima etichetta di Stefan Winter. Il secondo contiene una citazione dalla Prima Sinfonia di Mahler che, su insistenza dello stesso Winter, porta Caine ad immergersi nella sua musica. Il risultato sarà pubblicato nel 1996 per Winter & Winter. Nel 1997 è la volta di "Wagner e Venezia" dove l'autore del *Tristano* viene riarrangiato per una piccola formazione di archi, fisarmonica e pianoforte, registrato nel Caffè Quadri in Piazza San Marco.
Nel 1999 ritorna al repertorio mahleriano con il doppio *Live in Toblach*. Caine inoltre non dimentica il proprio ruolo di sideman nei contesti più diversi fra i quali citiamo le formazioni di Dave Douglas, Arto Lindsay, Sam Rivers, Rashied Alì, Bobby Watson, The Master Musicians of Jajouka e soprattutto Don Byron con il quale condivide lo studio per i repertori classici della musica ebraica.
Caine ha anche ricevuto diverse commissioni da: Vienna Volksoper, Seattle Chamber Players, Trio Beaux Arts, o ancora dal Basel Chamber Orchestra. Nel 2003, Uri Caine è direttore della Biennale di Venezia dove ha debuttato "The Othello Syndrome". Recenti esecuzioni includono le *Variazioni Diabelli* con la Cleveland Orchestra, un lavoro discografico in trio con Drew Gress and Ben Perowsky nel "Live At The Village Vanguard", con ottimi consensi di critica, e una nuova opera commissionata dalla Basel Chamber Orchestra che vede il nostro impegnato delle *Variazioni di Brahms su un tema di Haendel*.

L'Accademia I Filarmonici è una tra le orchestre più apprezzate in Italia ed all'estero, costituita da musicisti già affermati come cameristi, come prime parti di importanti orchestre italiane o come docenti presso Conservatori e Accademie di perfezionamento.
Per precisa scelta nel repertorio barocco e classico si esibisce senza direttore, su strumenti originali e adottando le accordature ed i temperamenti adeguati, lasciando l'impostazione della concertazione al Primo Violino, che diviene Maestro di Concerto.
Numerose sono state le tournee in vari paesi europei: Francia, Germania, Svizzera, Spagna, Portogallo, Inghilterra, Slovenia, Iran e Corea. Nell'Aprile 2005 è stata invitata in una tournee in Russia con due Concerti nella Sala Tchaikovsky e nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca. Collabora con numerosi artisti di fama internazionale, tra i quali: Vadim Repin, Stanislav Bunin, Bruno Giuranna, Lazar Berman, Rocco Filippini, Michele Campanella, Massimo Quarta, Pietro De Maria, Giuliano Carmignola, Mario Ancillotti, Massimiliano Damerini, Federico Mondelci, Pavel Berman, Bruno Canino e molti altri. Ha registrato più di 40 Cd, tra cui l'integrale delle 12 opere a stampa di Vivaldi e l'integrale delle Ouverture e dei Concerti di F. M. Veracini Dal 2000 il Direttore Principale dell'Orchestra è Corrado Rovaris. Dalla sua fondazione primo violino concertatore è Alberto Martini.

Corrado Rovaris, nato a Bergamo, si è diplomato al Conservatorio "G.Verdi" di Milano in organo e composizione organistica e in clavicembalo. Dal 1992 al 1996 è stato assistente del Maestro alla Scala. Ha inaugurato la propria carriera affrontando il repertorio barocco per poi avvicinarsi a Mozart, Haydn, Myslivecek, Paisiello, Donizetti, Rossini, Bizet e Humperdinck. Il grande successo riscosso in occasione del debutto al Rossini Opera Festival di Pesaro 1997, ha portato Rovaris di nuovo sul podio del festival rossiniano nell'98, con *Otello*. Nel 1999 ha diretto a Verona *Don Giovanni*, ha debuttato all'Opera Company di Philadelphia e all'Opéra di Lione, al Théâtre Municipal di Losanna e alla Oper Frankfurt, cui ha fatto seguito *Il signor Bruschino* al Teatro alla Scala. La sua intensa attività concertistica lo ha portato sul podio delle orchestre del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro Carlo Felice di Genova, dei Pomeriggi Musicali di Milano, dell'Orchestra Haydn di Bolzano, dell'Orchestra Sinfonica Arturo Toscanini, dell'Orchestra dell'Accademia della Filarmonica della Scala a Milano, dell'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi, dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia.

London Philharmonic Orchestra

Vladimir Jurowski direttore
Benedetto Lupo pianoforte

Messiaen
L'Ascension
1. Majesté du Christe demandant
sa gloire à son père:
"Padre, è giunta l'ora, glorifica il Figlio tuo,
perché il Figlio glorifichi te"
(Giovanni 17:1-3)
Très lent et majesteux

2. Alléluias sereins d'une âme
qui désire le ciel:
"Dio, ti supplichiamo ... fa che riposiamo
in cielo nello spirito" (Messa dell'Ascensione)
Bien modéré, clair

3. Alléluia sur la trompette,
Alléluia sur la cymbale:
"Ascende il Signore al suon di tromba...
Applaudite, popoli tutti; acclamate Dio
con voci di gioia!" (Salmo 46)
Vif et joyeux

4. Prière du Christ montant vers son père:
"Padre, ...ho reso noto il tuo nome
a coloro che mi diedi dal mondo...
Non sono più nel mondo, ma questi
sono nel mondo, mentre vengo a te."
(Giovanni 17: 6-11)
Extrêmement lent, ému et solennel

Ravel
Concerto per pianoforte
e orchestra in Sol maggiore
Allegramente, meno vivo, al tempo
Adagio assai
Presto

Prokofiev
Sinfonia n. 5 in Si bemolle
maggiore Op. 100
Andante
Allegro marcato
Adagio
Allegro giocoso

Di *L'Ascension* (1932/3) di Olivier Messiaen esistono due versioni: una per grande orchestra e una per organo; l'unica differenza sostanziale tra le due sta nel terzo movimento, che è completamente diverso nella versione organistica. Logicamente ci si chiede se siamo di fronte a un'opera organistica in seguito 'orchestrata' o a una partitura orchestrale poi 'ridotta' per l'organo. Il catalogo dà la priorità alla versione orchestrale, ma la questione è probabilmente più complessa. Vari indizi ci inducono a credere che l'opera fosse almeno in parte concepita in chiesa: per esempio, la scelta del soggetto (una specie di 'sermone in musica' sul rapporto dell'uomo con l'aldilà) e l'utilizzo di procedimenti tipici dell'organista Messiaen. Comunque sia, *l'Ascension* è un'impresa straordinaria per un compositore poco più che ventenne; e anche 'audace', visti i tempi lentissimi del I e IV brano. Fondamentali a queste "quattro meditazioni sinfoniche" sono le scelte timbriche: il 'colore'. Evidente, in questo senso, è il contrasto tra i due brani esterni: in quello iniziale, Gesù, pronto al trapasso, invoca il Padre con tutta l'autorevolezza degli ottoni; nell'ultimo (scritto per soli archi, accuratamente dosati per accentuare il registro acuto), egli esprime l'intensa emozione con cui si avvicina all'inesprimibile mistero dell'eternità. I due brani centrali, invece, affrontano l'argomento da un punto di vista più 'terreno': il secondo è una supplica, dominata dai legni, ma con suggestivi accompagnamenti negli archi, ora spettrali, ora appassionati; il terzo è una celebrazione gioiosa per l'orchestra finalmente al completo.

Nel suo ultimo periodo di creatività (1930-32) Maurice Ravel riuscì a comporre ben due concerti per pianoforte. Mentre il primo ad essere completato (il Concerto per mano sinistra) fu commissionato da Paul Wittgenstein, un pianista virtuoso mutilato durante la Prima Guerra, il *Concerto in sol* fu un progetto di lunghissima data, abbandonato e ripreso in vari momenti della sua vita. Di un concerto su temi popolari baschi, menzionato nel lontano 1906, c'è forse ancora qualche piccola traccia nel primo movimento: nel primo tema (una 'danza basca' suonata da ottavino e tromba) o nell'insolita scelta di certe percussioni (tamburo, wood block, frusta). L'intenzione del compositore era comunque di scrivere un pezzo "leggero e brillante", che non mirasse alla "profondità" o agli "effetti drammatici", un concerto "nel senso più vero della parola: cioè scritto nello spirito di Mozart e Saint-Saens". Ravel adotta, quindi, un modello concertante, in cui il pianoforte dialoga, spesso alla pari, con una serie di altri solisti (e particolarmente con i fiati). Cuore espressivo del concerto è indubbiamente l'Adagio assai centrale, che tra l'altro è anche un tour de force non meno straordinario del celebre *Bolero*: in questo caso si tratta di un ritmo di valzer che ininterrottamente accompagna una melodia dal sapore vagamente arcaico (alla Satie, per intendersi). Nettamente contrastanti invece sono i due movimenti esterni, entrambi festosi e pieni di materiali spiccatamente 'moderni', tra cui temi spagnoleggianti, circensi e jazzistici (con l'influsso decisivo della musica di Gershwin).

Delle sette sinfonie di Prokofiev, la *Quinta* è - dopo la *Prima* (la "Classica") - la più eseguita. Scritta durante l'estate del 1944, e concepita "come una sinfonia sulla grandezza dello spirito umano", appartiene a un periodo di notevole creatività: quello che vide anche il balletto *Cenerentola*, l'opera *Guerra e Pace* e tre grandi sonate per piano-

Vladimir Jurowski
foto Sheila Rock

Benedetto Lupo

forte. Ora, se esiste un 'problema' in questa composizione – tra l'altro godibilissima e per nulla 'problematica' –, sta nel forte contrasto tra la serietà dei movimenti dispari (I, III) e una leggerezza che a volte sfiora l'irriverenza nei movimenti pari (II, IV). Per capire l'apparente incoerenza, vale la pena rileggere una lettera dell'epoca in cui il compositore afferma l'importanza di "trovare una melodia immediatamente comprensibile anche all'ascoltatore più inesperto, e allo stesso tempo originale". Ovviamente il bisogno di materiale "immediatamente comprensibile" era perfettamente in linea con le prescrizioni dei burocrati sovietici, ma per Prokofiev – a quel tempo in vena di autocritica – la questione era più seria e comportava delle ripercussioni stilistiche. Considerando la 'complessità melodica' come un difetto che aveva guastato alcune opere precedenti, fu portato a 'separare' nettamente i contrastanti stati d'animo che dovevano convivere nella sua musica. In questa Sinfonia, per esempio, applica il seguente 'bilanciamento delle emozioni': la maniera 'sobrio-eroico-patriottica' nel primo movimento; il 'lirismo appassionato' nel terzo; e infine, lo stile più 'disinvolto-mondano-ironico' nell'esilarante secondo movimento e nel rondò finale.

Hugh Ward-Perkins

La **London Philharmonic Orchestra** da lungo tempo ha conquistato grande fama grazie alla propria versatilità e alla qualità artistica. Dal settembre 2000 Kurt Masur è il direttore principale, ampliando la linea degli insigni direttori che hanno lavorato con l'Orchestra sin dalla nascita della stessa nel 1932, avvenuta per opera di Sir Thomas Beecham. Seguito da Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt e Franz Welser-Möst. Vladimir Jurowski si è distinto come il più importante "Guest Conductor"dell'Orchestra nel marzo 2003. Dal 1992 la London Philharmonic Orchestra è "resident symphony orchestra" al Royal Festival Hall. In estate, l'Orchestra si trasferisce nel Sussex dove è "resident" da 41 anni al Glyndebourne Festival Opera. All'estero ha tenuto numerosi tours in America, Europa e Giappone, toccando inoltre India, Hong Kong, Australia e Sud Africa. Il tour in Russia del 1956 fu il primo ad essere intrapreso da un orchestra britannica e, nel 1973, fu la prima orchestra occidentale ad esibirsi in Cina. La qualità delle registrazioni della London Philharmonic si è distinta in seguito ai premi conferiti per le incisioni con Haitink, Rattle, Sawallisch, Tennstedt e Welser-Möst.

Nato a Mosca, **Vladimir Jurowski** compie la prima parte dei suoi studi musicali nella città natale, inizialmente con il padre e quindi presso il Conservatorio. Nel 1990 si stabilisce in Germania, porta a termine la sua formazione presso le accademie di Dresda e Berlino e si perfeziona con Colin Davis, Rolf Reuter e Semion Skigin. Nel 1995 debutta al Festival di Wexford, e successivamente alla Komische Oper di Berlino, la Welsh National Opera di Cardiff, l'Orchestra Verdi di Milano e l'Orchestra del Comunale di Bologna. Nel 1997 ha ottenuto vasti consensi al suo primo impegno al Rossini Opera Festival, ed ha debuttato al Théatre Royal de la Monnaie, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ed al Teatro Real di Madrid.
Dal 1998 è stato ospite del Teatro La Fenice di Venezia, Welsh National Opera di Cardiff, Covent Garden, Théatre de la Monnaie di Bruxelles, Festival di Edimburgo, Opéra Bastille di Parigi, Teatro Comunale di Bologna e di Firenze, Oslo Philharmonic, San Carlo di Napoli, Maggio Musicale Fiorentino, English National Opera, Bayerischer Rundfunk, Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, Semperoper di Dresda, Los Angeles Philharmonic, Russian National Orchestra, London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Ensemble Intercontemporain. Nel '99 debutta alla Metropolitan Opera, con *Rigoletto*. Nel 2000 è stato nominato Direttore Ospite Principale del Teatro Comunale di Bologna e, nel 2001, dell'Orchestra Verdi di Milano. Recente la sua nomina a Direttore Musicale del Glyndebourne Festival Opera e il Premio Abbiati quale migliore direttore del 2000.

Salutato dalla critica internazionale come uno dei talenti più interessanti e completi della sua generazione, **Benedetto Lupo** è nato a Bari, ove compie gli studi musicali. Si perfeziona poi con Marisa Somma, Sergio Perticaroli ed Aldo Ciccolini e frequenta le masterclass di Carlo Zecchi, Nikita Magaloff, Jorge Bolet e Murray Perahia. Debutta a tredici anni e si impone subito in numerosi concorsi internazionali tra cui il "Cortot" ed il "Ciudad de Jaén" in Europa ed il "Casadesus" di Cleveland, "Gina Bachauer" e "Van Cliburn" negli Stati Uniti. La sua attività concertistica lo vede impegnato nelle Americhe, in Giappone ed in Europa, in collaborazione con Piero Bellugi, Umberto Benedetti Michelangeli, Daniele Callegari, Aldo Ceccato, Yoram David, Gabriele Ferro, Lü Jia, Vladimir Jurowski, Jean-Jacques Kantorow, Pavel Kogan, Alain Lombard, Peter Maag, Kent Nagano, Daniel Oren, Zoltan Pesko, Michel Plasson, Michael Stern. Lupo ha suonato con la Montreal Symphony, all'Ambassador Auditorium di Pasadena, al Lincoln Center di New York, alla Salle Pleyel a Parigi, al Palais des Beaux Arts a Bruxelles; per i più importanti teatri italiani e per le maggiori istituzioni concertistiche nazionali. Ha inciso per la Teldec, Bmg, Nuova Era e Arts. Nel 2004 ha registrato il *Concerto Soirée* di Nino Rota per Harmonia Mundi Francia. Per questa incisione ha ricevuto dalla stampa francese il Diapason d'Or.

SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart

Sir Roger Norrington
direttore

Hélène Grimaud
pianoforte

Anu Komsi
soprano

Brahms
Concerto n. 2 in Si bem. maggiore
per pianoforte e orchestra Op. 83
Allegro non troppo
Allegro appassionato
Andante
Allegretto grazioso

Mahler
Sinfonia n. 4 in Sol maggiore
Bedächtig. Nicht eilen
In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
Ruhevoll
Sehr behaglich (Wir geniessen die Himmlischen Freuden)

"Ho scritto un minuscolo concerto per pianoforte, con un minuscolo tenero Scherzo" aveva commentato Johannes Brahms, con molta ironia. Vent'anni erano trascorsi da quando aveva ultimato il primo Concerto per pianoforte, in re maggiore. Si capisce allora perché all'amico Theodor Billroth potesse rivelare dov'era la differenza fra i due concerti. Era la stessa differenza che esisteva fra un adolescente ed un uomo maturo. Dal primo concerto Brahms aveva trovato la via d'accesso alla sinfonia, tanto a lungo sbarrata dall'insuperabile modello beethoveniano. Vinta finalmente l'angoscia dell'influenza, superato il precursore, Brahms poteva far scorrere la sinfonia liberamente, fin dentro gli argini di un concerto per pianoforte. Argini che non potevano reggere più alla potenza dell'onda d'urto.
Il secondo concerto si espandeva al punto da prevedere un quarto movimento, proprio come accade in una regolare sinfonia. Il nuovo assetto non mancò di colpire l'immaginazione, al punto che qualcuno nel Concerto vi riconobbe il travestimento di una Sinfonia. Di qui la definizione che, dal battesimo del pezzo a Budapest il 9 novembre 1881 e con l'autore al piano, perseguitò il *Concerto in si bemolle maggiore*: "Sinfonia con pianoforte principale".
In realtà lo strumento solista guadagna subito la ribalta, a differenza del Primo Concerto, ma è una posizione che il pianoforte deve impegnarsi duramente a mantenere, tanto è densa la scrittura orchestrale che si dispiega attorno a lui nel corso dell'elaboratissimo *Allegro non troppo*. Il movimento che segue, l'*Allegro appassionato* è una nuova ondata d'energia, prima che il pianoforte si possa affacciare sulle estatiche, sognanti, languidissime regioni dell'*Andante* che lasciano traspirare la melodia di un Lied, doppiato verso la fine dal clarinetto. All'ultimo movimento l'aria si è fatta più leggera nell'orchestra in cui si astengono trombe e timpani ed il pianoforte trova, trasfigurata, la via dell'uscita, segnata dal *Rondò*, che è un capolavoro d'ironia viennese. Esattamente come la frase di Brahms, sulle effettive dimensioni del concerto.

La vita celestiale che Gustav Mahler depone alla fine della *Quarta Sinfonia* si apre su un orto sconfinato, perso fra le nuvole, attraversato da santi devotamente intenti a raccogliere legumi, fino a raggiungere la soglia della cucina. Le coreografie delle coorti angeliche lassù nell'azzurro si impregnano degli aromi che salgono dai fornelli accuditi da Santa Marta. "Il rumore del mondo non si ode qui in cielo" canta la voce del soprano.
La *Quarta Sinfonia* segna una svolta che pochi sarebbero stati in grado di prevedere, da parte del compositore che aveva stupito e stordito con sinfonie dalle proporzioni colossali. I Lieder del *Wunderhorn*, che avevano generosamente alimentato il corso della musica delle precedenti sinfonie, offrono *Das Himmlische Leben* (La vita celestiale) per schiudere le porte del finale che cerca l'accesso al Paradiso. *Der Welt ohne Schiere*, (Il mondo senza gravità), era il titolo che Mahler aveva prescelto per uno dei movimenti nell'originario progetto della nuova opera.
Non si potrebbe immaginare una sinfonia mahleriana che, meglio della *Quarta*, sfidi le leggi della gravità. Sarà per l'organico orchestrale asciugato a misure quasi classiche e per l'andatura così leggera con cui si snoda il primo movimento. I profili di Haydn o di Schubert si disperdono con le ombre che conducono con sé le acce-

Anu Komsi

Hélène Grimaud

lerazioni di danza dello *Scherzo*. L'*Adagio* scorre con una serena compostezza appena disturbata da qualche lancinante soprassalto di angoscia.
Ed infine l'ingresso della voce di un soprano è la vera lezione di leggerezza mahleriana. Non tutti colsero questa leggerezza, quando Mahler salì sul podio a Vienna il 25 novembre 1901. Solo quattro anni dopo ad Amsterdam – dove il concerto ne prevedeva una seconda esecuzione la stessa sera, dopo l'intervallo – si registrò il primo forte plauso. Ha individuato bene il carattere dell'opera il più autorevole studioso mahleriano: "Questa ironica nostalgia, che caratterizza l'intero clima intellettuale viennese dei primi anni del XX secolo e che trova espressione particolare in alcuni capolavori della letteratura come "L'uomo senza qualità" di Robert Musil e "La marcia Radetsky" di Joseph Roth – scrive Henry-Louis de La Grange - è la ragione per cui la *Quarta Sinfonia* resta la più autenticamente viennese delle opere di Mahler."

Alessandro Taverna

Sir Roger Norrington è nato a Oxford, ha cominciato lo studio del violino a partire dai 10 anni. Ha poi studiato al Royal College of Music con Sir Adrian Boult. Nel 1962 ha fondato lo Schütz Choir cominciando uno studio approdondito sulla prassi esecutiva d'epoca e lavorando prima con i London Baroque Players e poi con i London Classical Players, con quali ha poi inciso le Sinfonie di Beethoven per l'etichetta Emi, che hanno ottenuto un successo mondiale. Norrington ha poi affrontato anche i compositori romantici. Lavora sulle partiture in maniera molto approfondita ed è per questo che viene richiesto dalle maggiori orchestre del mondo. Collabora regolarmente con le orchestre di Berlino, Vienna, Salisburgo, Amsterdam, Parigi e New York, San Francisco, Chicago e naturalmente Londra. Ha collaborato per la prima volta con la SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart nel 1994.

A dodici anni **Hélène Grimaud** entra al Conservatorio di Parigi e si afferma velocemente per le sue qualità musicali; già nel 1988 viene invitata al Lockenhaus Festival da Gidon Kremer. Nel 1990 debutta con la Cleveland Orchestra, cui seguono la Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Baltimore, e Seattle Symphony Orchestra. Si stabilisce negli USA. Nel 1995 debutta con i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado e nel 99 si esibisce con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Kurt Masur. Assieme al fotografo J. Henry Fair fonda il "Wolf Conservation Center" (a Westchester County, NY), per la conservazione delle specie di lupi minacciate. La carriera pianistica prosegue con importanti collaborazioni: con la Boston Symphony, la Philadelphia Orchestra, Martha Argerich, Michael Tilson Thomas e la San Francisco Symphony, la Royal Concertgebouw Orchestra diretta da Riccardo Chailly, l'Orchestre de Paris e Christoph Eschenbach. Nel 2002 Hélène Grimaud firma un contratto in esclusiva con la Deutsche Grammophon. Tra le prime uscite la registrazione del *Credo* di Arvo Pärt alla presenza del compositore. Segue una tournée con la Chamber Orchestra of Europe diretta da Jukka-Pekka Saraste. Nel novembre 2003 viene pubblicato il suo libro "Variations sauvages" in cui Hélène Grimaud parla della sua vita come musicista e del suo impegno per la difesa dei lupi.
Nel 2004 escono altre due incisioni: la Seconda Sonata di Chopin e di Rachmaninov con la *Barcarola* e *Berceuse* di Chopin, e il Concerto n. 3 di Bartok con Pierre Boulez e la London Symphony Orchestra. Quest'anno ha visto Hélène Grimaud impegnata con la Los Angeles Philharmonic, Detroit Symphony, Seattle Symphony, New York Philharmonic, Philadelphia, Toronto Symphony, Frankfurt Radio Symphony, Zurich Tonhalle, Wiener Symphoniker, Münchner Philharmoniker. Recital ad Atlanta, Londra (Festival Hall), Parigi, Berlino (Philharmonie), Ginevra, Zurigo, Monaco, Madrid e un tour in Giappone. In primavera ha registrato "The Schumann Project": musica ispirata da Clara Schumann, che include il Concerto per pianoforte di Robert, Lieder di Clara e musica per pianoforte e da camera di Brahms.

Dopo gli studi alla Sibelius Academy in Finland, **Anu Komsi** ha lavorato come solista alla Finnish National Opera e poi nei teatri d'opera di Brema (1994-98), Francoforte (1993), Lubecca, Hannover. Come solista ha cantato con orchestre quali BBC Philharmonic, Vienna Symphony e Vienna Radio Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, the SWR Sinfonieorchster, the BBC Symphony e BBC Welsh National Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, Flanders Philharmonic, Hessischer Rundfunk Symphony Orchestra, London Sinfonietta, the National Polish Radio Orchestra, Los Angeles Philharmonic. È stata invitata al Concertgebouw di Amsterdam, Birmingham Symphony Hall, Royal Festival Hall e Queen Elizabeth Hall a Londra, Konzerthaus di Vienna, Théâtre du Châtelet, Alte Oper Frankfurt, IRCAM e Cité de la Musique a Parigi, e poi Alice Tully Hall a New York collaborando con direttori quali Sylvain Cambreling, Oliver Knussen, Sir Roger Norrington, Esa-Pekka Salonen, Yan Pascal Tortelier, Osmo Vänskä, Lothar Zagrosek, Sakari Oramo, Leif Segerstam, Theodor Guschlbauer, Okku Kamu, Andrew Parrott e Wayne Marshall.

L'orchestra d'epoca: istruzioni per l'uso

Sir Roger Norrington

"Il secondo movimento della Quarta Sinfonia di Mahler, che ha funzione di Scherzo, riporta l'epigrafe: "Freund Hein spielt auf" che è stata soppressa nella partitura.
È difficile non tenerne conto, dal momento che la stranezza del pezzo richiede qualche spiegazione.
È stato concepito in un certo senso in funzione della sua insolita strumentazione.
Innanzitutto c'è il violino solista che suona senza sordina e accordato un suono sopra.
Il personaggio leggendario è una raffigurazione della morte sotto le spoglie di un violinista di campagna che suona sul suo violinaccio per invitare gli altri a partecipare alla danza".
(Jean Matter, *Mahler, L'age de l'homme*)

Brahms, Mahler e il "suono puro"

di Sir Roger Norrington

Tutti i miei concerti con la SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart sono caratterizzati da una seria attenzione allo stile musicale cosiddetto "storico", che fino ad oggi è stato normalmente associato alle orchestre con strumenti originali.

Utilizziamo le più recenti edizioni. Suoniamo con l'organico orchestrale che ogni compositore si sarebbe aspettato. A volte ciò significa i tipici 45 musicisti per la Vienna di Mozart o per la vecchia Gewandhaus di Lipsia di Mendelssohn. Ma spesso usiamo un'orchestra di dimensioni doppie: quella dei concerti di beneficenza viennesi o dei festival del Basso Reno. A volte si possono sentire entrambe le orchestre nello stesso concerto.

Invariabilmente la posizione degli strumenti è quella standard tedesca dell'epoca, con i primi e secondi violini, (e corni e trombe), schierati frontalmente, e con i contrabbassi in una fila sul fondo.

Cerchiamo di utilizzare l'articolazione e le arcate dell'epoca, non per fare antiquariato, ma perché sono l'ideale per la musica che si esegue. Adottiamo le lunghezze delle note e le strutture di fraseggio che erano convenzione in passato. Diamo particolare attenzione al tempo, che nelle interpretazioni classiche è stato l'elemento più abusato, fino ai tempi più recenti.

Ma naturalmente il punto centrale, e più rivoluzionario del nostro stile è l'adozione di un suono del passato. Suoniamo con il "suono puro" di cui parlavano molto gli antichi maestri prima dell'arrivo del vibrato novecentesco. Questo suono bello, caldo era il suono normale di ogni orchestra dai tempi di Bach a quelli di Mahler. Beethoven, Mendelssohn, Brahms e Wagner non hanno mai ascoltato una buona orchestra con il vibrato continuo. La semplice ed espressiva "nobile cantilena" dal suono puro (di cui per esempio Joachim fece le lodi nel 1904) è per noi cruciale nell'esecuzione della loro musica.

Questo concerto vi darà l'opportunità di sentire come un'orchestra sinfonica moderna possa riallacciarsi alle sue radici e abbracciare le tradizioni del passato. (trad. Cesare Venturi)

Das himmlische Leben

Wir geniessen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das lrdische meiden,
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel,
Lebt alles in sanftester Ruh;
Wir führen ein englisches Leben.
Sind dennoch ganz lustig daneben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu.

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet,
Wir führen ein geduldigs,
Unschuldigs, geduldigs,
Ein liebliches Lämmlein zum Tod.
Sankt Lukas den Ochsen tut schlachten
Ohn einigs Bedenken und Achten.
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Engel, die backen das Brot.

Gut Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten,
Gut Spargel, Fisolen,
Und was wir nur wollen,
Ganze Schüssel voll sind uns bereit.
Gut Apfel, gut Birn und gut Trauben,
Die Gartner, die alles erlauben.
Willst Rehbock, willst Hasen?
Auf offener Strassen
Zur Küche sie laufen herbei.

Sollt ein Fasttag erwa kommen,
Alle Fische gleich
mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein;
Sankt Martha die Köchin muss sein.

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden,
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen,
Sankt Ursula selbst dazu lacht,
Cäcilia mit ihren Verwandten,
Sind treffliche Hofmusikanten,
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht!

La vita celestiale

Godiamo le gioie celesti,
Fuggiamo tutto ciò che è terrestre
Il fragore caratteristico del mondo
Non si ode qui in cielo!
Tutto vive nella dolce pace.
Viviamo una vita di angeli
E pur tuttavia siam felici
Danziamo e saltiamo,
Saltiamo e cantiamo!
San Pietro nel cielo ci guarda.

Giovanni lascia libero l'agnello
Erode il macellaio ci fa caso
Che portiamo un paziente,
Un innocente, un paziente
Un amabile agnellino alla morte!
San Luca uccide il bue,
Senza farci caso, senza scrupoli,
Il vino non costa un quattrino
Nelle cantine celesti,
E gli angeli cuociono il pane.

Buone erbe di ogni specie
Crescono nel giardino celeste!
Buoni asparagi, fagioli,
Tutto cio che vogliamo!
Tutti i vassoi sono pieni e pronti!
Buone pere, buone mele, uva buona!
I giardinieri permettono tutto
I caprioli, le lepri, li vuoi?
Ti vengono di corsa
Dalla strada direttamente in cucina.

Dovesse poi venire un giorno di magro
Tutti i pesci
nuotano con gioia!
Già San Pietro
Getta la rete e l'esca
Dentro lo stagno celeste.
Santa Marta dev'essere la cuoca.

Nessuna musica c'è sulla terra
Che possa paragonarsi alla nostra.
Undicimila vergini
Hanno il coraggio di danzare
Sant'Orsola stessa ride!
Cecilia e i suoi parenti
Sono ottimi musicanti.
Le voci celesti
Esortano i sensi
A risvegliarsi alla gioia.

Freddy Kempf pianoforte

Beethoven
Sonata n. 23 in Fa minore Op. 57
"Appassionata"
Allegro assai
Andante con moto
Allegro ma non troppo - Presto

Beethoven
Sonata n. 8 in Do minore Op. 13
"Patetica"
Grave - Allegro molto e con brio
Adagio cantabile
Rondò allegro

Chopin
Ballata n. 1 in Sol minore Op. 23

Chopin
Sonata n. 3 in Si minore Op. 58
Allegro Maestoso
Scherzo: Molto vivace - Largo
Finale: Presto non tanto - agitato

Il pianoforte ha avuto un ruolo fondamentale nella parabola creativa di Ludwig van Beethoven, non solo per la quantità di opere scritte espressamente per lo strumento che in pochi anni, nel passaggio di testimone consegnatogli da Mozart, era diventato principe del classicismo. Beethoven esplorò con questo strumento tutte le novità che poi si sarebbero riverberate in altri generi strumentali consolidandosi in quella rivoluzione di forma, di timbro, di concezione espressiva, che hanno fatto di Beethoven in pochi decenni la più imponente figura di innovatore. Il pianoforte, lungo il percorso di 32 Sonate, come laboratorio con cui sperimentare nuove emozionanti strade.
Fu senz'altro chiaro fino all'estremo di consapevolezza del loro autore quanto le due Sonate "Appassionata" e "Patetica" apparissero così fortemente lontane nella concezione rispetto alla produzione sonatistica coeva, non solo di pianisti quali Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, ma anche dello stesso Beethoven precedente: pochi elementi lasciano presagire nelle tre Sonate Op. 10, ancora rispettose entro certi limiti dei principi sonatistici di Haydn e Mozart, un primo movimento della "Patetica" così singolare nell'inedito ruolo cardine del *Grave* che apre l'opera e che si ritroverà in funzione di dolente contrasto all'energico *Allegro* nel suo continuo ritorno (prima dell'inizio dello sviluppo e prima del Finale). A questo geniale movimento in cui i temi vengono ad assumere ruoli "rappresentativi", come in un dramma, segue un *Adagio cantabile* che è tra le più intense confessioni intime del giovane Beethoven nonché modello di altri memorabili Adagi. Chiude la Sonata un Rondò che sembra voler stemperare con la sua leggerezza strumentale il forte senso tragico della prima parte della Sonata.
Come ha scritto Giovanni Carli Ballola nella sua monografia su Beethoven, la Sonata, nata tra il 1798 e il 1799 fu scritta da una posizione isolata, "come una scolta in avanscoperta", perché anche negli anni successivi l'autore ripiegò su opere più convenzionali, quasi a voler attendere che l'effetto di questa inedita apparizione stesse a decantare prima che il compositore tornasse a nuovi assalti alla tradizione.
Anche l'*Appassionata* (titolo, a differenza del precedente, non coniato dall'autore), pubblicata nel 1807, è una Sonata i cui confini formali sembrano voler cedere ad un contenuto musicale di fortissima temperatura emotiva. Il 1806 e 1807 sono gli anni in cui Beethoven è coinvolto sentimentalmente (la dedica al fratello dell'amata Josephine, Franz von Brunswick sembra voler alludere e allo stesso tempo nascondere l'omaggio). Il tema d'apertura è uno di quei gesti sonori definitivi nella storia della musica: un semplice arpeggio a distanza di due ottave, senza armonizzazione.
Cupo, quasi alla vana ricerca di luce, che l'ascoltatore troverà nel secondo tema, quasi un prolungamento del primo, ma così diverso nel carattere.
E d'altronde l'intero movimento è all'insegna del contrasto: tra le zone gravi e acute della tastiera, tra dinamiche piano e improvvisi fortissimi, tra suoni brillanti e suoni scuri. L'Andante con moto è un tema con variazioni che mostra una padronanza assoluta del timbro in Beethoven, mentre nell'Allegro, fin dall'inizio virtuosistico nella velocità di semicrome, sorprende con un finale Presto che, nella vorticosa accelerazione degli accordi ribattuti, chiude la Sonata al massimo dell'eccitazione sonora.

Con la *Ballata n. 1* di Chopin ci immergiamo in un'atmosfera romantica grazie allo straordinario lirismo e al clima incantato ed enigmatico. Già il titolo di questo primo di quattro capolavori, unici nel loro genere, rimanda a forme letterarie più che sonore (oppure in musica con presenza di un testo cantato), che fanno pensare a suggestioni extramusicali, per quanto nascoste o idealizzate. Molti esegeti si sono impegnati alla ricerca di corrispondenze tra testo e musica in particolare del poeta stimato da Chopin, Adam Mickiewicz (e d'altronde lo stesso Schumann aveva indicato in una recensione questa strada interpretativa).
In realtà è più interessante vedere questa come le altre Ballate nella continuità stilistica all'interno della produzione chopiniana, dove il "contenitore" Ballata permette un'ampia libertà formale in cui vi sono più temi ad essere messi in relazione tra loro più che "regolati" da precise necessità di "impalcatura" formale. Il discorso musicale fluisce così in maniera narrativa, apparentemente libero di divagare com'è dei grandi racconti epici, ma allo stesso tempo consapevole della giusta distribuzione armonica e tematica realizzata in ben calcolati sviluppi e ritorni.
La *Sonata n. 3* è di circa 10 anni successiva (1844) e a differenza della Ballata, in cui Chopin inventa un genere, è un terreno di confronto con il passato, che il compositore affronta con rispetto. "Saggio, riflessione, meditazione sulla storia. Ad indicare però che la riflessione non è rifacimento sta la sonorità: una sonorità che manca di peso, di incisività, che non persegue il fasto, la spettacolarità, la diretta pressione psicologica sull'ascoltatore" scrive Piero Rattalino, nel sottolineare la mutata prospettiva rispetto al classicismo, orientata com'è a definire un timbro pianistico preimpressionistico.

Cesare Venturi

Freddy Kempf è nato a Londra nel 1977 ed ha cominciato a mettersi in luce in patria nel 1992, quando fu il più giovane vincitore nella storia del Concorso della BBC.
Il suo Terzo Premio al Concorso Tchaikowski di Mosca nel 1998 scatenò le proteste del pubblico e della stampa russa che lo proclamò " l'eroe del Concorso", e la sua immediata popolarità presso il pubblico russo si tradusse in una nutrita serie di concerti "tutto esaurito" e di apparizioni televisive. Il suo ritorno a Mosca l'anno successivo nella Sala Grande del Conservatorio fu un tale trionfo da far titolare l'International Herald Tribune "Un giovane pianista conquista Mosca".
Da allora Kempf ha suonato a Londra, a New York, Salisburgo, Milano, Vienna, La Roque d'Anthéron, Amburgo, Zurigo, in Giappone, in Russia, in Francia, negli USA e in molti altri paesi.
Durante la stagione 2002/2003 Kempf ha eseguito tutti i Concerti di Beethoven a Londra con la Royal Philharmonic Orchestra alla Royal Festival Hall sotto la direzione di Daniele Gatti, e con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, in Giappone con l'Orchestra Filarmonica di Dresda e Guenter Herbig, a Philadelphia con Wolfgang Sawallisch.
La scorsa stagione è cominciata con una lunga serie di recitals in Inghilterra dedicati a Chopin e registrati anche dalla BBC. Kempf ha tenuto fra l'altro due recitals a Londra alla Wigmore Hall, a Rotterdam per il Festival diretto da Valeri Gergev, in Francia, in Italia. Ha suonato con la City of Birmingham Symphony Orchestra, la Royal Scottish National, l'Orchestra Nazionale Spagnola, la Moscow State Symphony, la Luxembourg Philharmonic Orchestra e la Sao Paulo State Symphony Orchestra.
Inoltre vede Kempf impegnato in una nuova tournée in Giappone e in Corea, Cina e Australia oltre che in una serie di concerti con la Royal Philharmonic Orchestra, la Bournemouth Symphony e la Royal Liverpool Philharmonic.
In Italia Kempf ha suonato molte volte a Milano, anche con Yuri Temirkanov e l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo e con l'Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, ed ha tenuto numerosi recitals da solo e con il suo Trio.
Kempf ha registrato per BIS Records, cui lo lega un contratto di esclusiva, Beethoven, Chopin, Liszt, Prokofiev, Rachmaninov e Schumann. Nel 2001 il prestigioso Classical British Awards lo ha scelto come " Miglior Giovane Artista Inglese".

Orchestre National de France

Kurt Masur direttore

Franck
Sinfonia in Re minore
Lento, allegro non troppo
Allegretto
Finale: allegro non troppo

Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune

Debussy
La Mer
Dall'alba a mezzogiorno sul mare
Giochi d'onde
Dialogo del vento e del mare

Ravel
Bolero

Foto Christophe Abramowitz

Debussy sosteneva che dopo Beethoven "la prova dell'inutilità" della sinfonia era fatta. La Nona era una geniale dichiarazione, un desiderio magnifico d'ingrandire, di liberare le forme abituali. La vera lezione non era quella di conservare l'antica forma. Su gran parte della produzione sinfonica francese dell'Ottocento incombeva una sorta di "influenza teutonica" che ha condizionato tutta una generazione di musicisti come Saint-Saens, Bizet, D'Indy, fino a Chausson e Dukas, che quasi con spirito reverenziale si accostavano a queste forme, cercando una "via francese". Cesar Franck di converso si poneva, isolato, quasi da apolide, sulla scia di una concezione compositiva estremamente elaborata e densa di implicazioni tematiche.
Scritta nel 1888, la *Sinfonia in re minore* venne considerata troppo moderna dai componenti dell'orchestra del Conservatorio di Parigi, quasi disorientati dai cromatismi e dall'insolita struttura in tre tempi, tanto che per un po' di tempo si rifiutarono di ripeterla.
I tre movimenti si caratterizzano per una struttura ciclica, con elementi tematici ricorrenti, specie nel primo movimento, come una sorta di faticoso processo di elaborazione, fitto di cromatismi e con una scrittura orchestrale spesso pesante. Il tema principale è dotato di notevole forza e vigore, avvolto nelle brume di una fitta armonizzazione; torna poi con una maggior incisività, lanciato in un fortissimo che apre l'idea principale del finale. Il secondo movimento è caratterizzato dal solo di corno inglese ed è strutturato come uno Scherzo. Il finale pare risolvere quella sensazione di inquietudine diffusa in tutta la sinfonia, con un melodizzare disteso ed esuberante, non frammentato, in una soluzione positiva e vivace. Il *Prélude à l'après-midi d'un faune* appartiene ad una concezione compositiva agli antipodi di quella di Franck. Massima aspirazione di Debussy era di poter disporre di un'assoluta libertà espressiva: "n'ecouter les conseils de personne, mais du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde", affermava, cercando ogni volta nuove soluzioni formali per poter "con precisione" arrivare ad esprimere l'inesprimibile.
Ed è con la composizione del *Prélude* (1894) che Debussy trova, nell'egloga di Mallarme' ispirazione per una nuova concezione della forma e del tempo, attraverso nuove leggi architettoniche. Forme e assetti volutamente non individuabili e riconoscibili: egli disprezzava ogni tipo di analisi o di schematizzazione. Veniva quindi prospettando un tempo musicale che - come in Bergson "trovasse nell'indefinito, nel mutevole e nell'occultamento di metro e di assetti armonici definiti, un'orizzonte di nuova precisione". Il *Prélude* non si svolge come un poema sinfonico, ma vuole essere una 'illustrazione molto libera' del testo poetico ma che anche, come ebbe a scrivere piu' tardi lo stesso Mallarme', 'andava piu' lontano, nella nostalgia e nella luce, con finezza, con inquietudine, con ricchezza'. Così le tre ripetizioni del flessuoso motivo del flauto si innestano in un processo di espansioni tematiche fino ad un momento centrale di grande intensità, per poi tornare a citare il tema iniziale, chiudendo in dissolvenza, e delineando così un senso chiaro e definito del quadro formale.
Ma è anche con il rilievo dell'elemento timbrico che la musica di Debussy assume un carattere di modernità. Così il flauto-fauno sfugge all'ethos convenzionale assegnato solitamente a questo strumento, nel ripiegarsi cromatico fino al registro basso, aprendo la strada a tutta una letteratura novecentesca per questo strumento.
Analogamente ne *La Mer* la tromba con sordina, nell'esporre il tema cicli-

co, non è piu' lo strumento squillante che connota enfatiche situazioni trionfalistiche, tanto piu' se impastato con il suono del corno inglese. L'orchestrazione de *La mer* assume quindi una grande importanza per i suoi caratteri innovativi, forse piu' dei suoi contenuti armonici. Debussy si caratterizza come musicista 'moderno' che apre ad una concezione novecentesca nel lavorare con il materiale sonoro dell'orchestra. Il grande affresco sinfonico, composto tra il 1903 e il 1905, si svolge in un quadro di grande complessità costruttiva (con una 'forma' ancora una volta abilmente occultata) con una struttura 'ciclica'. Il quadro dei riferimenti, citazioni e giustapposizioni tematiche si presenta come un avvicendamento, quasi una sorta di flusso di coscienza. Ma i tre momenti - i tre tempi ' come tre grandi schizzi, riescono a caratterizzarsi sia nell'orizzonte di immagini sonore di carattere descrittivo, sull'impulso di evocazioni pittoriche, poetiche o di caràttere simbolico, sia come un percorso musicale autonomo, di una musica che trova i suoi contenuti in se stessa.

Foto di Chris Lee

Nel suo celebre *Bolero* (1928) Maurice Ravel manifesta in maniera evidente tutto quello 'spirito d'artificio' che ha caratterizzato il suo percorso compositivo, in una sorta di disincanto nei confronti di un ideale romantico. Ravel mostra le evidenze del 'meccanismo' musicale, con un gusto per la ripetizione che anticipa certe ossessioni minimaliste. Presenta secondo le diverse sfumature timbriche le doppie ripetizioni dei due temi, senza sviluppi, senza elaborazioni; sul ritmo sempre uguale, quasi primitivo, di un tamburo, di un rallentato bolero. Non vi è qui alcun spirito di rievocazione folklorica, bensì lo spirito di chi si pone all'interno di un gioco con la materia sonora. Dal pianissimo iniziale il crescendo progressivo procede, con trasformazioni coloristiche sempre vivaci, fino all'esplosione dell'orchestra con una tensione che giunge al parossismo. Una modulazione al mi maggiore interrompe lo statico do maggiore di tutto il brano e avvia l'orchestra alla conclusione subitanea, sancita con vigore da gong, piatto e gran cassa.

Fabio Zannoni

Nel 1934 la Francia crea la sua prima orchestra sinfonica permanente, l'**Orchestre National de France**. D.E. Ingelbrecht, primo direttore, fonda la tradizione musicale dell'orchestra, un repertorio nel quale predominano le opere di Debussy e Ravel, ma nel quale si scoprono partiture come *Boris Godunov*. Dopo la guerra seguono la tradizione Manuel Rosenthal, André Cluytens, Roger Désormière, Charles Munch, Maurice Le Roux e Jean Martinon. Dopo Sergiu Celibidache, primo Direttore Ospite dal 1973 al 1975, Lorin Maazel viene nominato Direttore Musicale. Dal 1989 al 1998 Jeffrey Tate occupa il posto di Primo Direttore Ospite, e dal 1991 al 2001 è direttore musicale Charles Dutoit. Nel 2002 Kurt Masur diventa direttore musicale dell'Orchestre National de France.
L'Orchestre National de France dà in media settanta concerti l'anno a Parigi, soprattutto al Théâtre des Champs-Elysées, sua residenza principale, e in tournée in Francia e all'estero: in Estremo Oriente, in America Latina, in Austria e in Germania nel 1996, negli Stati Uniti e nei Balcani nel 1997. Nel 1999 è la prima orchestra francese a recarsi in Sud Africa, poi ritorna in Cina per una serie di concerti. Con Kurt Masur realizza tre grandi tournées a Hong Kong e nelle principali città europee nel 2003, una tournée in Giappone e poi in Italia nel 2004. Tutti i suoi concerti vengono trasmessi su France Musiques e spesso ritrasmessi sulle radio internazionali. Nel corso della sua storia l'Orchestre National de France ha collaborato con artisti come Martha Argerich, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Bernard Haitink, Gidon Kremer, Yo-Yo Ma, Anne-Sophie Mutter, Yehudi Menuhin, Riccardo Muti, Jessye Norman, Mstislav Rostropovitch, Isaac Stern, Seiji Ozawa, Evgeny Svetlanov e Yuri Temirkanov. Vanta prime assolute di opere del XX secolo: *Le Soleil des Eaux* di Boulez, *Turangalîla-Symphonie* di Messiaen (1950, prima francese), *Déserts* di Varèse (1954), *Jonchaies* di Xenakis (1977), cosi come innumerevoli opere di Dutilleux.

Artista tra i più rispettati ed ammirati della sua generazione, **Kurt Masur** è noto come grande direttore d'orchestra, ma anche per il suo impegno umanitario. Tra gli avvenimenti importanti da lui promossi vi sono il ciclo integrale delle sinfonie di Beethoven, la prima francese dell'opera di Wynton Marsalis *All Rise*, con la Lincoln Center Jazz Orchestra e un ciclo di concerti di Brahms e diverse tournées all'estero. Nato nel 1927 a Brieg (Slesia), Masur ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Lipsia. Nel 1955 firma la sua prima importante direzione con l'Orchestra Filarmonica di Dresda. Dal 1970 al 1996 è direttore musicale del Gewandhaus di Lipsia. Nel 1989 il ruolo centrale che svolge nelle manifestazioni pacifiste che porteranno alla riunificazione della Germania attira su di lui l'attenzione del mondo intero.
Dal 1992 al 2002 è Direttore Musicale dell'Orchestra Filarmonica di New York. Masur viene invitato a dirigere le più prestigiose orchestre sinfoniche del Nord America e d'Europa. Nel settembre 2000 diventa anche Direttore Principale della London Philharmonic Orchestra. Dal 1992 è Honorary Guest Conductor dell'Orchestra Filarmonica d'Israele.
Kurt Masur ha registrato più di 100 dischi con numerose orchestre. Nel 1998 Kurt Masur ha festeggiato cinquant'anni di carriera come direttore d'orchestra.

Wiener Philharmoniker

Pierre Boulez direttore

Schönberg
Verklärte Nacht (Notte trasfigurata) Op. 4

Bruckner
Sinfonia n. 7 in Mi maggiore
Allegro moderato
Adagio, molto solenne e lento
Scherzo: molto veloce, trio
Finale: mosso ma non troppo veloce

Spulciando tra i commenti, crudeli, dei contemporanei nei confronti delle due opere che Pierre Boulez ci presenta troviamo curiosamente un legame, nel nome del *Tristano* di Wagner: un membro della giuria del Tonkunstlerverein che doveva valutare se portare ad esecuzione l'opera di Schönberg *Verklärte Nacht*, diede così il suo verdetto: "Suona come se qualcuno avesse passato un panno bagnato sulla partitura del Tristano e Isotta".
Non meno tenero un commento su Anton Bruckner. E qui a parlare è il grande e temuto critico musicale viennese Hanslick: "Le sinfonie di Bruckner sono come il sogno sterile di un'orchestra composta da musicisti logorati da venti prove del Tristano". In realtà Hanslick dice che questa definizione gli giunge da un noto musicista tedesco (Brahms?).
Dunque Wagner e il suo *Tristano* volteggiano come spiriti maligni sulle teste dei compositori alla ricerca di nuove strade nello scorcio tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento.
Il riferimento a Wagner comunque non è certo buttato a caso. È innegabile, per stessa ammissione di Schönberg quanto la sua musica sia quasi un punto di partenza per le prime opere del giovane viennese. Non c'è poi quasi bisogno di rammentare l'adorazione di Bruckner per il creatore dell'Anello dei Nibelunghi, che proprio nella Settima Sinfonia diventa quasi citazione diretta, nel funebre finale dell'*Adagio*, ispirato alla morte del sommo musicista. Un *Adagio*, si noti, già concluso al momento della notizia che rimbalzava da Venezia a Vienna, e riaperto per accogliervi la drammatica fanfara finale, uno dei momenti più alti dell'intero sinfonismo bruckneriano.
Ogni compositore prende ciò che gli serve dai colleghi, senza necessariamente diventarne l'epigono: l'influenza esercitata dall'armonia wagneriana in Schönberg viene spinta oltre in questa composizione, e su di essa vi agisce anche la tecnica della variazione motivica di Brahms: come dire il diavolo e l'acqua santa convivono tra le righe dello stesso pentagramma. L'opera, scritta per sestetto d'archi (il primo esempio di musica a programma da camera) fu composta nel 1899 ed è ispirata ad una poesia (che riportiamo a pag. 22) di Richard Dehmel, dalla raccolta "Weib und Welt", dalle atmosfere delicatamente liberty e in odore di ribellione antiborghese.

Anche se nella struttura musicale si possono ravvisare cinque sezioni corrispondenti alle cinque parti della poesia, Schönberg avverte - nel 1950 - che "la mia composizione era in qualche modo diversa da altre composizioni illustrative; primo, perché non era scritta per orchestra bensì per un gruppo da camera e secondo, perché non illustrava nessun tipo di azione o dramma, ma si limitava a ritrarre la natura ed esprimere sentimenti umani... in altre parole, offre la possibilità di essere apprezzata come musica pura..."
La *Sinfonia n. 7* di Bruckner, composta tra il 1881 e il 1883, è forse l'opera più perfetta, per chiarezza espositiva e incisività delle idee musi-

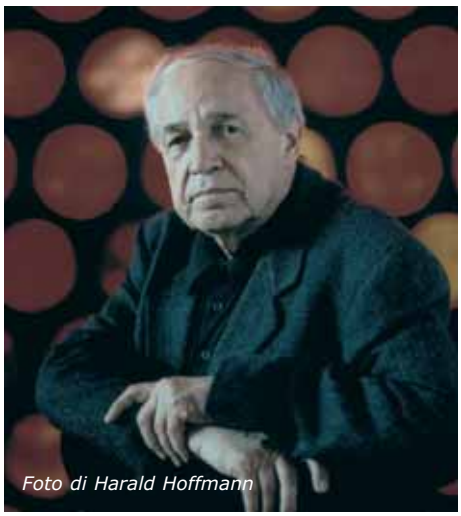


Foto di Harald Hoffmann

cali, tant'è che è una delle poche a non essere sottoposte a revisione da un compositore sempre molto conflittuale nel confronto con la propria opera. L'impronta wagneriana vi è più che mai presente, non solo nell'episodio già citato dell'Adagio, ma in generale per l'acceso cromatismo, la tensione armonica, come anche nell'impiego delle quattro tube che danno il singolare colore dell'orchestra wagneriana.
Ma Bruckner è musicista sinfonico e il dramma - musicale o spirituale - che permea le sue sinfonie è interamente personale, frutto di un curioso mescolamento di genuinità paesana (vedi il terzo tema dell'Allegro moderato o il trio dello Scherzo nella Settima), di concezione religiosa della vita (il Corale nel finale), genio musicale sofferto con un immancabile tocco di bizzarria. Vale la pena ricordare, a proposito, lo slancio con cui Bruckner, soddisfatto di un'esecuzione, dona un tallero al grande direttore d'orchestra Hans Richter dicendogli: "Prendete e bevete una birra alla mia salute!"

Cesare Venturi

I **Wiener Philharmoniker**. Il 28 marzo del 1842 Otto Nicolai, compositore dell'opera *Le allegre comari di Windsor*, diresse un Gran concerto, che fu effettuato con "l'intero organico orchestrale dell'Imperiale Teatro d'Opera di Corte" e che viene considerata la data di nascita dei Wiener Philharmoniker, poiché per la prima volta vennero realizzati tutti i principi della cosiddetta "Idea filarmonica", valida ancora oggi:
- Può divenire membro dei Wiener Philharmoniker esclusivamente un musicista scritturato dall'Orchestra dell'Opera di Vienna (già opera di Corte);
- Vige la responsabilità personale, in campo artistico, organizzativo e finanziario;
- Tutte le decisioni vengono prese in modo democratico;
- L'effettiva gestione viene espletata da un gruppo democraticamente eletto: il "Comitato Dodecacefalo".

Nel 1860 ebbe luogo il primo concerto in abbonamento. Da allora, senza interruzioni, esistono i "Concerti filarmonici". I direttori furono: Carl Eckert (1860), Otto Dessoff (1860-1875), Hans Richter (1875-1882 e 1883-1898), Wilhelm Jahn (1882-1883), Gustav Mahler (1898-1901), Joseph Hellmesberger junior (1901-1903). Una prima serie di Direttori ospiti fu nominata dal 1903 al 1908 e poi Felix von Weingartner (1908-1927), Wilhelm Furtwangler (1927-1930) e Clemens Krauss (1930-1933).
Con Hans Richter si ottenne la definitiva consacrazione dei Wiener come Orchestra di fama mondiale. A ciò portarono anche numerosissimi incontri con Wagner, Verdi, Bruckner, Brahms, Liszt e molti altri che nel corso degli anni dettero concerti con i Filarmonici. Sotto la direzione di Gustav Mahler i Wiener esordirono anche all'estero (Parigi 1900). Altri momenti fondamentali nella storia dei Wiener possono essere definite le collaborazioni con Richard Strauss (1906-1944) come anche i concerti con Arturo Toscanini (1933-1937). Nel 1938 la politica si intromise nel modo più brutale nell'esistenza dei Filarmonici: i nazionalsocialisti licenziarono in tronco tutti gli artisti ebrei dal servizio alla Staatsoper e sciolsero l'Associazione dei Wiener Philharmoniker. L'intervento di Wilhelm Furtwänger salvò i "mezzi ebrei" e gli "imparentati" dal licenziamento. Dopo la fine della guerra furono Direttori Onorari Karl Bohm e Herbert von Karajan e Membro onorario Leonard Bernstein.
I Wiener sono un'orchestra dalla incomparabile individualità, come dimostrano il Concerto di Capodanno, il loro ruolo dominante al Festival di Salisburgo e le "Settimane dei Wiener Philharmoniker" che si tengono ormai regolarmente a New York ed a Tokyo.

Sin da quando, appena trentenne, diresse i suoi primi concerti, **Pierre Boulez** è diventato uno dei maggiori compositori/direttori dai tempi di Richard Strauss ed una delle più influenti figure del mondo musicale del suo secolo.
Nato nel 1925, ha studiato pianoforte da ragazzo, prima di trasferirsi a Parigi nel 1942, dove ha continuato i suoi studi al Conservatorio con Messiaen, Andrée Vaurabourg e René Leibowitz. Nei tardi anni 50 ha tenuto corsi estivi all'Università di Darmstadt. Nel 1967 è stato nominato direttore ospite principale della Cleveland Orchestra ed in seguito ha accettato l'incarico di direttore principale all'Orchestra Sinfonica della BBC e di direttore musicale della New York Philharmonic. Nel 1972 ha ricevuto dal Presidente Pompidou l'invito a creare e dirigere l'IRCAM, il centro di ricerca della computer-musica di Parigi, seguito dalla fondazione del celebre "Ensemble Intercontemporain". Universalmente riconosciuto come uno dei maggiori interpreti della musica della Seconda Scuola Viennese, Boulez è anche rinomato per le sue interpretazioni di Wagner, Mahler, Stravinskij, Bartok, Debussy, Ravel e Messiaen. Ha diretto il *Parsifal* ed il *Ring* a Bayreuth e *Il castello del principe Barbablù* al Festival di Aix-en-Provence. Regolarmente dirige la Chicago Symphony Orchestra, della quale è anche attualmente direttore ospite principale. Nell'anno del suo ottantesimo compleanno Boulez ha già effettuato due tournèe con la London e la Chicago Symphony ed è stato nuovamente a Bayreuth con il *Parsifal*, per poi dirigere in settembre i Wiener Philharmoniker, per la prima volta in tournèe con lui in Italia, a Torino, Verona e Pisa. Pierre Boulez incide esclusivamente per la Deutsche Grammophon dal 1992.

Pierre Boulez: il gesto, la bacchetta

Il gesto è veramente qualcosa di assolutamente personale. I gesti, è inutile volerli imporre a qualcun altro. Sono come la voce. Non potrete far cantare da baritono chi ha la voce di tenore, né da tenore un basso... Il rapporto tra musica e gesto ha dunque una qualità psicologica che dipende da ogni individuo. Karajan dirige sempre con gesti molto rotondi, mentre Solti, al contrario, dirige con gesti estremamente angolosi. Ciascuno di loro ottiene ciò che desidera, con un proprio personale colore orchestrale. Sono egualmente bravi: l'interpretazione non sarà più affascinante per il gesto rotondo dell'uno, o meno per i gesti angolosi dell'altro. Credo che sia una questione puramente individuale (...)

Non sono mai riuscito a dirigere con la bacchetta. Monteaux dirigeva con una bacchetta lunga almeno un metro e voleva così perché aveva una grande economia di gesto. Quando mi vide dirigere al Concertgebouw mi chiese perché volessi dirigere senza bacchetta "perché mi trovo molto più a mio agio così" gli risposi. E lui di rimando: "D'accordo, ma si convertirà". Non mi sono convertito e di certo non mi convertirò mai.

da "Conversazione sulla direzione d'orchestra" a cura di Jean Vermeil - La Nuova Italia

Richard Dehmel
Verklärte Nacht - Notte trasfigurata

Due creature vanno per uno spoglio, freddo bosco;
le segue la luna, in lei fissano lo sguardo.
Va la luna sopra alte querce,
non una nube offusca la luce del cielo,
in cui si stagliano le nere vette.

Parla la voce di una Donna:
Io porto un figlio, e non è il tuo,
cammino peccatrice accanto a te.
A me stessa ho fatto grave torto.
Non più credevo a una felicità
Ma grave sentivo in me il desiderio
Di uno scopo di vita, di felicità e doveri
Di madre; allora sfrontata mi feci
E trepido lasciai che il mio sesso
Un uomo estraneo in amplesso avvolgesse,
e per questo mi sentii benedetta.
Ora la vita si è vendicata
Ora te, te ho incontrato.

Ella va con passo incerto.
Guarda in alto; la luna la segue.
Il suo sguardo oscuro annega nella luce.
Parla la voce di un uomo.
Il figlio, che tu hai concepito
Non sia di peso alla tua anima,
guarda com'è luminoso l'universo!

Intorno è tutto splendore,
con me ti spingi su un freddo mare,
ma un singolare calore sfavilla da te in me, da me in te.
Esso trasfigurerà il bambino estraneo,
per me, da me lo genererai;
Tu hai portato in me lo splendore,
me stesso hai reso bambino.

La cinge intorno ai forti fianchi.
Il loro respiro nell'aria si unisce in un bacio.
Due creature vanno nell'alta, chiara notte.

Wilhelm Bernatzik
Ingresso al Paradiso (1903-04)
Monaco, collezione privata

Orchestra Hallè Manchester

Mark Elder direttore
Nikolaj Znaider violino

Elgar
In the South - Ouverture
da concerto op. 50

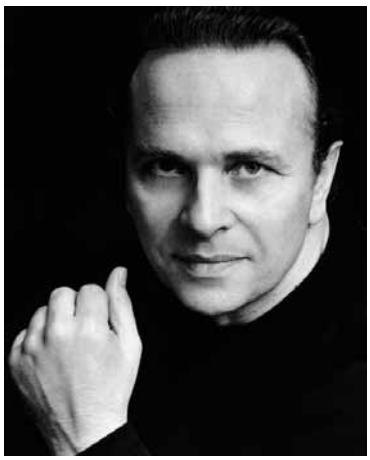
Bruch
Concerto n.1 per violino in Sol minore op. 26
Vorspiel (Allegro moderato),
un poco più vivo, tempo I
Adagio
Finale: Allegro energico

Dvorak
Sinfonia n. 8 in Sol maggiore Op. 88
Allegro con brio
Adagio
Allegretto grazioso, molto vivace
Allegro ma non troppo

In un ambiente musicale come quello dell'Inghilterra vittoriana, rimasto a gravitare nell'orbita del romanticismo tedesco, la personalità di Edward William Elgar acquista un certo risalto per taluni tratti di originalità che nobilitano il suo eclettismo stilistico, dominato da un sostanziale manierismo accademico, per quanto non privo di qualche intento innovatore e comunque elegante e solido nelle sue costruzioni. Soprattutto la produzione sinfonica di Elgar si segnala per brillantezza coloristica e per una spiccata tendenza alla sontuosità espressiva, come nel caso della "ouverture" *In the South* (Alassio) composta nel 1904 durante uno dei soggiorni nella riviera ligure. Il festoso clima iniziale, dal vigore tutto straussiano, lascia poi il posto a un episodio dal carattere raccolto e questa alternanza di zone espressive contrastanti segna l'intera pagina, che nel suo insieme non manca di motivi d'interesse.

Unico lavoro nella pur consistente produzione del suo autore ad aver trovato una posizione di qualche evidenza nel repertorio concertistico attuale, il Concerto per violino (1866) di Max Bruch fa non solo cronologicamente da tramite fra l'analogo Concerto (1844) di Mendelssohn e quello di Brahms (1878). Il modello di Bruch è chiaramente il capolavoro di Mendelssohn, dal quale riprende diversi elementi formali e stilistici. Vengono anzi tutto mantenuti gli abituali punti di riferimento del genere, quali la tripartizione complessiva veloce-lento-veloce e la forma-sonata del primo movimento, per quanto le tradizionali funzioni retoriche dello schema sonatistico (come la duplice sezione espositiva) vengano in larga misura disattese – come lascia intendere già il titolo del primo movimento, Vorspiel (Preludio) – per lasciare al solista il massimo margine di manovra all'interno della struttura. È infatti il violino a prendere da subito l'iniziativa, senza preamboli orchestrali, e a mantenere saldamente la conduzione del discorso, con le sue brillanti figure d'agilità che si alternano a episodi di canto disteso, mentre l'orchestra rimane per lo più sullo sfondo. Al primo tempo si salda il centrale "Adagio" dal lirismo affettuoso e intenso, anch'esso di chiaro stampo mendelssohniano. Il "Finale" anticipa invece nettamente l'ultimo tempo dell'op. 77 di Brahms con il vigore popolaresco del tema principale, dalle inflessioni "nach ungarischer Weise", e il virtuosismo esuberante della scrittura violinistica.

" Studio certe melodie - scrive Antonin Dvorák - fino a divenire completamente imbevuto delle loro caratteristiche, e fino a essere in grado di creare immagini musicali che conservino quelle caratteristiche". Profili melodici, movenze ritmiche, armonie e impasti timbrici, prendono nella musica di Dvorák inconfondibili accenti slavi, integrati in un linguaggio dalla chiara sintassi tedesca che guarda ai modelli di Schubert e Brahms in primo luogo, ma anche a Liszt e Wagner.
Non è comunque facile per Dvorák trovare un giusto equilibrio fra vocazione nazionalistica e ambizione accademica, tant'è vero che egli disconoscerà le giovanili esperienze delle prime quattro sinfonie, composte fra 1865 e 1874, e incomincerà a numerarle e pubblicarle a partire dalla Quinta scritta a trentanove anni nel 1880.
La penultima della serie, chiusa nel 1893 con la celeberrima Nona "Dal nuovo mondo", è l'Ottava sinfonia in Sol maggiore del 1889.



È opera matura, nella qualità autenticamente sinfonica dei temi e nel modo in cui Dvorák li dispone all'interno d'una struttura formale di matrice classica, senza farsi prendere la mano dalla ridondanza delle idee melodiche a lunga gittata o troppo concedere all'enfasi coloristica. V'è nell'elaborazione tematica una notevole ricchezza di situazioni espressive, tendenti a straripare dai contorni della forma classica; quasi un divagare rapsodico che sembra aspirare alla libertà del poema sinfonico, più che "sviluppi" nel senso canonico del termine. Dvorák amministra comunque con indubbia abilità l'abbondanza di idee, alternando l'elegiaco al solenne, il malinconico al corrusco, in un intreccio di immagini e suggestioni sempre a misura d'un sentire spontaneo e d'una sincera adesione allo spirito popolare, tradotto con originalità, eleganza di stile e vivissimo senso del colore orchestrale.

Marco Materassi

L'**Orchestra Hallé** è la più antica orchestra sinfonica inglese fondata dal pianista e direttore Charles Hallé. Il primo concerto ebbe luogo nel 1858 al Free Trade Hall di Manchester. Dopo la morte del suo fondatore, nel 1985, l'Orchestra ha cercato di mantenere lo stesso livello artistico raggiunto sotto la guida di Hallé; invitando i direttori più prestigiosi dell'epoca: Hans Richter, Sir Hamilton Harty, Sir John Barbirolli.
Conosciuta in ambito internazionale, dal 1996 l'Orchestra esegue 70 concerti all'anno nella propria sala Bridgewater di Manchester, a questi concerti si aggiungono altri 40 eseguiti nel Regno Unito ed in tournée all'estero. Dal 2000 il Direttore Musicale dell'Orchestra è Mark Elder, fino al 2010.
Nel 2003 l'Orchestra dà vita ad un proprio marchio discografico. I primi tre CD includono soprattutto pezzi di Nielsen ed Elgar (la sua prima sinfonia fu eseguita dall'orchestra, in prima assoluta nel 1908). Seguono due Cd: "English Rapsody" che include pezzi di Butterworth, Delius e Grainger, e "Christmas Classic" sotto la direzione di Carl Davis.
Sotto la direzione di Mark Elder escono altri tre pezzi di Elgar: la versione musicale del Falstaff, il concerto elegiaco per Violoncello, così come una rarità: Smoking Cantata. Seguono la Sinfonia n. 2 di Elgar, l'Allegro per archi ed una lettura dei Shelly Songs di Mark Elder. Sotto la direzione di Stanislav Skrowaczewski l'orchestra incide le sinfonie n.1 e 6 di Schostakowitsch. Inoltre il marchio discografico della Hallé Manchester include vecchie incisioni dal 1920 al 1950, 4 Cd con musiche di Brahms, Dvorak, Elgar, Bruch, Mendelssohn e Schubert. Più di 250 mila persone hanno seguito i concerti della Hallé Manchester nella stagione 2004/05.

Mark Elder dal 1979 al 1993 è stato direttore musicale della English National Opera e dal 1989 al 1994 della Rochester Philharmonic (USA). Inoltre, è stato direttore ospite principale della Birmingham Symphony (1992-1995), della BBC Symphony e dei London Mozart Players. Collabora regolarmente con alcune delle orchestre più prestigiose quali la Chicago Symphony, la Concertgebouw Orkester, la Los Angeles Philharmonic, l'Orchestre de Paris, la NDR Hamburg. In Gran Bretagna collabora con la London Philharmonic e l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Partecipa annualmente ai Proms di Londra, nel 1987 dirige "Last Night", concerto trasmesso in diretta televisiva internazionale. Collabora con i teatri d'opera più importanti quali Royal Opera House Covent Garden, Metropolitan Opera, Opéra National de Paris, Chicago Lyric Opera, Glyndebourne Festival, Bayerische Staatsoper München. Mark Elder è il primo direttore inglese ad aver diretto una nuova produzione al Festival di Bayreuth.
Mark Elder ha inciso con la London Philharmonic, la Birmingham Symphony, la BBC Symphony, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestra della Royal Opera House, la Rochester Philharmonic e l'English National Opera.

Dopo aver vinto il primo premio al concorso Reina Elisabeth di Bruxelles nel 1997, **Nikolai Znaider** è diventato uno dei violinisti più richiesti della sua generazione e grazie al talento, alla tecnica strepitosa ed alla musicalità ha conquistato il pubblico di tutto il mondo. La rivista "Strad" definisce il suono del violino di Znaider "una reminescenza dei grandi violinisti del passato" mentre, Lord Yehudi Menuhin lo ritiene "il successore di Ysaye".
Nato nel 1975 in Danimarca da genitori polacco-israeliani, inizia i suoi studi al Royal Danish Conservatory. Nikolai Znaider si dedica sia alla musica da camera sia alla musica sinfonica, suonando con orchestre prestigiose quali i Berliner Philharmoniker, la London Philharmonic, la Concertgebouw Orkest, la Chicago Symphony, la Cleveland Orchestra e la New York Philharmonic, la Gewandhaus Leipzig, i Münchner Philharmoniker e St. Petersburg, nonché la Philhadelphia Orchestra con la quale ha debuttato alla Carnegie Hall di New York. È stato diretto da Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Herbert Blomstedt, Sir Colin Davis, Neeme Jarvi, Kurt Masur, Mstislaw Rostropovitch, Mariss Jansons e Yuri Temirkanov. Nel 2002 ha inciso il secondo concerto per violino di Prokofiev, il concerto per violino di Glasunow e Méditation di Tschaikowsky con l'Orchestra della Radio Bavarese diretto da Mariss Jansons. Nikolai Znaider è artista esclusivo BMG/RCA e suona un violino Stradivari "ex-Liebig" del 1704, messo a disposizione dal Teatro Reale di Danimarca e sponsorizzato dalla Velux Foundations e da Knud Højgaard-Stiftung.

Variazioni di pressione

Quattro incontri con la musica del nostro tempo: la seconda edizione di una rassegna da non perdere

di Carlo Miotto

Luciano Berio

Franco Donatoni

"*Il lavoro dei musicisti è produrre variazioni di pressione dell'aria*". La rassegna "Variazioni di Pressione" ha avuto una prima edizione, assai significativa e molto seguita da un pubblico vivace ed eterogeneo, nel 2002, anno in cui furono presentati in prima esecuzione a Verona molti importanti lavori del Novecento: si cominciò con il *Pierrot Lunaire* di Arnold Schoenberg.
Un vero classico, non certo un pezzo di "musica contemporanea", composizione nata nel 1912, vecchia di novant'anni assai ben portati, una scheggia lucente di pensiero musicale.

Seguirono *Ionisation* di Edgard Varése, John Cage con un breve pezzo per pianoforte *In a Landscape*, Anton Webern con i Quattro pezzi op. 7 per violino e piano, Alfred Schnittke con il bellissimo *Concerto* per pianoforte e archi.
Insieme ai grandi del Novecento, in ottima compagnia, alcuni giovani autori, con composizioni espressamente create: Saverio Tasca, Stefano Salvatori, Francesco Villa.

La seconda edizione di "Variazioni di Pressione" non differirà sostanzialmente dalla prima, per l'attenzione particolare verso i contenuti, un'attenzione così forte da mettere quasi in secondo piano gli interpreti, comunque di altissimo livello.

"Il Novecento musicale questo sconosciuto", si potrebbe intitolare questa rassegna: il Novecento infatti è una miniera da aprire, chiusa o poco esplorata perché il visitatore viene bloccato dalla paura di perdercisi, o abbagliato dalla sovrabbondanza di eventi, spesso molto significativi.

La nostra curiosità in questo caso è una virtù, e con lo spirito di moderni Ulisse accettiamo la sfida della conoscenza, per andare insieme, compositori, esecutori, pubblico, al confronto con il pensiero e l'opera dei musicisti nostri contemporanei, della generazione precedente, o di quella attuale, dei nostri vicini di casa, o meglio di "blog".

Ascolteremo molti brani storici ed alcune novità: una significativa selezione di *Sequenze* di Luciano Berio, l'esecuzione integrale, in due serate delle *Sonate ed Interludi* per pianoforte preparato di John Cage, le sonorità seducenti di Steve Reich di *Six Marimbas*, brano schiettamente minimalista, due composizioni per violino solo di Franco Donatoni e Bruno Maderna, due pezzi di scuola francese scritti da autori appartenenti alla corrente detta "spettrale" Gerard Grisey e Tristan Murail, in cui il suono diventa oggetto di studio in ogni sua componente, un'omaggio ad Antonio Zanon, maestro veronese, di cui verranno eseguiti alcuni brevi brani per pianoforte, una composizione di Riccardo Massari Spiritini, veronese attivo a Barcellona, che usa la musica per proporre un'acuta riflessione sul tema della guerra, una nuova opera elettronica di Mauro Graziani, e infine un importantissimo lavoro di Pierre Boulez: *Le Marteau Sans Maitre*.

Come avvenne per la prima edizione tutti i concerti di "Variazioni di pressione" verranno preceduti da una breve, informale introduzio-

Carlo Miotto, interprete e curatore della rassegna

ne, curata da un musicista attivo come compositore, musicologo e didatta, Francesco Bellomi, di cui vi proponiamo una riflessione:
"…I confini non solo quelli che dividono gli stati o le regioni o le proprietà: ci sono anche quelli, quasi invisibili, che dividono le idee, le culture, le abitudini: i confini intellettuali e i confini "fisici" come ad esempio il tempo, il futuro, la morte, lo spazio. Ma il confine più subdolo e terribile è il confine del quotidiano, di tutto quello che appare solito, prevedibile, grigio. Sotto questo grigio, questa strana superficie che ricopre poco a poco gli oggetti, le emozioni, le passioni, dormono tesori di bellezza.
Andare, anche solo con la mente o con i suoni o con l'immaginazione, oltre il confine, sotto la superficie, vuol dire esplorare un mondo sconosciuto che forse ci aiuta a capire il mondo che crediamo di conoscere. Vuol dire cercare quello che siamo e cosa vogliamo. Una cosa che sappiamo di volere è "togliere" tutto quello che è legato al concerto come "rito" già fissato nella sua struttura, nei suoi tempi, nei suoi scopi. Per noi il concerto è una occasione per comunicare, per capire, per spiegare, per raccontare, per ascoltare e per provare quelle emozioni che le parole, i suoni, i silenzi possono suscitare. Tornando a casa dopo questi curiosi convegni che chiamiamo concerti ognuno dovrebbe trovarsi in tasca una manciata di quella strana e indefinibile cosa che è la bellezza, una cosa che brilla tra le dita e che ci fa camminare con passo più allegro quando siamo stati capaci di scoprirla. Un piccolo tesoro che nessuno potrà mai più fregarti…".

VARIAZIONI DI PRESSIONE II EDIZIONE

26 settembre – 17 ottobre 2005
Sala Maffeiana
del Teatro Filarmonico

I° CONCERTO
lunedì 26 settembre ore 21
Franco Donatoni *Argot*
Steve Reich *Six Marimbas*
Bruno Maderna *Pièce pour Ivry*
Riccardo Massari Spiritini *Movimento Infinito*
Silvia Mandolini violino
Saverio Tasca percussioni
Adriano Ambrosini pianoforte
I Percussionisti di Verona

II° CONCERTO
lunedì 3 ottobre ore 21
Luciano Berio *Sequenze per flauto, pianoforte, violoncello*
Gerard Grisey *Talea*
Tristan Murail *Winter Fragments*
Ex Novo Ensemble
Daniele Ruggieri flauto **Aldo Orvieto** pianoforte **Carlo Teodoro** violoncello

III° CONCERTO
mercoledì 12 ottobre ore 21
Mauro Graziani *Nuova creazione elettronica*
John Cage *Sonate e Interludi per pianoforte preparato(I)*
Roberto Dani *Nuova composizione*
Adriano Ambrosini pianoforte **Mauro Graziani** elettronica
Settimo Ensemble Roberto Dani direttore

IV° CONCERTO
lunedì 17 ottobre ore 21
John Cage *Sonate e Interludi per pianoforte preparato (II)*
Antonio Zanon *Ricordi d'infanzia*
Pierre Boulez *Le Marteau sans Maitre*
Klara Loczi mezzo soprano
Flavia Casari pianoforte preparato
Francesco Bellomi pianoforte
Ad Libitum Ensemble
Carlo Miotto direttore

Sala Maffeiana, via Roma 1/G
ingresso € 7 - abbonamento 15 euro

Consuntivo areniano

Una stagione, quella appena conclusa, nel segno della continuità tra routine e belle soluzioni registiche nelle due nuove produzioni, Gioconda e Bohème

di Cesare Galla

Qui e nella pagina a fianco: due immagini della Gioconda di Amilcare Ponchielli (foto Maurizio Brenzoni)

Due novità e tre riprese per una cinquantina di serate. Da qualche anno ormai il festival dell'Arena di Verona – dal punto di vista quantitativo – si svolge lungo queste coordinate. E mantiene la sua cifra di rassegna "Aida-centrica", se è vero che quasi un terzo di tutti gli spettacoli nell'anfiteatro è nel segno del capolavoro egizio di Verdi. Anche se la situazione finanziaria – ma più in generale il clima politico e culturale intorno alla lirica – non cessa di indicare lo stato di allerta generale, insomma, l'Arena si sforza di dare il senso della continuità e della normalità. Pochi exploit artistici, parecchia routine, ma anche qualche idea non banale, qualche tentativo di indirizzare le stagioni su una linea un po' discosta da quella di deriva, sempre così difficile da abbandonare.

Il sovrintendente Claudio Orazi punta molto sulla possibilità di avere, per il prossimo festival, il nuovo palcoscenico ad alta tecnologia, che dovrà consentire di fare spettacolo in Arena in maniera più moderna, più inventiva, ma bisogna sottolineare che già quest'anno i due nuovi allestimenti sono parsi, dal punto di vista registico, esperimenti interessanti.

Significativo, ad esempio, spingere un regista sofisticato ed elegante come Pierluigi Pizzi a confrontarsi con un'operona a forti tinte e di particolare tensione espressiva come *La Gioconda* di Ponchielli: ne è risultata una proposta di lucida evidenza narrativa, con una Venezia – il luogo dell'azione – delineata in grigio e in rosso, che lascia indovinare l'acqua e stilizza i ponti e le architetture, mentre gli straordinari costumi "raccontano" con incisiva efficacia e melodrammatica semplicità.

Ed efficace l'idea di affidare ad Arnaud Bernard – regista capace di sciogliere la fantasia senza tradire gli autori – il ritorno di *Bohème*: lo spettacolo ha dimostrato come in Arena non sia impossibile giustapporre l'estrema stilizzazione (primo, terzo e quarto atto) alla grande spettacolarità (secondo atto), inventando uno spazio plasticamente nuovo e ben funzionale al lirismo sentimentale pucciniano, che tollera di essere lasciato quasi deserto, ma non soffre troppo se viene affollato con scene di massa variopinte e areniane quanto basta per soddisfare il grande pubblico.

Nessuna delle due opere nuove di quest'estate appartiene al non vasto ambito dei titoli più gettonati: *La Gioconda* mancava da 17 anni, il capolavoro di Puccini da 11; la prima viene spesso considerata, per le sue caratteristiche drammaturgiche e musicali, molto più adatta della seconda alla rappresentazione nell'anfiteatro, ma è ovviamente di essa molto meno popolare. E alla fine è apparso evidente che il pubblico che va all'Arena non cerca la rarità, ma desidera il confronto con la grande arte, quella tradizionalmente apprezzata. *Bohème* ha infatti inanellato, fin dalla prima, una serie di serate adeguatamente affollate di pubblico, mentre *La Gioconda* è rimasta ben lontana dal tutto esaurito.

C'era da aspettarselo, viene da dire; e si può aggiungere che non è su questo che si gioca la tenuta del festival quanto a risposta del pubblico. Ciò nonostante, l'occasione è stata subito colta per una polemica perfino sconcertante nella sua banalità, oltre che del tutto pretestuosa e basata su azzardati ed errati confronti con il passato, recente o meno.

Musicalmente i due spettacoli nuovi hanno visto in evidenza direttori di vaglia come Donato Renzetti e Daniel Oren, e cantanti come

Fondazione Arena

Stagione sinfonica lirica e di balletto 2005/06

al Teatro Filarmonico

19, 20, 21, 22, 23 ottobre
La Traviata di G. Verdi
Regia di Stefano Trespidi
Ivo Lipanovich direttore
Elena Mosuc, Tito Beltran, Silvio Zanon interpreti principali

5, 6 novembre
Orchestra e Coro dell'Arena
Lü Ja direttore
Mozart
Divertimento K. 113
Vesperae solemnes de confessore K. 339
Sostakovic
Ouverture festiva
Sinfonia n. 9 op. 70

16, 17, 18, 19, 20 22 novembre
Trittico Novecento
Orchestra e Corpo di ballo dell'Arena
Marcello Rota direttore
Musiche di Nyman, Stravinsky, Poulenc

26 e 27 novembre
Orchestra dell'Arena di Verona
Hansjörg Schellenberg direttore
Haydn
Sinfonia n. 44 "Trauersymphonie"
Mozart
Concerto per oboe K. 285d
Caikovskij
Sinfonia n. 5 op. 64

il soprano Andrea Gruber (mattatrice della stagione, ma con troppa e divergente ampiezza di impegni, per le presenze anche in *Nabucco* e *Turandot*) o l'eccellente tenore Marcelo Alvarez, che ha imposto il suo marchio stilistico alla *Bohème* più dell'attesa Fiorenza Cedolins, interprete di grande qualità che forse non ha (ancora) nelle sue corde il personaggio di Mimì.
Il resto è stata routine, ma tutto sommato non polverosa routine. È tornato il *Nabucco* un po' cervellotico ideato qualche anno fa dal regista Graziano Gregori, ma illuminato dalla sapienza musicale e scenica dell'impagabile Leo Nucci, con il rilevante debutto del soprano americano Susan Neves, con la presenza significativa sul podio di Viekoslav Sutej. Si è rivista l'*Aida* di Franco Zeffirelli, magniloquente e quasi barocca ma non retorica, con una protagonista, Micaela Carosi, che può essere fra i protagonisti vocali anche nei prossimi anni per efficacia e duttilità interpretativa. È tornata anche la *Turandot* in stile kolossal onirico firmata dal regista russo Yuri Alexandrov, di cui francamente non si sentiva la mancanza, ma quest'altro titolo pucciniano è fra i più richiesti, e ci si dev'essere arrangiati con quello che già c'era in magazzino…
Quando ogni singolo spettatore sarà stato contato, l'attenzione si sposterà subito sul prossimo festival, più o meno nervosamente a seconda del bilancio. Le certezze sono due: quello del 2006 sarà di nuovo un Zeffirelli-festival, con le riprese di *Aida*, della venerabile *Carmen* e della più recente *Madama Butterfly*; i nuovi spettacoli saranno il dittico *Cavalleria – Pagliacci* (assenti da 11 anni) e Tosca.
Niente Mozart, anche se è l'anniversario della nascita. Eppure l'anno scorso Zeffirelli aveva mandato un segnale chiarissimo: il suo sogno, fare un *Don Giovanni* in Arena, per ora è destinato a rimanere tale.

Dalla biblioteca dell'Accademia Filarmonica

In questo primo di una serie di interventi il nuovo bibliotecario dell'Accademia Marco Materassi descrive lo straordinario patrimonio museale

1. *Il fondo antico: opere musicali*

Nel luglio dell'anno scorso è partito il progetto **Atti dell'Accademia Filarmonica**: ricognizione e pubblicazione integrale di fonti documentarie inedite, nel corso del quale un pool di tre studiosi, i Professori Laura Och e Marco Materassi, docenti presso il Conservatorio "E. F. Dall'Abaco" di Verona, e il musicologo dott. Michele Magnabosco, procederà all'edizione e allo studio della documentazione originale dell'Accademia Filarmonica per il periodo che corre dall'istituzione del sodalizio (1543) alla fondazione del teatro (1732). Il progetto, che si concluderà a fine 2006 con la pubblicazione dei risultati della ricerca, è stato reso possibile grazie ad una borsa di studio messa a disposizione della Fondazione Cariverona di Verona ed al sostegno dell'Accademia Filarmonica stessa. L'approfondimento delle conoscenze sulla storia dell'istituzione e, più in generale, della vita culturale veronese riceveranno sicuramente un forte impulso da questa esperienza e l'auspicio è che ad essa facciano seguito altre, molte, iniziative analoghe.

A testimoniare il passato illustre dell'Accademia Filarmonica e il suo primato storico fra le accademie musicali rimangono due collezioni di inestimabile valore conservate nella Biblioteca e Archivio della sede accademica. Si tratta del fondo di opere librarie e manoscritte, e della collezione di strumenti musicali, che hanno il loro principale motivo di interesse non tanto nella quantità degli esemplari conservati, quanto nelle modalità con le quali tale complesso si è formato e che lo rendono pressoché unico nel suo genere.

Il patrimonio storico della Filarmonica veronese non si costituisce con finalità collezionistiche o conservative di tipo museale, ma nasce come dotazione di libri e strumenti che gli stessi accademici acquistano con continuità fin dalla fondazione della Compagnia (23 maggio 1543) per servirsene correntemente nelle loro esercitazioni musicali.

V'è dunque uno stretto nesso fra le vicende dell'Accademia e il suo patrimonio di libri di strumenti; tant'è che attraverso i documenti amministrativi e gli inventari della compagnia se ne possono seguire molti dei movimenti (acquisti, prestiti, utilizzi).

La natura particolare del fondo musicale antico trova riscontro nella sua sostanziale omogeneità. Un primo blocco corrisponde all'attività del primo secolo di vita della Filarmonica veronese (1543-1630), senz'altro il più prestigioso della sua storia, interamente rivolto alla pratica della musica polifonica e del madrigale in particolare.

Il fondo comprende 317 opere a stampa databili fra 1519 e 1627 (con concentrazione massima nel periodo 1540-1590), 3 edizioni musicali del secolo XVIII e 21 opere manoscritte.

Il blocco più antico delle edizioni musicali riguarda esclusivamente musica polifonica, in prevalenza profana (282 esemplari, quasi tutte raccolte madrigalistiche), ma anche di carattere religioso (35 libri di messe e mottetti). Tutte le opere sono stampate, com'era consuetudine dell'epoca, in singoli "libri parte" (uno per ciascuna voce, contenente tutti i brani della raccolta). Dei 317 esemplari a stampa 108 (34%) sono completi di tutte le parti, mentre dei rimanenti 209 (66%) uno o più "libri parte" sono andati perduti.

Fra gli autori più rappresentati nel fondo, tutti attivi nel sec. XVI, troviamo i due fiamminghi Cipriano de Rore (con il maggior numero di raccolte: 18) e Orlando di Lasso (10), il sommo maestro del madrigale Luca Marenzio (9), ma anche i veronesi Marc'Antonio Ingegneri (11) e il suo maestro Vincenzo Ruffo (8). Accanto a questa rappresentanza prestigiosa della grande tradizione polifonica cinquecentesca, il fondo antico dell'Accademia Filarmonica comprende nel suo insieme una selezione assai significativa della produzione dell'epoca, a conferma dell'attenzione e della competenza con le quali i Filarmonici delle origini sapevano scegliere le opere per la loro collezione.

Dei 21 esemplari musicali manoscritti, 11 sono singoli brani o parti di brani di relativa importanza, mentre i restanti 9 sono raccolte in maggior parte complete, alcune delle quali di notevole rilievo storico e artistico. Spicca in particolare il Ms. 220, una raccolta di madrigali a 5 e 6 voci databile al 1580 su testi dedicati alla celebre cantante Laura Peverara e messi in musica

da alcuni dei maggiori madrigalisti dell'epoca (Marenzio, Lasso, Ingegneri, i due Gabrieli, Wert e altri) sicuramente chiamati dalla stessa Accademia Filarmonica a concorrere con i loro brani a questo omaggio musicale.
Di notevole interesse è anche il Ms. 223, purtroppo incompleto, databile alla metà del secolo XVI e unico nel suo genere in quanto contiene una serie di brani polifonici (33 madrigali, una messa e due mottetti) arrangiati a canto e liuto dagli stessi Accademici che certo se ne servivano per i loro "concerti" musicali divenuti famosi in tutta Italia. Un accenno merita infine il Volume di tutta l'arte della Trombetta del veronese Cesare Bendinelli, suonatore di tromba e trombone nelle corti tedesche, morto nel 1617. Tre anni prima, nel febbraio 1614, Bendinelli aveva donato ai Filarmonici della sua città questa opera didattica insieme alla celebre "tromba annodata" costruita nel 1585 da Anton Schintzer e tuttora conservata nella collezione di strumenti dell'Accademia.

Lunedì 21 novembre
Il Tempio Armonico
Roberta Invernizzi soprano
Alberto Rasi direttore
Musiche di Dall'Abaco e Vivaldi

Sala Maffeiana, via Roma 1/G
ingresso libero

Alberto Rasi, direttore del Tempio Armonico

Maffei, Vivaldi e la "Fida Ninfa"

Un convegno e un concerto vivaldiano organizzati dall'Accademia per il centenario del letterato veronese

L'Accademia Filarmonica organizza un importante omaggio all'illustre letterato veronese nonché Accademico Scipione Maffei in occasione del duecentocinquantesimo anniversario della morte. Il 21 e 22 novembre si svolgerà dunque in Sala Maffeiana un convegno organizzato da Giampaolo Marchi e Laura Och, mentre la sera del 21 l'orchestra barocca di Verona Il Tempio Armonico diretta da Alberto Rasi (Davide Monti leader) con il soprano Roberta Invernizzi eseguiranno musiche di Dall'Abado e Vivaldi.
In particolare del Prete Rosso sarà interessante ascoltare, dalla voce di uno dei soprani più apprezzati a livello internazionale nel repertorio del primo Settecento, alcune arie della *Fida Ninfa,* "drama per musica da rappresentarsi in Verona nella dedicazione del nuovo Teatro Filarmonico"*:* fu infatti l'opera che inaugurò il teatro Filarmonico di Verona il 6 gennaio 1732 e che fu realizzata su libretto del Maffei stesso, che ebbe come impresario, Antonio Vivaldi.

La fatale Lulu in una tragedia di mostri

Il film oggetto di culto di Pabst e l'opera scandalosa di Berg, accomunati dal medesimo destino

di Alessandro Taverna

L'ultimo metro di pellicola del *Vaso di Pandora* di Georg Pabst fu girato a Berlino nel novembre 1928. Un anno prima in una cartolina postale Alban Berg aveva informato il giovane Theodor W. Adorno di voler comporre un'opera, ma non gli era ancora chiaro quale potesse essere: "Si tratta di *Und Pippa Tanzt* o di *Lulu*". Il film di Pabst uscirà nelle sale l'anno seguente, quando Berg la scelta fra le due opere l'ha già fatta. Scontentando gli ammiratori tedeschi di Greta Garbo per la sua *Lulu* Pabst aveva scelto Louise Brooks, una ex ballerina americana che girerà il film seguendo istinto, "senza pensare a recitare" e lasciando impresso sui fotogrammi della pellicola in bianco e nero il profilo ritagliato dai capelli acconciati a caschetto.

Anche Berg aveva scontentato e imbarazzato quanti trovavano riprovevole che lui indulgesse per un soggetto tanto infame e scandaloso come *Lulu* di Franz Wedekind. Pabst aveva svolto il canovaccio del suo film riunendo i due drammi, esattamente come dice Berg: "in un libretto di un'opera in tre atti." Potremo rintracciare quelle sei o sette scene di cui parla il compositore. Ma il prologo del Domatore nel film resta fuori. Il perché lo svela Louise Brooks: "Nel suo adattamento cinematografico della 'tragedia dei mostri' di Wedekind, Pabst interpretò il Domatore. Fu una scelta molto giusta, la sua presenza impedì agli attori riuniti per interpretare le 'bestie' di ricorrere a facili trucchi sentimentali". Neanche Berg voleva ricorrere mai a facili trucchi sentimentali scrivendo la musica per *Lulu* come una ricerca abissale di semplicità e di chiarezza.

Louise Brooks

"Sparisce così il gioco di luce e ombra, di fenomeni chiari a metà, di incertezza; ciò che la musica contiene è sempre percepibile interamente e senza residuo," annota Adorno che si lascia ancora una volta anticipare da Louise Brooks: "La mia interpretazione di Lulu priva di qualsiasi peccato rimase inaccettabile per un quarto di secolo." Sarà l'unica interpretazione possibile per un personaggio che col massimo candore ed una pistola in pugno dichiara ai suoi amanti "di non essersi mai sforzata di sembrare altro da ciò per cui la si è presa." Si capisce che sia per Louise Brook che per Alban Berg, Lulu è qualcosa di profondamente diverso da qualsiasi parvenza di femme-fatale condannata ad una progressiva e irrimediabile caduta. Lulu è colei che annuncia che sostanza ed apparenza sono indissolubilmente una sola cosa, incarnata nella bellezza di un corpo femminile.

Alban Berg e Louise Brooks avrebbero avuto tanto da dirsi. Se il musicista e la ballerina non si incontrarono mai nella

realtà, nella finzione invece si. Basta guardare la scena finale del film di Pabst. L'interprete di Jack lo Squartatore ha il profilo candido e gli occhi intensi di Berg che scambia la sua ultima occhiata con la vittima prima di ucciderla. Berg non poté mai arrivare a vedere questa scena, pur anticipata nei brani sinfonici tratti dall'opera. Come *Lulu* sarà per lungo tempo un film dimenticato e rimosso.

Alban Berg

Riscoperta nelle sale d'essai degli anni Cinquanta e diventata presto oggetto di culto, la pellicola riappare come un fantasma a turbare la preparazione della prima italiana dell'opera incompiuta di Berg a Venezia nel 1949. Una copia del film di Pabst fu ritrovata e proiettata per la troupe di interpreti guidata da Giorgio Strehler per lo spettacolo che doveva andare di lì a pochi giorni in scena alla Fenice. Il soprano Lydia Stix, prima interprete italiana di Lulu, ricorda lo smarrimento generale quando fu palese a tutti che film e spettacolo non corrispondevano affatto.

L'ultimo metro di pellicola del *Vaso di Pandora* di Pabst fu girato ventiquattr'ore prima che a Parigi risuonasse il *Bolero* di Ravel. Louise Brooks avrebbe fatto a tempo a salire su un wagon-lit per assistere al debutto della nuova coreografia con Ida Rubinstein, all'Opéra di Parigi. Se l'appuntamento è stato mancato per sempre, resta la straordinaria coincidenza. Due icone della modernità pressappoco nello stesso momento, conquistano il XX secolo con la sola forza del loro profilo. Da una parte c'è Louise Brooks che incarna Lulu nel film di Pabst, un capolavoro girato, per ammissione della stessa attrice americana, "senza pensare a recitare". Dall'altra parte *Bolero* che Maurice Ravel compone senza pensare di scrivere musica: "In occasione della prima esecuzione ho fatto pubblicare un avvertimento in cui si diceva che avevo scritto un pezzo della durata di diciassette minuti e consistente per intero in 'materiale orchestrale senza musica' - in un lungo crescendo molto progressivo. Non ci sono contrasti e praticamente non c'è niente di creativo ad eccezione del progetto e del modo di esecuzione. I temi sono tutto sommato impersonali - melodie popolari di genere arabo-spagnolo".

Un musicista espressionista, Alban Berg e un'attrice provocante, Louise Brooks: un incontro mancato, avrebbero avuto tanto da dirsi

Come per Lulu, anche per Bolero si è conquistati dalla seduzione del profilo. Si tratta di un profilo melodico semplicissimo, che si staglia ineluttabilmente, un profilo arrivato non si sa bene come e lavorato fino all'estenuazione dai timbri e dai colori dell'orchestra di Ravel. È esercizio di monotonia controllata che per qualcuno sembra anticipare future opere minimaliste d'oltre oceano. Senza sforzo apparente il profilo melodico - annunciato dal flauto e poi dal clarinetto e poi dal fagotto - impone quell'attenzione magnetica e ipnotica che rasenta l'isteria. Il tracollo finale brusco e animalesco è come il gesto elementare e violento con cui Jack lo Squartatore annienta per sempre il profilo di Lulu, nel finale di quel film scandaloso, terminato di girare ventiquattr'ore prima a Berlino.

Il teatro giapponese

Seconda puntata di un viaggio nella storia e nelle forme di uno spettacolo di antichissima tradizione

di Luisa Mostarda

All'ingresso del Teatro Kabukiza, Tokyo

L'EVOLUZIONE DEL TEATRO IN GIAPPONE: SECONDO PERIODO (dall'epoca Meiji fino alla prima parte dell'epoca Showa)

Intorno alla fine dell'anno 1867, l'ultimo esponente dello Shogunato Tokugawa si arrese alla superiorità bellica delle fazioni avversarie. Nel volgere di qualche mese, il giovane imperatore Meiji salì al trono, assumendo pieni poteri.
Restaurata l'autorità imperiale, il Giappone si apriva ora al rinnovamento in tutti gli ambiti della società. I rappresentanti del nuovo governo avviarono alacremente un'opera di modernizzazione ispirata al modello europeo, che, introducendo idee e concezioni provenienti dall'esterno, si proponeva di elevare il Paese alla scena mondiale in completa indipendenza. Provvedimenti innovativi furono varati in moltissimi campi della cultura. La Restaurazione Meiji determinò l'abolizione del regolamento imposto dallo Shogunato al teatro Kabuki. A Tokyo, divenuta capitale, la costruzione delle strutture teatrali cessò di essere limitata a zone prestabilite e anguste; fu nuovamente istituito un sistema di concessioni, garantendo in tal modo la libera produzione degli spettacoli teatrali.
Con l'avvento dell'epoca Meiji, i teatri destinati al Kabuki subirono significative modificazioni nella costruzione, che si caratterizzò per la progressiva adozione di un tratto occidentale in apparente contrasto con analoghe strutture teatrali dell'epoca Edo.
Ai primordi, l'introduzione di elementi occidentali interessò con evidenza gli esterni, benché innovazioni esotiche al gusto nipponico fossero presenti anche negli spazi interni. Alcune porzioni delle sale furono attrezzate con posti disponibili muniti di sedie; al contempo, fu introdotto l'uso della luce a gas per l'illuminazione generale. Talvolta, il proscenio stesso dei teatri rifletteva lo stile progettuale concepito in Europa.
Il processo di occidentalizzazione che coinvolgeva l'intero Paese originò un crescente desiderio di innovazione nei contenuti delle arti teatrali stesse. Sotto il patrocinio del governo furono istituite varie organizzazioni allo scopo di creare una nuova scuola drammatica di stile europeo.
Tali movimenti culturali condussero a una differente percezione delle opere teatrali tradizionali, nonché del teatro quale intrattenimento, generando un'evoluzione epocale: le rappresentazioni di Kabuki furono date alla presenza dell'imperatore. Un evento del tutto innovativo, se si considera come il teatro fosse ritenuto un luogo di divertimento spesso volgare!
Nel 1911 fu ultimato il Teikoku Gekijo (Teatro Imperiale) di Tokyo, considerato il primo teatro giapponese in puro stile occidentale. Esso fu istituito al fine di presentare le maggiori arti teatrali giapponesi ad un pubblico straniero. Gli interni ed esterni, studiati secondo modelli europei, contornano una destinazione d'uso spiccatamente giapponese, ospitando spettacoli di Kabuki.
Al contempo, si rinunciò al sistema di ristorazione rappresentato dalle Chaya (case da tè), storicamente associate al teatro Kabuki, e furono imposti il divieto di fumare o consumare vivande all'interno dell'auditorium: segno di un'evoluzione verso un nuovo atteggiamento riservato al teatro, che, lungi dagli aspetti superficiali ed europeizzanti, incarna una coscienza artistica mutata.
Un'ulteriore modifica, volta ad includere la partecipazione di attrici nei ruoli del teatro – in precedenza maschili soltanto - stimolò tendenze vitali inclini a creare una nuova corrente di dramma in Giappone.
L'apertura verso ideali estetici stranieri coinvolse anche il panorama musicale. Gradualmente la musica occidentale fu assimilata dalla popolazione: dapprima iniziarono a costituirsi piccoli gruppi di esecutori, d'iniziativa privata, poi si svilupparono le orchestre e furono istituiti periodicamente concerti. Opere e operette divennero intrattenimenti popolari di massa. Per lungo tempo, però, non vi fu alcuna sala da concerto appositamente istituita.

Il Teikoku Gekijo di Tokyo in un'immagine storica

Nel volgere degli anni, le mutate esigenze democratiche, che animarono confronti dialettici di pubblico interesse, indussero un crescente stimolo alla costituzione di complessi adeguati. Nonostante fossero luoghi di socializzazione, queste strutture si mostrarono assai diverse dai teatri, dei quali spesso svolsero la funzione, in mancanza di sale concepite allo scopo. Al loro interno, inoltre, si aprivano zone di ricevimento e ristoranti: essi suggerirono il modello per innovative concezioni nella progettazione di ambienti destinati a soddisfare molteplici necessità culturali.
È evidente quanto la costruzione dei teatri, all'inizio dell'epoca Showa, si fosse spinta verso la diversificazione. Una tendenza alla varietà che si manifestò pure nelle scelte dei singoli teatri, le cui produzioni coinvolsero generi sempre più vari, rifuggendo dalle limitazioni.
L'epoca Showa si snoda attraverso un momento cruciale nella storia giapponese, che ingloba la Seconda Guerra Mondiale. Il lungo regno dell'imperatore Hirohito, il cui titolo onorifico è appunto Showa, ha accompagnato il Paese in un'analisi profonda e delicata della sua stessa essenza e concezione. La figura di Hirohito ha rappresentato due modelli di Giappone assai diversi e spesso contrastanti.
La storia della cultura giapponese si connota per un costante andamento riassumibile in un'inclinazione all'apertura e chiusura, vissute in modo non uniforme, nei confronti degli influssi stranieri. Questo tipo di relazione antitetica ha indotto un processo di continua revisione dei valori artistico-culturali nipponici.
L'esigenza, a volte abbandonata quasi in un tentativo estremo di evoluzione, di legare sempre gli apporti esterni alla propria fisionomia culturale si è manifestata secondo percorsi molteplici. Nello specifico, il popolo giapponese ha dato prova in svariate circostanze di possedere una particolare attitudine a plasmare le idee provenienti dall'esterno, appropriandosene e conferendo loro un tratto tipicamente nipponico.
Questa marcata tendenza alla riflessione nelle forme culturali ha indubbiamente influenzato l'innovazione teatrale. Alle nuove esigenze di fruizione e spettacolo, che animavano il mondo del teatro è seguito l'adeguamento delle strutture architettoniche che hanno espresso, nella progettazione, assimilabili fluttuazioni di gusto assimilabili.
Tanta parte hanno avuto in questo processo l'arte e la musica europea. Esse, infatti, hanno profondamente interessato il pensiero giapponese, che dall'inizio dell'epoca Meiji ha omaggiato la cultura europea di un interesse costante e crescente. Eminenti artisti, architetti nonché artigiani, provenienti dal Vecchio Continente, sono stati invitati sul suolo giapponese allo scopo di aprire gli orizzonti dell'arte occidentale; l'Italia, in questo, ha offerto preziosissime collaborazioni.
Una visita attenta ai teatri del Giappone pone in luce la ricerca di una fisionomia teatrale indipendente che desidera appropriarsi di una tradizione specifica, in costante miglioramento. Talvolta questa realtà si profila, ad uno sguardo esterno, complessa e ricca di contrasti. Può essere considerata sulla base di principi differenti, ma denota una spiccata propensione a soddisfare le esigenze del pubblico, suggerendo implicitamente nuove correnti di stile. Rivedendo il proprio passato e confrontandosi talvolta con i limiti sopraggiunti, essa cerca sempre un varco verso il futuro.

CRONOLOGIA DELLA STORIA GIAPPONESE

Edo (1615 - 1868)
Meiji (1868 - 1912)
Taisho (1912 - 1926)
Showa (1926 - 1989)
Heisei (dal 1989)

Programmi delle rappresentazioni al Teatro Kabukiza, Tokyo

i dischi

di Cesare Venturi

Claudio Abbado è probabilmente il direttore d'orchestra che più d'ogni altro ha, lungo un'intera carriera, scavato nei significati più profondi dell'universo sinfonico mahleriano, e ogni sua incisione va accolta con gioia e interesse. Il primo concerto che il maestro diede dopo aver lasciato la direzione stabile dei **Berliner Philharmoniker**, nel 2002, fu proprio con questa *Sesta Sinfonia* incisa dal vivo da Deutsche Grammophone. La *Sesta* è un'opera problematica, piena di segnali tragici ed evocazioni di drammi sentimentali, di concentrazione di sonorità forti e novità timbriche audaci. La scelta interpretativa di Abbado è coerente fino in fondo nel perseguire la chiarezza anche laddove la materia si fa complessa e la linea strumentale diventa un addensamento di forze divergenti (penso in particolare al tumultuoso finale). Con Abbado l'orchestra suona incredibilmente leggera e trasparente e non dimentica ogni minimo dettaglio. Si può obiettare che il minaccioso passo della marcia iniziale o l'intero ultimo movimento richiedono un incedere più aggressivo, o che l'adesione sentimentale sia maggiore, e dunque preferire interpretazioni più emotive. Ma se si vuole vedere nella Sesta Sinfonia un'opera a pieno titolo novecentesca e non un frutto tardivo del tardoromanticismo, questa nuova versione della Sesta è l'ideale, anche per il livello di perfezione dei Berliner, per i quali l'intesa con il maestro milanese non è diminuita nel tempo.

In tema di Novecento, la Ecm, etichetta da cui ci si aspetta sempre una proposta stimolante, mette insieme grazie all'ottimo **Cikada String Quartet**, tre composizioni per quartetto d'archi molto diverse l'una dall'altra ma emblematiche della varietà di koiné musicali del nostro tempo. I quartetti di John Cage e Bruno Maderna riassumono due aspetti della stessa realtà, il mondo musicale del secondo dopoguerra con la sua ricerca a volte drammatica di una verginità espressiva: il primo la trova nell'ipnotica semplicità di suoni cantilenanti e silenzi in *String Quartet in four parts*, il secondo nella complessità materica di *In due tempi*, quartetto seriale dedicato a Luciano Berio. Equidistante sta il lavoro di Kaija Sahariao *Nimphéa*, già noto in una versione del Kronos Quartet. Qui il suono degli archi viene scandagliato dal live electronics e il timbro del quartetto d'archi viene trasformato, con felice libertà espressiva, in suono-rumore, ma anche in lirici abbandoni che sono il contrassegno della compositrice finlandese, una delle più interessanti voci della musica d'oggi.

La terza proposta discografica è dedicata alla musica da camera di Dimitri Shostakovich, che ha nel Quartetto n. 4 e specialmente nel Quintetto con pianoforte due autentici capolavori. Ce li propone il **Quartetto Petersen** (con la pianista **Ewa Kupiec**), assieme al meno interessante Quartetto n. 1, in una interpretazione che, lungi dall'essere eroica e troppo energica, esalta l'inquietudine di una musica che sembra voler fare i conti con il passato liquidandolo con rimpianto.
Un disco interessante per scoprire il lato più intimistico del compositore sovietico, di cui è più nota la spettacolare opera sinfonica. Ma il messaggio da decifrare è forse riposto maggiormente nella profonda umanità di queste pagine sobrie e intense.

quiz

Un tragico finale d'opera, tratto da un celebre romanzo dell'Ottocento. Quale?

"Marciammo finché il coraggio di xxx potè sostenerla, cioè per un paio di leghe, poiché la mia tenera amante si rifiutò ripetutamente di fermarsi prima. Alla fine, oppressa dalla stanchezza, mi confessò che non poteva andare più oltre. Era già notte. Ci stendemmo nel mezzo di una vasta pianura, senza aver potuto trovare un albero per ripararci. La sua prima cura fu di cambiare la benda alla mia ferita (...).
Allo spuntar del giorno, toccando le sue mani, sentii che erano fredde e tremanti. Le premetti sul mio petto per scaldarle. Ella s'accorse di questo movimento, e, mi disse con un filo di voce, che credeva giunta la sua ora".

(i primi 5 lettori che indovinano il titolo dell'opera e dell'autore del romanzo, vincono un CD a scelta, telefonando al 045 8005616 o mandando una e-mail a: accademiafilarmonica@accademiafilarmonica.191.it

Soluzione del quiz precedente (Cadenze n. 3): il famoso compositore è **Gioachino Rossini**; la citazione è da "Vita di Rossini" di **Stendhal** (Edt)

Stefano Landi
Homo fugit velut umbra...
L'Arpeggiata, Christina Pluhar
Alpha 904

Sulla scia di Savall e del grande Harnoncourt, molti ensemble da anni affrontano la musica antica con un'idea precisa in mente: le fonti scritte da sole non bastano a trasmetterci la musica nella sua interezza, e l'interprete moderno deve aggiungere, arrangiare, soffiare la vita in partiture spesso scarne e a volte addirittura criptiche. Tra questi interpreti, L'Arpeggiata di Christina Pluhar è tra i più spregiudicati ma anche tra i più amati; qui affrontano pezzi vocali e strumentali di Stefano Landi (Roma, 1590–1639), passando da atmosfere sognanti a danze furiose, da languidi recitativi a canzoni piene di energia. Senza dimenticare che Landi, come molti musicisti della sua epoca, fu un grande innovatore, e compose il primo melodramma rappresentato a Roma ("La Morte d'Orfeo") e il dramma sacro "Il Sant'Alessio", in cui per la prima volta personaggi buffi e popolari apparvero in un'opera (precedendo nientemeno che Monteverdi).

Antonio Vivaldi *Concerti per flauto e flautino*
Dorothee Oberlinger, Sonatori de la Gioiosa Marca
Arcana A 330

Finalmente un nuovo disco dei Sonatori, specialisti veneti di musica antica la cui vasta discografia comprende tra l'altro numerosi dischi registrati assieme a Giuliano Carmignola, ormai considerato il migliore tra i violinisti barocchi e accasatosi presso la Deutsche Grammophone. Su questo disco, i Sonatori accompagnano un'altra solista di rango, la bella Dorothee Oberlinger, che coi suoi flauti dolci (da contralto a sopranino) avrebbe incantato lo stesso Vivaldi: la sua tecnica di impeccabile virtuosa le permette di superare scogli di incredibile difficoltà, mentre la sua espressività nei passaggi più lenti o malinconici è davvero commovente. I Sonatori, d'altra parte, sfoggiano una compattezza esecutiva di prim'ordine, e si permettono pure di apportare qualche piccola, plausibilissima modifica ai brani (vedi l'aggiunta di una ghironda a sottolineare il carattere del famoso concerto "La Pastorella").

Alessio
Musica Classica Fnac Verona,
via Cappello 34

fnac
www.fnac.it

DOC®

LA COOPERATIVA DEGLI ARTISTI

DOC Servizi Soc. Coop. a r.l.
Viale dell'Industria, 21
37135 Verona
Tel. 045 8230796
Fax 045 500820
www.docservizi.it
info@docservizi.it
ufficiostampa@docservizi.it
management@docservizi.it

L'ARTE IN REGOLA

Doc Servizi promuove l'arte, lo spettacolo e la cultura attraverso la tutela degli artisti e l'amministrazione del loro lavoro.

Doc Servizi offre la possibilità a tutti gli artisti di lavorare in regola con la legislazione vigente, fornendo non solo il certificato di agibilità enpals, obbligatorio per chi svolge attività artistica retribuita, ma ogni servizio necessario a tutelare gli artisti e gli operatori dello spettacolo di ogni livello e professionalità.

Alcune delle **figure da tutelare**:

::: **Musicisti e Artisti di ogni livello**

::: **Canto**
cantanti di ogni livello - artisti lirici - cantanti - coristi e vocalisti - Maestri del coro, assistenti, aiuti (suggeritori del coro)

::: **Attori**
attori di prosa e allievi attori - attori cinematografici e di audiovisivi - artisti doppiatori - attori di operetta - artisti di rivista, varietà ed attrazioni (comici, fantasisti, soubrettes) - artisti del circo - artisti di fotoromanzi - suggeritori teatrali, cinematografici e di audiovisivi - generici e figuranti speciali

::: **Conduttori**
presentatori - disc-jokey - animatori in strutture connesse all'attività turistica

::: **Registi** - sceneggiatori - registi teatrali, cinematografici e di audiovisivi - aiuto-registi teatrali, direttori della fotografia

::: **Direttori di scena e di doppiaggio**

::: **Direttori e Maestri di orchestra**

::: **Concertisti e orchestrali**

::: **Ballo figurazione e moda**

::: **Tecnici di ogni livello e categoria**

::: **Operatori e maestranze**

::: **Scenografi**

::: **Bandisti**

::: **Amministratori di formazioni artistiche**

::: **Arredatori e costumisti di cinema e teatro**

Doc Servizi è operativa in molte zone d'Italia.
Chiamateci, vi indicheremo la sede più vicina a voi.

I nostri partner:

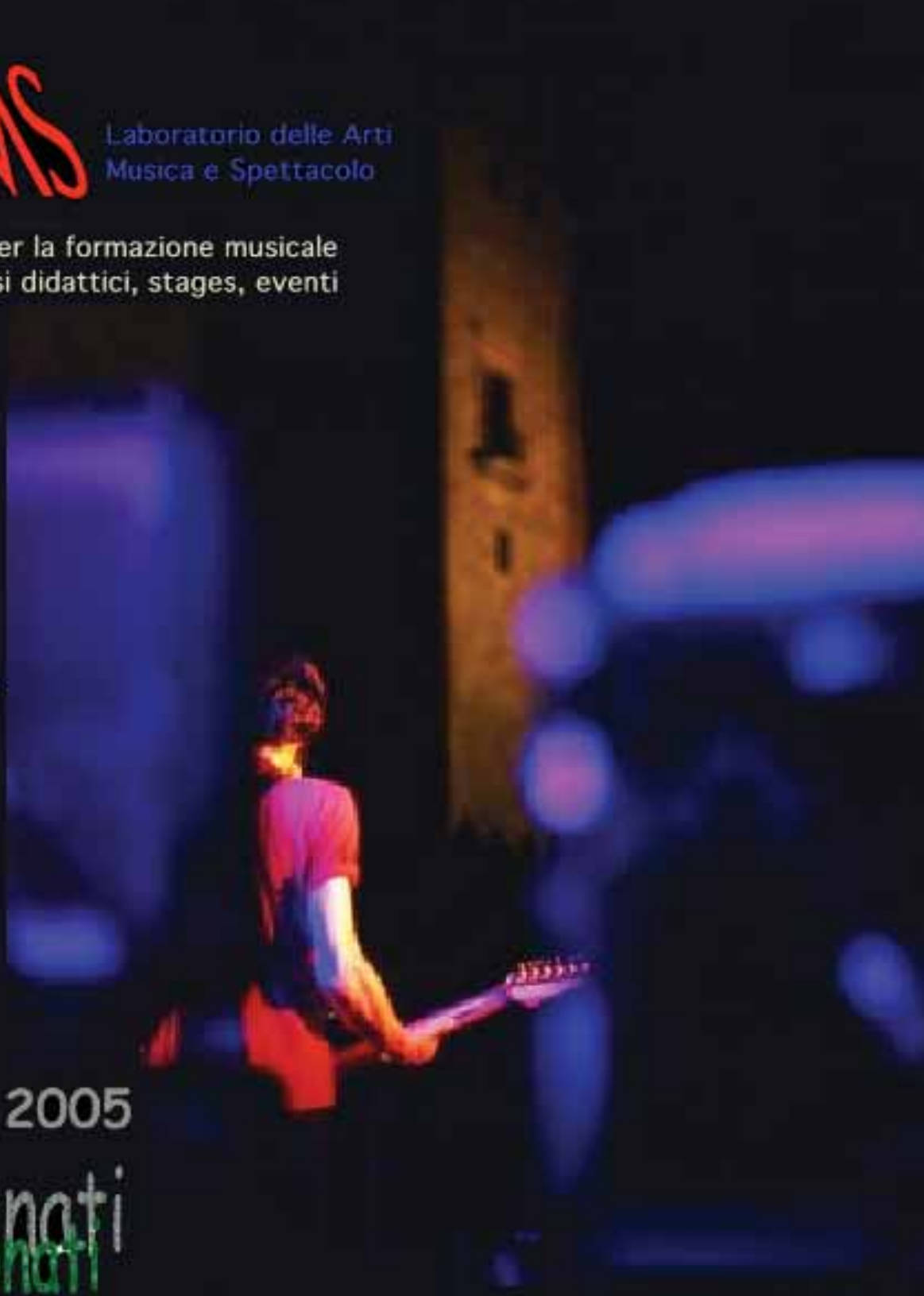
Freecom
la musica indipendente Doc

Doc

LAMS

Laboratorio delle Arti
Musica e Spettacolo

Centro per la formazione musicale
Percorsi didattici, stages, eventi



CeReVen4Jazz
Centro Regionale Veneto
Formazione Jazzistica

Scuola di Formazione e
Perfezionamento Jazzistico

ASC Accademia Superiore
per il Canto Moderno

1995 - 2005

10 suonati

10 suonati

Via San Pietro Martire 1 - Verona
www.lams.it

ACCADEMIA FILARMONICA DI VERONA