

OPV

Orchestra
di Padova
e del Veneto

**Venerdì
16 marzo
Angius
Armellini**

**Fondazione
Orchestra di Padova e del Veneto**

—

Sergio Giordani

Sindaco di Padova, Presidente

Paolo Giaretta

Vicepresidente

Marco Angius

Direttore musicale e artistico

—

Via Marsilio da Padova 19

35139 Padova

T 049 656848 - 656626

F 049 657130

info@opvorchestra.it

www.opvorchestra.it

—

Seguici su    

Con il contributo di



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



REGIONE DEL VENETO



Comune
di Padova



Padova
incontro della Cultura



fondazione
ANTONVENETA

Si ringrazia

**Amici
dell'Orchestra
di Padova
e del Veneto**

52ª STAGIONE CONCERTISTICA 2017/2018

Venerdì 16 febbraio 2018

Ciclo completo, Ciclo parziale Verde

Auditorium Pollini - ore 20.45

Concerto n° 6629

Direttore

Marco Angius

Pianoforte

Leonora Armellini

Programma

Giorgio Battistelli (1953)

Exforma 2

Commissione OPV, Prima esecuzione assoluta

Maurice Ravel (1875-1937)

Concerto per pianoforte e orchestra in sol maggiore

Allegramente

Adagio assai

Presto

{INTERVALLO}

Béla Bartók (1881-1945)

Musica per archi, percussioni e celesta Sz 106

Andante tranquillo

Allegro

Adagio

Allegro molto

Giorgio Battistelli (www.giorgiobattistelli.it)

è compositore in residenza per la Stagione concertistica 2017/2018 dell'Orchestra di Padova e del Veneto.

Il concerto sarà preceduto da una breve introduzione di Alberto Massarotto.

Note

BATTISTELLI

Invenzione a due voci.

Una conversazione tra Giorgio Battistelli e Marco Angius

MA Proviamo ad avvicinarci alla genesi di *Exforma2* attraverso il tema della stagione in corso ossia i *teatri del suono*. In altre parole, il suono come rappresentazione. Non a caso abbiamo aperto con Beethoven e Mahler, due compositori che pur non dedicandosi particolarmente al teatro hanno creato organismi sinfonici in cui i temi e soprattutto gli strumenti sono i veri personaggi: la drammaturgia del suono, come quella dell'ascolto, non necessita tanto di una scena concreta quanto di suggestioni, di visioni e perfino allucinazioni. La musica si approssima al mondo ma non coincide con esso: lo trasfigura, piuttosto, sia in senso visionario che iperrealistico.

GB È un aspetto cruciale per ogni epoca e ogni compositore. Se ci pensiamo, in una sinfonia abbiamo un ascolto strutturale ed uno estetico, uno di purezza della forma, riferito a un ideale di musica assoluta mentre, proprio all'atto dell'ascolto, si svelano riferimenti molteplici e il mondo si apre ai suoi visitatori mostrando una molteplicità di riferimenti, una drammaturgia del suono e dei suoi processi narrativi. Proprio di fronte alla narrazione le avanguardie storiche hanno provato una sorta di paura ancestrale perché sinonimo di descrittivismo e di negazione del purismo lessicale, contrario cioè al concetto di musica assoluta. Solo in seguito si è scoperto (o riscoperto) che la purezza delle forme contiene elementi e significati che vanno ben oltre la struttura formale di una composizione, così come la forza espressiva e rappresentativa del suono si pone al di là del mero perimetro di un palcoscenico teatrale. Se dunque i personaggi di una trama sono invisibili, sarà ancora più forte la suggestione e il fascino che potrà emanare dal relativo percorso artistico. Per un compositore, la dialettica del processo creativo è determinata proprio da un equilibrio o da uno squilibrio tra la struttura che sostiene il linguaggio e la perdita di controllo su di esso: si tratta di tradire il presupposto compositivo di partenza e puntare a un cambiamento cioè far fronte a una necessità esterna ma vincolante che finisce inevitabilmente con l'influenzare l'ordito interno di una composizione. Questo aspetto era particolarmente sentito dai compositori seriali della seconda metà del '900 e ha a che fare con le potenzialità creative poste di fronte alla deriva debordante della materia sonora. Il suono produce stordimento, uscita dai binari della percezione e questo disordine potenziale può spaventare.

MA Se larga parte della storia della musica è governata da questa dialettica tra contenitore e contenuto, d'altra parte assistiamo a un processo inverso cioè a una tensione irrisolta tra una struttura che tenta di ordinare la materia e quest'ultima che sfugge al controllo dell'artefice, compreso il concetto di errore che trasferisce nell'arte un significato di ambito piuttosto tecnologico. Viceversa, è possibile partire da un dato extra musicale, per arrivare al nocciolo del problema: la nascita della forma sonora con tutte le implicazioni che ne derivano. È ciò che si può riscontrare anche nei presupposti di alcune tue composizioni a partire da *Experimentum mundi* (1981): materia in continua trasformazione i cui stati di aggregazione sono ottenuti dalla manipolazione ritmica e organizzata di alcuni gruppi di artigiani.

GB Se ci riferiamo alla genesi di questo ciclo che ho scelto di intitolare *Exforma*, ispirandomi ad alcune ricerche filosofiche di Nicolas Bourriaud, il tema della perdita e del materiale che viene escluso gradualmente nei processi compositivi è assolutamente centrale nelle mie attuali composizioni oltre che nel mio modo di pensare le dinamiche creative. Il processo di elaborazione formale è per definizione selettivo ma ciò che mi attira risiede proprio in quella zona oscura che non rientra nell'ordine compositivo ma addirittura si oppone adesso proprio per la sua inerzia concettuale e per il costituirsi come anti-forma ottenuta dall'esclusione di alcuni elementi discorsivi (ex-forma, appunto). Qui il campo si amplia anche a ciò che è di tremenda attualità: il diverso, l'escluso, l'emarginato, viene appunto scartato o allontanato perché potrebbe compromettere l'ordine sociale di riferimento. Questo aspetto si innesta anche su di un altro ambito che mi sta estremamente a cuore ossia quello della perdita, di ciò che nella storia personale o universale non ci riesce di trattenere (cioè salvare) e da cui ci si distacca senza appello. Si vede allora come un problema compositivo, quello drammatico della scelta e della direzione che intraprende un'opera e il suo materiale, si riflette in uno più globale che interessa la collettività da cui l'atto artistico non può certo considerarsi scollegato. In definitiva c'è una difficoltà (o indifferenza) nella gestione della disarmonia, di ciò che non si adatta o non si può controllare con i mezzi tecnologici e scientifici a disposizione.

MA Questo discorso ci immette nell'ambito più stretto della contemporaneità. Quando si pensa al contemporaneo si pensa esclusivamente al presente ma contemporaneità implica anche compresenza di stili, di pensieri e figure. In questo senso il rapporto tra presente e passato, che abbiamo spesso esplorato nella programmazione dell'OPV di questi anni con ottiche di lettura trasversali, conduce a una necessità di rileggere continuamente il preesistente, non tanto per deformarlo quanto per tentare di trasfigurarlo. Il passato, come la realtà, è irraggiungibile e possiamo solo ricostruirne delle forme presunte. Talvolta, nelle nuove composizioni, si avverte un senso unidirezionale della conoscenza e della percezione mentre il mondo è molto più vario e inafferrabile ovvero si espande in profondità come una radice.

GB Bourriaud direbbe che è un atteggiamento "radicante" ossia che agisce in più direzioni e in modo assolutamente irregolare. Muoversi in superficie è solo una delle tante possibilità, quella diacronica, ma non certo esclusiva. Il gesto compositivo deve manifestare sempre la sua profonda necessità altrimenti avremmo soltanto copie decadenti di gesti replicati: sempre per rimanere in ambito francese, Deleuze e Derrida hanno molto indagato le implicazioni tra differenza e ripetizione. Radici sempre nuove si espandono dunque nello stesso terreno. Bisogna distinguere ovviamente la molteplicità dall'eclettismo cioè da un gesto gratuito che si appropria per comodità del pensiero altrui nel tentativo di colmare un vuoto inconsistente attraverso un fittizio allontanamento dei problemi cruciali.

MA L'elemento "radicante" mi fa pensare al rizoma pitagorico, concetto che l'architettura più recente di Zaha Hadid ha espresso in modo emblematico. Poi c'è il discorso dello stile: la riconoscibilità dello stile, mi chiedo spesso, è un presupposto assoluto per un compositore? In passato uno stesso stile poteva raggruppare compositori relativamente simili o comunque avvicinati mentre oggi si assiste piuttosto a un concentrato di individualità, ciascuna con una propria visione del mondo. In fondo, dopo le avanguardie storiche, si è verificata talvolta una rincorsa generazionale mentre il dilemma resta focalizzato sulla ricchezza del pensiero che un artista offre al pubblico. Oggi, almeno in Italia, si sta verificando un pericoloso revisionismo in cui la portata innovativa delle avanguardie storiche viene allontanata come musica non grata in un grave processo di responsabilità negazioniste.

GB Nell'avanguardia storica c'erano figure antitetiche che però non negavano la propria reciproca consistenza e originalità. Un esempio per tutti potrebbe essere il binomio Henze-Nono. Quando invece non si possiede un pensiero compositivo da contrapporre al proprio *competitor*, allora si scade nella banalità della posizione arroccata sul vuoto di idee, sulla sterile polemica, se non addirittura nel totalitarismo che individua una musica come degenerata. In fondo è l'atteggiamento di chi si illude di avere un contatto con la realtà o addirittura di compenetrarla, mentre si tratta piuttosto dell'illusione di un avvenire. Ci si auto-inganna, per rispondere a un'esigenza di musica confortevole convincendosi che la realtà coincida con una visione consolatoria e, soprattutto, autoassolutoria e disimpegnata del comporre. Per questo stanno emergendo posizioni di irritazione aggressiva nei confronti di altre poetiche compositive, come se la presenza di un'altra visione del mondo possa in qualche modo nuocere alla propria. La mia scrittura, ad esempio, non solo non nega la diversità ma non ne è in alcun modo limitata. Il fatto che esistano da tempo correnti neoromantiche o post-minimaliste è anzi fonte di curiosità piuttosto che di terrore... non bisogna avere l'ansia di sostituirsi ideologicamente a una generazione precedente quanto piuttosto avere qualcosa di altrettanto se non di più interessante da comunicare al pubblico. L'antitesi del monarca è *l'anarca* e non il rivoluzionario: quest'ultimo vuole solo sostituirsi al primo per esercitare un potere esclusivo e insindacabile.

MA Tornando ai processi compositivi, vorrei introdurre la prossima serie di Lezioni di suono che affronteranno il tema del tuo vasto teatro musicale partendo, quasi paradossalmente, dal *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi il prossimo 4 aprile. Un lavoro unico – se si eccettua la ricostruzione filologica del *Duc d'Albe* di Donizetti – in quanto prende le mosse direttamente dal madrigale dell'Ottavo libro per rileggerlo in senso estremamente stilizzato e visionario: un trio di tastiera, chitarra e basso elettrico diventa il nuovo continuo; una scrittura polverizzata degli archi avvolge le voci che invece, ad eccezione del prologo, restano conformi all'originale. La sorpresa è considerevole in virtù di alcuni elementi inattesi: alla scrittura dell'immanenza che lascia scorrazzare la materia sonora senza impedimenti costruttivi si associa qui un limite deliberato, quello di un originale da sfidare e con cui dialogare a distanza. Come si ricongiunge passato e presente essendo la prima una dimensione irrimediabilmente perduta e la seconda per definizione inafferrabile? Sono piuttosto tradimenti *certificati* di un pensiero autenticamente ineffabile?

GB Con Monteverdi si riscopre la fascinazione dell'imperfetto, caratteristica tipica dei grandi compositori per il teatro. Da un lato mi si presentava un solco tracciato secoli addietro su cui proiettare la propria ombra e dall'altro lo slancio di reinventare una (la) storia. Ancora una volta alla struttura si contrappone l'elemento inatteso, imprevedibile, perfino estemporaneo per chi volesse rischiare la sorpresa dell'attimo. Le macchine teatrali e le invenzioni stesse dell'epoca monteverdiana erano a vista cioè dichiarate, compresi i rumori, i cambi di scena e il coinvolgimento del pubblico che entrava e usciva a proprio piacimento dal luogo dello spettacolo e dunque dal dramma stesso: ma lo spettacolo era evento tangibile, presente, parte integrante di una quotidianità condivisa. In questo senso Monteverdi incarna l'ideale forse più alto di drammaturgia sonora, al pari del *Globe Theatre* shakespeariano. Potrebbe apparire un'operazione concettuale ma, al contrario, vi era un'estrema compenetrazione con la vita nella sua forma più astratta e al tempo stesso realistica. Ancora una volta ho sentito il bisogno di impurità e mi trovo perfettamente d'accordo con Dahlhaus quando sostiene che il teatro musicale è l'unica forma musicale che può tollerare il kitsch ma non la purezza dell'espressione.

RAVEL

Il Concerto in sol fu composto in vista della tournée americana dove Ravel doveva esibirsi in qualità di solista. A tale circostanza i pianisti debbono la fortuna d'aver avuto un 'vero' Concerto, opera del musicista moderno meglio adatto e attrezzato alla scrittura pianistica: *Jeux d'eau* non aveva già forse rinnovato la tecnica dello strumento a tastiera?

Davanti alle difficoltà accumulate nella sua stessa composizione, Ravel si perse d'animo; già molto stanco, preferì abbandonare gli esercizi alla tastiera, tralasciò momentaneamente il lavoro e partì per l'America con la deliziosa ma più semplice *Sonatine*.

Due anni dopo, avendo finito la Sonata per violino e pianoforte e *L'Enfant et les sortilèges*, portò a compimento, non senza fatica, anche il Concerto. All'amico Jacques de Zogheb, meravigliato di vederlo al lavoro durante le ore notturne, confessò: «Non riesco a terminare il mio Concerto a due mani; e così ho deciso di non dormire un solo secondo. Terminato il lavoro mi riposerò in questo... o nell'altro mondo!».

Resosi conto che non avrebbe saputo valorizzare abbastanza la sua musica eseguendo personalmente il Concerto, si ricordò della meravigliosa interpretazione che Marguerite Long aveva offerto, alla prima esecuzione del *Tombeau de Couperin*; chiese alla illustre pianista il favore di tenergli a battesimo anche il Concerto in sol, ne ottenne l'adesione e le dedicò il lavoro.

In origine l'opera avrebbe dovuto essere una *Rapsodia basque*, ed essa in effetti (se si accetta il secondo movimento) ha conservato tutte le caratteristiche di una musica travolgente e danzante. In una intervista al Daily Telegraph, Ravel spiegò come il Concerto, di cui sarebbe stato l'interprete in America, venisse composto nello spirito di Mozart e di Saint-Saëns:

Penso effettivamente che la musica di un Concerto possa essere gaia e brillante. Non è necessario che raggiunga profondità imponenti né miri ad effetti drammatici. Si è detto di certi grandi musicisti classici che i loro Concerti sono stati concepiti non tanto 'per' il pianoforte quanto 'contro' il pianoforte. Per conto mio, considero perfettamente motivato questo giudizio. Avevo intenzione, all'inizio, di intitolare il mio 'Divertissement', poi ho riflettuto e sono arrivato alla conclusione che non ce n'era affatto bisogno, perché il titolo di Concerto è sufficientemente esplicito per quel che riguarda il carattere della musica che lo costituisce. Da certi punti di vista il mio Concerto presenta qualche contatto con la Sonata per violino; qualche elemento ispirato al jazz, ma con moderazione...

Ravel, concedendo quest'intervista, non alludeva, evidentemente, che al primo movimento e all'indiviso finale. È infatti impossibile ascoltare il secondo movimento senza esser colpiti dalla sua grandezza: da quel tono di arcaica Sarabanda che evoca il ricordo della *Gymnopédies* di Erik Satie, alla nobiltà di linee, quando l'orchestra riprende la lunga melodia e intanto il pianoforte 'vocalizza' un *pianissimo*, morendo in un trillo. Questa 'lunga melodia' fu concepita, a quanto pare, attraverso molte fatiche e molti ripensamenti. Un giorno Marguerite Long disse al maestro: «Come è difficile sostenere l'espressione intensa di una melodia così lunga, in un movimento così lento e, contemporaneamente, conservare la frase che scorre...». «La frase che scorre? – interruppe bruscamente Ravel – Ma io ho fab-

bricato quella frase battuta per battuta e poco è mancato che non ne crepassi...». Il Finale (che dura tre minuti soli) è stupendo: inseguimenti, partite a nascondino tra gli strumenti più panciuti, ritornelli ripresi di volta in volta da tutti gli strumenti dell'orchestra, richiami a temi baschi forse già accennati nella Rapsodia. Ai legni e agli ottoni sono richiesti veri virtuosismi.

La prima esecuzione del Concerto, il 4 gennaio 1932, alla Salle Pleyel ottenne immediatamente un trionfo. Marguerite Long dovette ripetere il finale ch'ella riusciva a dominare in ogni sua difficoltà con splendida e superba padronanza. Ravel dirigeva, non ancora molto sicuro della propria partitura, e i professori d'orchestra, non senza affanno, pendevano dalla sua bacchetta. Tre mesi dopo, nell'aprile 1932, Ravel e Marguerite Long incidevano il Concerto in 78 giri.

[H. Jourdan-Morhange, V. Perlemuter, da *Ravel d'après Ravel*]

BARTÓK

Insieme alla Sonata per due pianoforti e percussioni e agli ultimi Quartetti, emblema del personale sperimentalismo di Bartók è la *Musica per archi, percussioni e celesta*, composta nel 1936 su commissione dell'Orchestra da camera di Basilea, allora diretta da Paul Sacher che ne firmò la prima esecuzione il 21 gennaio dell'anno successivo.

Benché la Musica si articoli in quattro movimenti ben distinti e separati, la scelta di rinunciare a un titolo che si rifaccia a una forma prestabilita, così come a un nome o a un'immagine evocativi, rivela l'intento di concentrarsi su una dimensione prettamente oggettiva e informale definita unicamente dall'organico strumentale prescelto. Un ensemble di soli archi, ripartiti al loro interno in due gruppi (due sezioni per viole, violoncelli e contrabbassi, quattro per i violini) da disporre in modo perfettamente speculare a semicerchio; al centro, un set di percussioni composto da timpani, gran cassa, piatti, tamburo piccolo e xilofono, in cui Bartók fa rientrare anche la celesta, l'arpa e il pianoforte. La funzione di quest'ultimo non è dunque assimilabile a quella di solista, né di "pianoforte in orchestra", recuperando piuttosto la sua primigenia e barbarica natura percussiva. Quanto all'arpa, il suo ruolo è essenziale nella coagulazione timbrica tra le varie sezioni e in particolare tra pianoforte e celesta.

L'aggettivo "tranquillo" (in italiano) che definisce l'Andante con cui si apre la composizione deve intendersi come un'indicazione pertinente al tempo d'esecuzione, disteso appunto e privo della minima oscillazione agogica, e non piuttosto un'indicazione espressiva che suonerebbe affatto incongrua con il piano di sospensione metafisica su cui si pone l'intero movimento. Emerge dal silenzio, esposta pia-

nissimo dalle viole con sordina, una figurazione frammentaria e apparentemente informe che si muove in un ambito ristretto di semitoni. È il soggetto di una fuga, rigorosissima nel suo svolgimento quanto oscillante in una griglia metrica continuamente mutevole, cui fa seguito la risposta dei terzi e quarti violini insieme, quindi dei violoncelli, dei secondi violini, dei contrabbassi fino alla sesta voce, la più acuta, affidata ai violini primi. Questo "contrappunto germinale", per usare una definizione di Massimo Mila, anima lentamente le voci che, ravvivate da un crescendo strisciante, raggiungono un primo culmine nel punto di massimo ispessimento delle parti in corrispondenza del primo riferimento modale, l'intervallo di quinta la-re, in fortissimo, per poi convergere immediatamente su un ulteriore climax rappresentato da un improvviso unisono, anch'esso in fortissimo e ribattuto, che degrada esaurendo presto la sua portata espressiva. Riprende a questo punto il fugato iniziale, ma in senso inverso, finché irrompe il timbro irrealistico, magico ed inquietante, della celesta che con una serie di arpeggi ostinati accompagna l'esposizione dei soggetti di fuga, l'originale e il suo inverso, presentati simultaneamente, penultimo atto di una tessitura contrappuntistica che si spegne rapidamente in un terminale esercizio imitativo.

Il tema informe della fuga ricompare a tratti nei movimenti successivi e costituisce l'elemento unificatore dell'intera composizione. Nel secondo movimento, Allegro in forma di sonata, la ripartizione degli archi in due blocchi contrapposti è palese e assume funzione strutturale, con passaggi compatti all'unisono alternati a momenti di filatura del tessuto contrappuntistico, l'esposizione lineare dei temi, gli addensamenti timbrici e l'ossatura ritmica sempre in evidenza. Lo sviluppo sottopone i temi a un lavoro di parcellazioni, inversioni e ostinati ritmici, fino a un episodio in cui il pianoforte emerge in primo piano. Dopo una sezione strettamente imitativa con gli archi pizzicati, lo svolgimento culmina in un fugato ricavato da un inciso cromatico del primo tema che dal registro grave dei violoncelli trascina a poco a poco nella sua lenta marcia ascendente le altre sezioni degli archi in un crescendo che prelude alla ricapitolazione, opportunamente variata, della prima parte.

Anche se non vi è alcuna indicazione al riguardo, il terzo movimento, Adagio, è una tipica "musica della notte", così come compariva nella Suite pianistica *All'aria aperta*, analoga ai movimenti centrali della Sonata per due pianoforti e percussioni e del Primo Concerto per pianoforte e orchestra. In apertura, lo xilofono afferma una serie di rintocchi ripetuti in progressiva accelerazione e successivo rallentamento: una figura simmetrica che informa di sé l'intero movimento, scandito in sei episodi fra loro corrispondenti, e le sue parti. Il timbro gioca qui un ruolo fondamentale e ad esso Bartók "affida i brividi delle sue visioni più allucinanti, i fruscii, i sussurri in cui si esplica la vita segreta delle cose" (Mila). Anche i temi, esposti linearmente dagli archi, appaiono distorti sopra la continua instabilità creata dai glissandi sospesi dei timpani e le immateriali fasce timbriche generate dalla combinazione di figure ripetitive e simmetriche affidate a pianoforte, arpa e celesta in sovrapposizione.

I cinefili ricorderanno che con questa musica il regista Stanley Kubrick realizzò una delle sue straordinarie operazioni di straniamento del repertorio preesistente, inserendola a commento di uno dei passaggi cruciali di *Shining* (1980), quando il protagonista, interpretato da Jack Nicholson, perde coscienza di sé per passare definitivamente in balia delle forze maligne che abitano l'Overlook Hotel. I glissandi degli archi e gli ostinati ossessivi di arpa, pianoforte e celesta rendono perfettamente, in questa occasione, il senso di smarrimento, la sospensione del tempo e la perdita di riferimenti razionali del personaggio, trasmettendo subliminalmente allo spettatore un senso di inquietudine e angoscia profondi.

Con il suo carattere di rapsodia popolare, il finale Allegro molto è il movimento nel quale i riferimenti al folclore appaiono più scoperti, anche se privi della genuinità originaria e considerati come componenti strutturali della tessitura melodica e armonica. Così il trascinate tema d'esordio in ritmo bulgaro è in realtà un'elaborazione del soggetto di fuga del primo movimento, sottoposto a inversione e vivacizzato al punto da renderlo irriconoscibile. Il soggetto tornerà percepibile solo nel penultimo episodio, ma depurato della sua componente cromatica e riportato sul piano diatonico.

[dagli archivi dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia]

Giorgio Battistelli © Roberto Masotti

Lezioni di Suono — Tre incontri con Giorgio Battistelli

Orchestra di Padova e del Veneto

Marco Angius
Direttore

Mercoledì 4 aprile 2018 — ore 17.30

BATTISTELLI *Combattimento di Tancredi e Clorinda*
(D'après Claudio Monteverdi)
con Domenico Balzani, Giulia Bolcato, Matteo Mezzaro, voci

Martedì 24 aprile 2018 — ore 17.30

BATTISTELLI *L'imbalsamatore*
Monodramma giocoso da camera su testo di R. Rosso
con Riccardo Massai, voce narrante

Mercoledì 9 maggio 2018 — ore 17.30

BATTISTELLI *I Cenci*
Teatro di musica da Antonin Artaud
su testo di G. Battistelli
con Giancarlo Previati, Eleonora Panizzo, Giulia Briata, voci narranti
Elettroacustica di Nicola Bernardini e Alvise Vidolin
In collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto – Teatro Nazionale

Sala dei Giganti
al Liviano
Padova —
Piazza Capitaniato, 7

BIGLIETTI

Interi €8

Ridotti €3

(studenti e giovani under35)

Acquistabili online sul sito opvorchestra.it (solo biglietti interi), o a partire da una settimana prima di ciascun appuntamento presso Gabbia (via Dante, 8) o il giorno stesso dalle ore 16.30 al botteghino della Sala dei Giganti.

INFO

Fondazione
Orchestra di Padova
e del Veneto
T 049 656848 · 656626
info@opvorchestra.it
www.opvorchestra.it

Interpreti

MARCO ANGIUS

Ha diretto Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Tokyo Philharmonic, OSN Rai di Torino, Teatro La Fenice, Maggio Fiorentino, Comunale di Bologna, Regio di Torino e di Parma, Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, Orchestra Verdi, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Lausanne, Orchestre de Nancy, Orchestra della Toscana, I Pomeriggi Musicali, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam. Nel 2007 ha ottenuto il Premio Amadeus per il CD *Mixtim* di Ivan Fedele (2007), compositore del quale ha inciso tutta l'opera per violino e orchestra con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. La nutrita discografia comprende opere da Bach (*Die Kunst der Fuge*) ai giorni nostri con autori come Sciarrino, Nono, Schönberg, Evangelisti, Dallapiccola, Togni, Battistelli, Donatoni, Adámek (con l'Ensemble Intercontemporain per l'etichetta Wergo)... Tra le produzioni più recenti: Biennale di Venezia (*Inori* di Stockhausen), *Aquagranda* di Filippo Perocco (Teatro La Fenice, Premio Abbiati 2017), *Káta Kabanová* di Janáček al Teatro Regio di Torino (con la regia di Robert Carsen), *Prometeo* di Luigi Nono al Teatro Regio di Parma, *Aspern* di Sciarrino (ancora alla Fenice), e ancora al

Comunale di Bologna con opere come *Jakob Lenz* di Wolfgang Rihm, *Don Perlimplin* di Bruno Maderna e *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati (Premio Abbiati 2016), *Medea* di Dusapin... Già direttore principale dell'Ensemble Bernasconi dell'Accademia Teatro alla Scala, dal settembre 2015 è direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto. Tra i suoi libri: *Come avvicinare il silenzio* (Rai Eri, 2007), *Del suono estremo* (Aracne, 2014).

LEONORA ARMELLINI

Vincitrice del premio "Janina Nawrocka" al Concorso F. Chopin di Varsavia (ottobre 2010) per l'"eccezionale musicalità e bellezza del suono", unica donna italiana premiata nella storia del prestigioso concorso, Leonora Armellini si diploma a 12 anni con lode e menzione sotto la guida di Laura Palmieri, erede della grande scuola di Arturo Benedetti Michelangeli. Dopo il diploma vince il "Premio Venezia" (2005) e studia poi con Sergio Perticaroli, diplomandosi a 17 anni con lode all'Accademia di S. Cecilia di Roma. Trae sempre grande ispirazione dalle lezioni con Lilya Zilberstein presso l'Hochschule für Musik und Theater di Amburgo e con Marian Mika, con il quale approfondisce in particolare il repertorio chopiniano. Ha tenuto

centinaia di concerti in prestigiose sale europee (in tutta Italia, Polonia, Francia, Inghilterra, Germania, Austria, Svizzera, Repubblica Ceca), alla Carnegie Weill Recital Hall di New York, alla Musashino Concert Hall di Tokyo, a New Delhi e Tunisi. Segnaliamo tra i tanti, i concerti per il "Progetto Martha Argerich" di Lugano, Società Chopin di Ginevra, Festival "Chopin and His Europe" di Varsavia, Festival Internazionale "Chopin" di Duszynki-Zdroj (Polonia), "Royal Piano Festival" di Cracovia, "Mardi Révelation" presso la Salle Cortot a Parigi, "MiTo" Settembre Musica a Torino, Festival A. B. Michelangeli di Bergamo e Brescia, Serate Musicali di Milano, Camerata Musicale Barese al Teatro Petruzzelli di Bari, Festival "Dino Ciani" di Cortina D'Ampezzo, Musikverein di Regensburg, Steinway Hall di Londra, stagione estiva dell'orchestra LaVerdi a Milano e gli importanti debutti nelle stagioni dell'Accademia Filarmonica Romana e di Ferrara Musica. Ha suonato con innumerevoli orchestre tra le quali l'Orchestra di Padova e del Veneto, I Solisti Veneti, Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, Orchestra Filarmonica di Torino, Orchestra del Teatro La Fenice, Orchestra dell'Arena di Verona, Orchestra Filarmonica Marchigiana, I Virtuosi Italiani, Orchestra da Camera di Kiev, Orchestra Nazionale Ucraina, Radiowa Filharmonia New Art di Lodz, Sinfonia Varsovia. Ha collaborato quindi con importanti direttori d'orchestra come Alexander Rabinovich-Barakowsky, Zoltan Pesko, Anton Nanut, Giordano Bellincampi, Christopher Franklin, Massimiliano Caldi, Andrea Battistoni, Emiliano Madey. Si dedica anche alla musica

da camera, suonando, tra gli altri, con Giovanni Angeleri, Sonig Tchakerian, Lucia Hall, Jeffrey Swann, Lilya Zilberstein. Ha inciso cinque CD ed effettuato numerose registrazioni radiotelevisive per emittenti italiane e straniere (da ricordare il recital trasmesso da Rai Radio 3 in diretta dal Quirinale di Roma, 2009, e la partecipazione come ospite al 65° Festival di Sanremo in diretta in mondovisione con l'esecuzione di un studio di Chopin, 2013). L'Istituto Chopin di Varsavia ha pubblicato un suo CD con musiche di Chopin nella "Serie Blu", progetto dedicato alle personalità musicali più interessanti del XVI Concorso Chopin; inoltre un CD contenente l'integrale dell'*Album per la Gioventù* di Schumann è uscito per l'etichetta tedesca Acousence. Nel 2014 ha eseguito il Concerto n. 2 di Chopin con l'Orchestra Filarmonica di Varsavia. Nel 2015 ha partecipato al progetto con l'integrale dei concerti di Beethoven con l'Orchestra Filarmonica Marchigiana, mentre nel 2017 con l'esecuzione di due concerti di Mozart. Si ricordano infine la sua collaborazione con l'Orchestra dell'Arena di Verona nel 2017 e i numerosi concerti in Trio con Laura Marzadori e Ludovico Armellini. www.leonoraarmellini.com

ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO

Fondata nell'ottobre 1966, in oltre 50 anni di attività l'Orchestra di Padova e del Veneto si è affermata come una delle principali orchestre italiane. Unica Istituzione Concertistico-Orchestrale (I.C.O.) attiva in Veneto, l'OPV realizza circa

120 tra concerti e opere liriche ogni anno, con una propria Stagione a Padova, concerti in Regione e per le più importanti Società di concerti e Festival in Italia e all'estero. Dal 1983 la direzione artistica e musicale dell'Orchestra è stata affidata a Peter Maag (direttore principale, 1983-2001), Bruno Giuranna, Guido Turchi, Mario Brunello (direttore musicale, 2002-2003), Filippo Juvarra. Nel settembre 2015 Marco Angius ha assunto l'incarico di direttore musicale e artistico. L'OPV annovera collaborazioni con i nomi più insigni del concertismo internazionale, tra i quali si ricordano S. Accardo, P. Anderszewski, M. Argerich, V. Ashkenazy, J. Barbirolli, Y. Bashmet, R. Buchbinder, M. Campanella, G. Carmignola, R. Chailly, C. Desderi, G. Gavazzeni, R. Goebel, N. Gutman, P. Herreweghe, A. Hewitt, C. Hogwood, S. Isserlis, L. Kavakos, T. Koopman, A. Lonquich, R. Lupu, M. Maisky, Sir N. Marriner, A. Marcon, V. Mullova, O. Mustonen, A.S. Mutter, M. Perahia, I. Perlman, M. Quarta, J.P. Rampal, S. Richter, M. Rostropovich, H. Shelley, J. Starker, R. Stoltzman, H. Szeryng, U. Ughi, S. Vegh, T. Zehetmair, K. Zimerman. Negli ultimi anni l'Orchestra si è distinta anche nel repertorio operistico, riscuotendo unanimi apprezzamenti in diversi allestimenti di *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Il flauto magico* di Mozart, *Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia*, *Il signor Bruschino* e *La cambiale di matrimonio* di Rossini, *Norma* e *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Lucrezia Borgia* e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *Rigoletto* e *Il Trovatore* di Verdi, *La*

voix humaine di Poulenc e *Il telefono* di Menotti. Nella Stagione 2015/2016, su ideazione di Marco Angius, l'OPV ha ospitato Salvatore Sciarrino come compositore in residenza realizzando il primo ciclo di *Lezioni di suono* per Rai5, esperienza che si è rinnovata nelle Stagioni successive con Ivan Fedele e Giorgio Battistelli. Sempre nel 2016, l'esecuzione integrale delle Sinfonie di Beethoven dirette da Angius nell'ambito del "Ludwig Van Festival" è stata accolta da un eccezionale consenso di pubblico e di critica, confermato nel 2017 con l'integrale delle Sinfonie di Schubert nel "4Franz Festival". L'Orchestra è protagonista di una vastissima attività discografica che conta più di 60 incisioni per le più importanti etichette. Tra le pubblicazioni più recenti *Altri volti e nuovi* (1 e 2) con musiche di Salvatore Sciarrino (Decca), *Abyss* con musiche di Donatoni, *An Mathilde* con musiche di Dallapiccola e Togni e *L'Arte della fuga* di Bach/Scherchen (Stradivarius), tutti diretti da M. Angius, e *Vivaldi Seasons and Mid-Seasons* con S. Tchakerian e P. Tonolo (Decca). L'OPV è sostenuta da Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Regione del Veneto, Comune di Padova e Fondazione Antonveneta.

Violino principale
Giacomo Bianchi

Violini II
Enrico Rebellato **
Stefano Bencivenga
Ivan Malaspina
Annie Hsu
Gunilla Kerrich

Angelica Pierri
Chiara Serati

Violini I
Gianluca Baruffa *
Pavel Cardas
Davide Dal Paos
Alessandra Bano
Anna Colombo
Chiara Di Bert
Elena Meneghinello
Carlotta Rossi

Viola
Alberto Salomon *
Silvina Sapere
Marcella Campagnaro
Luca Volpato

Violoncelli
Giancarlo Trimboli *
Caterina Libero
Veronica Nava Puerto
Federica Ragnini

Contrabbassi
Francesco Di Giovannantonio *
Daniele Carnio

Flauti
Mario Folena *
Riccardo Pozzato

Oboi
Paolo Brunello *
Erika Rampin

Clarinetti
Luca Lucchetta *
Rocco Carbonara

Fagotti
Luca Franceschelli *
Paolo Furegato

Corni
Marco Bertona *
Danilo Marchello *

Trombe
Simone Lonardi *
Roberto Caterini

Timpani
Alberto Macchini

Percussioni
Francesco Biolcati
Stefano Tononi
Marica Veronese

Arpa
Emanuela Battigelli

Pianoforte
Mariachiara Grilli

Celesta
Bruno Volpato

* Prima parte
** Concertino

Prossimi concerti

Marco Angius



Sabato 17 marzo
Sala dei Giganti, Padova
ore 17.30
Lezioni di sabato

MARCO ANGIUS
Direttore
FRANCESCO ANTONIONI
Relatore

BARTÓK
*Musica per archi, percussioni
e celesta*

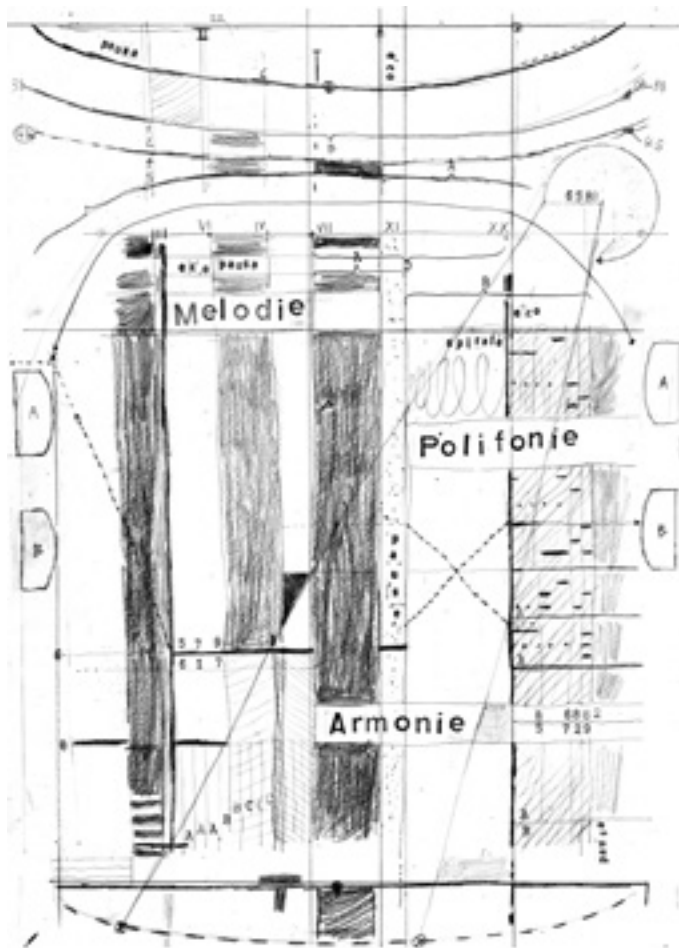
Roland Boer



Giovedì 22 marzo
Auditorium Pollini, Padova
ore 20.45
Ciclo completo, Ciclo parziale Blu

ROLAND BÖER
Direttore
FRANCESCO D'ORAZIO
Violino

BEETHOVEN
Leonora II, Ouverture
LIGETI
Concerto per violino e orchestra
BRAHMS
Serenata n. 1



**52ª Stagione Concertistica 2017/2018
TEATRI DEL SUONO**

www.opvorchestra.it