

108

1. Ott.
2. Fl.
1. Cor.
2. Cor.
3. Cor.
4. Cor.
1. Tr.
2. Tr.
3. Tr.
1. Trbn.
2. Trbn.
3. Trbn.
PERC.
Ass.
Pf.
Arpa
Pf. Solo 1
Pf. Solo 2
Vni I div.
Vni II div.
Vle div.
Vc. div.
Cb.

108

Auditorium Rai "Arturo Toscanini" di Torino

giovedì 7 novembre 2019 - ore 20.30
venerdì 8 novembre 2019 - ore 20

Programma presentato anche a Torino nell'ambito della **Stagione 2019/2020 dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**

Teatro alla Scala

Per ricordare Paolo Grassi, nel centenario dalla nascita

lunedì 11 novembre 2019
ore 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Juraj Valčuha direttore

Emanuele Arciuli pianoforte

Andrea Rebaudengo pianoforte

Luca Francesconi (1956)

Macchine in echo (2015) – 25'

per due pianoforti e orchestra

Sergej Prokof'ev (1891-1953)

L'amore delle tre melarance

Suite op. 33bis (1922) – 15'

Les Ridicules

Le magicien Tchélio et Fata Morgana jouent aux cartes
(scène infernale)

Marche

Scherzo

Le Prince et la Princesse

La Fuite

Igor Stravinskij (1882-1971)

L'Oiseau de feu

Suite per orchestra (rev. 1945) – 28'

Introduzione

Preludio e danza dell'uccello di fuoco

Variazioni (l'Uccello di fuoco)

Pantomima I

Pas de deux: l'Uccello di fuoco e Ivan zarevič

Pantomima II

Scherzo: danza delle principesse

Pantomima III

Rondò delle principesse (Chorovod)

Danza infernale di Kaščeј

Berceuse

Finale

Trasmissione in diretta radiofonica su Rai Radio3

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

in collaborazione con

Rai Orchestra

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

FONDAZIONE
PAOLO
GRASSI
LA VOCE DELLA CULTURA



FONDAZIONE
PAOLO
GRASSI
LA VOCE DELLA CULTURA

Francesconi, Prokof'ev, Stravinskij

Nel pianoforte, c'è qualcosa di rituale che mi ha sempre affascinato. [...] Lo strumento è sospeso in un perfetto equilibrio nella contraddizione tra forze istintive e un'elaborata organizzazione razionale. [...] Due pianoforti sono terribilmente potenti... e tanto più se in dialogo con un'orchestra sinfonica.

LUCA FRANCESCONI

Francesconi, *Macchine in echo*

Il concerto per due pianoforti e orchestra *Macchine in echo* è stato scritto per il duo pianistico GrauSchumacher (Andreas Grau e Götz Schumacher). La partitura porta la data 13 aprile 2015. Dopo la dissonanza delle prime due note, con dinamica *sforzatissimo*, i due solisti in *pianissimo* sembrano oscillare intorno alle note di un accordo perfetto maggiore o minore, in una situazione sospesa, superata da rapidissime figurazioni ascendenti (o discendenti) talvolta seguite da violenti grumi sonori, in registri prevalentemente divaricati, all'acuto o al grave. Già nelle prime pagine, i due strumenti rivelano aspetti diversi della loro natura e della loro storia: nel non lineare, ricco, complesso percorso del pezzo lasceranno emergere con evidenza la natura di "macchine" che maggiormente interessa al compositore, come indica il titolo. Un precedente progetto di titolo doveva essere "motivazioni estreme", per sottolineare, come ha scritto Francesconi, "il conflitto tra energie dionisiache e potere delle strut-

ture", un conflitto la cui esplorazione appartiene, non soltanto qui, alla sua poetica. Il testo prosegue così: "Amo profondamente il gioco di specchi e le moltiplicazioni incantatorie dei due pianoforti con l'orchestra: è una fonte infinita di significati. Significati che ho bisogno di trovare, a dispetto della destrutturazione della realtà che ci circonda. Come piccolo accenno a questa strenua resistenza ho inserito un breve omaggio al *Concerto per due pianoforti* di Luciano Berio, uno dei pezzi che hanno lasciato un solco profondo nella mia vita". Il riferimento a questo capolavoro di Berio del 1972-73 va inteso ovviamente in senso ideale. Non occorre sottolineare il significato etico della rivendicazione della necessità della riflessione, della "strenua resistenza", ribadita da Francesconi a conclusione del suo testo su *Macchine in echo* e non riguardante, ovviamente, solo questo pezzo, in cui diversi aspetti della scrittura spiegano il riferimento a "motivazioni estreme". Francesconi avverte qualcosa di primordiale nello scatenamento di forze profonde dato dal vibrare delle corde percosse nelle "diaboliche macchine" che sono per lui i due pianoforti. Questa loro natura si svela più volte, nell'articolazione del pezzo: di grande evidenza, ad esempio, è la violenza di accordi in *fortissimo* che a qualche minuto dalla fine i due solisti accumulano, trasformandoli in grumi sonori privi di valenza armonica. La reazione dell'orchestra, dopo una cesura, dopo un brevissimo silenzio, si scatena nell'ultimo degli episodi coinvolgenti l'intera compagine: una pagina di grande densità, dove per qualche tempo il secondo pianoforte scandisce un cupo suono percussivo iterato *sforzatissimo*, con note suonate ponendo una sordina direttamente sulle corde. Poi anche i due solisti si scatenano e si raggiunge l'ultimo dei punti culminanti del pezzo,

dopo il quale tacciono gli archi (con l'eccezione dei contrabbassi), i fiati, i solisti e gli altri strumenti: la pagina conclusiva è un assolo dell'arpa. Non soltanto in questa conclusione assumono un ruolo importante le percussioni, l'arpa, l'accordéon, un pianoforte in orchestra (che a tratti passa alla tastiera elettronica): un gruppo di strumenti che hanno un posto privilegiato nel rapporto con i solisti, con la funzione di mediare con aspetti della materia sonora estranei all'intonazione temperata dei due pianoforti. Il limite del temperamento in molti modi viene superato perseguendo la compresenza e lo scontro di diversi stati della materia sonora, compreso quello del "rumore" (ne è un esempio anche il citato suono percussivo del secondo pianoforte, ottenuto con il dito in funzione di sordina direttamente sulle corde).

La ricchezza di potenziali situazioni offerte da due pianoforti e orchestra è esaltata da Francesconi in termini di rispecchiamenti, conflitti, moltiplicazioni, trasformazioni, nell'indagine su diversi stati della materia sonora, nelle allusioni a situazioni del passato o nel prescindere completamente (quasi un entrare e uscire dalla storia): è naturale che il percorso del pezzo sia complesso e non lineare. Presenta tuttavia chiarezza di articolazione, con grandi arcate nelle quali la materia si trasforma, con momenti di svolta nettamente definiti, ad esempio in quella grande ascesa verso il registro sovracuto su cui i due solisti indugiano insieme con l'ottavino, quasi distorcendo la loro natura. Vi si giunge a circa un terzo del pezzo, vi si torna una seconda volta in modo diverso poco oltre la metà, suscitando poi una reazione completamente differente, un episodio di natura più statica, che inizia con la sommessa contemplazione del "rumore" di percussioni non intonate.

Prokof'ev, *L'amore delle tre melarance*

Suite sinfonica op. 33bis

La prima delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi, *L'amore delle tre melarance* (1761) giunse a Prokof'ev attraverso Vsevolod Mejerchol'd, cui era servita da manifesto per un nuovo teatro: nel 1914 questi ne aveva pubblicato un adattamento nel primo numero della rivista teatrale da lui fondata, che aveva voluto chiamare proprio "L'amore delle tre melarance". Prokof'ev portò con sé quella rivista quando lasciò Mosca e si imbarcò per gli Stati Uniti nel 1918: durante il lungo viaggio cominciò a pensare all'opera e nel gennaio 1919, grazie all'entusiasmo del direttore dell'Opera di Chicago, Cleofonte Campanini, aveva già un contratto per farla rappresentare. Né allora, né in seguito le circostanze consentirono una collaborazione diretta con Mejerchol'd. Prokof'ev stesso, come in altri casi, provvide al libretto, servendosi della rielaborazione di Mejerchol'd del canovaccio di Carlo Gozzi; semplificò e abbreviò la vicenda, variandone liberamente diversi dettagli, e accolse anche, pur modificandola, l'idea del regista russo di aggiungere ai diversi piani della rappresentazione, già presenti nella fiaba di Gozzi (tra maschere, intrighi di corte e maldestri maghi), anche gli interventi di gruppi di spettatori (di gusti contrapposti, tragici, comici, lirici ecc.) in un Prologo e poi nel corso dell'azione. In Prokof'ev i tre "Originali" di Mejerchol'd diventano "Ridicules", commedianti che, oltre ad annunciare (alla fine del Prologo) lo spettacolo fiabesco lodandone la novità, aiutano in momenti decisivi il Principe, ad esempio porgendogli l'acqua per salvare l'amata Ninetta. La partitura era finita nello stesso 1919, ma la morte di Campanini ne fece ritardare l'allestimento; *L'amore delle tre melarance* andò in scena con successo il 30 dicembre 1921, grazie a

Mary Garden, la prima interprete di Mélisande, che aveva assunto la direzione dell'Opera di Chicago. L'opera fu cantata nella traduzione francese curata dallo stesso compositore, anche se la lingua originale in cui la musica era stata pensata è il russo. Per mostrare la vitalità teatrale della commedia dell'arte e fare una satira del nuovo naturalismo "plebeo" di Goldoni e dell'accademismo dell'abate Chiari, Carlo Gozzi aveva attinto alle tradizioni della fiaba popolare, esaltando il gusto per il meraviglioso, il fantastico e il magico, usando come fonte *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, o, più probabilmente, come egli disse, qualche favola della sua infanzia. Proprio il trionfo del fantastico nella "favola fanciullesca" che Gozzi dichiara di aver messo in scena incantò Mejerchol'd e Prokof'ev, che videro nelle invenzioni dello scrittore veneziano un affascinante estro e una libertà "sperimentale" attualissimi, alla luce di una concezione antinaturalistica e fantastica del teatro.

In un regno immaginario, il Principe erede al trono è malato di malinconia, e l'infido ministro Leandro, protetto dalla malvagia fata Morgana, complotta contro di lui insieme con la Principessa Clarice, nipote del Re. Bisogna far ridere il Principe per risanarlo; Truffaldino tenta l'impresa, contrastato da Morgana, che tuttavia scivola e cade scatenando una risata irrefrenabile. Il Principe è guarito, ma Morgana, con un sortilegio, lo rende schiavo dell'ossessione dell'amore di tre melarance. Sfidando una gigantesca Cuoca (dalla voce di basso), con l'aiuto del mago Celio il Principe conquista le melarance, che nascondono tre principesse: una di queste, Ninetta, diventerà sua sposa, dopo che sono stati vinti altri malefici incantesimi di Morgana.

La rapida successione di situazioni fantastiche o assurde, la fantasia di Gozzi e le idee di Mejerchol'd ispirarono a Prokof'ev una delle sue partiture più felici, ricca di umori giocosi, buffoneschi, ironici, fiabeschi, delineati con leggerezza, rapidità e con una fresca, mordente, irriverente vitalità che trova nella Marcia (giustamente famosissima) una sorta di emblematico suggello. In quattro brevi Atti, il gioco fantastico di Prokof'ev passa da una trovata all'altra senza cadute, in una rapida successione di situazioni paradossali, stimolo per lui a inventare in orchestra colori acidi e nitidi sempre nuovi, con pennellate accese e forti.

La suite sinfonica (1924) ebbe grande fortuna e riassume felicemente la varietà degli umori dell'opera, con cui condivide il turbinoso attacco, perché il pezzo iniziale, "Les Ridicules", rielabora la musica del breve Prologo, in cui i Tragici, i Comici, le Teste Vuote e i Lirici reclamano il loro spettacolo prediletto, finché i Comedianti (Ridicules) annunciano che si comincia. La suite prosegue con "Il mago Celio e la fata Morgana [che] giocano a carte (scena infernale)": dopo la prima scena nel palazzo del re, il mago Celio e fata Morgana, nell'oscurità di un "luogo cabalistico", giocano a carte la sorte dei rispettivi protetti alla presenza dei diavoletti (le cui risate sono riprese integralmente in orchestra). Celio perde sempre (cosa che gli verrà spesso rinfacciata) e maledice l'avversaria, su cui riuscirà tuttavia ad avere la meglio.

La Marcia, sia in esecuzioni isolate sia insieme al successivo Scherzo, è divenuta la pagina più famosa dell'opera, della cui vitalissima, estrosa vena fantastica è, come già si è detto, quasi l'emblema. La si ascolta nel II Atto, tra il primo e il secondo tentativo di Truffaldino di far ridere il Principe, e ritorna nel III e nel IV Atto.

Al III Atto appartiene la musica dello Scherzo: è quella, agile e lieve, che corrisponde al viaggio velocissimo del Principe e di Truffaldino alla ricerca delle melarance, sospinti dal soffio prodigioso del diavolo Farfarello. Nello stesso III Atto, il Principe scopre nella terza melarancia la principessa Ninetta: è amore a prima vista ed è l'unico momento dell'opera (e della suite) in cui trova spazio la vena lirica di Prokof'ev, con accenti di tenera freschezza. La suite si conclude con il sesto, rapido pezzo, "La fuga": è quella, precipitosa, dei malvagi che avevano cercato di provocare la rovina del Principe.

Igor' Stravinskij, *L'Oiseau de feu*

Suite per orchestra

"Voglio un balletto, un balletto russo. Non si è mai realizzato qualcosa di simile", scriveva nel 1909 Djagilev ad Anatolij Ljadov: dopo il successo della prima stagione dei Ballets Russes a Parigi, che aveva proposto nel 1909 opere e balletti, era maturata la decisione di rinunciare ai costosissimi spettacoli d'opera e di puntare sul balletto in una prospettiva nuova, che avrebbe trovato proprio nel progetto dell'*Oiseau de feu* il primo esempio. L'impegno inventivo e innovativo della coreografia e delle scene doveva andare molto oltre le convenzioni: la musica non doveva essere relegata al ruolo subordinato e marginale che tradizionalmente aveva nel repertorio ballettistico, i soggetti e tutti gli aspetti dello spettacolo dovevano essere improntati a un carattere russo. Un soggetto come quello scelto per *L'Oiseau de feu* aveva un esplicito significato programmatico, e l'immagine stessa del libero e fiabesco volatile del titolo poteva apparire un luminoso simbolo. Il soggetto fu firmato dall'autore della coreografia, Michail Fokin (francesizzato in Michel Fokine);

ma alla sua ideazione concorsero diverse persone della cerchia di Djagilev, che fecero riferimento a svariate fonti, in prevalenza di origine popolare russa, come *La favola del principe Ivan, dell'uccello di fuoco e del lupo grigio* (la prima di quelle raccolte da Aleksandr Afanasjev), che fu unita a racconti incentrati sulla figura del mago malvagio Kaščej. Un soggetto simile si trova nella dodicesima opera di Rimskij-Korsakov, *Kaščej l'immortale* (1902), un punto di riferimento molto importante anche per Stravinskij.

Per la musica si era inizialmente pensato a Nicolaj Čerepnin, che però rinunciò in seguito a disappori con Fokin. Djagilev si rivolse allora a Ljadov, e dopo il suo rifiuto, a Glazunov, a Sokolov e infine al giovane Stravinskij, di cui conosceva soltanto lo *Scherzo fantastique*. Interrompendo la composizione del *Rossignol*, Stravinskij colse la grande occasione; la partitura dell'*Oiseau de feu* fu iniziata nel novembre 1909 e finita il 18 maggio 1910. La prima rappresentazione a Parigi, il 25 giugno 1910, fu un trionfo per tutti, e segnò per Stravinskij la conquista della fama internazionale. Nella partitura di Stravinskij è determinante la continuità con la tradizione nazionale russa, e in modo particolare con la lezione di Rimskij-Korsakov. In una sintesi fascinosa, si assiste anche al nitido profilarsi di una personalità nuova. Secondo Prokof'ev, nulla si trovava nell'*Uccello di fuoco* che già non fosse in *Sadko*. Avrebbe dovuto citare anche altre opere di Rimskij, come *Kaščej l'immortale*, *Mlada* e *Il gallo d'oro*; ma la malevolenza dell'osservazione non toglie nulla al fascino fiabesco di una partitura che ha un posto a sé nel catalogo stravinskiano. Chi conosce l'ultima opera di Rimskij-Korsakov, *Il gallo d'oro* (finita nel 1907 e rappresentata postuma nel 1909) può

avere per molti aspetti l'impressione che l'*Uccello di fuoco* ne costituisca una sorta di ideale prosecuzione; ma l'evidentissimo legame con Rimskij e con la tradizione nazionale russa (e qualche debito assai meno rilevante con Skrjabin, Debussy, Ravel, Wagner) non soltanto rivelano aspetti determinanti della formazione del giovane Stravinskij, ma appaiono coerenti con il progetto complessivo, in cui il compositore si inserì per ultimo, lavorando su un soggetto già definito e con la necessità di rispettare tempi ed esigenze del coreografo. Non è quindi troppo sorprendente che a un solo anno di distanza *Petruška* si collochi in una prospettiva nettamente diversa. Fra i balletti di Stravinskij, soltanto nell'*Uccello di fuoco* c'è tanta immediatezza narrativa e descrittiva, in seguito ridotta o eliminata, così come verranno abbandonati i toni dell'evocazione fiabesca, i colori di un esotismo profondamente legato alla tradizione slava. Ma anche in questi aspetti risiede il peculiare fascino dell'*Uccello di fuoco*, legato alla sicurezza con cui il compositore ventisettenne si impadronisce di ciò che gli serve e lo fonde senza residui in un esito di irripetibile freschezza.

Ricordiamo brevemente la vicenda. Il principe Ivan insegue e cattura l'Uccello di fuoco, ma cede alle sue suppliche e gli restituisce la libertà, ottenendo da lui una piuma magica, pegno di una promessa di aiuto. Nel giardino incantato del mostro Kaščej, Ivan incontra poi tredici principesse e si innamora di una di loro; ma esse sono prigioniere di Kaščej, il gigante dalle dita verdi che ha il potere di pietrificare gli uomini. Ivan decide di affrontarlo, viene fatto prigioniero e verrebbe pietrificato se non intervenisse in suo aiuto l'Uccello di fuoco, che prima trascina i seguaci di Kaščej in una furiosa danza, poi li addormenta. Ivan può

allora rompere l'uovo che contiene l'immortalità del mago, uccidendolo e annientandone gli incantesimi: libera così le vittime che erano state pietrificate e può sposare la principessa.

C'era già in Rimskij-Korsakov (ma era anticipata anche nel filone fiabesco russo che inizia con *Ruslan e Ljudmila* di Glinka) la netta distinzione stilistica tra la caratterizzazione dei personaggi umani e quella dei personaggi dotati di poteri soprannaturali o stregati: la musica dei primi si vale di vocaboli diatonici improntati al folklore musicale russo, mentre agli altri si associa una inquieta ricerca armonica e cromatica. Per l'Uccello di fuoco si può far riferimento a Skrjabin e ai francesi (ma anche, osserva Richard Taruskin, a un accordo cromatico di quattro suoni frequente nelle ultime opere di Rimskij), mentre per Kaščej e il suo seguito, nella musica che a noi suona come più "stravinskiana", spesso Stravinskij si basa su una scala che aveva molto interessato Rimskij a partire da *Sadko* (1896), una scala dove si alternano toni e semitoni, che sarà importante anche in opere successive di Stravinskij.

L'introduzione è una delle pagine più affascinanti del balletto, una delle più originali, anche se può richiamare quella di *Sadko* e forse può anche fare lontanamente pensare all'inizio del II Atto del *Parsifal*. Violoncelli e contrabbassi con sordina, poi le viole eseguono su un rullo di grand-cassa un tortuoso disegno, quasi un plumbeo ostinato, dal colore oscuro, su cui si insinuano, pallidi e spettrali, i bicordi dei tromboni. La musica sembra emergere gradualmente dalle tenebre. Richard Strauss ebbe delle perplessità, se dobbiamo credere al racconto di Stravinskij, secondo cui il maestro bavarese gli avrebbe detto: "Sbagliate a cominciare in pianissimo. Il pubblico

non vi ascolterà. Bisogna prima di tutto sorprenderlo con un grande colpo da maestro". Strauss fu invece colpito dal singolare effetto evocativo ottenuto dai glissandi degli archi su suoni armonici. Il seguente "Preludio e Danza" riprende una piccola parte della prima scena tra il principe e il magico volatile; poi le "Variazioni" corrispondono alla "Danza dell'Uccello di fuoco", pagina dove la mirabile leggerezza e mobilità delle figurazioni e dei timbri ricorda Skrjabin e il fiammeggiante virtuosismo orchestrale di alcuni precedenti lavori di Stravinskij, come lo *Scherzo fantastique*. Nella breve "Pantomima I" si rielabora, accorciandola, la scena della cattura dell'Uccello di fuoco, mentre il seguente "Pas de deux: l'Uccello di fuoco e Ivan zarevič" corrisponde alla supplica dell'animale fatato. Nei tempi Adagio-Allegretto-Adagio si ascoltano nuovi temi, disegni dal sensuale sapore orientaleggiante, finché, nella breve "Pantomima II", il pennuto vola via. Lo "Scherzo" (Danza delle principesse) è di aerea leggerezza; seguono, nella "Pantomima III" i temi del principe Ivan che si mostra alle principesse. All'inizio della loro danza in tondo "Chorovod" Stravinskij rievoca, con le imitazioni dei due flauti, l'embrionale contrappunto a due voci che appartiene alle tradizioni di questa danza: seguono due temi, affidati rispettivamente ai legni e agli archi, entrambi di origine popolare. Sulla ripetizione circolare di questi elementi si basa l'intero pezzo, che nella sottile eleganza e nella grazia melodica si collega esplicitamente alla musica del secolo XIX, a Rimskij-Korsakov e a Čajkovskij.

Omettendo pagine di grande interesse, la suite crea un violento contrasto con lo scatenarsi della "Danza infernale". In questo punto culminante del balletto, Stravinskij si ricordò di un tema che

appartiene a *Mlada* di Rimskij-Korsakov: un debito tanto più significativo in una pagina tra le più originali del balletto, per l'asprezza dell'invenzione timbrica, per la crudezza delle dissonanze, per il procedere quasi a blocchi ossessivamente ripetuti, per la scansione rigida e martellata, che esalta lo scatenamento ritmico. Anche il lirismo della seguente "Berceuse", sebbene rimandi a certe evocazioni leggendarie di Rimskij, o forse al "Vecchio castello" dai *Quadri* di Musorgskij, ha una asciuttezza personalissima nel definire uno statico incanto. Segue, nella suite, il gioioso Finale, che crea una sorta di luminoso crescendo a partire dall'inizio in cui il primo corno, intonando una melodia popolare russa, dissolve ogni ombra sinistra. Anche di questa pagina si riconosce l'appartenenza a una tradizione nazionale, di cui si trova l'esempio già in *Una vita per lo Zar* di Glinka. Al posto delle campane a festa che si incontravano in Glinka, troviamo qui un'evocazione più suggestiva e inventiva, perché a quelle sonorità si allude, trasfigurandole, con il timbro degli ottoni.

La suite del 1945 è la terza (dopo quelle del 1911 e 1919) e, come quella del 1919, riduce sensibilmente l'organico rispetto all'originale. Le rielaborazioni di Stravinskij tendono a prosciugare e a rendere più essenziale il sontuoso colorismo della grande orchestra impiegata nel 1910.

Paolo Petazzi

JURAJ VALČUHA

direttore d'orchestra

Nato a Bratislava, vi ha studiato composizione e direzione d'orchestra, perfezionandosi poi a San Pietroburgo con Il'ja Musin e a Parigi, dove nel 2006 debutta con l'Orchestre National de France. Lo stesso anno inizia la carriera italiana al Comunale di Bologna con *La bohème*. Da allora è salito sul podio delle orchestre più prestigiose, quali i Münchner e i Berliner Philharmoniker, la Gewandhausorchester di Lipsia, la Staatskapelle di Dresda, l'Orchestra del Royal Concertgebouw di Amsterdam, la hr-Sinfonieorchester di Francoforte, la NDR Elbphilharmonie Orchester di Amburgo, l'Orchestra della Radio Svedese, le orchestre di Pittsburgh, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Cleveland, la National Symphony Orchestra, la New York Philharmonic, la Philharmonia di Londra, la Filarmonica della Scala e l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dall'ottobre 2016 è Direttore musicale del Teatro di San Carlo di Napoli, nonché Primo Direttore ospite della Konzerthausorchester di Berlino. Inoltre dal 2009 al 2016 è stato Direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, con la quale è stato in tournée al Musikverein di Vienna, alla Philharmonie di Berlino, a Colonia, Monaco, Zurigo, Abu Dhabi e al Festival Enescu di Bucarest. Nel 2018-2019 tornerà a dirigere la New York Philharmonic, l'Orchestre Symphonique de Montréal, le Orchestre di San Francisco e di Pittsburgh, la BBC Symphony Orchestra, i Wiener Symphoniker, la Konzerthausorchester a Berlino e in tournée nelle capitali baltiche, nonché le Orchestre di Santa Cecilia e dell'OSN Rai. In campo operistico, ha diretto, tra l'altro, *Parsifal* all'Opera di Budapest, *Jenůfa*, *Peter Grimes* e *Salome* al Comunale di Bologna, *L'amore delle tre melarance* e *Faust* all'Opera di Firenze, *Turandot*, *Elektra*, *La fanciulla del West*, *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, *Káťa Kabanová*, *Die Walküre* e *Cavalleria rusticana* al San Carlo. Nel 2018 gli è stato attribuito il Premio Abbiati al migliore direttore d'orchestra.

EMANUELE ARCIULI

pianista

Nato a Galatone (Lecce), si è diplomato al Conservatorio "N. Piccinni" di Bari. Ha suonato con le orchestre più prestigiose in Italia e all'estero, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il Maggio Musicale Fiorentino, le orchestre della Fenice di Venezia, del Comunale di Bologna e del Petruzzelli di Bari, *laVerdi* di Milano, la Filarmonica di Rotterdam e quella di Bruxelles, l'Orchestra della RSI di Lugano, la Brucknerorchester di Linz, la Tonkünstler-Orchester di Vienna (al Musikverein, per Wien Modern), la Filarmonica di San Pietroburgo. Collabora con direttori quali Roberto Abbado, Andrej Borejko, Dennis Russell Davies, Diego Fasolis, Yoel Levi, Brad Lubman, Wayne Marshall, James MacMillan, Kazushi Ono, Zoltán Peskó, Jonathan Stockhammer. Impegnato nella musica contemporanea, suona regolarmente nelle maggiori rassegne, quali Milano Musica, la Biennale di Venezia, Nuova Consonanza a Roma. Attivo anche in ambito cameristico, si esibisce spesso con Sonia Bergamasco e Andrea Rebaudengo.

Accanto al repertorio tradizionale, suona moltissima musica del nostro tempo. Ha eseguito in prima assoluta oltre quindici nuovi concerti per pianoforte e orchestra, molti dei quali scritti per lui. Più di cinquanta sono le pagine pianistiche composte per lui da autori come George Crumb, Milton Babbitt, Frederic Rzewski, Michael Nyman, Michael Daugherty, William Bolcom, John Harbison, Aaron Jay Kernis. Ha partecipato al progetto "Round Midnight", sostenuto dal College-Conservatory of Musica dell'Università di Cincinnati.

Nel 2011 gli è stato conferito il Premio Abbiati come miglior solista dell'anno. Insegna pianoforte contemporaneo all'Accademia di Pinerolo. Docente di pianoforte al Conservatorio "Piccinni" di Bari, tiene regolarmente workshop in varie università degli Stati Uniti, dove si reca dal 1998 e ha tenuto oltre quaranta tournée. È autore del volume *Musica per pianoforte negli Stati Uniti* (Torino 2010).

ANDREA REBAUDENGO

pianista

Nato a Pesaro, ha studiato pianoforte con Paolo Bordini, Lazar Berman, Alexander Lonquich e Andrzej Jasiński e composizione con Danilo Lorenzini. Il suo repertorio spazia da Bach ai giorni nostri, con una particolare predilezione per la musica scritta negli ultimi cento anni; viene invitato anche in progetti che lo coinvolgono come improvvisatore in Italia e all'estero. Ha suonato come solista con importanti orchestre e ensemble, tra cui l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali e *laVerdi* di Milano, la Filarmonica di Torino e gli Ottoni della Scala. È il pianista dell'ensemble Sentieri selvaggi, con il quale si è esibito, tra l'altro, all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, alla Bang-on-a-can Marathon di New York, al Festival Sacrum Profanum di Cracovia, a MiTo Settembre Musica e alla Biennale di Venezia, presentando spesso prime esecuzioni di autori contemporanei e collaborando con compositori quali Louis Andriessen, Michael Nyman, David Lang, James MacMillan, Julia Wolfe, Mark-Anthony Turnage, Luca Francesconi, Ivan Fedele e Fabio Vacchi. In duo con Cristina Zavalloni si è esibito alla Carnegie Hall di New York, al Music Center at Strathmore, al Teatro della Maestranza di Siviglia, ai Concerti del Quirinale, al Teatro Rossini di Pesaro e in numerosi festival, tra cui quelli jazz di Berchidda, Roccella Jonica e Parmajazz Frontiere. Suona in duo con la violista Danusha Waskiewicz, con l'oboista Fabien Thouand, con il percussionista Simone Beneventi, con il pianista Emanuele Arciuli; è il pianista dell'Ensemble del Teatro Grande di Brescia e di *Solo Goldberg Improvisation*, spettacolo coreografico di Virgilio Sieni in cui esegue le *Variazioni Goldberg* di Bach. Con Klaidi Sahatçı e Sandro Laffranchini ha fondato l'Altus Trio, che ha debuttato nel 2010 al Teatro alla Scala di Milano. Insegna al Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994. I primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Dall'ottobre 2016 James Conlon è il nuovo Direttore principale, dopo Juraj Valčuha (2009-2016) e Rafael Frühbeck de Burgos (2001-2007). Jeffrey Tate è stato Primo Direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011; Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite nel triennio 2003-2006, mentre Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dal 1996 al 2001. Altre presenze significative sul podio sono state Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Hartmut Haenchen, Mikko Franck, Fabio Luisi e Christoph Eschenbach. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici e televisivi della Rai, l'Orchestra ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con importanti commissioni e prime esecuzioni. Esempio, dal 2004, la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica.

L'Orchestra tiene regolari stagioni concertistiche e cicli speciali a Torino dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia ed è impegnata annualmente in eventi particolarmente significativi, come i concerti di Natale ad Assisi (trasmessi in mondovisione) e in Senato e le celebrazioni per la Festa della Repubblica.

Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre a varie tournée internazionali, nel 2006 l'Orchestra ha suonato a Salisburgo nel concerto conclusivo del

Festival e alla Philharmonie di Berlino nel concerto per l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze; nel 2011 si è esibita negli Emirati Arabi Uniti e ha debuttato al Musikverein di Vienna; nel 2012 ha debuttato al Festival RadiRo a Bucarest e nel 2013 al Festival Enescu, sempre a Bucarest. Nel dicembre 2016 ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman) e nel 2017 ha suonato al Konzerthaus di Vienna.

Durante l'estate del 2019 ha partecipato alla "Maratona Beethoven" al Teatro di San Carlo a Napoli con Juraj Valčuha e alle celebrazioni per Matera Capitale europea della Cultura 2019 con James Conlon; inoltre ha suonato al Rossini Opera Festival di Pesaro, di cui è l'orchestra principale dal 2017, con Michele Mariotti sul podio. In settembre ha preso parte al Festival Dvořák a Praga con Christoph Eschenbach, prima del ritorno a MiTo Settembre Musica, diretta da John Axelrod, e alla Biennale di Venezia, diretta da Clemens Schuldt. La primavera del 2020 la vedrà impegnata, con il suo Direttore principale James Conlon, in una tournée di quattro date in Spagna.

Ha partecipato ai film-opera prodotti da Andrea Andermann *La traviata à Paris* (2000) con la direzione di Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi, *Rigoletto a Mantova* (2010), ancora con Mehta e la regia di Marco Bellocchio, e *Cenerentola, una favola in diretta* (2012), con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Carlo Verdone, tutti trasmessi in mondovisione su Rai 1. L'Orchestra si occupa, inoltre, delle registrazioni di sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai; dai suoi concerti dal vivo sono spesso ricavati CD e DVD. Svolge un'ampia e articolata attività educativa, con spettacoli, concerti introdotti dagli stessi musicisti e masterclass.