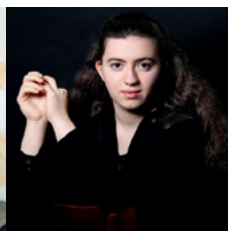




credits: @ Lisa Martin



credits: @ Caroline Dauré



12

16-17/02

Giovedì 16 febbraio 2023, 20.30

Venerdì 17 febbraio 2023, 20.00*

PETR POPELKA direttore
MARIE-ANGE NGUCI pianoforte

Luigi Dallapiccola
Wolfgang Amadeus Mozart
Richard Strauss

*In diretta su:

Rai Radio 3

*Live streaming su:

Rai Cultura

raicultura.it/orchestrarai



DSNRai



OrchestraRai



orchestrasinfonicarai



Nella foto: da sinistra, Alessandro Piovesan, Gian Francesco Malipiero, Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi (Venezia, 1957).

12°

GIOVEDÌ 16 FEBBRAIO 2023

ore 20.30

VENERDÌ 17 FEBBRAIO 2023

ore 20.00

PETR POPELKA *direttore*

MARIE-ANGE NGUCI *pianoforte*

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Three Questions with Two Answers

(1962-1963)

Sostenuto - sottovoce

Moderato - tranquillo

Impetuoso - violento

Largamente - sostenutissimo

Molto sostenuto

Durata: 21' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

25 novembre 1993, Roberto Abbado

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Concerto n. 24 in do minore

per pianoforte e orchestra, K 491 (1786)

Allegro

Larghetto

Allegretto

Durata: 31' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

6 aprile 2017, Trevor Pinnock, Christian Blackshaw

Richard Strauss (1864-1949)

Also sprach Zarathustra, op. 30 (1896)

Introduzione - Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo - Del grande anelito - Dei piaceri e delle passioni - Il canto dei sepolcri - Della scienza - Il convalescente - Il canto della danza - Il canto del nottambulo

Durata: 34' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

30 novembre 2016, Juraj Valčuha

Il concerto di venerdì 17 febbraio è trasmesso in diretta su Rai Radio 3 per *Il Cartellone di Radio 3 Suite*, in live streaming su raicultura.it e in differita sul circuito Euroradio.

Luigi Dallapiccola

Three Questions with Two Answers

Se c'è un compositore italiano cui il Novecento non ha reso giustizia, questi è certamente Luigi Dallapiccola. A distanza di quasi cinquant'anni dalla scomparsa, la figura di Dallapiccola resta ancora un oggetto un po' misterioso, soprattutto per quanto riguarda la sua musica. Eppure Dallapiccola è stato una figura di spicco della musica europea, uno dei pochi compositori italiani realmente riconosciuti e rispettati a livello internazionale. Il suo più grande merito, dal punto di vista storico, è stato di aver introdotto nella musica italiana la tecnica dodecafonica, come lui stesso rivendicava nel 1946 in una corrispondenza da Firenze per la rivista americana «Modern Music»: «*I was the first in Italy to study and to apply the principles of the twelve-tone system*»¹. La folgorazione artistica avvenne a Firenze, il primo aprile 1924, quando il giovane Dallapiccola assistette a Palazzo Pitti all'esecuzione del *Pierrot Lunaire* diretto dallo stesso Arnold Schönberg. «*Quella sera – ricorda Dallapiccola – gli studenti del Conservatorio esibivano, con latina gaiezza, il regolamentare fischiotto prima che l'esecuzione avesse inizio: il pubblico, dal canto suo, scalpitò, tumultuò, rise. Ma Giacomo Puccini, quella sera, non rideva. Ascoltava l'esecuzione con attenzione estrema, seguendo il testo sulla partitura, e, alla fine del concerto, chiese a Casella l'onore di essere presentato a Schönberg*»². Quell'incontro straordinario con la musica ultramoderna di Schönberg fu per Dallapiccola una sorta di agnizione della propria vocazione artistica, la rivelazione di un viaggio da intraprendere in mondi sconosciuti seguendo il cammino indicato da Hölderlin con la profetica sentenza: «*Noi non siamo nulla; quello che cerchiamo, è tutto*»³. A questo principio Dallapiccola si è attenuto per tutta la vita con estremo rigore, nonostante il peso di tener fede a ideali che comportano perlopiù rinunce e isolamento. Non è sorprendente, dunque, che per un artista di questa stoffa la figura di Ulisse abbia rappresentato una specie di ossessione costante, dal primo incontro con il famoso eroe omerico all'età di otto anni, nell'agosto del 1912, con la visione del film *L'Odissea di Omero* di Giuseppe de Liguoro, fino al compimento dell'opera che Dallapiccola reputava il risultato più importante della sua intera carriera artistica, *Ulisse*, rappresentato per la prima volta a Berlino nel 1968, in tedesco, con la direzione di Lorin Maazel.

L'impressione fanciullesca destata dalle imprese di Ulisse, raccontate con mezzi primitivi dal cinema muto, si trasforma per Dallapiccola, con il passare degli anni, in un simbolo progressivamen-

1 Cit. in Hans Nathan, *The twelve-tone compositions of Luigi Dallapiccola*, «The Musical Quarterly», Vol. XLIV, No. 3, July 1958, pp. 289-310.

2 Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, ilSaggiatore, Milano 1980, p. 449.

3 Friedrich Hölderlin, *Fragment von Hyperion* (1794), hrsg. von Karl-Maria Guth, Hofenberg, Berlin 2016 (ed. it. Frammento di Iperione, Il Nuovo Melangolo, Genova 1989), p. 22: «Wir sind nichts; was wir suchen, ist alles».

te più definito, nella sua coscienza, dell'uomo contemporaneo, inquieto navigatore in angosciosa ricerca di una risposta ai tanti interrogativi della vita del nostro tempo. L'idea di scrivere un'opera su Ulisse, nutrita da un'amplessissima serie di letture che vanno da Omero a Dante, Joyce, Mann, Cavafis, Proust, Sant'Agostino, comincia a prendere forma nei primi anni Sessanta, quando Dallapiccola fa la spola tra Europa e Stati Uniti come didatta. Mentre si trovava all'Università di Berkley in California per un semestre come Visiting professor, tra il 1962 e il 1963, Dallapiccola decide di onorare l'impegno di scrivere un lavoro per grande orchestra per la New Haven Symphony Orchestra. Non volendo distogliersi dal progetto dell'*Ulisse*, Dallapiccola usa il materiale preparatorio per trasformarlo in un lavoro indipendente, che diventa così uno studio preliminare per l'opera. Per questa ragione, probabilmente, l'autore decise di non pubblicare la partitura, stampata postuma dall'editore Suvini Zerboni nel 1977. Il titolo enigmatico scelto per il nuovo lavoro, *Three Questions and Two Answers*, riecheggia un famoso lavoro di Charles Ives, *The Unanswered Question*. Nel programma di sala della prima esecuzione, a New Haven il 5 febbraio 1963, Dallapiccola spiegava il senso delle tre domande e delle due risposte: «*Chi sono io?, Chi sei tu?, Chi siamo noi sono le tre domande cui si riferisce il titolo, rappresentate da tre cellule tematiche di tre note*». Le altre tre note che servono per completare la serie di dodici, secondo la tecnica dodecafonica cui Dallapiccola rimase fedele per tutta la vita, compare nella seconda risposta, che occupa la quarta delle cinque sezioni in cui è articolato il lavoro, di carattere duro e pessimistico. La prima risposta, invece, pacata e lirica, è imperniata su un solo del flauto che placa gli improvvisi scarti dell'orchestra. Le prime due domande, chi sono io e chi sei tu, sono molto brevi, quasi aforistiche, soprattutto la seconda, che esprime anche il carattere drammatico del confronto con l'anonima e inquietante figura dell'altro da sé. La terza domanda, che rimane senza risposta, riguarda in senso metaforico la ricerca del sacro, come nell'incessante peregrinare del suo Ulisse. «*Quanto mi manca la Parola, il Nome*», declama Ulisse nell'ultima scena dell'opera. Forse la risposta all'ultima domanda si trova nella citazione in latino che Dallapiccola ha posto in calce alla partitura dell'*Ulisse*, tratta dall'invocazione a Dio che apre le *Confessioni* di Sant'Agostino: «*fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*» (ci hai fatti per tendere a te, e il nostro cuore è inquieto finché non riposa in te).

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n. 24 in do minore
per pianoforte e orchestra, K 491

Mozart ha scritto soltanto due Concerti per pianoforte in tonalità minore. Il primo, in re minore K 466, risale al febbraio del 1785 mentre il secondo, il Concerto in do minore K 491, è dell'anno successivo, e fu inserito nel suo catalogo personale il 24 marzo

1786. Sebbene il modo minore stabilisca una certa affinità tra i due lavori, il loro stile diverge in maniera abbastanza netta. Rispetto al precedente, infatti, il Concerto in do minore ha un carattere tragico, piuttosto che drammatico. Il furore della lotta combattuta in quello in re minore, il lavoro forse più drammatico scritto per il suo strumento, si è placato, e Mozart sembra gettare uno sguardo di compassione sui resti del campo di battaglia.

Fino all'ingresso del solista l'orchestra, irrobustita dall'aggiunta di una coppia di clarinetti, brancola alla ricerca di un filo logico, in mezzo a una selva di domande senza risposta. Il tema principale, esposto prima dagli archi e poi da tutta l'orchestra, si contorce come un serpente con una serie di cromatismi. Mozart si discosta dalle forme squadrate e regolari per cercare un tessuto musicale più organico e unitario. La forma si chiarisce soltanto nella serrata dialettica tra solista e orchestra. Ogni intervento del pianoforte implica una trasformazione dei temi proposti dall'orchestra. Per esempio, il salto di settima minore che conferiva al tema principale una tensione espressiva, nel pianoforte si dilata in maniera enfatica allargando il compasso dell'intervallo fino a un salto virtuosistico di un'ottava e mezzo. L'interrogativo iniziale dell'orchestra, passando nelle mani del pianista, diventa una sorta di questione esistenziale. Alla stessa maniera, il secondo tema acquista nella parte solistica una complessità ignota ai tutti. La tonalità di mi bemolle maggiore, infatti, si arricchisce di nuove idee musicali, articolate in un percorso armonico più ampio e fantasioso. Il breve sviluppo è condotto dal pianoforte con inquieta frenesia, estraendo dal materiale il succo vitale con spettacolare virtuosismo. Dopo aver toccato il culmine dell'espressione drammatica, la ripresa suona fresca e originale come un nuovo inizio. Il secondo tema, alla luce della nuova tonalità di do minore, acquista una sfumatura nostalgica. Il tema dei fiati scivola verso le profondità dell'orchestra, mentre il solista, dopo la cadenza, si concede ancora il lusso di un'ultima divagazione.

Il Larghetto in mi bemolle maggiore rappresenta una pausa spirituale, ma non del tutto innocente. Il tema proposto dal pianoforte si rispecchia nell'orchestra, che suddivide la frase tra archi e fiati. Un'elegante serenata, strumentata in maniera splendida e ripresa con molta espressione dal solista, forma la parte centrale del movimento. La ricca sonorità dei clarinetti emerge soprattutto nella parte conclusiva. Per il Finale Mozart adotta la formula del tema con variazioni. L'Allegretto si articola in otto variazioni, su un tema legato in maniera ben riconoscibile, tramite l'intervallo di settima minore, al tema iniziale. Il pianoforte s'impadronisce della prima variazione, fornendo la chiave di lettura del movimento. Diviene ben presto evidente come il contrasto tra il mondo della natura, evocato dalle sonorità pastorali dei fiati, e il carattere cromatico del virtuosismo solistico rappresenti il tema poetico del finale. L'orchestra indossa la corazza e marcia a ritmi marziali, mentre la scrittura pianistica si fa sempre più densa fino a esibire in certi punti un contrappunto a quattro voci. A differenza del Concerto

in re minore, questo lavoro non schiude le porte a un futuro luminoso e pieno di ottimismo. Il pianoforte indugia nel cromatismo dell'inizio, mentre l'orchestra mette la parola fine al Concerto in maniera brusca e scarna, con un'icastica sequenza di tre accordi secchi.

Richard Strauss

Also sprach Zarathustra, op. 30

Nulla sembrerebbe più lontano dalla mentalità di Strauss dell'idea di scrivere musica filosofica. Per tutta la vita, l'autore della *Sinfonia domestica* ha cercato di far credere al pubblico che lo scopo principale delle sue composizioni era semplicemente di garantire un buon tenore di vita al suo autore. Questa mania di sminuirsi era una maschera ironica ben conosciuta anche in famiglia, come quando nel 1948 Strauss mostrò alla nuora Alice i sublimi *Vier letzte Lieder*, freschi d'inchiostro, dicendo «ecco i *Lieder ordinati da tuo marito*». Perciò, non era facile dissimulare la portata intellettuale di un lavoro che prende il titolo da uno dei più controversi testi filosofici dell'epoca, *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, un libro in quattro parti scritto tra il 1883 e il 1885 e pubblicato integralmente nel 1892, quattro anni prima della composizione del poema sinfonico. Inoltre, nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, Nietzsche era al centro dell'attenzione non solo per le sue radicali posizioni filosofiche, ma anche per i suoi violenti attacchi alla musica di Wagner, e in particolare alla sua interpretazione della filosofia di Schopenhauer. Quindi, per uno dei più stimati compositori e direttori d'orchestra di fede wagneriana, qual era considerato Strauss soprattutto a Bayreuth, non era possibile far passare un lavoro del genere come un semplice e abile prodotto artigianale, senza implicazioni estetiche e culturali di ben altro profilo. Al contrario, una presa di posizione così palese a favore di un personaggio letteralmente innominabile a Bayreuth, e ormai sprofondata nella follia, significava prendere le distanze da Cosima e dall'ortodossia wagneriana. Anche per questo, la prima esecuzione dello *Zarathustra* a Francoforte, il 27 novembre 1896 con la direzione dell'autore, fu accompagnata da una lunga scia di polemiche e commenti, prima e dopo il concerto. Lo stesso Strauss, che in genere non era alieno dal commentare la sua musica, ha rilasciato un numero insolitamente alto di dichiarazioni sullo *Zarathustra*, e ha ispirato direttamente al critico musicale Arthur Hahn una guida all'ascolto del poema sinfonico pubblicata in occasione della première di Francoforte, definita esplicitamente una *Erläuterung*, spiegazione, e preparata secondo le precise indicazioni dell'autore. In altre parole, Strauss era particolarmente preoccupato di controllare l'interpretazione dello *Zarathustra*, e soprattutto di mettere in evidenza che il lavoro non voleva essere in alcun modo una parafrasi musicale del grande libro di Nietzsche, né tantomeno un saggio di musica filosofica. Non a caso il lavoro reca come sottotitolo «*frei nach Friedr. Nietzsche*», trat-

to liberamente da Nietzsche. In un'intervista al quotidiano «Berliner Tageblatt» del 18 novembre 1896, Strauss affermava: «*Chi si aspettasse dal mio lavoro una filosofia direttamente tradotta in note, sarà sorpreso di trovare invece in 'Also sprach Zarathustra', com'era mia intenzione, un pezzo costruito secondo una pura logica musicale, addirittura in do maggiore, che si sviluppa sul dualismo tra un tema maschile e uno femminile, a noi ben familiare in tutte le sinfonie classiche, e nella vecchia struttura di all'incirca quattro sezioni*». Quest'ansia di essere giudicato soltanto per la qualità della musica e di riportare il lavoro nell'alveo del poema sinfonico, genere nel quale Strauss aveva ottenuto i maggiori successi, era generata forse dal recente e scottante fiasco della sua prima opera *Guntram*, ma non impedì a qualche critico di notare, con sarcasmo, che d'ora in poi c'era da aspettarsi che qualcuno mettesse in musica la *Critica della ragion pura* di Kant o *L'Unico* di Max Stirner⁴.

Il compromesso cercato da Strauss si giustifica in parte con la particolare natura del libro di Nietzsche, che non sviluppa il suo pensiero attraverso il tradizionale linguaggio tecnico della filosofia bensì rappresentandolo in forma poetica e allegorica, quindi accessibile a tutti («*Un libro per tutti e per nessuno*», recita il sottotitolo). Strauss, dunque, ha buon gioco nel sottolineare come le varie sezioni del poema sinfonico abbiano preso spunto da una serie di immagini tratte dai discorsi di Zarathustra: «*Von den Hinterweltlern*» (Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo), «*Von der grossen Sehnsucht*» (Del grande anelito), «*Von den Freuden und Leidenschaften*» (Delle gioie e delle passioni), «*Grablied*» (Il canto dei sepolcri), «*Von der Wissenschaft*» (Della scienza), «*Der Genesende*» (Il convalescente), «*Tanzlied*» (Il canto della danza), «*Nachtwanderlied*» (Il canto del nottambulo)⁵. Immagini ben scelte, dal punto di vista musicale, ma che non elidono la domanda sul perché Strauss abbia scelto un soggetto tanto astratto e controverso per comporre un poema sinfonico, in mezzo a due lavori ispirati da personaggi tragicomici come *Till Eulenspiegel* (1894-1895) e *Don Quixote* (1896-1897). Un indizio si trova forse in un commento sorprendente del critico musicale Arthur Seidl, un vecchio amico di Monaco e dedicatario del *Till Eulenspiegel*. Schizzando un profilo del compositore, nel 1896, Seidl scrive, parlando dei poemi sinfonici: «*Dopo questi virtuosistici fiori all'occhiello, che gli avevano procurato il nome di Berlioz tedesco – se a torto o a ragione, non è qui da decidere – il giovane maestro ormai pienamente maturo è passato a un lavoro orchestrale più ampio, sulla cui idea originaria è soltanto da rivelare che avrebbe dovuto avere come soggetto 'Umano, troppo umano' (Menschliches, Alzumenschliches), ma che alla fine prese il nome 'Così parlò Zara-*

4 Vedi la recensione di Ferdinand Pffol della prima esecuzione a Berlino, «Hamburger Nachrichten», 3 dicembre 1896.

5 Per la traduzione dei capitoli dello Zarathustra seguiamo la versione di Mazzino Montanari, Adelphi, Milano 1968.

thustra»⁶. Considerati gli stretti rapporti tra i due, e il fatto che fin da giovani Seidl e Strauss discutevano di filosofia, frequentando insieme le lezioni di Friedrich Jodl su Schopenhauer all'Università di Monaco, è sorprendente che una notizia del genere sia passata sotto silenzio. Se l'affermazione di Seidl è vera, e francamente non si capisce perché dovrebbe essere inventata, questo sposta l'attenzione sul ripudio della visione pessimistica di Schopenhauer da parte di Strauss, in concomitanza con la revisione di *Guntram* del 1895. *Menschliches, Allzumenschliches*, infatti, pubblicato nel 1878, segna la svolta radicale del pensiero di Nietzsche, che con questo scritto liquida in maniera definitiva la visione wagneriana della Tetralogia, l'annullamento della volontà predicato da Schopenhauer e il feticcio della cultura romantica di sostituire l'arte alla religione. I temi toccati da Nietzsche, e in particolare il rifiuto del Cristianesimo, erano gli stessi dubbi che affollavano la mente del compositore in quegli anni, e che egli cercava di chiarire a sé stesso coinvolgendo gli amici più intimi, e persino Cosima Wagner, nell'esame della filosofia di Schopenhauer, che alla fine gli appare meschina e «democratica».

Tutta la prima parte dello *Zarathustra* di Strauss, in effetti, può essere considerata come una critica del Cristianesimo, una parodia dello spirito religioso. Intanto la presenza dell'organo, con il potente accordo di do maggiore che chiude la solenne e memorabile Introduzione, avvolge nell'incenso il rito ancestrale del saluto all'aurora. Due citazioni esplicite, inoltre, riportano le prime sezioni nel perimetro del mondo cristiano, il «*Credo in unum Deum*» intonato con le sordine dai corni nel «*Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo*» e il tema del Magnificat con l'organo, intrecciato al Credo, in «*Del grande anelito*». Nella penombra delle navate di questa cattedrale immaginaria – *mit Andacht*, con devozione, recita un'indicazione espressiva – serpeggiano, però, i germi di una vitalità inquieta e contrastante, nella radicale alterità del guizzante tema in si maggiore, con i lenti passi del tema in do maggiore. L'attrito tra il carattere eroico del nuovo tema e la melassa sentimentale della polifonia classica alla Palestrina del precedente adagio è un po' la spina dorsale della partitura. Questo dualismo si mantiene fino alle ultimissime battute del lavoro, con le estatiche armonie di si maggiore nelle eteree risonanze dei flauti e degli archi nel registro acuto che si sovrappongono agli ultimi echi del tema in do maggiore nei cavernosi pizzicati di violoncelli e contrabbassi. In mezzo, si sviluppa la variegata narrativa nietzschiana, sotto forma di una serie di episodi dello *Zarathustra* evocati non direttamente come titoli delle sezioni ma tra parentesi, e aggiunti successivamente su un impianto musicale già ampiamente sviluppato. Questo non significa che Strauss abbia steso una superficiale mano di vernice filosofica sulla partitura per il mero desiderio di legarsi a un libro che faceva scalpore,

6 Arthur Seidl, Richard Strauß – Eine Charakter-Skizze (1896), in Id., Straußiana. Aufsätze zur Richard Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1913, pp. 61-62.

piuttosto indica la speranza di trovare in Nietzsche le risposte alla propria crisi intellettuale, espressa qui non tanto sul piano speculativo quanto su quello emozionale e immaginativo. I passi scelti da Strauss, infatti, indicano la comprensione del ruolo centrale della figura del convalescente («*Der Genesende*»), nel cui discorso sono concentrati i temi principali sviluppati nel libro.

Nel capitolo «*Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo*», per esempio, Zarathustra è benevolo «*col convalescente, quando questi lancia tenere occhiate verso la sua illusione e a mezzanotte si aggira furtivo intorno alla tomba del suo dio*»⁷. Legami con la crisi espressa dalla figura del convalescente, e con il tema connesso del passaggio dal mondo delle rappresentazioni mistificanti della compassione e della favola religiosa a quello della conquista del proprio desiderio, si trovano anche in «*Della scienza*» («*Proprio la paura delle bestie feroci – fu quella che per tempo lunghissimo fu instillata nell'uomo, compresa la belva che egli porta e teme dentro di sé: – Zarathustra la chiama "la bestia interiore". Questa lunga antica paura, divenuta infine raffinata, spirituale, intellettuale, – oggi, mi sembra, si chiama: "scienza"*»⁸). Nel «*Convalescente*», musica e danza sono indicate chiaramente come i mezzi per esprimere la dottrina dell'eterno ritorno: «*Com'è dolce ogni discorso e ogni bugia di suoni! Con suoni il nostro amore danza su arcobaleni multicolori. - O Zarathustra, ribatterono le bestie, le cose stesse tutte danzano per coloro che pensano come noi: esse vengono e si porgono la mano e ridono e fuggono - e tornano indietro*»⁹. Di qui la redenzione tramite il canto e la danza, nel «*Grande anelito*» e nel «*Canto della danza*», in una trama di relazioni tra la composizione musicale e il profilo filosofico del pensiero di Nietzsche che si esprime soprattutto attraverso le immagini poetiche, come quella del «*Canto del nottambulo*» che chiude il poema sinfonico con il compimento della dottrina dell'eterno ritorno, esattamente come alla fine del «*Convalescente*» la necessaria crisi di tormento e sofferenza di Zarathustra sfocia nel ritorno del grande inno al sole in do maggiore dell'inizio.

Oreste Bossini

7 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen, ed. it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di Mazzino Montanari, Adelphi, Milano 1968, p. 48.

8 Ivi, p. 461.

9 Ivi, p. 334.



Petr Popelka

Nel giro di poche stagioni, Petr Popelka si è affermato come uno dei giovani direttori più stimolanti. È Direttore principale e Direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Praga da settembre 2022, ed è Direttore principale dell'Orchestra della Radio Norvegese (KORK) dall'agosto 2020.

Come direttore ospite, nella stagione 2022/2023, Petr Popelka debutterà con orchestre quali la Gewandhausorchester, la Staatskapelle di Berlino, i Bamberger Symphoniker, la SWR Symphonieorchester, la WDR Sinfonieorchester, l'Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino, l'Orchestra Sinfonica della Radio svedese, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg e l'Orchestra Sinfonica di Atlanta. Tornerà a dirigere la Sächsische Staatskapelle di Dresda, i Wiener Symphoniker (concerto televisivo "Primavera a Vienna"), la DR Symfoni Orkestret e la Bergen Philharmonie Orchestra. Gli impegni operistici lo porteranno alla Den Norske Opera di Oslo, per una nuova produzione dell'*Elektra* di Strauss, e alla Semperoper di Dresda per *The Nose* di Šostakóvič. Insieme alle sue orchestre di Praga e Oslo, eseguirà i monumentali *Gurre-Lieder* di Schönberg. I precedenti debutti includono la Česká Filharmonie, la NDR Elbphilharmonie Orchester, la hr-Sinfonieorchester, la Deutsche Radio Philharmonie di Saarbrücken e la Mozarteumorchester di Salisburgo.

Nella stagione 2019/2020, Petr Popelka è stato il primo *Conductor Fellow* della NDR Elbphilharmonie Orchester. Dopo essersi dedicato sempre più alla direzione dal 2016, il suo nuovo percorso professionale è stato particolarmente incoraggiato e nutrito da Vladimir Kiradjiev e Alan Gilbert. Ha acquisito la sua educazione musicale sia nella sua città natale di Praga che a Friburgo. Tra il 2010 e il 2019 ha ricoperto la carica di vice primo contrabbasso della Sächsische Staatskapelle di Dresda. Oltre alla direzione d'orchestra, il suo impegno come compositore gioca un ruolo importante all'interno della vita artistica di Petr Popelka.

Foto di Khalil Baalbaki



Marie-Ange Nguci

“Puro diamante. Ogni sfaccettatura del suo talento smentisce la sua età: la pianista Marie-Ange Nguci offre un gioiello dove virtuosismo fa rima con musicalità e inventiva [...] Ogni brano del programma è interpretato con una forza visionaria [...] Molto più di un talento promettente: un artista affermato”. (Classica)

La stagione 2022/2023 vede Marie-Ange Nguci esibirsi con la NHK Symphony Orchestra sotto la direzione di Paavo Järvi, la St. Louis Symphony Orchestra e Xian Zhang, la Sydney Symphony Orchestra e Mihhail Gerts, la Bournemouth Symphony diretta da Gabor Kali, la Mozarteumorchester di Salisburgo e Howard Griffiths per una registrazione di Mozart, la Kammerorchester di Basilea diretta da Umberto Benedetti Michelangeli, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse diretta da Robert Trevino e la Belgian National Orchestra; oltre a recital per Radio France, all'Auditorium di Lione, al Festival di Lucerna e all'Opera di Oslo.

Nelle ultime due stagioni è stata invitata da importanti orchestre tra cui l'Orchestre de Paris, la Konzerthausorchester di Berlino, la BBC Symphony Orchestra al Barbican Hall, la Tonkünstler Orchestra per il suo debutto al Musikverein, la DR Symfoni Orkestret, l'Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre de Chambre de Paris al Théâtre des Champs-Élysées, l'Orchestre National d'Île-de-France, le Orchestre Nazionali di Lille, Bordeaux e Pau, e in tournée con la Symfonieorkest Vlaanderen, lavorando con direttori quali Fabio Luisi, Nikolaj Szeps-Znaider, Dalia Stasevska, Pierre Bleuse, Kriistina Poska, Tabitha Berglund e Case Scaglione.

È spesso invitata a prestigiosi festival e serie internazionali come il Ravinia Festival, la Beethovenfest, la Musikmesse di Francoforte, il Gstaad Menuhin Festival, il Piano à Lyon, l'International Keyboard Institute and Festival a New York e il Musiq'3 Festival di Bruxelles. In Francia si è esibita al Bergen international Festival, al Festival International de Piano a La Roque d'Anthéron, alla Folle Journée di Nantes (così come a Tokyo ed Ekaterinburg), al Festival Radio France Occitanie di Montpellier, al Festival La Grange di Meslay, al Festival Chopin di Bagatelle, all'Esprit du Piano a Bordeaux e al Festival Chopin di Nohant.

Il suo vasto repertorio spazia dal barocco al classico, dal romantico al contemporaneo. Appassionata della musica del nostro tempo, ha lavorato a stretto contatto con compositori come Thierry Escaich, Bruno Mantovani, Graciane Finzi, Pascal Zavarro e Karol Beffa nella preparazione delle sue interpretazioni delle loro opere. È arrivata all'attenzione del grande pubblico nel 2018 con l'uscita del suo primo CD, *En Miroir* per l'etichetta Mirare, che contiene

le opere per pianoforte di compositori meglio conosciuti come organisti e improvvisatori: Franck, J.S. Bach, Saint-Saëns e Thierry Escaich. La registrazione ha ricevuto l'ambito *Choc de Classica* per il 2018 ed è stata calorosamente elogiata dalla stampa.

Marie-Ange Nguci è stata ammessa al Conservatorio di Parigi all'età di tredici anni nella classe di Nicholas Angelich. Suona l'organo e il violoncello e ha trascorso un anno a studiare direzione d'orchestra all'Universität für Musik und Darstellende Kunst di Vienna.

Foto di Caroline Doutre

Partecipano al concerto

Violini primi

*Alessandro Milani
(di spalla)
°Giuseppe Lercara
°Marco Lamberti
Constantin Beschieru
Lorenzo Brufatto
Irene Cardo
Aldo Cicchini
Patricia Greer
Valerio Iaccio
Sawa Kuninobu
Giulia Marzani
Martina Mazzon
Alice Milan
Fulvia Petruzzelli
Matteo Ruffo
Elisa Schack

Violini secondi

*Roberto Righetti
Valentina Busso
Francesco Punturo
Roberta Caternuolo
Alice Costamagna
Antonella D'Andrea
Michal Ďuriš
Paolo Lambardi
Arianna Luzzani
Marco Mazzucco
Elisa Scaramozzino
Marta Scrofani
Isabella Tarchetti
Carola Zosi

Viola

*Luca Ranieri
Margherita Sarchini
Giovanni Matteo
Brasciolu
Nicola Calzolari
Giorgia Cervini
Federico Maria
Fabbris
Riccardo Freguglia
Davide Ortalli
Lizabeta Soppi
Greta Xoxi
Maria Beatrice Aramu
Elena Favilla

Violoncelli

*Massimo Macri
Ermanno Franco
Marco Dell'Acqua
Stefano Blanc
Eduardo dell'Oglio

Pietro Di Somma
Amedeo Fenoglio
Michelangiolo
Mafucci
Carlo Pezzati
Fabio Storino

Contrabbassi

*Francesco Platoni
Silvio Albesiano
Alessandra Avico
Alessandro Belli
Friedmar Deller
Pamela Massa
Cecilia Perfetti
Vincenzo Antonio
Venneri

Flauti

*Marco Jorino
Luigi Arciuli
Paolo Fratini

Ottavini

*Marco Jorino
Fiorella Andriani
Luigi Arciuli
Paolo Fratini

Oboi

*Francesco Pomarico
Teresa Vicentini
Alba Chaves

Corno inglese

Franco Tangari

Clarinetti

*Luca Milani
Graziano Mancini

Clarinetto piccolo

Lorenzo Russo

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Saxofono

Lorenzo Faziani

Fagotti

*Nicolò Pallanch
Cristian Crevena
Simone Manna

Controfagotto

Bruno Giudice

Corni

*Francesco Mattioli
Gabriele Amarù
Marco Panella
Marco Peciarolo
Marco Tosello
Paolo Valeriani

Trombe

*Roberto Rossi
Alessandro Caruana
Ercolo Ceretta
Daniele Greco D'Alceo

Tromboni

*Devid Ceste
Antonello Mazzucco

Trombone basso

Gianfranco Marchesi

Tube

Matteo Magli
Fabio Pagani

Timpani

*Gabriele Bartezzati

Percussioni

Emiliano Rossi
Roberto Bosio
Matteo Flori
Sebastiano Giotto
Massimo Melillo
Sergio Meola

Arpe

*Margherita Bassani
Anna Artesano

Celesta

Andrea Rebaudengo

Organo

*Giuseppe Allione

**prime parti
°concertini*

Alessandro Milani
suona un violino
Francesco Gobetti
del 1711 messo a
disposizione dalla
Fondazione Pro
Canale di Milano.



www.sistemamusica.it è il nuovo portale della musica classica a Torino nel quale troverete notizie, appuntamenti e approfondimenti su concerti, spettacoli ed eventi realizzati in città. Dal sito è inoltre possibile acquistare on line i biglietti delle principali stagioni torinesi.

CONVENZIONE OSN RAI – VITTORIO PARK

Tutti gli abbonati, i possessori di Carnet e gli acquirenti dei singoli concerti della “Stagione Sinfonica 2022/2023” dell’OSN Rai che utilizzeranno il VITTORIO PARK di PIAZZA VITTORIO VENETO nelle serate previste dal cartellone, vidimando il biglietto del parcheggio nell’obliteratrice presente nella biglietteria dell’Auditorium Rai “A. Toscanini”, avranno diritto alla riduzione del 25% sulla tariffa oraria ordinaria all’atto del pagamento del parcheggio presso la cassa automatica.

Per informazioni rivolgersi al personale di sala o in biglietteria



Il prossimo concerto

21/02

CONCERTO DI CARNEVALE

Martedì 21 febbraio 2023, 20.30

KRISTJAN JÄRVI direttore

Gioachino Rossini

Guillaume Tell. Ouverture

Hector Berlioz

Le Carnaval romain. Ouverture caractéristique

Antonín Dvořák

Carneval. Ouverture per grande orchestra

Claude Debussy

Clair de lune da Suite bergamasque

Johann Strauss II

Der Karneval in Rom. Ouverture

Johann Strauss I

Erinnerung an Ernst oder

Der Carneval in Venedig

Johann Strauss II

Die Fledermaus. Ouverture

Jacques Offenbach

Les contes d'Hoffmann. Barcarole

Orphée aux enfers. Can Can

Ferde Grofé

Mardi Gras da Mississippi suite

CONCERTO DI CARNEVALE:

Poltrona numerata (in ogni settore):

Intero 15€ - Abbonati 10€ - Under35 10€

BIGLIETTERIA:

Auditorium Rai "A. Toscanini"

Via Rossini, 15

Tel: 011/8104653 - 8104961

biglietteria.osn@rai.it

www.bigliettionline.rai.it