

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Palazzo Mauro de André
Venerdì 27 giugno, ore 21

CARMINA BURANA

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CENTROBANCA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

EN.E.R. TRADING

ENI

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

MIRABILANDIA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte & Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
IES Italiana energia e servizi, *Mantova*
Italfondiario, *Roma*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*
Winterthur Assicurazioni, *Milano*

Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

direttore

Roberto Gabbiani

soprano

Danielle De Niese

tenore

Mark Milhofer

baritono

Paolo Coni

pianoforti

Folco Vichi

Piero Corradino Giovannini

Monaldo Braconi

Mirco Roverelli

percussioni

Nextime Ensemble:

Danilo Grassi

Athos Bovi

Paolo Pasqualin

Davide Mafezzoni

Alessandro Carobbi

Gabriella Giovine

Alberto Zublena

Carl Orff
(1895-1982)

CARMINA BURANA
Cantiones profanae
per soli, coro, pianoforti e percussioni

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

1 O Fortuna

*O Fortuna, velut Luna statu variabilis,
semper crescis aut decrescis; vita detestabilis
nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem,
egestatem, potestatem dissolvit ut glaciem.*

*Sors immanis et inanis, rota tu volubilis,
status malus, vana salus semper dissolubilis,
obumbrata et velata michi quoque niteris;
nunc per ludum dorsum nudum fero tui sceleris.*

*Sors salutis et virtutis michi nunc contraria
est affectus et defectus semper in angaria.
Hac in hora sine mora corde pulsum tangite;
quod per sortem sternit fortem, mecum omnes
plangite!*

2 Fortune plango vulnera

*Fortune plango vulnera stillantibus ocellis,
quod sua michi munera subtrahit rebellis,
verum est, quod legitur fronte capillata
sed plerumque sequitur occasio calvata.*

*In Fortune solio sederam elatus,
prosperitatis vario flore coronatus,
quicquid enim florui felix et beatus,
nunc a summo corruui gloria privatus.*

*Fortune rota volvitur: descendo minoratus;
alter in altum tollitur; nimis exaltatus
rex sedet in vertice – caveat ruinam!
nam sub axe legimus Hecubam reginam.*

LA FORTUNA, IMPERATRICE DEL MONDO

1 *O Fortuna (coro)*

O Fortuna, come la luna di stato variabile,
sempre cresci o decresci. La vita detestabile
ora smorza ora rinforza – per gioco – della mente
l'ardire,
paupertate potestate come neve fa svanire.

Sorte immane e inane, tu, ruota volubile,
stato malo bene vano sempre dissolubile
– ombrata e velata su di me t'accanisci e
per il tuo gioco crudo ora il mio dorso è nudo.

Né salute né virtute a me sorte concede,
con tristezza e ristrettezza mi condanna alle pene.
In quest'ora senza indugio le corde toccate
ché la sorte abbatte il forte – Con me tutti piangete!

2 *Della Fortuna piango le ferite (coro)*

Della Fortuna piango le ferite con molte lacrime
poiché mi ha tolto i suoi doni e mi è ribelle.
Ciò che è scritto di lei tengo per vero: che ha la fronte
chiamata
ma poi spesso ne segue che ha la nuca pelata.

Sul trono della Fortuna sedevo beato,
dei variopinti fiori della prosperità incoronato;
mentre un tempo fiorivo di gioia e allegrezza
ora in basso precipito di ogni gloria privato.

Così Fortuna gira la sua ruota: io scendo sminuito
un altro in alto sale; troppo in alto salito
un re si trova al vertice – stia attento alla rovina!
Leggiamo infatti che sotto la ruota finì Ecuba, la regina.

I – PRIMO VERE

3 Veris leta facies

*Veris leta facies mundo propinatur
hiemalis acies victa iam fugatur,
in vestitu vario Flora principatur,
nemorum dulcisono que cantu celebratur.*

*Flore fusus gremio Phebus novo more
risum dat, hoc vario iam stipatur flore
Zephyrus nectareo spirans in odore;
certatim pro bravio curramus in amore.*

*Cytharizat cantico dulcis Philomena,
flore rident vario prata iam serena,
salit cetus avium silve per amena,
chorus promit virginum iam gaudia millena.*

4 Omnia Sol temperat

*Omnia Sol temperat purus et subtilis,
novo mundo reserat facies Aprilis,
ad amorem properat animus herilis,
et iocundis imperat deus puerilis.*

*Rerum tanta novitas in solemni vere
et veris auctoritas iubet nos gaudere;
vias prebet solitas,
et in tuo vere fides est et probitas tuum retinere.*

*Ama me fideliter! fidem meam nota:
de corde totaliter et ex mente tota
sum presentialiter absens in remota.
quisquis amat taliter, volvitur in rota*

5 Ecce gratum

*Ecce gratum et optatum Ver reducit gaudia,
purpuratum floret pratum, sol serenat omnia,
iamiam cedant tristia! Estas redit, nunc recedit*

I – PRIMAVERA

3 *Il lieto aspetto di primavera (coro)*

Il lieto aspetto di primavera alla terra è donato,
l'esercito invernale è vinto e fugato.
In veste variopinta su tutto regna Flora,
celebrata dal canto dolcissimo dei boschi.

Sdraiato in grembo a Flora Febo con nuovo ardore
sorridente a lei attorniato di vago e vario fiore.
Zefiro va spirando di un nettareo odore.
A gara su, corriamo per il premio d'amore.

Suona la cetra al cantico l'usignolo soave,
di vario fiore ridono i prati ormai sereni,
stormi di uccelli volano nei boschi in luoghi ameni,
la schiera delle vergini ci dà mille piaceri.

4 *Ogni cosa il sole addolcisce (baritono)*

Ogni cosa il sole addolcisce puro e delicato,
il mondo si schiude rinnovato all'apparire di Aprile.
Corre incontro all'amore chi è d'animo gentile
e sui felici regna il dio fanciulletto.

Tanta vita novella quando torna primavera
e di primavera il potere ci comanda di godere.
Vie immutate fa vedere. Anche tu sii fedele
nella tua primavera, custodisci il tuo amore.

Amami e sii fedele! Fedele, vedi, io sono
col cuore interamente e con tutta la mente,
in te presente anche assente – anche in terra remota.
Chi con tale mente ama s'attorce nella ruota.

5 *Ecco gradita (coro)*

Ecco gradita e desiderata la primavera reca allegrezza:
imporporato fiorisce il prato, rasserenato dal sole è il
creato.

Hyemis sevitia.

*Iam liquescit et decrescit grando, nix et cetera,
bruma fugit, et iam sugit.*

*Ver Estatus ubera: illi mens est misera,
qui nec vivit, nec lascivit sub Estatus dextera.*

*Gloriantur te letantur in melle dulcedinis
qui conantur, ut utantur premio Cupidinis;
simus jussu Cypridis gloriantes et letantes pares esse
Paridis.*

UF DEM ANGER

6 Tanz

7 Floret silva nobilis

*Floret silva nobilis floribus et foliis.
Ubi est antiquus meus amicus?
hinc equitavit, eia, quis me amabit?*

*Floret silva undique, nach mime gesellen ist mir we.
Gruonet der walt allenthalben, wa ist min geselle also
lange?
der ist geriten hinnen, owi, wer sol mich minnen?*

8 Chramer, gip die varwe mir

*Chramer, gip die varwe mir, die min wengel roete,
damit ich die jungen man an ir dank
der minnenliebe noete.*

Seht, mich an, jungen man! lat mich iu gevallen!

*Minnet, tugentliche man, minnecliche frouwen!
minne tout iu hoch gemuot
unde lat iuch in hohlen eren schouwen.*

Va' via, va' via, tristezza! Torna estate e recede
dell'inverno crudezza.

Già si sciolgono e dissolvono ghiaccio, grandine e neve;
bruma fugge e già sugge umori
estivi la primavera. Ha di mente pochezza
chi non vive e non lascivia all'estiva carezza!

Esultanza e lietezza in un miele di dolcezza
per chi brama avere il premio di Cupido.
Dunque a Cipride obbediamo gloriosi e festosi:
pari a Paride siamo!

SUL PRATO

6 *Danza (orchestra)*

7 *Fiorisce il bosco nobile (coro)*

Fiorisce il bosco nobile di fiori e di verzura.
Dov'è andato l'antico mio amato amico?
Lontano di qui ha cavalcato, ahimé, da chi sarò amata?

La selva è tutta in fiore, per l'amor mio sto in pena.
La selva è tutta in fiore, dove sì a lungo se ne sta il mio
bene?
A cavallo se ne è andato, ahimé, da chi sarò amata?

8 *Mercante, portami belletti (coro)*

Mercante, portami belletti, voglio le guance di rosso
colorare
e in tal modo i giovinetti tutti far innamorare.

Su, guardatemi, ragazzi! Piacervi voglio!

Amate, valentuomini e voi, donne d'amore!
L'amore vi fa lieti e vi dà molto onore.

Seht mich an, jungen man! lat mich iu gevallen!

*Wol dir, werlt, das du bist also freudenriche!
ich wil dir sin undertan durch din liebe immer sicherliche.*

Seht mich an, jungen man! lat mich iu gevallen!

9 Reie

*Swaz hie gat umbe, daz sint allez megede,
die wellent an man alle disen sumer gan.*

*Chume, chum, geselle min, hi enbite, harte din,
suzer rosenvarwer munt,
chum unde mache mich gesunt.*

*Swaz hie gat umbe, daz sint allez megede,
die wellent an man alle disen sumer gan.*

10 Were diu werlt alle min

*Were diu werlt alle min von dem mere unze an den Rin,
des wolt ih mih darben, daz diu chüinegin von Engellant
lege an minen armen.*

II – IN TABERNA

11 Estuans interius

*Estuans interius ira vehementi in amaritudine
loquor mee menti: factus de materia,
cinis elemtni similis sum folio, de quo ludunt venti.*

*Cum sit enim proprium viro sapienti
supra petram ponere sedem fundamenti,
stultus ego comparor fluvio labenti
sub eodem tramite nunquam permanenti.*

Su, guardatemi, ragazzi! Piacervi voglio!

Salve a te, mondo, che sei così ricco di piaceri!
Voglio esserti vassalla per assicurarmi i tuoi beni!

Su, guardatemi, ragazzi! Piacervi voglio!

9 *Ridda (orchestra, coro)*

Quelle che qui ballano sono tutte fanciulle
che senza uomo vogliono quest'estate passare.

Vieni, vieni, amato mio! Io ti aspetto tanto.
Bocca dolce, colore di rosa, vieni e dammi la salute.

Quelle che qui ballano sono tutte fanciulle
che senza uomo vogliono quest'estate passare.

10 *Fosse tutto il mondo mio (coro)*

Fosse tutto il mondo mio, dal mare infino al Reno,
senza esitare lo lascerei andare, se la regina
d'Inghilterra potessi fra le mie braccia avere.

II – IN TAVERNA

11 *Ribollendo nell'animo (baritono)*

Ribollendo nell'animo in tumulto veemente, con
grande amarezza
parlo alla mente; formato di cenere leggera e
inconsistente,
sono simile a foglia con cui giocano i venti.

Mentre è proprio dell'uomo davvero sapiente
avere sulla pietra ben salde fondamenta,
io da sciocco son simile a fluviale corrente
sullo stesso percorso mai tranquilla e costante.

*Feror ego veluti sine nauta navis, ut per vias aeris vaga
fertur avis; non me tenet vincula,
non me tenet clavis, quero mihi similes,
et adiungor pravis.*

*Mihi cordis gravitas res videtur gravis;
iocus est amabilis dulciorque favis;
quicquid Venus Imperat,
labor est suavis, que nunquam in cordibus habitat
ignavis.*

*Via lata gradior more iuventutis,
inplicor et vitiis immemor virtutis,
voluptatis avidus magis quam salutis,
mortuus in anima curam gero cutis.*

12 Olim lacus colueram

*Olim lacus colueram, olim pulcher extiteram
dum cignus ego fueram.
Miser, miser! modo niger et ustus fortiter*

*Girat, regirat garcifer; me rogos urit fortiter:
propinat me nunc dapifer,
Miser, miser! modo niger et ustus fortiter!*

*Nunc in scutella iaceo, et volitare nequeo
dentes frendentes video:
Miser, miser! modo niger et ustus fortiter!*

13 Ego sum abbas

*Ego sum abbas Cucaniensis et consilium meum est
cum bibulis,
et in secta decii voluntas mea est,
et qui mane me quesierit in taberna, post vesperam
nudus egredietur,
et sic denudatus veste clamabit:
Wafna, wafna! quid fecisti sors turpissima?
Nostre vite gaudia abstulisti omnia!*

Nave senza nocchiero vado alla deriva,
come uccello vagante per le strade dell'aria;
non mi legano lacci, non mi tiene chiavistello,
con canaglie a me simili faccio comunella.

Gravità della mente è cosa non lieve,
il gioco è invece amabile e più dolce del miele;
i comandi di Venere son fatiche soavi
e mai prendono luogo nei cuori degli ignavi.

Percorro strade agevoli, come fa gioventù,
m'attorciglio nei vizi, dimentico virtù.
Dei piaceri più avido che non della salvezza
curo, morto nell'anima, del corpo la bellezza.

12 *Un tempo vivevo sui laghi (tenore e coro)*

Un tempo vivevo sui laghi un tempo ero bello,
quando ero cigno.
Me poverello! Ora sono annerito e tutto abbrustolito!

Il fuoco mi fa arrosto, mi rigira il cuciniere,
mi propina il cameriere.
Me poverello! Ora sono annerito e tutto abbrustolito!

Ormai giaccio in scodella e non posso volare,
vedo denti mordenti:
Me poverello! Ora sono annerito e tutto abbrustolito!

13 *Sono l'abate di Cuccagna (baritono e coro)*

Sono l'abate di Cuccagna, il mio spirito
è con i bevitori,
la mia volontà nei giocatori;
chi al mattino mi cercherà all'osteria, al vespero
nudo andrà via e spogliato delle vesti esclamerà:
“Ahimé, ahimé! Sorte turpissima, che mai facesti!
Di nostra vita i sollazzi tutti togliesti”.

14 In taberna quando sumus

*In taberna quando sumus, non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus, cui semper insudamus.
Quid agatur in taberna, ubi nummus est pincerna,
hoc est opus ut queratur, si quid loquar, audiatur.*

*Quidam ludunt, quidam bibunt, quidam indiscrete
vivunt.
Sed in ludo qui morantur, ex his quidam denudantur,
quidam ibi vestiuntur, quidam saccis induuntur.
Ibi nullus timet mortem, sed pro Bacho mittunt sortem:*

*Primo pro nummata vini; ex hac bibunt libertini,
semel bibunt pro captivis, post hec bibunt ter pro
viviis,
quater pro Christianis cunctis, quinquies pro fidelibus
defunctis,
sexies pro sororibus vanis, septies pro militibus
silvanis.*

*Octies pro fratribus, perversis, nonies pro monachis
dispersis,
decies pro navigantibus, undecies pro discordantibus,
duodecies pro penitentibus, tredecies pro iter
agentibus.
Tam pro papa quam pro rege bibunt omnes sine lege.
Bibit hera, bibit herus, bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa, bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger, bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus, bibit rudis, bibit magus.*

*Bibit pauper et egrotus, bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus, bibit presul et decanus,
bibit soror, bibit frater, bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille, bibunt centum, bibunt mille.*

*Parum sexcente nummate durant cum immoderate
bibunt omnes sine meta, quamvis bibant mente leta,*

14 *In taverna quando siamo (coro)*

In taverna quando siamo più di nulla ci curiamo,
ma nel gioco ci buttiamo e lì sempre ci scaldiamo.
Che si faccia all'osteria dove il soldo vola via
questo è giusto che chiediate e le parole mie ascoltiate.

C'è chi gioca, c'è chi beve, c'è chi da canaglia vive.
Ma fra tanti biscazzieri c'è chi resta smutandato
e chi invece impannucciato, chi di sacchi rivestito.
Là nessuno teme morte ma per Bacco fanno a sorte.

Prima si beve per la giocata – così cominciano i puttanieri
– bevono quindi per i prigionieri, e la terza volta per
tutti i vivi,
la quarta per i Cristiani riuniti, la quinta per i fedeli
stecchiti,
la sesta per le suore galanti, la settima per i soldati
erranti.

L'ottava per i frati scappati, la nona per i monaci sviati,
la decima per i naviganti, l'undicesima per i litiganti,
la dodicesima per i penitenti, la tredicesima per i
viandanti.

Sia per il papa che per l'imperatore bevono tutti senza
pudore.

Beve madonna, beve messere, beve il soldato e il
porporato,
beve quello, beve quella, beve il servo con l'ancella,
beve il lesto, beve il pigro, beve il bianco, beve il negro,
beve il costante e l'incostante, beve il dotto e l'ignorante.

Beve il povero e il malato, beve l'esule e l'ignoto,
beve il bimbo ed il canuto, beve il vescovo e il decano,
beve il fratello con la sorella, beve la mamma e la
nonnarella,
beve questa, beve quello, bevono in cento, bevono in
mille.

Durano poco seicento denari quando quelli da immoderati
bevono tutti senza creanza, anche se bevono in allegrezza.

*sic nos rodunt omnes gentes, et sic erimus egentes.
Qui nos rodunt confidantur et cum iustis non
scribantur.*

III – COURS D'AMOURS

15 Amor volat undique

*Amor volat undique, captus est libidine.
Iuvenes, iuencule coniuguntur merito.
Siqua sine socio, caret omni ,gaudio,
tenet noctis infima sub intimo
cordis in custodia: fit res amarissima.*

16 Dies, nox et omnia

*Dies, nox et omnia mihi sunt contraria,
virginum colloquia me fay planszer,
oy suvenz suspirer, plu me fay temer.*

*O sodales, ludite, vos qui scitis dicite,
michi mesto parcite, grand ey dolur,
attamen consulite per voster honor.*

*Tua pulchra facies, me fey planszer milies,
pectus habens, glacies, a remender statim vivus
fierem per un baser.*

17 Stetit puella

*Stetit puella rufa tunica; si quis eam tetigit,
tunica crepuit. Eia.
Stetit puella, tamquam rosula;
facie splenduit, os eius floruit. Eia.*

18 Circa mea pectora

*Circa mea pectora multa sunt suspiria de tua
pulchritudine, que me ledunt misere.*

Così ci rodono tutte le genti, diventeremo in tal modo pezzenti.

Chi ci rode sia confuso e tra i giusti non sia incluso.

III – CORTE D'AMORE

15 *Vola ovunque l'amore (soprano e coro)*

Vola ovunque l'amore, dal desiderio è preso.
Le fanciullette ai giovani s'uniscono a ragione.
Quella che è senza amico è priva di ogni gioia,
ha la notte profonda dentro il cuore serrata.
Cosa amara ed odiata.

16 *Giorno, notte e ogni cosa (baritono)*

Giorno, notte e ogni cosa, tutto mi reca male,
ciò che dicon le fanciulle mi fa lacrimare
e sovente sospirare e ancor più mi fa temere.

Amici miei, scherzate, voi che sapete, dite!
Mia tristezza curate! Fortissimo è il dolore
e dunque soccorrete per il vostro onore!

La tua bella persona mi fa molto lacrimare
e il mio cuore fa gelare. Oh, rivederti!
Vita riprenderei per un tuo bacio.

17 *C'era una fanciulla (soprano)*

C'era una fanciulla dalla tunica rossa; se qualcuno la
toccava
la tunica frusciava. Eia!
C'era una fanciulla come una rosella:
il viso le splendeva la bocca fioriva. Eia!

18 *Mi scuotono il petto (baritono e coro)*

Mi scuotono il petto per la tua bellezza molti sospiri,
miseramente mi fanno soffrire,

*Manda liet, manda liet, mind geselle chumet niet.
Tui lucent oculi sicut solis radii,
sicut speldor fulguris lucem donat tenebris.
Manda liet, manda liet, min geselle chumet niet.
Vellet deus, vellent dii, quod mente proposui,
ut eius virginea reserassem vincula.
Manda liet, manda liet, min geselle chumet niet.*

19 Si puer cum puellula

*Si puer cum puellula moraretur in cellula,
felix coniunctio.
Amore sucrescente, pariter e medio
propulso procul tedio, fit ludus ineffabilis
membris, lacertis, labiis.*

20 Veni, veni, venias

*Veni, veni, venias, ne me mori facias, hyrca, hyrca,
nazaza,
trillirivos. . .*

*Pulchra tibi facies, oculorum acies, capillorum series,
o quam clara species!*

*Rosa rubicundior, lilio candidior, omnibus formosior,
semper in te glorior!*

21 In trutina

*In trutina mentis dubia fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia. Sed eligo quod video,
collum iugo prebeo; ad iugum tamen suave transeo.*

22 Tempus est iocundum

*Tempus est iocundum, o virgines,
modo congaudete vos iuvenes.*

Manda liet, manda liet, l'amato mio non viene.
I tuoi occhi risplendono come i raggi del sole,
come lampo di folgore dona luce alle tenebre.
Manda liet, manda liet, l'amato mio non viene.
Volesses Dio, volessero gli dei concedermi
ciò che vorrei: che potessi disserrare la sua porta
virginale.
Manda liet, manda liet, l'amato mio non viene.

19 *Se un ragazzo e una ragazzina (soli)*

Se un ragazzo e una ragazzina stanno in una camerina,
felice unione.
Se spunta amore, con tale rimedio
è cacciato il tedio. Si fanno giochi da non dirsi di membra,
braccia e labbra.

20 *Vieni, vieni! Su, vieni! (coro)*

Vieni, vieni! Su, vieni! Non ridurmi agli estremi!
Hyrca, hyrce, nazaza, trillirivos!

Hai bello il viso, degli occhi il sorriso,
dei capelli la treccia – Oh, che splendida bellezza!

Più vermiglia di una rosa, più candida di un giglio,
di tutte più avvenente, per te sono esultante!

21 *Sull'incerta bilancia (soprano)*

Sull'incerta bilancia della mente oscillano in contrasto
lascivia e pudicizia. Ma scelgo ciò che vedo,
protendo il collo al giogo; ad un giogo però soave cedo.

22 *Delle gioie d'amore è la stagione (soli e coro)*

Delle gioie d'amore è la stagione, fanciulle,
ed ora insieme gioite, voi giovani.

*Oh – oh, totus floreo, iam amore virginali
totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereo.*

*Mea me confortat promissio,
mea me deportat negatio.*

*Oh – oh, totus floreo, iam amore virginali
totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereo.*

*Tempore brumali vir patiens,
animo vernali lasciviens.*

*Oh – oh, totus floreo, iam amore virginali
totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereo.*

*Mea mecum ludit virginitas,
mea me detrudit simplicitas.*

*Oh – oh, totus floreo, iam amore virginali
totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereo.*

*Veni, domicella, cum gaudio, veni, veni pulchra,
iam pereo.*

*Oh – oh, totus floreo, iam amore virginali
totus ardeo, novus, novus amor est, quo pereo.*

23 Dulcissime

Dulcissime, totam tibi subdo me!

BLANZIFLOR ET HELENA

24 Ave formosissima

*Ave formosissima, gemma pretiosa,
ave decus virginum,
virgo gloriosa, ave mundi luminar ave mundi rosa,
Blanziflor et Helena, Venus generosa.*

Oh – oh tutto fiorisco e di vergine amore
tutto brucio. È nuovo, è nuovo l'amore di cui muoio.

Mi conforta la mia promessa,
via mi porta il mio diniego.

Oh – oh tutto fiorisco e di vergine amore
tutto brucio. È nuovo, è nuovo l'amore di cui muoio.

Nell'inverno brumoso l'uomo è paziente,
ma in primavera è lascivioso.

Oh – oh tutto fiorisco e di vergine amore
tutto brucio. È nuovo, è nuovo l'amore di cui muoio.

In quanto fanciulla son dal gioco attirata,
ma da semplicità ne son spaventata.

Oh – oh tutto fiorisco e di vergine amore tutto brucio.
È nuovo, è nuovo l'amore di cui muoio.

Vieni, donzella, fammi felice, vieni, vieni, bella,
già mi sento morire.

Oh – oh tutto fiorisco e di vergine amore
tutto brucio. È nuovo, è nuovo l'amore di cui muoio.

23 *Dolcissimo (soprano)*

Dolcissimo! A te tutta mi dono!

BIANCIFIORE ED ELENA

24 *Ave bellissima (coro)*

Ave bellissima, gemma preziosa,
decore delle vergini, vergine gloriosa,
Ave luce del mondo, ave, del mondo rosa,
Elena e Biancifiore, Venere generosa!

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

25 O Fortuna

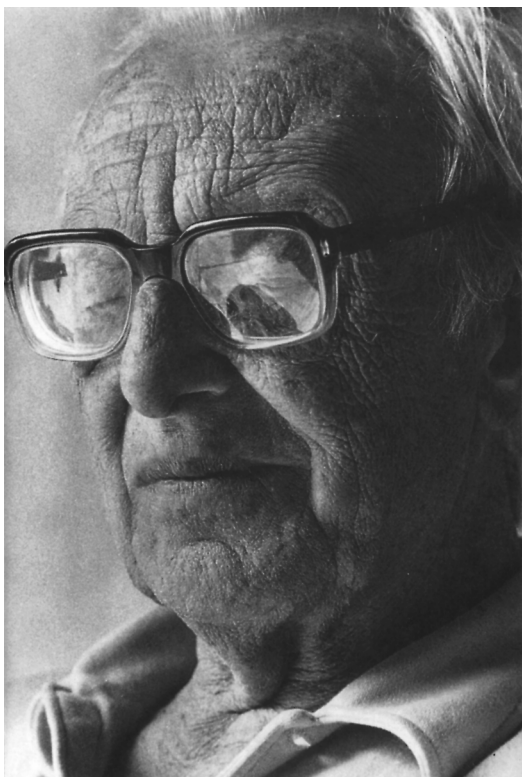
*O Fortuna, velut Luna statu variabilis,
semper crescis aut decrescis; vita detestabilis
nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem,
egestatem, potestatem dissolvit ut glaciem.*

LA FORTUNA, IMPERATRICE DEL MONDO

25 *O Fortuna (coro)*

O Fortuna, come la luna di stato variabile,
sempre cresci o decresci. La vita detestabile
ora smorza ora rinforza – per gioco – della mente
l'ardire,
paupertate potestate come neve fa svanire.
(si ripete il coro n. 1)

(i testi e la traduzione sono tratti dal volume *Carmina Burana – Con i Carmina Burana musicati da Carl Orff* a cura di Maria Clelia Cardona, Ugo Guanda Editore, 1995)



CARL ORFF: CARMINA BURANA

È ormai dal lontano 1937 che le “*cantiones profanae*” *Carmina Burana*, primo pannello del trittico dei *Trionfi* (gli altri due sono *Catulli Carmina*, 1943 e *Trionfo di Afrodite*, 1953), godono, per lo più in forma concertante, di un successo di pubblico immune da riserve, auspice, parrebbe, quel simbolo della Fortuna che come un serpente che si morde la coda (l’uròboros egizio) incornicia la Cantata di Orff e ne costituisce il senso ultimo. La deà Fortuna ha tuttavia, come è noto, due volti: “*verum est, quod legitur fronte capillata, sed plerumque sequitur Occasio calvata*” (carmen 16). La posizione della musicologia, dopo decenni di sdegnosa noncuranza, fatica ancora oggi, specialmente in Italia, a svincolarsi da strettoie ideologiche fuorvianti: Orff “epigono di Stravinskij” (Massimo Mila), un talento teatrale “la cui sostanza musicale è talmente ridotta che quasi non esiste” (Hans Heinz Stuckenschmidt nel suo libro *Neue Musik* del 1951), compositore “populistico”, secondo l’interpretazione recente di uno storico di grande levatura come Hermann Danuser, etc.

Non si può dire, d’altra parte, che il modo in cui questo singolare lavoro è stato recepito da parte del pubblico non abbia portato, complice l’opera dei *media* (dal cinema alla pubblicità) e quella tendenza degli ultimi decenni che potrebbe definirsi “voglia di Medioevo”, ad una distorsione “culinaria” che poco ha da spartire con la natura musicale e teatrale dei *Carmina Burana*. Ciò non giustifica in nessun modo l’irrisione di quei critici (Alessandro Baricco) che perpetuando vetusti pregiudizi ideologici, ormai ampiamente sfatati dalla ricerca storica (“musica fascista”), e rifiutandosi di considerarne seriamente l’opera, relegano la figura umana ed artistica di Orff nel ghetto estetico di un pubblico grossolano, poco o per nulla versato nelle sottigliezze della musica contemporanea: è il caso, fra l’altro, dello storico canadese Michael H. Kater (“Carl Orff im Dritten Reich”, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, n. 43, 1, 1995), autore di numerosi studi sulla musica nella Germania nazista, dai quali traspare non solo

un'animosità personale che non si confà ad uno storico, ma che tradiscono anche un'imbarazzante penuria di strumenti analitico-musicali. Del processo di distorsione consumistica di cui i *Carmina Burana* sono vittima ha indagato a fondo le premesse e gli esiti Werner Thomas, il patriarca degli studiosi orffiani, nel saggio *Trionfo oder Konsum? Werkidee und Rezeptionspraxis von Carl Orffs 'Carmina Burana'*, in *International Journal of Musicology*, vol. I, 1992.

A cospetto di questo processo di distorsione e trivializzazione, che ha risucchiato negli ultimi decenni i *Carmina Burana* in un gorgo di cui non si scorge il fondo – un capitolo buio della storia della ricezione della musica di Orff –, occorre, in questo come in altri casi, ritornare alla fonte primaria, con l'umiltà che richiede ogni seria operazione ermeneutica. I *Carmina Burana* sono un *theatrum mundi* barocco, nel quale la scena è una teoria di *tableaux* statici evocati a mo' di *exempla*, tramite la rivestitura musicale dei testi, dall'*imago magica* della dea Fortuna: per un approccio più consapevole all'opera occorre chiarirne innanzitutto la collocazione nell'opus di Orff e considerare poi il senso specifico ch'essa assume nell'ambito del trittico cui appartiene.

Composti fra il 1934 ed il 1936, i *Carmina Burana* segnano la seconda e decisiva svolta nella parabola artistica del compositore bavarese. La produzione giovanile di Orff, estendentesi dal 1911 ai primi anni Trenta, comprende un gran numero di Lieder pianistici, tre Lieder con orchestra su testo di Dehmel, la rielaborazione pionieristica di importanti lavori monteverdiani (*Orpheus*, *Klage der Ariadne*, *Tanz der Spröden*, prima versione 1925), la drammatizzazione scenica di oratori barocchi (*Lukaspassion*, 1932, *Auferstehungshistorie* di Schütz, 1933, il dramma gesuitico *Philotea* di Johannes Paulinus, 1643, la cui rappresentazione, già programmata per il maggio del 1933, non ebbe luogo per motivi strettamente legati alla svolta politica), due raccolte di Cantate su testi di Werfel e di Brecht per coro, pianoforti e percussioni, nonché due cicli a cappella *Catulli Carmina* I e II (1930/1932).

Attraverso lo studio del teatro barocco il giovane

compositore, alla ricerca di nuovi modelli dopo l'allontanamento dalla sfera straussiana e debussyana, giunse a quella concezione scenica anti-romantica, evocativo-rappresentativa, che è una caratteristica dei *Trionfi*, mentre i *Catulli Carmina* videro l'approdo a quell'antichità classica che doveva porsi quale strada maestra nell'evoluzione del suo teatro: nessun autore del Novecento ha intrattenuto infatti rapporti di tale esclusiva assiduità con l'immaginario greco-latino, da Catullo e Saffo a Sofocle (*Antigone*, *Oedipus der Tyrann*), da Eschilo (*Prometheus*) agli *Inni Orfici* nella *De temporum fine comoedia*.

Di non minore importanza fu l'elaborazione, a partire dal 1924, delle strutture della "elementare Musik", da Orff definita la sua "cava" segreta di materiale musicale per i lavori teatrali degli anni Trenta e Quaranta: una sintesi di espressività corporea, di linguaggio poetico e di tecniche musicali di cui egli alimentò la propria idea teatrale di una *mousiké*, di un nuovo *Gesamtkunstwerk* anti-romantico che nulla aveva più in comune con lo storico esempio wagneriano. La dimensione pedagogica della "musica elementare", messa a frutto da Orff anche nel proprio personale ambito compositivo, doveva rendere presto il suo nome famoso in tutto il mondo: essa fu esplorata durante l'intensa attività di ricerca svolta da Orff presso la *Güntherschule*, la scuola di educazione al movimento e alla musica da lui fondata nel settembre 1923 a Monaco insieme con Dorothee Günther, sorta sulla scia del rinnovamento della cultura coreica promosso in quegli anni in Germania da Mary Wigmann e da Rudolf Laban (la *Güntherschule* deve il suo nome a Dorothee Günther, colei che fu, insieme con Gunild Keetman, la più preziosa collaboratrice di Orff nella sperimentazione didattica dello *Schulwerk*).

Nel superamento della crisi linguistica della Modernità per mezzo di un arcaismo modale lumeggiato da una personale sensibilità armonica, già evidente nei *Werfel-Lieder* dei primi anni Venti; nella fascinazione per il corpo risonante della parola – specialmente, dopo la parentesi werfeliana e brechtiana, per quella degli amati classici, ma anche per l'antico dialetto bavarese –; nello studio della drammaturgia barocca (Monteverdi, il

theatrum emblematicum del Seicento tedesco), nel crogiolo di esperimenti costituito dalla prassi quotidiana alla *Güntherschule*: in ciascuna di queste esperienze si raccoglie una tessera del mosaico che Orff portò a compimento nelle “*cantiones profanae*”, le quali coagularono pertanto nella forma di una sacra rappresentazione pagana di *imagines magicae* squadernate in singoli quadri statici, nei quali la fissità dei procedimenti compositivi (soprattutto i bordoni e gli ostinati) non è già intrinseca carenza (basta studiare le composizioni giovanili di Orff, per rendersi conto ch’egli padroneggiava virtuosisticamente la sintassi compositiva tardo-romantica ed impressionistica), ma veicolo della scena. In quest’ottica si comprende il valore portante dei mezzi impiegati nei *Carmina Burana*, dagli ostinati alla forma strofica, al ripensamento delle diverse tipologie di canto della tradizione, spaziante dal recitativo (*Omnia sol temperat*) sino all’aria (*In trutina mentis*), passando attraverso l’arioso (*Circa mea pectora*); i ritmi coreutici alternanti il metro ternario a quello binario tradiscono invece, come nell’opera fiabesca *Der Mond*, l’influenza dello *Zwiefache*, la danza popolare bavarese. Questi procedimenti, “elementari” nel senso della grammatica delle forme elementari di Vasilij Kandinskij, sono inscindibili dalla concezione scenica che sostanzia la cantata: la loro origine, come ha osservato lo stesso Orff nel quarto volume della *Dokumentation Carl Orff und sein Werk* (1975), va ricercata nella grande “cava” dello *Schulwerk*.

Per quanto attiene invece alla collocazione delle “*cantiones profanae*” nell’architettura del trittico dei *Trionfi*, va tenuta presente la centralità assoluta dell’immagine della dea vetero-italica Fortuna, la cui “ruota” spiccava sulla prima pagina della vecchia edizione Schmeller del *codex buranus* (1847), impiegata da Orff, nel conferire alla cantata il senso tragico del divenire, la pulsazione cosmica che si espande attraverso le tre diverse prospettive dalle quali è contemplata la scena del mondo: *Primo vere/Uf dem Anger – In taberna – Cour d’amours*. Orff scoprì per puro caso, nel 1934, il celebre *codex buranus 4660* conservato fino al 1803 nella biblioteca del monastero bavarese di Benediktbeuern (da

cui Johann Andreas Schmeller, il germanista contemporaneo di Jakob Grimm, ricavò il nome con il quale il *codex* divenne celebre in tutto il mondo): nella scelta e nella traduzione dei testi gli fu preziosa la collaborazione con Michel Hofmann (1903-68), latinista ed archivista di Bamberg, col quale intrattenne un fitto scambio epistolare (il carteggio Orff-Hofmann è stato edito nel 1990).

La dea Fortuna, la cui invocazione incornicia la cantata (*Fortuna imperatrix mundi*), fa capolino anche là dove, come nelle scene tabernarie, parrebbe instaurarsi una *Stimmung* goliardica nella comune accezione del termine: Fortuna può, attraverso il gioco dei dadi, esaltare l'umile e precipitare il potente (*Ego sum abbas*). L'esametro leonino che accompagna nel *codex buranus* l'*imago magica* della ruota di Fortuna (passata nell'iconografia cristiana e nella cultura umanistica attraverso la *Consolatio philosophiae* di Boezio) esemplifica al meglio tale concetto: “regnabò – regnò – regnavi – sum sine regno”. Si tratta di una parabola della precarietà delle umane sorti verso cui la critica nazionalsocialista, pur manifestando acute punte di dissenso – l'autorevole critico del *Völkischer Beobachter*, Herbert Gerigk, parlò di “Jazz-Stimmung”, di “musica dei negri di Baviera” –, si rivelò ottusamente sorda. La struttura teleologica della cantata, consistente nella contrapposizione sempre più vivida della sfera d'influsso di Afrodite a quella di Fortuna, collassa drammaticamente, dopo l'apoteosi della *Venus generosa* (*Blanziflor et Helena*, n. 24, un inno che si presenta, secondo la prassi letteraria del *contrafactum*, carico di simbologie cavalleresche, di riferimenti culturali cristiani e pagani) col ritorno imprevisto del coro d'apertura *Fortuna imperatrix mundi*. Soltanto dopo il teatro nel teatro dei *Catulli Carmina*, che ipostatizza la vicenda d'amore dell'antico poeta latino quale *exemplum* della distruttività demonica dell'eros, nel *Trionfo di Afrodite* Orff suggerirà il ciclo con la piena epifania della dea, sui versi originali di uno stàsimo dell'*Ippolito* di Euripide. Non a caso Orff ebbe a dichiarare che “i *Carmina Burana* sono il mio lavoro più oscuro, il *Trionfo di Afrodite* il più luminoso”. Un monito, dunque, ai direttori d'orchestra, a non farsi abbacinare dal

trascinante vitalismo ritmico e timbrico di questa musica (secondo la moda delle esecuzioni muscolose e “sportive”, sgargianti e spesso triviali), dimenticando così del tutto la dialettica di luce ed ombra, il conflitto altamente drammatico che ne sostanzia l’idea fondamentale, dalla quale soltanto ogni singola scena riceve il suo senso. Il tracciato teleologico, che nei *Carmina Burana* aveva ceduto alla forma ciclica, venne così ripristinato, quindici anni più tardi, al culmine del trittico.

Si è accennato alla genesi della scena delle “*cantiones*”, assimilabile ai modelli del teatro emblematico del Barocco: la singola immagine (*res picta*) è interpretata dai versi del testo; la musica – alle cui caratteristiche, funzionali alla scena, abbiamo fatto riferimento – traspone il messaggio verbale d’ogni singola “*pictura*” (l’*Abbas cucaniensis*, il cigno di *Olim lacus colueram*, l’epicureo della *Confessio Goliae* dell’Achipoeta di Colonia, *’Estuans interius*, etc.) nel proprio medium, intensificandolo fino a trascendere la scena stessa. Qui si tocca con mano la vicinanza della concezione di Orff ai moduli del “*theatrum mundi*”, esposti magistralmente dallo storico della letteratura Richard Alewyn nel suo ormai classico saggio sulle feste teatrali barocche (*Das große Welttheater*): l’asse della scena non è più orizzontale-naturalistico, bensì verticale, teatro delle tensioni fra forze numinose e mondane, incarnate, queste ultime, non da individui storici o da ‘personaggi’ dotati di carattere individuale, ma da tipi astratti, o meglio archetipi metastorici. Tutta la futura evoluzione del teatro di Orff è pertanto preannunziata nei *Carmina Burana*, dal “piccolo teatro del mondo” barocco nelle vesti dell’opera fiabesca in *Der Mond* (*La luna*, 1939) all’approdo alla tragedia attica in *Antigoniae* (1949, traduzione di Friedrich Hölderlin).

Alberto Fassone

Gli artisti



CORO DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA

soprani

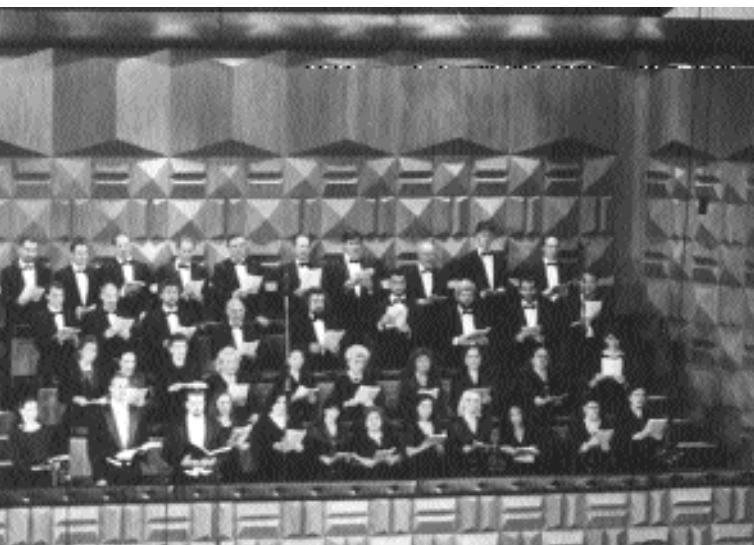
Anna Maria Berlingiero
Fabrizia Carbocci
Mascia Carrera
Maria Chiara Chizzoni
Clarita Corsalini
Letizia Cosacchi
Roberta De Nicola,
Rosaria Di Palma
Anna Stefania Februo
Jole Silvana Ferraro
Rosita Frisani
Francesca Gavarini
Patrizia Guelfi
Cristina Iannicola
Orietta Manente
Donika Matay
Maura Menghini
Eufrazia Meuti
Antonietta Nigro
Daniela Petrini
Patrizia Polia

Patrizia Pupillo

Patrizia Roberti
Emanuela Scilocchi
Bruna Tredicine
Marta Vulpi

alti

Simonetta Anniballi
Cristina Bigaroni
Flavia Caniglia
Antonella Capurso
Maria Grazia Casini
Katia Castelli
Daniela Gentile
Maria Grazia Greguol
Stefania Magnifico
Antonietta Maietta
Michela Malagoli
Maria Grazia Matarazzi
Anna Mattei
Marianna Merola
Tiziana Nauau



Simonetta Pelacchi
Tiziana Pizzi
Donatella Ramini
Maura Riacci

tenori

Corrado Amici
Antonio Cerbara
Anselmo Fabiani
Alessandro Galluccio
Massimo Iannone
Ivano Lecca
Refat Lleshi
Nicola Montaruli
Carlo Napoletani
Gianluca Parisi
Paolo Pezzella
Valerio Porcarelli
Carlo Putelli
Antonio Rocchino
Marco Santarelli
Carmelo Scuderi
Valerio Sirotti
Francesco Toma
Massimiliano Tonsini

Paolo Traica
Maurizio Trementini

baritoni e bassi

Danilo Mariano Benedetti
Giovanni Benedetti
Francesco Paolo De
Martino
Fabrizio Di Bernardo
Massimiliano Fiorini
Giulio Frasca Spada
Cesidio Iacobone
Sergio Leone
Davide Malvestio
Antonio Mameli
Valerio Marletta
Roberto Montuori
Fabrizio Pica Alfieri
Antonio Pirozzi
Massimo Simeoli
Andrea Sivilla
Roberto Titta
Roberto Valentini
Renato Vielmi
Rinaldo Zuliani

Nato con l'Accademia stessa nel 1566, solo nella seconda metà dell'Ottocento il Coro inizia ad assumere un assetto stabile e a partecipare a diverse esibizioni: è del 1895 l'inaugurazione della Sala Accademica con un concerto diretto da Raffaele Terziani.

Il Coro vanta numerose importanti collaborazioni, fra le quali – citando tra le più recenti – quella con Claudio Abbado e i Berliner Philharmoniker, con Lorin Maazel e l'Orchestra dello Schleswig Holstein, con Valerij Gergiev e l'Orchestra Kirov, con Carlo Maria Giulini e l'Orchestra della Rai di Torino.

La vasta attività in campo discografico ha fruttato al Coro numerosi premi: il disco con i *Requiem* di Faurè e Durufle ha ottenuto il Diapason d'Or, mentre la *Misa Tango* di Bacalov ha avuto la 'nomination' al Grammy Award.

Attualmente il Coro è diretto da Roberto Gabbiani ed è composto da circa novanta elementi.



ROBERTO GABBIANI

Nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperi. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare l’allora maestro del coro Adolfo Fanfani, sostituendolo pochi anni dopo. A Firenze ha collaborato con i maggiori direttori, fra i quali Riccardo Muti, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel.

All’attività di maestro del coro ha affiancato quella di direttore ospite in varie orchestre, come il Maggio Musicale Fiorentino, il Musicus Concertus di Firenze, l’Orchestra Regionale della Toscana.

Nel repertorio di Roberto Gabbiani trovano spazio sia l'antico, con prime esecuzioni in tempi moderni di musiche di Frescobaldi, Paolo Aretino, Gesualdo da Venosa, sia il contemporaneo, con le prime assolute di autori come Clementi, Giani Luporini, Nono, Petrassi, Corghi, Vacchi.

Nel 1991 è stato chiamato da Riccardo Muti a dirigere il coro della Scala: in questo ruolo ha preso parte a diverse tournée in Italia e all'estero, fra cui "I viaggi dell'amicizia" di Ravenna Festival a Sarajevo, Beirut, Mosca, Erevan e Istanbul, New York.

Dal 2000 collabora col Coro di Radio France, col quale ha eseguito per il Festival di Parigi il *Te Deum* di Haydn ed il *Requiem* in do minore di Cherubini sotto la direzione di Riccardo Muti, i Mottetti di Bruckner per la Giornata della Musica nella Cour Carré del Louvre, *Medea* di Cherubini al Festival di Montpellier e *Geistliche Lieder* di Hugo Wolf insieme alla *Messa* in do minore op. 147 di Schumann presso la chiesa di Notre Dame du Travail nell'ambito della stagione autunnale di musica da camera. Attualmente è Maestro del Coro dell'Accademia di Santa Cecilia. Con questa formazione ha effettuato le registrazioni, accanto a Riccardo Muti, dei *Requiem* di Fauré e di Duruflé, e della raccolta *Te Deum*, con musiche di Charpentier, Mozart, Verdi e Pärt in occasione del Giubileo.



DANIELLE DE NIESE

Danielle de Niese è una delle più giovani e brillanti promesse della lirica internazionale. Nata in Australia, debutta a soli quindici anni nella produzione dell'Opera di Los Angeles *Journey to Cordoba*, opera in un atto di Lee Holdridge.

Nel 1998, al Metropolitan di New York, è Barbarina ne *Le nozze di Figaro*, nuova produzione di Jonathan Miller con Renée Fleming, Bryn Terfel e Cecilia Bartoli sotto la direzione di James Levine.

Completati gli studi di canto presso il Lindemann Young Artists' Development Program del Metropolitan Opera di New York, interpreta, tra gli altri, *L'Enfant et les Sortilèges* sotto la direzione di James Levine, Cleopatra

nel *Giulio Cesare* di Händel diretto da Marc Minkovski, Lauretta in *Gianni Schicchi* a Tokyo, sotto la direzione di Seiji Ozawa.

In ambito concertistico, dopo il debutto con la New York Philharmonic in *A Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn, diretto da Kurt Masur nel settembre 2000, ha interpretato – sempre diretta da Levine – le *Airs de Mallarmé* di Ravel e il *Messia* di Händel con la Cleveland Orchestra, la Michigan Music Society e la Baltimore Symphony.



MARK MILHOFER

Si è formato alla Guildhall School of Music and Drama di Londra, dove ha anche intrapreso la sua carriera interpretando il ruolo della Matta in *Curlew River* di Benjamin Britten. Scritturato successivamente dalla British Youth Opera, debutta nel ruolo di Giannetto ne *La gazza ladra* di Rossini.

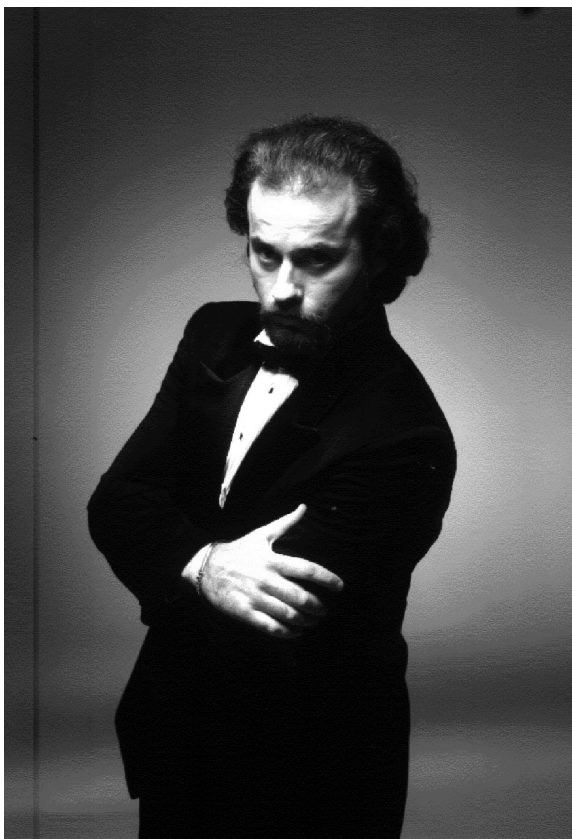
In Italia partecipa ai corsi As.Li.Co. tentuti da Renata Scotto e Leyla Gencer e debutta nell'*Oratorio di San Giuseppe* di Pergolesi.

In Inghilterra inizia una collaborazione con il King's Consort: dopo *The Indian Queen*, interpreta Tamino in *Zauberflöte*, Tebaldo ne *I Capuleti e i Montecchi* alla

Castelward Opera in Irlanda, il Marinaio in *Dido and Aeneas* e prende parte alla prima mondiale dell'opera di Stephen Paulus *The Woodlanders*.

Tornato in Italia, partecipa a *La Cenerentola* di Rossini, con la regia di Pier Luigi Pizzi e la direzione di Alberto Zedda, e in seguito viene scelto da Giorgio Strehler per *Così fan tutte* al Piccolo di Milano.

Collabora stabilmente con il King's Consort, con cui ha eseguito gli oratori di Händel e di Purcell alla Queen Elizabeth Hall, alla Wigmore Hall e ai Proms.



PAOLO CONI

Dopo aver studiato con i maestri Lajos Koszma, Leyla Gencer e Rodolfo Celletti, debutta nel 1983 in *Lucia di Lammermoor*. Nello stesso anno vince il concorso “Mattia Battistini” di Rieti, e partecipa alla produzione del *Corsaro* di Verdi per l’As.Li.Co. di Milano.

Negli anni che seguono compare sui principali palcoscenici italiani: Teatro alla Scala, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, Regio di Torino, Regio di Parma, Comunale di Bologna e Firenze, interpretando diversi ruoli in opere come *Torquato Tasso* di Donizetti, *Orfeo* di Monteverdi, *Semiramide* di Rossini, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* di Mozart. Nella sua carriera si esibisce anche in diversi ed

importanti teatri all'estero: Covent Garden di Londra, Metropolitan e Carnegie Hall di New York fra gli altri. Collabora inoltre con direttori quali Riccardo Muti, Myun-Whun Chung, Georg Solti, Riccardo Chailly. Numerose inoltre le partecipazioni ai festival di Salisburgo, di Orange, Lione e Ravenna.

Recenti i successi personali riscossi con *The Rake's Progress* di Stravinskij e *Die teufel von Loudon* di Penderecki.



NEXTIME ENSEMBLE

Il Nextime Ensemble, formazione strumentale variabile nell'organico in relazione alle musiche da eseguire, nasce nel 1998 per iniziativa di Danilo Grassi ed è ospite, in residenza, presso la Fondazione Teatro Due di Parma. Obiettivo dell'Ensemble è proporre musiche che vadano oltre l'abituale spazio del teatro classico, superando le barriere dei convenzionali concerti. L'organico dell'Ensemble è composto di solisti che abitualmente suonano il repertorio classico nelle più importanti formazioni orchestrali a livello italiano ed internazionale. Gli autori classici più amati, appartenenti alla cultura europea, sono Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann.

Gli autori prediletti dal Nextime Ensemble sono John Adams, Louis Andriessen, Béla Bartók, Luciano Berio, John Cage, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Lou Harrison, André Jolivet, György Ligeti, Steven Mackey, James McMillan, Luigi Nono, Steve Reich, Salvatore Sciarrino, Igor Stravinskij, Edgar Varèse, Iannis Xenakis, Frank Zappa.

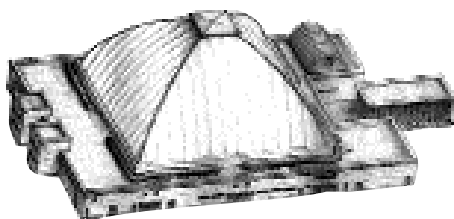
Fra questi, gli incontri più importanti nella storia dell'Ensemble sono stati quelli con i compositori Steven Mackey e Steve Reich. L'organico collabora inoltre con l'Arnold Schönberg Chor di Vienna, il Neue Vocalsolisten di Stoccarda, l'Aterballetto e l'Athestis Chorus.



DANILO GRASSI

“Non badiamo a schemi, preconcetti, condizionamenti, scuole o altro che non sia il libero arbitrio nello scegliere gli autori e le pagine che suoneremo davanti agli spettatori. E che sia la strada giusta lo constatiamo ogni volta dalla reazione del pubblico. Credo che la musica debba essere un veicolo di emozioni fra chi suona e chi ascolta. Vedo con sospetto la produzione musicale troppo specializzata poiché spesso nasconde un difetto nelle idee di base. Vogliamo fare musica che comunichi, che abbia molta energia. Lo ripeto sempre: non ci sono confini fra le musiche. C'è musica bella e musica brutta e questo vale per il nostro tempo come per il Settecento o l'Ottocento. L'approccio non cambia sia che si tratti di Beethoven o di Cage...”

IL LUOGO



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro de André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali ed artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e di incontro di popoli e di civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempio periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa 8 metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all’esterno, liberando l’area coperta, consentendo d’altro lato la loro utilizzazione per spettacoli all’aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerj Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival. Basti ricordare la *Messa da Requiem* e *Nabucco* di Verdi diretti da Muti nel 1994 e 1995, *Carmen* di Bizet con la regia di Micha van Hoecke (2000), i concerti dei Wiener Philharmoniker diretti da Ozawa (1994) e Muti (1998), della Filarmonica della Scala diretta da Muti (1995-2001) e Sawallisch (1994), della Philadelphia Orchestra diretta da Muti (1993), dell'Orchestra del Maggio Fiorentino diretta da Mehta (1993), della London Symphony Orchestra diretta da Boulez (1993), del Schleswig-Holstein Musik Festivalorchester diretto da Solti (1993), dei Berliner Philharmoniker diretti da Abbado (1992), dell'Orchestra del Bayerischer Rundfunk diretta da Maazel (1995, 1998), del Bayerisches Staatsorchester diretto da Kleiber (1997), della Philharmonia Orchestra diretta da Chung (1994) e da Maazel (1999), dell'Orchestra Nazionale della RAI diretta da Sawallisch (1996), Rostropovič (1998) e Tate (2001), dell'Ensemble Intercontemporain diretto da Boulez (1996), dell'Orchestre de Paris diretta da Boulez (2001), dei Münchner Philharmoniker diretti da Levine (2001), dell'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia diretta da Chung (1997, 1999), della Staatskapelle di Dresda diretta da Sinopoli (1994, 1997), dell'Orchestra del Marijnskij di S. Pietroburgo diretta da Gergiev (1995, 1997, 1999), dell'Orchestra e Coro del Teatro Bolshoi diretti da Mark Ermler e, unitamente all'Orchestra e Coro Filarmonico della Scala, da Riccardo Muti (2000).

Gianni Godoli

A cura di
Elisa Bianchini, Riccardo Battaglia

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano