

Giovedì 10 ottobre 2013

ore 20.15

CICLO A

Auditorium C. Pollini, Padova

DANIIL TRIFONOV, pianoforte

Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Provincia di Padova – Assessorato alla Cultura,
Comune di Padova – Assessorato alle Politiche Culturali e allo Spettacolo,
Università degli Studi di Padova,
E.S.U. di Padova.

iPhone 4S Hipstamatic. Lente Wonder, pellicolaW40. By Carlo Buffa



abc.it

Il vostro esperto Apple
ABC.IT PADOVA
Via Venezia, 49
Tel. 049 8077480
info@abc.it

Tecnologia creativa.

www.abc.it



PROGRAMMA

Igor Stravinskij

(1882 – 1971)

Serenata in la

Inno – Romanza – Rondoletto – Cadenza Finale

Maurice Ravel

(1875 – 1937)

Miroirs

*Noctuelles (très léger) - Oiseaux tristes (très lent) -
Une Barque sur l'Océan (D'un rythme souple) -
Alborada del gracioso (Assez vif) - La vallée des
cloches (Très lent)*

Arnold Schönberg

(1874 – 1951)

Tre Pezzi op. 11

Moderato – Moderato - Mosso

Robert Schumann

(1810 – 1856)

Études en forme de variations (XII Études symphoniques)
op. 13

*Thema (Andante) - Var I (Un poco più vivo) - Var II -
Etude III (Vivace) - Var III - Var IV (Scherzando) -
Var V (Agitato) - Var VI (Allegro molto) -
Var VII (Sempre marcato) - Etude IX (Presto possibile)-
Var VIII - Var IX (Con espressione) - Finale (Allegro brillante)*

DANIIL TRIFONOV

A soli 22 anni Daniil Trifonov si sta già imponendo come uno dei nomi più importanti del pianoforte dei nostri giorni. Il Washington Post ha descritto le sue esecuzioni “*un’esperienza viscerale*”; il Süddeutsche Zeitung “*uno shock culturale*”. Deutsche Grammophon, in occasione dell’annuncio del contratto in esclusiva con Trifonov, lo ha descritto come “Il poeta russo del pianoforte del XXI secolo”.

Nato a Nizhniy Novgorod nel 1991, Daniil Trifonov ha studiato alla Scuola Gnessin di Mosca nella classe di Tatiana Zelikman (2000-2009); dal 2006 al 2009 ha inoltre studiato composizione e tuttora continua a scrivere musica per pianoforte, brani da camera e orchestrali a fianco della sua carriera concertistica. Dal 2009 studia pianoforte al Cleveland Institute of Music con Sergei Babayan.

La reputazione di Trifonov per il suo incredibile virtuosismo, la profondità musicale e l’intensità espressiva, ha già oltrepassato l’attenzione rivoltagli nella stagione 2010/11, quando salì sul podio del Concorso Chopin di Varsavia (Terzo Premio) del Concorso Rubinstein di Tel Aviv (Primo Premio) e del Concorso Tchaikovsky di Mosca (Primo Premio e Grand Prix). Prima ancora, era stato premiato al Concorso Scriabin di Mosca e al Concorso Internazionale di San Marino ed aveva ricevuto una Guzik Foundation Career Grant nel 2009.

Tra i successi più importanti delle due stagioni scorse, vi sono i debutti con i Wiener Philharmoniker, la London Symphony e l’orchestra del Mariinsky con Gergiev, la Israel Philharmonic con Mehta, la Philharmonia Orchestra con Maazel, la Russian National Orchestra con Pletnev, la New York Philharmonic con Gilbert, così come concerti con l’Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra Nazionale di Santa Cecilia, Warsaw Philharmonic, e collaborazioni con Vladimir Fedoseyev, Sir Neville Marriner e Antoni Wit.

I debutti in recital hanno compreso lo Stern Auditorium della Carnegie Hall di New York,

Washington Kennedy Center, Boston Celebrity Series, London Queen Elizabeth Hall e Wigmore Hall, Berlino Philharmonie, Parigi Auditorium du Louvre, e molte altre.

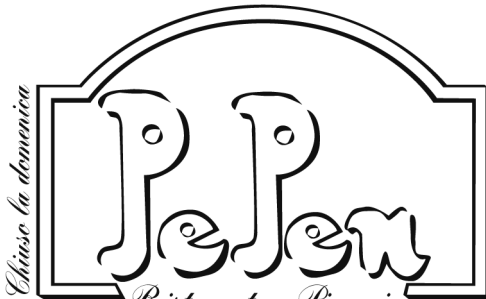
La stagione 2013/14 vedrà Daniil Trifonov tenere il suo debutto con ulteriori prestigiose orchestre internazionali, tra le quali, in Nord America, la Los Angeles Philharmonic Orchestra (Harth-Bedoya), Philadelphia Orchestra (Macelaru). In Europa suonerà con la Sächsische Staatskapelle Dresden (Chung), Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (Sinaiaky), Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (Pletnev), Royal Scottish National Orchestra (Gergiev), Moscow Philharmonic (Bychkov), e Academy of St Martin in the Fields (Marriner).

I prossimi recital di Trifonov comprendono il ritorno alla Carnegie Hall ed il debutto alla Chicago Symphony Hall, debutti all'auditorium principale della Concertgebouw di Amsterdam (Master Piano Series), Munich Herkulessaal, Vienna Konzerthaus.

Le partecipazioni ai festival comprendono Tanglewood, Saratoga, Aspen, Verbier, Edinburgh International Festival, La Roque d'Anthéron, Montreux, Rheingau e Schwetzingen.

Daniil Trifonov è anche un noto camerista e suonerà in vari festival al fianco di artisti come Nicholas Angelich, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Yuri Bashmet e Vilde Frang, un tour statunitense in duo pianistico con Sergei Babayan e concerti a Londra, Parigi e Zurigo con il Pavel Haas Quartet.

Nel febbraio 2013, Deutsche Grammophon ha annunciato la firma del contratto in esclusiva con Daniil Trifonov. Seguirà nei prossimi anni una serie di registrazioni in recital e concerto, tra cui la registrazione dal vivo del debutto in recital alla Carnegie Hall di New York. Le registrazioni precedenti di Trifonov comprendono un disco del Primo Concerto di Tchaikovsky con Gergiev e la Mariinsky Orchestra pubblicato dall'etichetta del Mariinsky nel 2012. Il suo primo CD è stato rilasciato da Decca nel 2011, con una selezione di brani solistici di Chopin.



Restaurant - Pizzeria
Piazza Cavour, 15 - Padova
Tel. (049) 8759483

enoteca



santalucia

Piazza Cavour
angolo via Calvi, Padova
Tel. (049) 8759483

Per la tua cena dopo concerto con gli amici

IGOR STRAVINSIKIJ, *Serenata in la*

La *Serenata in la* appartiene al periodo cosiddetto neoclassico di Stravinskij e fu composta nel 1925 su sollecitazione di una casa discografica americana, così da contenere ogni tempo nella facciata di un disco, per evitare fratture e dispersive interruzioni (in quel tempo i dischi erano a settantotto giri e potevano durare dai tre ai quattro minuti).

Lo stesso autore si preoccupò di spiegare la struttura della *Serenata in la* in una nota esplicativa che dice: «I quattro tempi che costituiscono il mio lavoro sono riuniti sotto il titolo di *Serenata* a guisa delle *Nachtmusik* del XVIII secolo, che, in genere, venivano ordinate dai principi mecenati in occasione di svariate feste e che si componevano, come d'altronde le suites, di un numero indeterminato di pezzi. Mentre tali composizioni erano scritte per complessi strumentali più o meno importanti, volli condensare la mia in un solo strumento polifonico e in un piccolo numero di tempi. In questi pezzi ho fissato alcuni fra i momenti più caratteristici di questo tipo di feste musicali. Comincio con un'entrata solenne, una specie di inno; lo faccio seguire da una parte di cerimonioso omaggio dell'artista agli ospiti; la terza parte, in un tempo sostenuto e ritmato, sta al posto delle varie musiche danzanti intercalate, secondo la tradizione, nelle serenate e nelle suites del tempo; finalmente chiudo con una sorta di epilogo che equivale ad una firma, i cui numerosi caratteri sono segnati con diligente calligrafia.

Ho chiamato con un'intenzione particolare la mia composizione *Sérénade en la*; non si tratta qui della tonalità, ma del fatto che faccio gravitare tutta la musica intorno ad un polo sonoro che, in questo caso, è il la ».

I quattro tempi - *Inno, Romanza, Rondoletto, Cadenza finale* - vanno considerati come uno dei migliori risultati della musica per pianoforte raggiunti da Stravinskij nella fase neoclassica, precedente l'*Oedipus Rex*. Per alcuni critici e musicisti, tra cui Alfredo Casella, la *Serenata in la* va ritenuta il capolavoro pianistico del creatore del *Sacre du printemps*.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 aprile 1983**

MARCEL RAVEL, *Miroirs*

Se la *Sonatina* si ricollega alla casta ingenuità del *Quartetto*, le cinque immagini che formano la suite intitolata ***Miroirs*** (1906) seguono la linea impressionistica di *Jeux d'eau*. Che splendida raccolta di immagini, poetica, piena di sogni, con le sue marine, i richiami degli uccelli, i paesaggi brumosi e i sospiri della chitarra nella calda notte andalusa!

Noctuelles è il poema della fluidità; l'atmosfera vi è perfettamente fusa, liquefatta; sul terreno mobile delle note di passaggio le grosse farfalle del crepuscolo procedono a zigzag in un morbido volo, e battono l'ali come uccelli ciechi al crepuscolo. Ritmi disfatti, sonorità ora brumose ora cristalline, e quelle continue ricerche di effetti cromatici come nel *Wanderauschen* di Franz Liszt: tutto contribuisce a dare la sensazione del lepidottero che cerca, che brancola, che fugge...

Eppure *Noctuelles* ha una scrittura più asprigna e lucente di *Jeux d'eau* e l'artificio vi è più sensibile. La malinconia di ***Oiseaux tristes*** è più ferma, più statica. In *Noctuelles* tutto suggeriva la fuga, la corsa, l'inseguimento; qui il richiamo dell'uccello si svolge su due gorgheggi, poi si compiace di una dissonanza sui bassi: v'è un sognante mi bemolle che, divenuto momentaneamente re diesis, tale rimane fino alla fine sopra le linee del canto liberamente sovrapposte. La scrittura è sbriciolata, frantumata, quanto invece è fluida e legata nel pezzo successivo, ***Barque sur l'Océan***. Qui è il trionfo degli arpeggi; la Barcarola, coi suoi accordi spezzati in cui si avvicendano quinte, quarte e seconde, suggerisce l'immagine dell'Oceano che, col suo moto ondosso, culla la barca e la fa salire e discendere sulla cresta dei flutti. All'atmosfera fusa e dolcemente avviluppata come nell'*Allegro per arpa* in virtù anche del prolungato uso del pedale, fa netto contrasto la secchezza di ***Alborada del Gracioso***. Qui Ravel incide con segno duro e profondo; la nebbia del pedale si dissipa, lascia a nudo i mordenti e i secchi staccati; alle ondate larghe, schiumose, alle raffiche di arpeggi succede un breve arpeggio di chitarra. In *Alborada* dobbiamo distinguere: 1) il tema di danza propriamente detto, in re minore, che nella trascrizione orchestrale è conteso dalle arpe e dai pizzicati degli archi, e sembra quasi giocare a rimpiazzino con se stesso; in queste furtive imitazioni l'accento autentico spesso sfugge;

2) un motivo proteiforme, che in definitiva non è che una terzina di semicrome, e che si presenta sotto tutti gli aspetti possibili, si smaschera, fa gli sberleffi; 3) l'assolo espressivo del recitativo (affidato al primo fagotto nella trascrizione per orchestra) che interrompe l'*Alborada* nel mezzo e avvolge i suoi sinuosi vocalizzi intorno a fitte aggregazioni di note; questo recitativo, paragonabile al trio di uno scherzo, ha la stessa funzione della *Tonadilla* nei pezzi di Granados. Alla fine il tema del recitativo martella le sue note chiare sotto il motivo principale creando aspre dissonanze. L'ultima immagine dei *Miroirs*, **La Vallée des cloches** è certo la prima in ordine di tempo; lo si intuisce dall'atmosfera romantica della scena, nonché dal canto intensamente lirico, preannunciatore di *Daphnis*, che, rotto ogni freno, scorre facile fra una duplice siepe di seconde maggiori. *La Vallée des cloches* è un omaggio alle quarte: torna il pedale instabile di *Oiseaux tristes*: ecco un sol diesis sospeso a ritmi slegati, su cui la mano destra ricama un disegno di vaghissime quarte, e sul fondo nebuloso tosto emergono dolci dissonanze - mi bequadro, sol diesis - che fluttuano, insistono, s'attardano come rumori lontani in fondo alla valle; e perchè l'atmosfera tipicamente "Sévérac" del poema sia completa, ecco s'innalza un cantico pensoso: accordi perfetti di fa diesis, intorno a cui ancora s'ostinano le quarte dell'inizio e che in quel crepuscolo immobile s'alzano dolcemente come l'Angelus. Tutta diversa dalla linea netta e incisiva dell'*Alborada*, *La Vallée* si riattacca all'estetica delle atmosfere vaghe ed evanescenti, che nel 1906 Ravel aveva già superato.

Vladimir Jankelevitch

Titolo: *Miroirs* (24'102).

Data di composizione: fra il 1904 e il 1905.

Dediche: 1. Léon-Paul Fargue

2. Ricardo Viñes

3. Paul Sordes

4. Michael D. Calvocoressi

5. Maurice Delage.

Prima esecuzione: 6 Gennaio 1906, Société Nationale, Salle Erard, Paris, Ricardo Viñes.

Prima edizione: E. Demets, Paris 1906.

ARNOLD SCHÖNBERG, Tre Pezzi op. 11

Per Arnold Schönberg il pianoforte era uno strumento di comodo. Di esso si servì come strumento solista in cinque occasioni (sei, se si considera il *Concerto per pianoforte e orchestra*), lo usò anche nei Lieder come un collaboratore della voce e in alcune delle sue opere strumentali da camera. In un certo senso, è possibile delineare lo sviluppo stilistico di Schönberg attraverso la scrittura pianistica; facendolo si arriva a una sconcertante conclusione, cioè, all'apparire d'ogni successiva opera pianistica, il pianoforte in se stesso significava per il compositore sempre meno. Naturalmente non si deve concludere che Schönberg avesse in antipatia la meccanica dello strumento; non c'è una sola frase in tutta la sua musica per pianoforte che sia mal concepita dal punto di vista dell'esecuzione pianistica. Schönberg non scriveva *contro* il pianoforte, ma nemmeno può essere accusato di aver scritto *per* esso. Non c'è una sola frase nella sua produzione che riveli anche la più piccola condiscendenza per le sonorità percussive sfruttate tanto abbondantemente dalla musica pianistica contemporanea. Lo stesso Schönberg riconobbe che il metodo *moto ritmico barbarico* era l'ultima tecnica sperimentata sino a quel momento (un'osservazione che pochi altri suoi confratelli hanno fatto) e che il suo momento poteva durare solo fino a quando avesse condotto alla rottura dell'ultimo tendine della povera mano; ora, secondo me, egli aveva, almeno al culmine della sua carriera, un'opinione affatto diversa circa la possibilità di piegare la tastiera alle sue esigenze. Normalmente richiedeva assai poco al pianoforte in termini di eccentricità strumentale. Potremmo citare come eccezioni l'uso degli armonici nel primo tempo dell'*op. 11* (che quasi invariabilmente evita di portare avanti la prima serie) e la demoniaca indicazione metronomica del *Concerto per pianoforte* (che la sua cortese avvertenza suggerisce debba venir presa *cum granu salis*), ma vi sono altre poche preziose occasioni nelle quali Schönberg richiede al pianoforte qualcosa che vada al di là delle effettive possibilità della sua cassa armonica.

Nel 1908 il musicista cominciò a usare il pianoforte come uno strumento solista. Forse nessun'altra composizione sarebbe stata più importante per il futuro di Schönberg e (se

si accettano le considerazioni sul futuro) per tutta la musica del XX secolo, dei *Tre pezzi per pianoforte* (*Klavierstücke*), *op. 11*. Non si trattava del suo primo lavoro atonale, perchè, oltre all'ultimo tempo del suo *Secondo quartetto*, molti canti della magnifica serie *Das Buch der hängenden Gärten*, *op. 15*, precedevano l'*op. 11*. Ma, in termini d'ampiezza di proporzioni (il secondo dei *Tre pezzi* per pianoforte dura circa sette minuti), l'*op. 11* era il primo testo importante che testimoniava sulla possibilità di sopravvivenza in un universo musicale non più dominato dall'orbita armonica centrata sulla triade. E il potenziamento di sopravvivenza fu, sulla base dell'*op. 11*, altamente soddisfacente.

Il n. 1 dell'*op. 11* è un capolavoro: da qualsiasi punto lo si giudichi questo glorioso aforisma deve essere avvicinato ai migliori *Intermezzi* di Brahms. Il n. 2 è una lunga, e a volte sgraziata costruzione, le cui sofisticate espressioni melodiche poggiano su un ostinato Re-Fa che, nel caos di incertezze ed esasperanti speculazioni dell'universo armonico in cui Schönberg proiettava se stesso, era forse mantenuto come ancora di salvezza, consolante illusione di sicurezza analoga a quella che induce il Linus dei fumetti della serie *Peanuts* a preoccuparsi esclusivamente delle arachidi che conserva nella sua coperta. Il n. 3 è il primo esempio di quegli studi pieni di fiammeggiante sonorità che Schönberg sperimentava nei suoi anni di transizione e che avrebbe brevemente impiegato nei *Cinque pezzi orchestrali*, *op. 16*.

Glenn Gould, Presentazione LP, CBS

ROBERT SCHUMANN, Études en forme de variations (XII Études symphoniques) op. 13

Tanto tormentata quanto quella sull'Allegretto di Beethoven fu la gestazione degli **Studi sinfonici op. 13** (1834-1837, 1837), dalla cui prima redazione alla versione ultima passano quasi due decenni in cui si susseguono diversi stadi di completamento del lavoro, che dopo la pubblicazione del 1837 viene ripreso e modificato nel 1852. Conclusione di norma, oggi, nessuna delle versioni che s'ascoltano in concerto corrisponde esattamente a una delle versioni di Schumann. E non per colpa degli esecutori, come vedremo, ma

per colpa di Schumann, che non riuscì mai a chiudere in una sola versione tutte le stupefacenti idee che un tema tutt'altro che memorabile muoveva nella sua fantasia. Il tema non era di Schumann: "Le note della melodia sono composizione d'un Dilettante", dice la prima delle due edizioni pubblicate da Schumann, e il dilettante era il barone von Fricken, flautista e compositore, nonché padre di quella Ernestine che abbiamo imparato a conoscere parlando del Carnaval. In una lettera al von Fricken, del settembre 1834, Schumann analizza con il rispetto dell'aspirante genero e con la ferocia del critico implacabilmente moralista e il tema e le variazioni che l'autore aveva rispettosamente sottoposto al suo illuminato giudizio. E alla fine aggiunge: "Ho torto, d'altronde, nel formulare questo rimprovero, perchè io stesso sto scrivendo sul Suo tema delle variazioni che conto di chiamare patetiche, ispirate come esse sono dal riferimento essenziale ai sentimenti diversi che rientrano in questa denominazione. Mi permetterà forse di fargliele conoscere, prima di pubblicarle?"

In questo primo stadio, Variazioni patetiche, la composizione non fu terminata perchè Schumann, come dice in una lettera al barone del 28 novembre, avrebbe voluto finire con un "canto trionfale" ma non riusciva a uscire dal "modo minore". In un amante della criptografia come Schumann le Variazioni patetiche possono ben simboleggiare il suo incompiuto fidanzamento con Ernestine von Fricken: passione che divenne di modo minore quando Schumann s'accorse che la ragazza non era la baronessina von Fricken e l'erede del barone ma solo la figlia, legittimata, della baronessa. Prima di sciogliere il fidanzamento Schumann trovò però il modo di sciogliere il dilemma finale. E lo trovò facendo ricorso a due temi dell'opera di Marschner, Il Templare e l'Ebreo; uno dei due temi musicava le parole "Rallegrati, fiera Inghilterra": il che, come si vedrà in seguito, avrebbe avuto poi un risvolgo criptografico. Il 15 gennaio 1835 Schumann completava una versione che intitolò Fantasia e Finale, a cui assegnava il numero d'opera 9 e che dedicava alla baronessa von Fricken. Un lavoro pronto per la pubblicazione, che non fu pubblicato per ragioni ignote.

Schumann riprese in mano la composizione nel 1837: modificò radicalmente il tema,

scartò cinque variazioni, conservò cinque variazioni e il finale, compose sei nuove variazioni e pubblicò il tutto con il numero d'opera 13 e il titolo Studi sinfonici (aveva pensato anche al titolo Studi di carattere orchestrale di Florestano ed Eusebio). Il numero d'opera veniva cambiato perchè nel frattempo era stato composto e pubblicato il Carnaval op. 9. Il tema del Dilettante veniva scardinato ma non soppresso, cosicché abbiamo variazioni sulla prima versione e variazioni sulla seconda versione del tema. La dedica alla baronessa von Fricken non era più opportuna perchè Schumann aveva sbarcato Ernestine per iniziare una perigliosa navigazione in compagnia di Clara Wieck. La nuova dedica a un giovanissimo compositore inglese in cui Schumann riponeva molte speranze, William Sterndale Bennett, era emblematica. "Rallegrati, fiera Inghilterra". Di che? Di aver dato i natali al successore di Purcell, atteso da più di un secolo. Nel 1852, però, Schumann riprese un'altra volta in mano il lavoro, lo ritoccò con modifiche di scrittura in vari punti e con alcuni tagli nel finale, ne eliminò due variazioni e pubblicò la nuova versione sotto il titolo Studi in forma di Variazioni. Nel 1883 i cinque pezzi della versione 1835, espunti dalla versione 1837, vennero pubblicati come **5 Studi postumi**. L'op. 13 era già nella seconda metà dell'Ottocento uno dei pezzi preferiti del repertorio concertistico, e tale è rimasta. La versione del 1835 non fu però più eseguita e la versione del 1837 fu scelta da pochissimi interpreti. Sia nel corso dell'Ottocento che del Novecento venne invece eseguita la versione del 1852, ma con l'aggiunta delle due variazioni che Schumann aveva eliminato, e venne molto spesso usato il titolo misto Studi sinfonici in forma di Variazioni. Venne anche affrontato il recupero dei 5 Studi postumi. Ferruccio Busoni e altri li eseguirono come blocco a se stante, Sviatoslav Richter inserì il blocco fra il quinto e il sesto studio, Alexis Weissenberg fra il nono e il decimo, mentre Alfred Cortot e Claudio Arrau inserirono i cinque pezzi in un ordine sparso.

Piero Rattalino, Guida al pianoforte, Zecchini, 2012

DISCOGRAFIA

I. Stravinskij - *Serenata in la*

Michel Beroff	EMI
Victor Sangiorgio	Naxos
Peter Hill	Naxos

M. Ravel - *Miroirs*

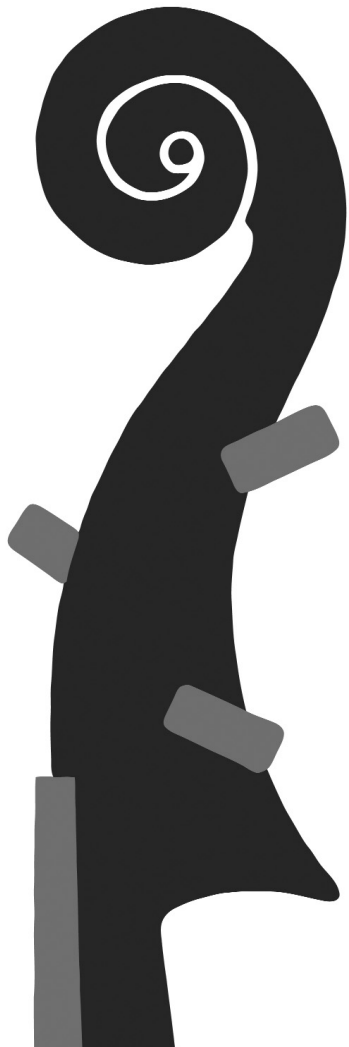
Vlado Perlemuter	Nimbus
Jean-Philippe Collard	EMI
Pascal Rogé	Decca
Louis Lortie	Chandos

A. Schönberg - *Klavierstücke op. 11*

Glenn Gould	Sony
Maurizio Pollini	DGG
Mitsuko Uchida	EMI
Claudio Arrau	MW
Daniel Barenboim	WSM

R. Schumann - *Studi sinfonici op. 13*

Rudolf Buchbinder	Orfeo
Vladimir Ashkenazy	Decca
Walter Gieseking	MW
Emil Gilels	MW
Sviatoslav Richter	MW
Maurizio Pollini	DGG
Arthur Rubinstein	BMG
Murray Perahia	CBS



PROSSIMI CONCERTI "STAGIONE CONCERTISTICA 2013/2014"

Giovedì 24 ottobre 2013 ore 20.15 - ciclo B
Auditorium C. Pollini, Padova

JORDI SAVALL, viola da gamba
ROLF LISLEVAND, tiorba e chitarra
PIERRE HANTAI, clavicembalo

Marin Marais : La Viole du Roi Soleil

Musiche di:

M. Marais, F. Corbetta, Mr. de Sainte-Colombe,
J.S.Bach, F. Couperin

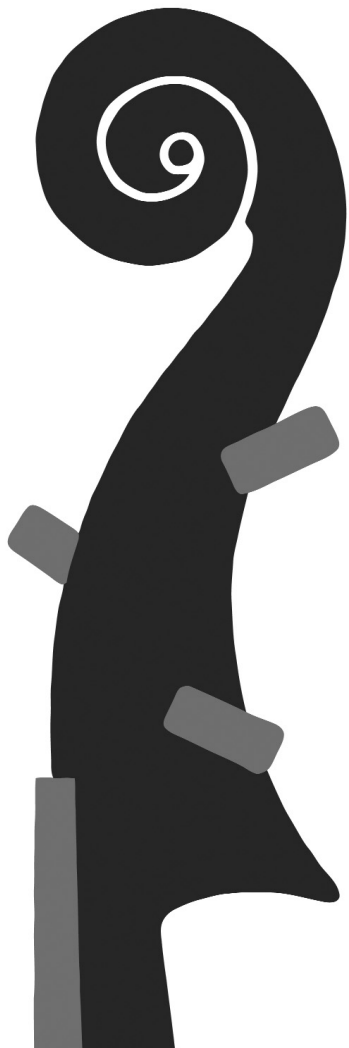
Lunedì 4 novembre 2013 ore 20.15 - ciclo A
Auditorium C. Pollini, Padova

KRISTIAN BEZUIDENHOUT, fortepiano

Musiche di:

W.A. Mozart

Integrale delle Sonate per fortepiano di W.A. Mozart
(4° e ultimo concerto)



l'arte dell'ascolto

un progetto degli studenti dell'università di padova

Lunedì 14 ottobre 2013 ore 20.15

Cinema MPX – Via Bonporti

W VERDI, GIUSEPPE!

(film documentario – 2011, 87')

***Come e perchè l'opera fece l'Italia ... forse!
Una burlesca sull'Italia in corso d'Opera***

Martedì 22 ottobre 2013

Auditorium C. Pollini, Padova ore 18.00

Conferenza

SERGIO DURANTE

"Fra melodramma e dramma musicale"

Auditorium C. Pollini, Padova ore 20.45

PIERPAOLO TURETTA, organo

Verdi e Wagner all'organo

Musiche di: R. Wagner, G. Verdi, F. Liszt