

14/15

Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Stagione Sinfonica

Auditorium
Parco della Musica
Sala Santa Cecilia

Orchestra, Coro e Voci Bianche dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Sabato
28 marzo 2015
ore 18
Turno A-A1

Antonio Pappano
direttore

Domenica
29 marzo 2015
ore 18
Turno C

Barbara Hannigan soprano

Lunedì
30 marzo 2015*
ore 20.30
Turno B

Amanda Forsythe soprano I
Josè Maria Lo Monaco
soprano II e contralto
Paolo Fanale tenore
Christian Senn baritono

Ciro Visco maestro del coro

*Il concerto è trasmesso in diretta da Rai Radio 3
e verrà trasmesso su Rai 5 il 2 aprile, ore 21.15



Prima parte

Salvatore Sciarrino
(Palermo 1947)

durata: 30' circa

La nuova Euridice secondo Rilke
per voce e orchestra

I

Il (Inno)

Commissione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Prima esecuzione assoluta

Barbara Hannigan soprano

*Sopratitoli a cura di
Prescott Studio, Firenze*

Seconda parte

Johann Sebastian Bach
(Eisenach 1685 – Lipsia 1750)

durata: 30' circa

Magnificat

per soli, coro e orchestra BWV 243

Magnificat anima mea (Coro)

Et exsultavit (Soprano II)

Quia respexit (Soprano I)

Omnes generationes (Coro)

Quia fecit mihi magna (Basso)

Et misericordia (Contralto, tenore)

Fecit potentiam (Coro)

Deposuit potentes (Tenore)

Esurientes (Contralto)

Suscepit Israel (Coro)

Sicut locutus est (Coro)

Gloria Patri (Coro)

Amanda Forsythe soprano I

Josè Maria Lo Monaco soprano II e contralto

Paolo Fanale tenore

Christian Senn baritono



Lucio Fontana, *Orfeo*. Collezione privata

La nuova Euridice secondo Rilke

di Salvatore Sciarrino

Evocando il mito inaugurale del melodramma, questa parola *nuova*, insieme al progetto dichiara la volontà che lo muove; opera su opera, ho formato un repertorio che si è diffuso. Ho proposto uno stile vocale d'invenzione, con nessun passato alle spalle: oggi esso continua ad affacciarsi verso prospettive un tempo non pensabili.

Non trovo alcun ricordo di come adolescente m'imbattevo in Rilke. Mi riaccostai a lui per la complicità di un libricino ricevuto da Nono, generoso anche nelle dediche. Durante una prova a Firenze, mi portò *Il Diario Fiorentino*, uscito fresco fresco: nel risvolto scrisse il segno d'infinito che univa le nostre amicizie e le prime esecuzioni; a Nono piaceva che Rilke lo guidasse nelle passeggiate di quei giorni. Mentre cominciamo a studiarne sistematicamente le poesie, si resero necessari tali continui confronti con i testi originali che, poco dopo l'83, finii col tentare singole versioni di *Sonetti a Orfeo*.

Non ero uno scrittore (ora lo sono mio malgrado) e sarebbero passati quasi trent'anni di corteggiamento prima ch'io ponessi mano a *Orpheus, Eurydike, Hermes* per musicarla. E la tradussi.

La cantata ora è pronta e non riporta integralmente i versi. Durante la composizione son stati adattati alla drammaturgia scattante che sempre inseguo; quindi limitate riduzioni, neppure previste all'atto di iniziare, ma anche ritorni e simmetrie provocate. E in fondo, a sigillare il lavoro, ha breve posto un secondo movimento, un congedo rituale (l'inno *Alla Musica*).

Secondo la tradizione, Orfeo perde due volte la sua donna. Egli infrange i patti sacri e si volge indietro, incalzato da un'Euridice dubbiosa della passione di lui. Inversa l'interpretazione rilkiana: sarà l'insicurezza d'Or-

La nuova Euridice secondo Rilke

ANNO DI COMPOSIZIONE
2014

ORGANICO

Flauto, Flauto contralto,
Flauto basso, Oboe,
Corno inglese,
Clarinetto, Clarinetto basso,
2 Fagotti, 2 Corni,
2 Trombe, 2 Tromboni,
Percussioni, Archi

feo a portare l'impresa al fallimento, poiché impazienza e paura lo divorano.

Egli è un trasgressore, ha scavalcato i confini della vita, conquistato da eroe gli Inferi col canto. Eppure, durante la risalita alla luce, la sua audacia crolla, le mani si rattrappiscono, inerti alla musica, fors'anche un po' di morte gli s'è attaccata addosso. Rilke non dona un volto a Orfeo, né lo guarda in faccia, probabilmente per non riconoscersi, lo evita come fosse la sua Medusa; non ci spiega, il poeta, la sofferenza di Orfeo, semplicemente ci fa partecipi dei suoi sensi in delirio. Un equilibrio assai fragile distingue gli artisti fin dai primi smarrimenti: si sentono incompresi, insoddisfatti.

Brodsky ha scritto un intero saggio su questa poesia e la include fra i capolavori del secolo scorso nascente [*Novant'anni dopo*, in *Dolore e Ragione*, Adelphi, Milano 1998]. Tuttavia insiste con una osservazione arbitraria sulla paura del protagonista, supponendo che Orfeo tremi all'idea di ripassare accanto a Cerbero. Simile lettura, sbrigativa oltretutto, sciuperebbe la contigua perfetta metafora dello sguardo d'Orfeo, che si spinge avanti e indietro come corre un cane intorno al padrone - il cane, *topos* significativo nell'arte greca.

No, lo spavento è dar voce ai morti, perché dare la voce equivale a dar loro vita. La discesa di Orfeo ha sfiorato uno scambio terribile fra quanto in natura è separato: ciò che egli ha appena compiuto, non significa lasciare laggiù un lembo della propria esistenza? Farsi pescatore di anime, un'esperienza disumana dalla quale il musicista è ancora sconvolto. Non a caso Clemente Alessandrino chiamava Cristo "il nostro Orfeo".

Ha cantato dinanzi ai potenti del regno oscuro. Quasi che, al termine dell'irripetibile concerto, gli restasse una certezza, che la forza della musica fosse per tutti e non per guarire la propria inquietudine. Poi l'amarezza in gola: li ha commossi e non hanno restituito subito Euridice, anzi gli è stata imposta la condizione di non girarsi.

L'improvvisa coscienza del limite innalzerebbe a una più umana dignità l'Orfeo senza regola di Rilke. Aveva cantato per sé la morte di Euridice. Così intensamente che la sua lira divenne l'asse del mondo [*Musica: perpen-*



dicolare ai cuori che passano] e generò un mondo solo di pianto, che ruotava con l'altro, quello reale. È il potere proprio della musica, a cui è dolcemente condannato e senz'appello Orfeo: suscitare incanti e illusioni.

Rilke non ha mai nascosto la propria tormentosa sensazione di incapacità artistica. Periodicamente doveva nutrire la solitudine, sottrarsi alla invadente routine di certe relazioni amorose.

Le profondità della terra sono qui rappresentate come un gigantesco organismo, un sistema minerale-vegetale pulsante che estrae, conserva e ridistribuisce ciò che poi è necessario ai vivi. Fuori da ogni agitazione, vicina e lontanissima, Euridice sta seguendo Orfeo. La sua sostanza era già disciolta nella chimica dell'universo; inesplica, radice fra radici, pronta semmai a germogliare quando sarà il momento. Gli dei vorranno trasformarla in ritornante fiore, come han fatto con alcuni mortali da loro tanto amati? Ma basta poi la musica a liberarla dai vincoli di morte? Questo il pensiero che spaventa Orfeo, egli sa di non potere.

Pare che l'ispirazione di questa lirica giungesse a Rilke da un bassorilievo classico, al Museo di Napoli. E in effetti il titolo elenca i personaggi come fosse una didascalia, e

Ermes, Euridice e Orfeo,
bassorilievo, 410 a.C.
Museo archeologico
nazionale di Napoli



lungo le strofe le tre figure vengono inquadrare in sequenza. Non soltanto l'artista Orfeo, anche l'ombra sua comprimaria e il dio che la conduce sono chiusi ciascuno in un isolamento totale [*Musica: silenzio delle statue*].

Unicum letterario, racconto semplice e dinamico, alle soglie del cinema - per intendersi. Tensione dunque, non svolgimento. Infatti se Orfeo è in movimento, non ci troviamo dentro le sue immagini (attenzione: nessuna "ripresa in soggettiva"!)" siamo già nella sua mente.

Il compiersi del dramma si rifrange per lo spettatore in un attimo, indiretto e attraverso un gioco di specchi. Qualcuno ha parlato, incrinato il silenzio. Non vediamo Orfeo girarsi, è il dio che esclama: *Si è voltato*. Sul trasalire scivola l'inconsapevole: *Chi?* di lei ch'è ormai radice.

Controluce, sconfitto, Orfeo può finalmente sapere ciò per cui smaniava: che alle sue spalle lei c'era davvero. Hermes è l'ultimo a voltarsi. Colui che accompagna le anime, l'inventore della lira (lo strumento che Orfeo suona), starebbe dalla parte del trasgressore: dolente, il dio segue Euridice nel cammino all'incontrario verso il fondo. Invece il voltarsi d'amore è stato simultaneo: quasi Orfeo ed Euridice fossero uno, o le facce incompatibili di un solo pianeta. Ribelle al suo destino, lui per un istante avrebbe preteso di scrutare l'*oltre?* Per questo si è girato?

nuovi suoni, nuove voci

di Gianluigi Mattiotti

Quando si parla della musica di Salvatore Sciarrino, si parla di solito di ricerca timbrica, di processi compositivi che scaturiscono dalle potenzialità insite nei materiali sonori, di una musica che si muove al confine con il silenzio, fatta di pulviscoli evanescenti, di nuvole impalpabili che si espandono e si contraggono. Ma Sciarrino è anche l'inventore di uno stile vocale che si è affinato nell'arco di quarant'anni, diventando una delle cifre distintive della sua musica, e che ne ha fatto uno degli operisti più fecondi ed eseguiti dei nostri tempi. Nel catalogo di Sciarrino, tra opere vere e proprie e lavori vocali destinati in qualche modo alle scene, si annoverano *Amore e Psiche* (1973), *Aspern* (1978), *Cailles en sarcophage* (1980), *Vanitas* (1981), *Lohengrin* (1983), *La perfezione di uno spirito sottile* (1986), *Perseo e Andromeda* (1991), *Luci mie traditrici* (1998), *Infinito nero* (1998), *Macbeth* (2002), *Da gelo a gelo* (2006), *La porta della legge* (2009), *Superflumina* (2011). E per fare un esempio del successo di queste opere basti pensare che *Luci mie traditrici* dal suo debutto a Schwetzingen a oggi ha avuto ben 99 rappresentazioni, con dieci diverse produzioni, non solo in Europa, ma anche negli Stati Uniti, in Argentina, in Russia, perfino in Corea; il prossimo maggio sarà in scena a Vienna, al Teatro An der Wien, in un nuovo allestimento di Achim Freyer, e nel 2016 a Berlino.

Nella scrittura vocale di Sciarrino, alcune tecniche come la "messa di voce", erano presenti anche in lavori precedenti come *Amore e Psiche*, e usate anche nella scrittura strumentale. La presa di coscienza di un nuovo stile vocale nacque però con *Vanitas*, che rappresentò per il compositore una vera e propria sfida, volta a definire una originale retorica della parola cantata, legata an-

LIBRI

Marco Angius

Come avvicinare il silenzio
Roma, Rai-ERI, 2007

Pietro Misuraca

Salvatore Sciarrino.
Itinerario di un alchimusico,
Palermo, Undamaris 2008

Gianfranco Vinay

Immagini, gesti, parole, suoni,
silenzi. Drammaturgia delle
opere vocali e teatrali di
Salvatore Sciarrino
Milano, Roma, Ricordi,
Accademia di Santa Cecilia
2010

AA.VV.

Silences de l'oracle. Autur de
l'œuvre de Salvatore Sciarrino
a cura di **Laurent Feneyrou**
Paris, CDMC 2013

che a una concezione molto personale dello scorrere del tempo. Un'altra tappa fondamentale in questo percorso di ricerca è stata la composizione della *Perfezione di uno spirito sottile*, lavoro non strettamente teatrale, concepito come un'estesa trenodia per flauto e voce, dove la costruzione della linea vocale scaturiva da un processo puramente intervallare: «Lo stile vocale nasce col creare una forma psicologica che ti fa assistere alla generazione degli intervalli. La mia non è una musica di note, ma di relazioni, di insiemi, in questo caso di intervalli. Ecco perché il portamento: è la voce che si muove tra una nota e l'altra. Non ci sono però note singole. Tutti giocano col "pallottoliere", io invece l'ho bandito. Per questo la mia musica si riconosce sempre. Questa scelta ha comportato qualche rinuncia: nella mia musica per esempio non ci sono mai degli accordi in senso armonico, né in senso ritmico. La distruggerebbero in un istante. Io ho voluto creare una specie di "antimateria", uno spazio-tempo che è l'ideale per la drammaticità. Ho proposto uno stile vocale d'invenzione, senza alcun passato alle spalle, e oggi continua ad affacciarsi verso prospettive un tempo impensabili».

Nella sua prima "vera" opera lirica, *Perseo e Andromeda*, il compositore ha introdotto una nuova tecnica di recitativo, che permette di sostenere il parlato con il glissato (generando un'aura di microtoni ed evitando le articolazioni tradizionali), di sgranare lunghe sillabazioni con un controllo vocale strettissimo, di dipanare una linea fatta di impeti frenati e microscopiche sfumature. Questo stile vocale ha conosciuto poi un'autentica maturazione con *Luci mie traditrici*, e si è via via affinato e arricchito nelle opere successive, e in tanti altri lavori vocali e corali, come i *12 Madrigali* o *Quaderno di strada*.

Anche ***La nuova Euridice secondo Rilke***, nuovo lavoro per voce e orchestra scritto per l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ruota interamente intorno alla scrittura vocale, ed è concepita come una scena drammatica, legata oltretutto a uno dei miti operistici per antonomasia, come quello di Orfeo. Il testo musicato è una lunga poesia di Rainer Maria Rilke, *Orpheus, Eurydike, Hermes*, pubblicata nella raccolta *Neue Gedichte*

CD di Salvatore Sciarrino

Quaderno Di Strada

Otto Katzameier *baritono*,
Klangforum Wien,
Sylvain Cambreling *direttore*
Kairos 2005

Luci Mie Traditrici

Ensemble Algoritmo,
Marco Angius, *direttore*
EuroArts 2012 DVD

12 madrigali

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Salzburger Festspiele Reihe
Kontinent
col legno WWE 2009

Cantare Con Silenzio

Berceuse Libro

Notturmo Delle Voci

Mario Caroli *flauto*,
Neuevocalsolisten Stuttgart,
Tokyo Philharmonic Orchestra,
Marco Angius *direttore*
Stradivarius 2014

Cantiere Del Poema

Tre Duetti

Con L'eco

L'altro Giardino

Anna Radziejewska,
mezzosoprano,
Ensemble Algoritmo,
Marco Angius, *direttore*
Stradivarius 2012

(1907), considerata da Josif Brodskij «la più grande opera di questo secolo». Una rilettura del mito di Orfeo (probabilmente ispirata da un bassorilievo che Rilke vide al Museo Archeologico di Napoli nel 1904) che descrive l'eroe mentre sale correndo dagli Inferi verso la luce («divorando la strada a grandi morsi»), con lo sguardo proteso in avanti, seguito a distanza, e con passo lieve, da Euridice, ancora avvolta dalle bende funebri, accompagnata per mano dal dio Hermes.

In questa rivisitazione di Rilke, Euridice non interroga Orfeo, non lo incalza, dubitando dell'amore di lui, perché lei vive ormai nell'oblio della morte. Orfeo è invece vivo e impaziente, e ha paura, e per questo si volta verso Euridice.

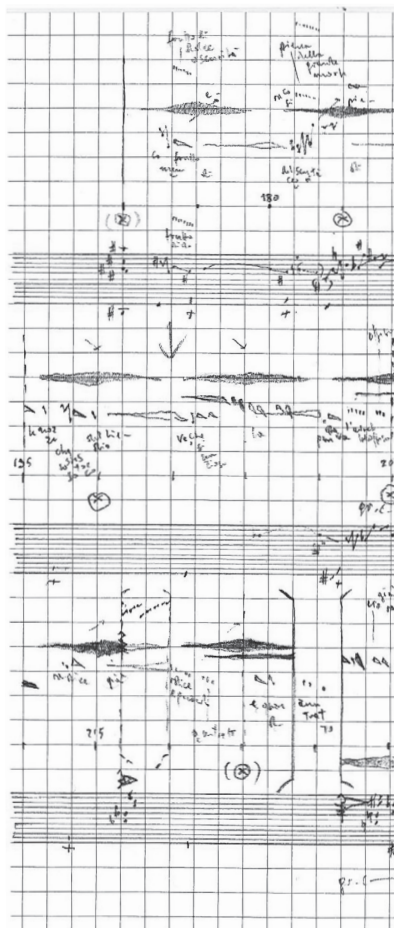
Sciarrino ha personalmente curato la traduzione della poesia di Rilke, adattando il testo, anche con qualche taglio, per ottenere una «drammaturgia scattante», basata su un tempo discontinuo, fatta di brevi scene concepite come inquadrature che si spostano improvvisamente: la sezione introduttiva che ci introduce nel paesaggio degli Inferi, «la strana miniera delle anime»; una lunga sequenza dedicata ad Orfeo e alla sua furia («Avanti l'uomo, agile nel mantello azzurro»); un *break*, dal carattere impalpabile e volatile, dedicato a Hermes («Il dio del cammino, del messaggio lontano»), subito seguito dal lungo episodio di Euridice («La tanto-amata, che mai pianto venne»); un drammatico epilogo, che inizia nel momento in cui Orfeo si volta verso Euridice, che ridiscende mite e malcerta negli Inferi («E quando a un tratto / la trattenne il dio e con dolore esclamando / le parole disse: - si è voltato»). La cantata si chiude con un Inno, basato su un'altra poesia di Rilke, *An die Musik* (Alla Musica), e composto prima di tutto il resto («era un'operazione piuttosto delicata, scrivere un inno senza retorica. Quindi ho voluto togliermi questa preoccupazione come prima cosa»), pagina dal carattere diafano, accompagnata da lontani fondi di armonici degli archi, come un congedo rituale.

Tutto, in questa partitura, è monodia. Tutto ruota intorno alla parte vocale. Tutto è spoglio, dominato da un'atmosfera arcaica. La parte vocale ha una struttura organica che si basa su ritorni, simmetrie, ma anche su

reiterazioni di alcuni elementi poetici del testo, di parole come «pianto» o «radice». Quest'ultima, per esempio, viene citata quasi di sfuggita all'inizio («Fra radici», accompagnata da improvvisi armonici degli archi e soffi dei flauti). Poi diventa un elemento simbolico fondamentale, perché rappresenta l'essenza di Euridice, nella sua scena che si conclude con «Era già radice», per descrivere il suo stato di essere radicato nel sottosuolo: «La radice è una cosa molto strana, perché è cieca però è sensibile, è come se vedesse, perché va dappertutto e assorbe quello che si è dissolto nella terra. È un essere vivente, e si comporta come fosse cosciente, perché sa dove andare. Anche per questo ho trovato sempre interessante questa poesia. Sono metafore vegetali ricorrenti nella poesia di Rilke: le ritrovi anche nei *Sonetti a Orfeo*, quando ad esempio parla dell'umanità come di steli che vengono falciati».

La parte vocale sfrutta le tecniche già collaudate. I recitativi sveltestimi, sillabici, fanno scorrere il testo rapidamente, ma a salti, innestando anche alcune brevi cellule melodiche che li articolano, li movimentano, tolgono loro meccanicità, talvolta affiorano come brevi «bolle» liriche. Ci sono anche frequenti madrigalismi, soprattutto linee discendenti o piccoli glissati discendenti, legati all'immagine del pianto, del singhiozzo: «Normalmente prediligo il lamento, la linea discendente, perché il lamento è la voce del mondo. Anche quando non si parla di pianto, il mondo piange, il mondo cade, non sale. Non ho una concezione eroica del mondo, credo nell'Apocalisse senza la resurrezione dei morti. Per me il mondo si lamenta: è il lamento delle cose, che non è di per sé triste, è la loro voce, è la voce della vita». Intorno a questa «monodia assoluta» non c'è altro, solo «suoni di fondo».

Fuori dagli accordi-timbro, non c'è armonia, perché tutte le sovrapposizioni avvengono all'unisono o sono un contorno fatto di soffi, impulsi, vibrazioni, fruscii. Tuttavia, l'ordito vocale e strumentale è intessuto di ritorni, echi, anticipazioni, che funzionano quasi come *Leitmotiv*, e hanno sempre una precisa funzione drammaturgica. Ad esempio la sezione strumentale che apre la cantata (e che Sciarrino ha aggiunto solo dopo aver composto



Appunti di Sciarrino per
La Nuova Euridice secondo Rilke

The image shows a page of handwritten musical notation on a grid background. It consists of several staves of music, with notes, rests, and various musical symbols. The notation is heavily annotated with handwritten text in Italian, including terms like "flautati", "Piu mosso", and "lo sguardo intanto correva avanti come un cane". There are also numerical markings such as 150, 205, 220, and 230, which likely refer to measures or time points. The overall appearance is that of a composer's sketch or a detailed rehearsal score.

tutto il resto), è dominata da brevi cellule reiterate degli archi (*flautati*), che rappresentano la fretta di Orfeo, la sua furia. Questo tema ritorna nella scena di Orfeo, improvvisamente movimentata (*Piu mosso*) sul verso «lo sguardo intanto correva avanti come un cane», nella parte vocale, nei corni, e negli armonici degli archi. E poi, un'ultima volta, ancora nei corni, alla fine della scena di Euridice, focalizzando l'attenzione su Orfeo, pochi attimi prima che esso si volti.

Nell'orchestrazione, raffinata ed essenziale, molte soluzioni contribuiscono a creare una dimensione sonora straniante: gli echi deformati di piccole cellule intervallari,

che pulsano, che si allargano e si restringono; gli impasti timbrici ambigui, come le combinazioni di due violoncelli che alternano armonici e suoni flautati; i suoni multipli nei legni; i suoni multifonici negli archi («Ho cominciato ad usarli poco per volta, a partire da *Quaderno di strada*, poi nell'*Ottavo Quartetto*, quindi in vari pezzi da camera e per orchestra. Qui servono soprattutto per dare l'idea di confusione, di "scontornamento" della situazione psicologica di Euridice. Li senti come una spessa nebbia, una coltre»); le tre campane tubolari, usate con grande violenza, in modo da suonare più come una stanga di ferro inarmonica che come una campana. Particolare importanza ha la parte dei tre flauti (flauto in do, flauto contralto in sol, flauto basso in do) che usano tecniche particolari - come i bicordi impastati di soffio, il "ruggito gravissimo" con la boccola tra i denti, il colpo di lingua percussivo e senza aria, le mescolanze di trilli con note estranee («è un fatto proprio meccanico, legato al movimento delle chiavi che permette di ottenere un trillo il doppio più veloce di qualsiasi trillo, con un'articolazione quasi elettronica») - e che formano insieme una specie di "continuo", dando all'impasto orchestrale una specie di colore grigio e soffiato.

La nuova Euridice secondo Rilke

testo cantato

I

Era la strana miniera delle anime.
Quasi vene d'argento andavano
silenti per il buio. Fra radici
sgorgava il sangue che poi giunge ai vivi,
e pesante al buio come porfido pareva.
D'altro nulla era rosso.

V'erano rocce là
boschi irreali. Ponti sul vuoto
e quel vasto, grigio, cieco stagno
sopra il suo lontano fondo, sospeso
come cielo di pioggia su un paesaggio.
E fra prati, mite e piena di pazienza,
appariva la striscia pallida dell'unica strada, lunga tela
stesa a scolorire.

Per quest'unica strada essi venivano.

Avanti l'uomo, agile nel mantello azzurro,
muto, impaziente guardava innanzi a sé.
Il suo passo senza masticare divorava
la strada a grandi morsi: le sue mani
rigide, serrate pendevano
ignare ormai della leggera lira
cresciutagli a sinistra come tralci
di rosa dentro un tronco d'olivo.
E i suoi sensi eran come divisi:
lo sguardo intanto correva avanti
come un cane, si voltava,
veniva e sempre di nuovo lontano
aspettando fermo sulla prossima curva.
L'orecchio indietro resta un odore.
Talvolta gli sembrava di sentire
il passo di quegli altri due,
che dovevan seguirlo tutta questa salita.

Poi di nuovo era solo l'eco dei suoi passi, e il vento del mantello alle sue spalle.

Ma diceva a se stesso: essi verranno, sì; a voce alta, e si sentiva spegnere.

Eppure venivano. Potesse un po' girarsi, li avrebbe visti, entrambi i silenziosi, che lo seguivano:

il dio del cammino,
del messaggio lontano,
il palpito dell'ali alle caviglie,
e affidata alla sua mano sinistra: *lei*.

La tanto-amata, che mai pianto venne più da una lira che da lamentatrici;
che divenne un mondo di pianto, in cui tutto di nuovo era presente;
e intorno a questo mondo tutto di pianto così come intorno all'altra terra un sole si volgeva e uno stellato silenzioso cielo, cielo-in-pianto di astri sfigurati -:
questa tanto-amata.

Ma ora andava per mano di quel dio,
il passo stretto in lunghe bende da morto, malcerta, mite e priva di impazienza.
Come un frutto di dolce oscurità,
così era piena della grande morte,
ch'era anche nuova, da non capire nulla.
Era in una verginità nuova
e intoccabile; il suo sesso era chiuso
come un giovane fiore verso sera,
e le sue mani ormai immemori così
delle nozze, che lo stesso tocco del dio lieve, che silenzioso all'infinito la guidava,
l'avrebbe offesa per troppa intimità.

Ormai era sciolta come lunga chioma
e donata come pioggia sulla terra
e diffusa come centuplicata provvista.
Era già radice.

E quando a un tratto
la trattenne il dio e con dolore esclamando
le parole disse: Si è voltato -:
non capì nulla e disse piano: Chi?

Ma laggiù, scuro contro la luce dell'uscita,
stava qualcuno, il cui volto
non si distingueva. Lui fermo vide,
come sulle tracce di un sentiero erboso,
con sguardo afflitto il dio dei messaggi
zitto girarsi, per seguir la figura
che già tornava sulla stessa via,
il passo stretto in lunghe bende da morto,
malcerta, mite e priva d'impazienza.

(da *Orfeo Euridice Hermes, Neue Gedichte*, 1907/8,
traduzione di Salvatore Sciarrino)

Il (Inno)

Musica: respiro delle statue. Forse:
silenzio delle immagini. Tu lingua ove le lingue
finiscono. Tu tempo
perpendicolare sulla direzione dei cuori che passano.

Sentimenti per chi? O tu mutazione
dei sentimenti in cosa? -: in paesaggio udibile.
Tu straniera: Musica.
Tu spazio del cuore
cresciuto oltre noi. Il più intimo nostro
che, superandoci, spinge a uscire -
sacro iddio:
poiché l'intimo ci avvolge
come la nostra più visitata lontananza, come altro lato
dell'aria:
pura,
immensa,
non più abitabile.

(*Alla Musica*, Monaco, gennaio 1918,
traduzione di Salvatore Sciarrino)

Il Magnificat di Bach

di Gianluigi Mattietti

Nel maggio del 1723 Johann Sebastian Bach fu nominato direttore della musica della città di Lipsia e *Thomaskantor*, cantore alla chiesa di San Tommaso. In sette mesi di attività diede alla luce trenta Cantate e tre nuovi lavori per le funzioni religiose del Natale: la *Cantata n. 63* “Christen ätzet diesen Tag”, il *Sanctus* per il servizio del Mattutino e un *Magnificat* in mi bemolle maggiore. In questo *Magnificat* Bach aveva interpolato quattro mottetti (“Vom Himmel hoch, da komm ich her”, “Freut euch und jubiliert”, “Gloria in excelsis Deo”, “Virga Jesse floruit”), come dei tropi che servivano a sottolineare la destinazione natalizia, e che probabilmente furono anche eseguiti da un gruppo di cantori distinti rispetto al coro. Dieci anni dopo, Bach rimise mano a questa partitura: eliminò le quattro interpolazioni, rendendo quindi il *Magnificat* eseguibile anche in altre festività, ampliò l'organico strumentale, cambiò la tonalità da mi bemolle a re maggiore, più adatta per l'aggiunta delle trombe. In questa nuova versione, che fu eseguita per la prima volta nella Thomaskirche di Lipsia il 2 luglio 1733, il *Magnificat* divenne una delle opere corali più amate ed eseguite di Bach.

Il testo latino del *Magnificat* (o *Canticum Mariae*, destinato all'Ufficio dei Vespri) fa parte dei cosiddetti *cantica majora* (insieme al *Canticum Zachariae* e al *Canticum Simeonis*), estratti dal Vangelo di Luca, e corrisponde all'episodio in cui Maria replica ad Elisabetta, che la aveva salutata come madre del Signore. Questo cantico mariano, uno dei più antichi della Chiesa cattolica, fu accolto anche dalla chiesa luterana sin dai primi tempi della Riforma in una versione tedesca (“Meine Seel' erhebt den Herrn”). Ma alcune comunità, come quella

Magnificat

PERIODO DI COMPOSIZIONE
1723-1733

PRIMA ESECUZIONE
Thomaskirche di Lipsia,
2 luglio 1733

ORGANICO
2 Flauti, 2 Oboi,
2 Oboi d'amore,
Fagotto, 3 Trombe,
Timpani, Organo, Archi

di Lipsia, ammettevano anche il testo originale in latino. Bach segue la suddivisione in undici versetti del cantico, ma con uno sdoppiamento del terzo (in “Quia respexit” e “Omnes generationes”), e con l’aggiunta del “Gloria” finale, secondo la prassi liturgica.

Il *Magnificat in re maggiore BWV 243*, una delle due principali composizioni in lingua latina di Bach (insieme alla *Messa in si minore*), ha un carattere di esultanza, pur nella grande varietà di espressioni e stili messi in gioco. La partitura è destinata a cinque solisti, a un coro a cinque parti (due soprani, contralti, tenori e bassi) e a un ricco organico strumentale, che comprende flauti, oboe, oboe d’amore, fagotto, tre trombe, timpani, archi e continuo. La struttura generale si regge su tre movimenti a pieno organico, due collocati agli estremi (*Magnificat* e *Gloria*) e uno al centro (*Fecit potentiam*), con cinque arie affidate alle voci soliste, e accompagnate da un organico ridotto.

Il “Magnificat” iniziale, che ha la struttura del Concerto italiano, con introduzione e conclusione strumentali, e con le trombe in grande risalto, mescola nella parte corale elementi imitativi con un grande slancio ritmico, e sottolinea la dimensione dello giubilo con prolungate fioriture vocali sulla “a”. Segue una coppia di arie per soprano: quella per il soprano II, “Et exultavit”, ancora ricca di fioriture, in un saltellante ritmo ternario, è accompagnata dai soli archi; l’aria per il soprano I, “Quia respexit”, un ampio *Adagio* in si minore, è punteggiata invece dall’ampio, espressivo melodizzare dell’oboe d’amore; la cadenza finale (“dicent”) slitta improvvisamente su un episodio corale, dal carattere martellante, dove le due parole “Omnes generationes” vengono ripetute decine di volte.

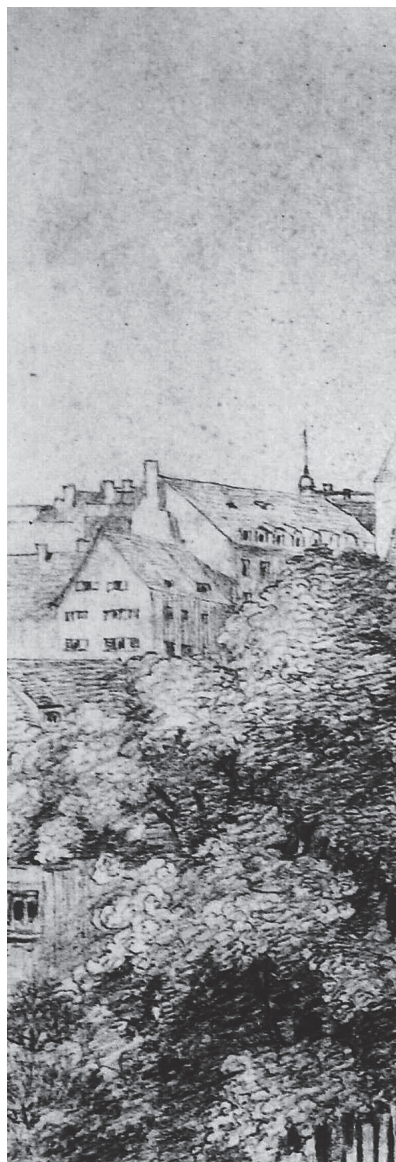
L’aria “Quia fecit mihi magna”, per basso e continuo, si basa su brevi figure, con carattere di ostinato, introdotte da una cellula di tre note ribattute. L’intonazione dolente del duetto per contralto e tenore, “Et misericordia”, in mi minore, in un tempo di 12/8, è sottolineata dall’intreccio tra le voci e le linee dei due flauti e dei violini. Sfolgoranti, per contrasto le tinte e i ritmi del coro “Fecit potentiam”, in re maggiore, dove risaltano di nuovo le trombe e i timpani: questa pagina, caratterizzata da continue modulazioni

e da rapidissime figure di semicrome nelle parti vocali, si conclude con un solenne *Adagio*, su “mente cordis sui”. Insieme drammatica e virtuosistica, l'aria del tenore “Deposuit”, in fa diesis minore, ha una parte strumentale affidata solo al continuo e alle linee vigorose intonate dai violini all'unisono. Nell'aria “Esurientes”, in mi maggiore, la voce del contralto si intreccia con quella dei due flauti traversi obbligati, in un'atmosfera pastorale e indolente, dove però Bach non perde occasione per introdurre alcuni madrigalismi strettamente legati al significato del testo (“Ha ricolmato di beni gli affamati e ha rimandato i ricchi a mani vuote”): arricchisce infatti di vocalizzi la parola “implevit”, elimina la parte dei flauti su “inanes”, lascia come sospesa nel vuoto l'ultima frase dei flauti.

Nel trio “Suscepit Israel”, per due soprani e contralto (affidato al coro nell'esecuzione odierna), i due oboi all'unisono intonano, come un *cantus firmus*, il *Magnificat* nel *tonus peregrinus*, cioè la melodia gregoriana su cui si cantava il *Magnificat* tedesco “Meine Seel' erhebt den Herrn”. Chiudono la composizione due grandi pagine corali. La prima, “Sicut locutus”, è una fuga a cinque voci che si dipana a partire dai bassi, in uno stile severo, accompagnata solo dal continuo. L'altra è il “Gloria”, celebrazione della Trinità che chiama in causa tutta l'orchestra, con un'introduzione dominata dai tre solenni accordi sulla parola “Gloria” e dalla triplice ripetizione della polifonia imitativa del coro su un lungo pedale. Poi, su “Sicut erat in principio”, si scatena la giubilazione, movimentata, ritmica, molto simile a quella del primo movimento, sempre illuminata dal suono delle trombe.

Il Magnificat a Santa Cecilia

1923 **Fritz Brun** (Cäcilienverein der Stadt Bern, Berner Liedertafel); 1934 **Bernardino Molinari**; 1950 **Vittorio Gui**; 1952 **Volkmar Andreae**; 1957 **Eugen Jochum**; 1958 **Eugen Jochum**; 1966 **Fernando Previtali**; 1984 **Gianandrea Gavazzeni**; 1994 **Daniele Gatti**; 1996 **Harry Christophers** (Symphony of Harmony and Invention, Sixteen); 1999 **Enrique Mazzola** (Orchestra e Coro Giovanile dell'Accademia); 2000 **Paul McCreech** (Gabrieli Consort and Players); 2007 **Emmanuelle Haïm** (Le Concert d'Astrée).



Felix Mendelssohn,
*Chiesa e scuola di San Tommaso
a Lipsia, 1843,*
Berlino, Staatsbibliothek



MAGNIFICAT

testo cantato

Coro

Magnificat anima mea Dominum

Aria Soprano II

et exultavit spiritus meus in Deo
salutari meo

Aria Soprano I

quia respexit humilitatem ancillae suae.
Ecce enim ex hoc beatam me dicent

Coro

omnes generationes.

Aria Basso

Quia fecit mihi magna qui potens est,
et sanctum nomen eius.

Aria (duetto) Alto - Tenore

Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus
eum.

Coro

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui,

Aria Tenore

deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.

Aria Alto

Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.

Coro

Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae,

Coro

sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

Coro

Gloria Patri, gloria Filio,
gloria et Spiritui Sancto!
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen

Coro

L'anima mia magnifica il Signore

Aria Soprano II

*e il mio spirito esulta in Dio,
mio salvatore,*

Aria Soprano I

*perché ha guardato l'umiltà della Sua serva.
D'ora in poi mi chiameranno beata*

Coro

tutte le generazioni.

Aria Basso

*Grandi cose ha fatto in me l'Onnipotente
e santo è il Suo nome.*

Aria (duetto) Alto - Tenore

*La Sua misericordia di generazione in generazione si stende
su quelli che lo temono.*

Coro

*Ha spiegato la potenza del Suo braccio, ha disperso
i superbi nei pensieri del loro cuore,*

Aria Tenore

*ha rovesciato i potenti dai troni,
ha innalzato gli umili.*

Aria Alto

*Ha ricolmato di beni gli affamati, ha rimandato i ricchi
a mani vuote.*

Coro

*Ha soccorso Israele, Suo servo,
ricordandosi della Sua misericordia,*

Coro

*come aveva promesso ai nostri padri, ad Abramo
e alla sua discendenza per sempre.*

Coro

*Gloria al Padre e al Figlio
e allo Spirito Santo!
Come era nel principio e ora e sempre
nei secoli dei secoli. Amen.*

Antonio Pappano direttore



Sir Antonio Pappano è Direttore Musicale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dal 2005; dal 2002 è Music Director del Covent Garden di Londra. In passato ha ricoperto altri incarichi di prestigio: nel 1990 viene nominato Direttore Musicale della Norske Opera di Oslo e dal 1991 al 2002 ricopre lo stesso ruolo al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles.

Nato a Londra nel 1959 da genitori italiani, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra negli Stati Uniti. Fra le tappe più prestigiose della sua carriera sono da ricordare i debutti alla Staatsoper di Vienna nel 1993, al Metropolitan di New York nel 1997 e al Festival di Bayreuth nel 1999.

Pappano ha diretto molte tra le maggiori orchestre del mondo, tra cui New York Philharmonic, Wiener e Berliner Philharmoniker, Concertgebouw di Amsterdam, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, London Symphony e lo scorso aprile ha debuttato alla Scala di Milano con *Les Troyens* di Berlioz.

Nel 2005 è stato nominato "Direttore dell'anno" dalla Royal Philharmonic Society e ha vinto il Premio Abbiati della Critica Musicale Italiana per l'esecuzione dei *Requiem* di Brahms, Britten e Verdi realizzati con i Complessi Artistici dell'Accademia di Santa Cecilia.

Sir Antonio Pappano registra in esclusiva per Emi Classics (ora Warner Classics) e con l'Orchestra e il Coro di Santa Cecilia ha inciso diversi cd. Fra le incisioni più recenti segnaliamo la *Sinfonia n. 2* di Rachmaninoff, la *Sesta Sinfonia* di Mahler, la *Nona Sinfonia* "Dal nuovo Mondo" di Dvořák, la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, i *Quattro pezzi sacri* di Verdi, il *War Requiem* di Britten e il cd "Rossini Overtures".

Il 16 aprile 2007 Sir Antonio Pappano è stato nominato Accademico Effettivo di Santa Cecilia; nel 2012 la regina Elisabetta lo ha nominato Cavaliere per i servizi resi alla musica; nello stesso anno è stato anche nominato Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

Il 24 marzo 2015 gli è stata conferita la Laurea honoris causa in Musica e Spettacolo dall'Università Tor Vergata di Roma.

Barbara Hannigan soprano



Ospite abituale dei Berliner Philharmoniker, la soprano canadese **Barbara Hannigan** si è esibita con le più prestigiose orchestre del mondo. Nel corso della sua carriera ha dedicato grande attenzione alla musica contemporanea con più di 80 prime esecuzioni, e ha collaborato con artisti quali Pierre Boulez, György Ligeti, Henri Dutilleux, Pascal Dusapin, George Benjamin, Oliver Knussen e Hans Abrahamsen.

Barbara Hannigan ha debuttato come direttore d'orchestra nel 2010 al Théâtre du Châtelet di Parigi, dirigendo successivamente le più celebri orchestre europee; nel 2013 è salita sul podio dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia con un programma dedicato a musiche di Ligeti, Rossini, Fauré e Mozart.

Come cantante ha interpretato recentemente i ruoli di Lulu, Marie (*Die Soldaten* di Zimmermann) e Donna Anna (*Don Giovanni*). Nel 2012 è stata nominata dalla rivista Opernwelt "Cantante dell'anno" e lo scorso anno è stata Artiste Etoile del Festival di Lucerna e Direttore artistico dell'Avanti's Suvisoitto Festival.

Amanda Forsythe soprano



Amanda Forsythe si esibisce con grande successo in concerto e nei teatri d'opera europei e statunitensi. Il suo debutto in Europa ha avuto luogo con *Il viaggio a Reims* di Rossini al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove è tornata successivamente anche per *Guillaume Tell* e per *Le-quivoco stravagante*. Ha interpretato i principali ruoli del repertorio nei teatri dell'opera di Ginevra, Lussemburgo, Monaco di Baviera, Seattle, Covent Garden di Londra, Théâtre des Champs-Élysées di Parigi. È stata inoltre ospite di festival prestigiosi quali il Tanglewood Festival e il Mostly Mozart Festival.

Il suo repertorio operistico include i ruoli di Dalinda (*Ariodante*), Niobe e Manto (*Niobe, Regina di Tebe*), Nannetta (*Falstaff*), il ruolo del titolo in *Agrippina*, Iris (*Semele*), Poppea (*L'incoronazione di Poppea*).

In autunno interpreterà al Covent Garden di Londra *l'Orfeo ed Euridice* di Gluck diretto da Gardiner, e successivamente *L'incoronazione di Poppea* al Boston Early Music Festival, e il *Sogno di una notte di mezza estate* con la Boston Symphony diretta da Nelsons.

Josè Maria Lo Monaco contralto



Nata a Catania, **Josè Maria Lo Monaco** si è diplomata in pianoforte e ha intrapreso lo studio del canto con il mezzosoprano Bianca Maria Casoni. Ha vinto diversi concorsi internazionali e debuttato alla Scala di Milano in *Dido and Aeneas* di Purcell, diretta da Christopher Hogwood, e all'Accademia del Rossini Opera Festival con *Il viaggio a Reims* di Rossini. Tra i suoi appuntamenti più recenti segnaliamo *Dido and Aeneas* a Firenze, *Le Comte Ory* di Rossini alla Scala di Milano, *Anna Bolena* al Bellini di Catania, *Admeto* di Händel a Cracovia diretta da Alan Curtis, *Jeptha* di Händel ad Oslo diretta da Ottavio Dantone. Nel 2010 è stata ospite per la prima volta del Festival di Salisburgo dove ha eseguito *Demofonte* di Jommelli diretta da Riccardo Muti.

Ha registrato, con l'ensemble La Venexiana diretto da Claudio Cavina, *l'Orfeo* (Gramophone Award 2008), *L'incoronazione di Poppea* e *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi. La sua ultima presenza nei cartelloni di Santa Cecilia risale al 2012.

Paolo Fanale tenore



Paolo Fanale, nato a Palermo, nel 2007 debutta a Padova come Don Ottavio in *Don Giovanni* e da quel momento si esibisce in alcuni dei più prestigiosi teatri del mondo: Teatro alla Scala di Milano, Metropolitan di New York, Opéra Bastille, Théâtre du Châtelet e Théâtre des Champs Elysées di Parigi, Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera, Staatsoper di Berlino, Gran Teatre del Liceu di Barcellona, Theater an der Wien, Palau de Las Arts di Valencia, San Carlo di Napoli, Regio di Torino, Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova collaborando con James Levine, Claudio Abbado, Sir Antonio Pappano, Zubin Metha, Daniele Gatti, Kurt Masur e Rafael Frubeck de Burgos. Tra i suoi impegni recenti e futuri: *Falstaff* all'Opera di Amsterdam e al Covent Garden di Londra, *Don Giovanni* al New National Theater di Tokyo, *Roméo et Juliette* con la direzione di Daniele Gatti a Parigi, *Così fan tutte* alla Bayerische Staatsoper.

Recentemente ha partecipato all'acclamata produzione dell'*Aida* diretta a Santa Cecilia da Antonio Pappano.

Christian Senn baritono



Christian Senn, cileno d'origine e italiano di adozione, dopo aver conseguito la laurea in biochimica vince una borsa di studio per continuare lo studio del canto in Italia perfezionandosi all'Accademia per solisti del Teatro alla Scala, dando avvio ad una brillante carriera che lo ha portato ad esibirsi con importanti direttori quali Chailly, Muti, Biondi e Dantone in prestigiose sale da concerto e teatri tra cui il Teatro alla Scala, Théâtre du Châtelet di Parigi, Konzerthaus di Vienna. Molto vasto è il suo repertorio operistico e concertistico prevalentemente orientato sul *bel canto* ma anche sul repertorio classico e barocco che lo ha visto collaborare con orchestre di strumenti originali quali l'Europa Galante, l'Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico, la Cappella della Pietà de' Turchini e l'Ensemble Matheus.

Tra gli impegni recenti e futuri segnaliamo la *Messa dell'Incoronazione* di Mozart al Petruzzelli di Bari, *Don Giovanni* all'Arena di Verona, *L'elisir d'amore* al Teatro Comunale di Bologna.

Ciro Visco maestro del coro



Dal marzo 2010 **Ciro Visco** è il Maestro del Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dal 2011 ha assunto anche la carica di Direttore responsabile delle Voci Bianche. Dal 1997 al 2000 è attivo all'Accademia di Santa Cecilia accanto a Norbert Balatsch, e in seguito come maestro del coro in numerose produzioni collaborando, tra gli altri, con direttori quali Sinopoli, Chung, Tate, Roberto Abbado, Sado e Morricone. Negli ultimi anni ha preparato il Coro di Santa Cecilia in occasione di concerti in prestigiose sedi europee: Théâtre des Champs Elysées, Teatro alla Scala di Milano, PROMS di Londra e Festival di Salisburgo.

Recentemente ha preso parte alle incisioni dello *Stabat Mater*, *Guillaume Tell* e *Petite Messe Solennelle* di Rossini, dei *Quattro pezzi sacri* di Verdi e del *War Requiem* di Britten.

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Sir Antonio Pappano Direttore musicale

Carlo Rizzari direttore assistente

Violini primi Carlo Maria Parazzoli*, Roberto González-Monjas*, Ruggiero Sfregola, Marlene Prodigio, Elena La Montagna, Margherita Ceccarelli, Roberto Saluzzi, Fiorenza Ginanneschi, Roberto Granci, Paolo Piomboni, Barbara Castelli, Kaoru Kanda, Jalle Feest, Nicola Lolli, Daria Leuzinger, William E. Chiquito Henao, Soyeon Kim, Ylenia Montaruli

Violini secondi Alberto Mina*, **David Romano***, Ingrid Belli, Rosario Genovese, Leonardo Micucci, Lavinia Morelli, Pierluigi Capicchioni, Riccardo Piccirilli, Daniele Ciccolini, Andrea Vicari, Maria Tomasella Papais, Cristina Puca, Giovanni Bruno Galvani, Brunella Zanti, Svetlana Norkina, Annamaria Salvatori

Viole Raffaele Mallozzi*, Simone Briatore*, Sylvia Mayinger, Stefano Trevisan, Sara Simoncini, Carla Santini, Fabio Catania, Ilona Balint, Andrea Alpestre, Lorenzo Falconi, David Bursack, Luca Manfredi, Federico Marchetti

Violoncelli Luigi Piovano*, **Gabriele Geminiani***, Carlo Onori, Diego Romano, Francesco Storino, Bernardino Penazzi, Francesco Di Donna, Matteo Michele Bettinelli, Sara Gentile, Giacomo Menna, Danilo Squitieri, Roberto Mansueto, Giuseppe Scaglione

Contrabbassi Antonio Sciancalepore*, Libero Lanzilotta*, Anita Mazzantini, Paolo Marzo, Andrea Pighi, Piero Franco Cardarelli, Enrico Rosini, Paolo Cocchi, Nicola Cascelli, Simona Iemmolo

Flauti **Carlo Tamponi***, Andrea Oliva*, Nicola Protani,
Matteo Cesari, Maruta Staravoitava

Ottavino Davide Ferrario

Oboi **Paolo Pollastri***, Francesco Di Rosa*, Anna Rita Argentieri

Corni inglesi Maria Irsara, Marco Bardi

Clarinetti **Stefano Novelli***, Alessandro Carbonare*,
Simone Sirugo

Clarinetto basso Dario Goracci

Fagotti Francesco Bossone*, **Andrea Zucco***, Fabio Angeletti

Controfagotto Alessandro Ghibaudo

Corni Alessio Allegrini*, **Guglielmo Pellarin***, Marco Bellucci,
Arcangelo Losavio, Luca Agus, Fabio Frapparelli,
Giuseppe Accardi

Trombe **Andrea Lucchi***, Ermanno Ottaviani, Antonio Ruggeri

Tromboni **Andrea Conti***, Enzo Turriziani*, Agostino Spera
Trombone basso Maurizio Persia

Tuba Gianluca Grosso

Timpani **Enrico Calini***, Antonio Catone*

Percussioni Marco Bugarini, Edoardo Albino Giachino,
Andrea Santarsiere

Organo **Daniele Rossi**

Arpa Cinzia Maurizio*

*Prime parti soliste.

NB: Le prime parti del concerto odierno sono evidenziate in neretto

Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Ciro Visco maestro del coro

Mirco Roverelli maestro collaboratore

Soprani primi Anna Maria Berlingiero, Cristina Cappellini,
Maria Chiara Chizzoni, Letizia Cosacchi, Roberta De Nicola,
Rosaria Di Palma, Sara Fiorentini, Francesca Gavarini,
Orietta Manente, Daniela Petrini, Emanuela Scilocchi,
Bruna Tredicine

Soprani secondi Fabrizia Carbocci, Rosita Frisani,
Cristina Iannicola, Donika Mataj, Maura Menghini,
Eufrosia Meuti, Antonietta Nigro, Patrizia Polia, Patrizia Roberti,
Marta Vulpi

Contralti Simonetta Anniballi, Cristina Bigaroni,
Francesca Calò, Antonella Capurso, Katia Castelli, Gabriella
Martellacci, Giovanna Mayol, Simonetta Pelacchi,
Tiziana Pizzi, Patrizia Pupillo, Cristina Reale, Maura Riacci

Tenori Antonio Cerbara, Anselmo Fabiani, Alessandro
Galluccio, Massimo Iannone, Gianluca Parisi, Simone Ponziani,
Valerio Porcarelli, Antonio Rocchino, Marco Santarelli,
Francesco Toma, Paolo Traica, Maurizio Tremontini

Baritoni/Bassi Danilo Mariano Benedetti, Andrea D'Amelio,
Cesidio Iacobone, Sergio Leone, Davide Malvestio,
Antonio Mamelì, Giuliano Mazzini, Marco Pinsaglia,
Antonio Pirozzi, Massimo Simeoli, Andrea Sivilla, Renato Vielmi