



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# STAGIONE SINFONICA

2018-2019



FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**

STAGIONE 2018-2019



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione  $fa^1 - fa^5$ ,  
trasposizione tonale da 415Hz a 440Hz,  
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice  
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)

*Incontri con l'opera*

giovedì 15 novembre 2018

GIORGIO PESTELLI  
Macbeth

martedì 11 dicembre 2018

SILVIA POLETTI  
Romeo e Giulietta

lunedì 21 gennaio 2019

LUCA CIAMMARUGHI  
Werther

martedì 5 febbraio 2019

GIANNI GARRERA  
Il sogno di Scipione

martedì 12 febbraio 2019

CARLO SBI  
Il re pastore

martedì 19 febbraio 2019

GIOVANNI BIETTI  
L'italiana in Algeri

martedì 19 marzo 2019

PAOLO BARATTA  
Otello

mercoledì 17 aprile 2019

ALBERTO MATTIOLI  
Dorilla in Tempe

martedì 7 maggio 2019

SANDRO CAPELLETTI  
Turandot

martedì 14 maggio 2019

MICHELE GIRARDI  
Aida

venerdì 14 giugno 2019

LUCA MOSCA  
Don Giovanni

lunedì 9 settembre 2019

TITO CECCHERINI, FORTUNATO ORTOMBINA,  
SALVATORE SCIARRENO  
Luci mie traditrici

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00  
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



CONSERVATORIO  
BENEDETTO MARCELLO  
DI VENEZIA

# Incontri con **la Stagione Sinfonica**

*Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2018-2019  
del Teatro La Fenice*

mercoledì 31 ottobre 2018 relatore Massimo Contiero	concerto diretto da <b>Myung-Whun Chung</b> (3 e 4 novembre) musiche di Verdi
mercoledì 7 novembre 2018 relatore Monica Bertagnin	concerto diretto da <b>Kerem Hasan</b> (10 e 11 novembre) musiche di Maccaglia, Viotti, Beethoven
mercoledì 12 dicembre 2018 relatore Giovanni Toffano	concerto diretto da <b>Marco Gemmani</b> (17 e 18 dicembre) musiche di Andrea e Giovanni Gabrieli, Merulo
mercoledì 19 dicembre 2018 relatore Francesco Bellotto	concerto diretto da <b>Renato Palumbo</b> (22 e 23 dicembre) musiche di Verdi, Ponchielli, Boito
mercoledì 9 gennaio 2019 relatore Igor Cognolato	concerto diretto da <b>Jérémie Rhorer</b> (11 e 12 gennaio) musiche di Bozzola, Mozart, Beethoven
mercoledì 20 febbraio 2019 relatore Vitale Fano	concerto diretto da <b>Marco Angius</b> (25 febbraio) musiche di Boccherini/Berio, Busoni, Verdi, Verdi/Berio
mercoledì 6 marzo 2019 relatore Massimo Contiero	concerto diretto da <b>Myung-Whun Chung</b> (9 e 10 marzo) musiche di Mahler
mercoledì 10 aprile 2019 relatore Franco Rossi	concerto diretto da <b>Yuri Temirkanov</b> (12 e 14 aprile) musiche di Čajkovskij
mercoledì 17 aprile 2019 relatore Francesco Pavan	concerto diretto da <b>Diego Fasolis</b> (19 aprile) musiche di Mozart
mercoledì 5 giugno 2019 relatore Giovanni Mancuso	concerto diretto da <b>Jonathan Webb</b> (7 e 8 giugno) musiche di Caneva, Mozart, Vaughan Williams

**INGRESSO LIBERO**  
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n.17 p.t.  
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2018-2019

*trasmesse in diretta o in differita*

*dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 23 novembre 2018 ore 19.00  
Macbeth

venerdì 8 febbraio 2019 ore 19.00  
Il sogno di Scipione

venerdì 15 febbraio 2019 ore 19.00  
Il re pastore

domenica 24 febbraio 2019 ore 15.30  
L'italiana in Algeri

martedì 23 aprile 2019 ore 19.00  
Dorilla in Tempe

venerdì 10 maggio 2019 ore 19.00  
Turandot

sabato 18 maggio 2019 ore 15.30  
Aida

Concerti della Stagione Sinfonica 2018-2019

*trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Myung-Whun Chung (sabato 3 novembre 2018)

Kerem Hasan (sabato 10 novembre 2018)

Jérémie Rhorer (venerdì 11 gennaio 2019)

Yuri Temirkanov (venerdì 12 aprile 2019)

Diego Fasolis (venerdì 19 aprile 2019)

Jonathan Webb (venerdì 7 giugno 2019)

---

## CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

*presidente*

Luigi De Siervo

*vicepresidente*

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

*consiglieri*

---

Fortunato Ortombina

*sovrintendente e direttore artistico*

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

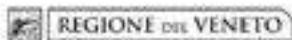
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---

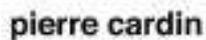
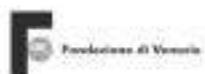
## SOCI FONDATORI

---



## SOCI SOSTENITORI E PARTNER

---



ALBO DEI SOCI

---



Fondazione Amici della Fenice



FREUNDESKREIS DES  
TEATRO LA FENICE



HAUSBRANDT



Marsilio



STUDIO DE POLI  
VENEZIA



Allegriani







FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# STAGIONE SINFONICA

2018-2019

Venezia

3 novembre 2018 – 6 luglio 2019

## SOMMARIO

- 6 MYUNG-WHUN CHUNG  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 3 e 4 novembre 2018**  
musiche di Giuseppe Verdi
- 22 KEREM HASAN  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro Malibran 10 e 11 novembre 2018**  
musiche di Simone Maccaglia, Giovanni Battista Viotti, Ludwig van Beethoven
- 32 MARCO GEMMANI  
CAPPELLA MARCIANA  
**Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre 2018**  
Fastose liturgie di Natale alla fine del Cinquecento
- 44 RENATO PALUMBO  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
KOLBE CHILDREN'S CHOIR  
**Teatro La Fenice 22 e 23 dicembre 2018**  
musiche di Carl Maria von Weber, Arrigo Boito, Giuseppe Verdi,  
Amilcare Ponchielli
- 58 JÉRÉMIE RHORER  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 11 e 12 gennaio 2019**  
musiche di Gianni Bozzola, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven
- 70 MARCO ANGIUS  
ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO  
**Teatro La Fenice 25 febbraio 2019**  
musiche di Luigi Boccherini / Luciano Berio, Ferruccio Busoni,  
Giuseppe Verdi, Giuseppe Verdi / Luciano Berio
- 86 MYUNG-WHUN CHUNG  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 9 e 10 marzo 2019**  
musiche di Gustav Mahler
- 100 YURI TEMIRKANOV  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 12 e 14 aprile 2019**  
musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij

- 108 DIEGO FASOLIS  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 19 aprile 2019**  
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart
- 126 JONATHAN WEBB  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro Malibran 7 e 8 giugno 2019**  
musiche di Sara Caneva, Wolfgang Amadeus Mozart, Ralph Vaughan Williams
- 134 CLAUDIO MARINO MORETTI  
CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 9 giugno 2019**  
musiche di Carl Orff
- 156 MYUNG-WHUN CHUNG  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 6 luglio 2018**  
musiche di Johannes Brahms
- 164 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

## Incontri di approfondimento sui programmi musicali

Roberto Mori introduce i concerti della Stagione Sinfonica

sabato 3 novembre 2018

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Myung-Whun Chung**

sabato 10 novembre 2018

ore 19.20

Teatro Malibran

*concerto* **Kerem Hasan**

sabato 22 dicembre 2018

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Renato Palumbo**

venerdì 11 gennaio 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Jérémie Rhorer**

lunedì 25 febbraio 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Marco Angius**

sabato 9 marzo 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Myung-Whun Chung**

venerdì 12 aprile 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Yuri Temirkanov**

venerdì 19 aprile 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Diego Fasolis**

venerdì 7 giugno 2019

ore 19.20

Teatro Malibran

*concerto* **Jonathan Webb**

domenica 9 giugno 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Claudio Marino Moretti**

sabato 6 luglio 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

*concerto* **Myung-Whun Chung**



FONDAZIONE  
AMICI DELLA FENICE  
VENEZIA

La Fondazione Teatro La Fenice e il sovrintendente e direttore artistico Fortunato Ortombina ringraziano la Fondazione Amici della Fenice, che ha reso possibile la prosecuzione dell'iniziativa «Nuova musica alla Fenice», giunta quest'anno alla sua ottava edizione. Avviata nella Stagione 2011-2012 e orientata alla valorizzazione del patrimonio della musica d'oggi e alla creazione di nuove opportunità produttive in grado di stimolare e supportare la creatività dei giovani compositori, l'iniziativa «Nuova musica alla Fenice» prevede la commissione di partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione Sinfonica come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone.

Dopo i lavori di Filippo Perocco (1972), Paolo Marzocchi (1971) e Giovanni Mancuso (1970) presentati nella Stagione 2011-2012, quelli di Edoardo Micheli (1984), Federico Costanza (1976) e Stefano Alessandretti (1980) proposti nella Stagione 2012-2013, quelli di Luigi Sammarchi (1962), Vittorio Montalti (1984) e Mauro Lanza (1975) ascoltati nella stagione 2013-2014, quelli di Federico Gardella (1979) e Orazio Sciortino (1984) eseguiti nella Stagione 2014-2015, e ancora quelli di Zeno Baldi (1988), Federico Gon (1982) e Daniela Terranova (1977) nella Stagione 2015-2016, di Hannes Kerschbaumer (1981), Carmine Emanuele Cella (1976) e Silvia Colasanti (1975) nella Stagione 2016-2017 e di Gabriele Cosmi (1988), Domenico Turi (1986) e Daniele Ghisi (1984) nella Stagione 2017-2018, i direttori Kerem Hasan, Jérémie Rhorer e Jonathan Webb includeranno quest'anno nei loro programmi tre brani commissionati a Simone Maccaglia (1987), Gianni Bozzola (1981) e Sara Caneva (1991).

# Teatro La Fenice

sabato 3 novembre 2018 ore 20.00 turno S  
domenica 4 novembre 2018 ore 17.00 turno U

*concerto inaugurale  
dedicato al centenario della fine  
della Grande Guerra*

GIUSEPPE VERDI

*Messa da Requiem* per soli, coro e orchestra

i. Requiem

Requiem - Kyrie

ii. Dies irae

Dies irae - Tuba mirum - Mors stupebit - Liber scriptus

Dies irae - Quid sum miser - Rex tremendae - Recordare

Ingemisco - Confutatis - Dies irae - Lacrymosa

iii. Offertorio

Domine Jesu - Quam olim Abrahae

Hostias - Quam olim Abrahae

iv. Sanctus

v. Agnus Dei

vi. Lux aeterna

vii. Libera me

Libera me - Dies irae - Requiem - Libera me

*soprano* Maria Agresta

*mezzosoprano* Veronica Simeoni

*tenore* Antonio Poli

*basso* Alex Esposito

*direttore*

**MYUNG-WHUN CHUNG**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

GIUSEPPE VERDI, *MESSA DA REQUIEM* PER SOLI, CORO E ORCHESTRA

«Vi sono delle nature virtuosissime che hanno bisogno di credere in Dio; altre, ugualmente perfette, che sono felici, non credendo niente e osservando solo rigorosamente ogni precetto di severa moralità»: così nel settembre 1872 si esprime Giuseppina Strepponi, moglie di Giuseppe Verdi (1813-1901), in una lettera destinata al marito. Si riferisce al cattolico Alessandro Manzoni e all'ateo musicista divenuto suo sposo nel 1859, che a sua volta aveva ripetutamente espresso in passato una profonda ammirazione per l'autore dei *Promessi sposi*: «non è solo un libro ma una consolazione per l'umanità».

È noto che l'occasione di comporre una *Messa da Requiem* la offrì al musicista la notizia della morte dello scrittore, avvenuta il 22 maggio 1873. Verdi preferì non recarsi al funerale, per evitare l'immensa folla che vi partecipava. Si recò a visitare la tomba qualche giorno dopo, in solitudine. E rincasato, comunicò all'editore Ricordi che avrebbe scritto una Messa funebre in memoria di Manzoni.

Prima di illustrarne la genesi, occorre però aprire una parentesi, perché la storia di questa *Messa* riguarda anche l'altro sommo artista dell'Italia dell'Ottocento, Gioachino Rossini. Il rapporto tra i due musicisti non fu mai di amicizia, né furono frequenti i loro contatti diretti. Ciò però non significa che Verdi non nutrisse un'amplissima considerazione per il collega più anziano di ventun'anni. Infatti, alla morte del pesarese avvenuta il 13 novembre 1868 fu proprio Verdi a proporre al comune editore Ricordi di dar vita a un *Requiem* commemorativo da eseguirsi a Bologna, città rossiniana per eccellenza, in occasione del primo anniversario della morte. I migliori compositori italiani – così aveva pensato il bussetano – avrebbero scritto un segmento ciascuno della *Messa*; lui avrebbe composto quello conclusivo, il «Libera me». Mettere d'accordo tutta la squadra non fu facile ma il *puzzle*, che aveva impegnato Antonio Bazzini, Carlo Coccia, Lauro Rossi e altri nove autori, prese infine forma.

Quando però insorsero problemi nell'organizzazione della prima esecuzione della *Messa per Rossini*, Verdi si risentì non poco e si disamorò del progetto fino al punto di ostacolare il volenteroso tentativo di alcuni di

organizzare un'altra esecuzione in un periodo successivo. E il «Libera me», pezzo che – inutile dirlo – sopravanzava di non poco i precedenti, rimase nel cassetto (la *Messa per Rossini* attenderà poi la prima esecuzione fino al 1988, quando sarà diretta a Stoccarda da Helmut Rilling).

E riaccoci allora al 22 maggio 1873, data della morte di Alessandro Manzoni. Quel giorno Verdi decise di scrivere una propria Messa commemorativa per il letterato sfruttando come punto di partenza il contributo già scritto per Rossini, sia pure lievemente modificato. In un tempo né brevissimo né eccessivamente lungo, data la mole dell'opera, ne completò la composizione e ne organizzò lui stesso la prima esecuzione in occasione del primo anniversario della mesta ricorrenza. Nessun dubbio che il *Requiem per Manzoni* avrebbe dovuto essere eseguito a Milano, dove Manzoni era nato, morto e vissuto; per la chiesa si pensò alla Basilica di San Marco sia perché ritenuta la migliore dal punto di vista acustico sia perché governata da un sacerdote sufficientemente liberale da passar sopra a due divieti: quello di celebrare una Messa secondo il rito romano, anziché ambrosiano, e quello che impediva alle donne di cantare in chiesa (e quante ve ne erano, tra soliste e coriste, di voci femminili nel *Requiem* verdiano, che prevede la presenza di soprano, contralto, tenore, basso, coro di centoventi e orchestra di cento elementi).

Diretta da Verdi stesso a capo del Coro e dell'Orchestra della Scala, la *Messa da Requiem* fu così eseguita per la prima volta proprio il 22 maggio 1874, suscitando una potente emozione presso il pubblico e la critica, salvo qualche voce discorde come quella di Hans von Bulow, l'illustre direttore wagneriano in quel periodo soggiornante a Milano: su una rivista tedesca riferì che gli era bastato aver dato uno sguardo alla partitura per capire che gli era già passata la voglia di ascoltarla. Il *Requiem* iniziò presto a circolare alla Scala e in altre città italiane ed europee. L'anno dopo, prima che avesse luogo una *tournee* di esecuzioni a Parigi, Londra e Vienna, Verdi modificò il «Liber scriptus», originariamente scritto in forma di ampio fugato per coro a quattro parti, con una versione di tal segmento declamata da parte della sola voce di contralto, che ha una certa somiglianza con l'addio di Desdemona a Emilia nel futuro *Otello* (1878).

La struttura definitiva dell'opera è dunque quella formata dai brani composti tra il 1873 e il 1874, dal «Libera me» del 1869 (lievemente ritoccato, però, come si diceva sopra) e dal «Liber scriptus» del 1875.

La vastità, la varietà e, per così dire, la profondità di questa composizione la rende, se non il capolavoro assoluto del suo autore, come ritengono diversi studiosi, certamente un *unicum* massimamente rappresentativo del catalogo di lui, in quanto può essere considerata come una *summa* della sua creatività, del suo stile, della sua personalità. Non a caso scorrendo le analisi del *Requiem* si sprecano le osservazioni sulla somiglianza di questo o quel segmento del mosaico con certi episodi, ora lirici ora drammatici, del teatro verdiano. Ciò peraltro rafforza la convinzione che l'opera, a dispetto del fat-

to di essere stata eseguita per la prima volta in chiesa, sia non solo estranea a una finalità strettamente liturgica ma abbia anche molto a che fare con un tipo di drammaticità appunto teatrale: un teatro pervaso di una spiritualità squisitamente umana, alieno da ogni forma di religiosità convenzionale; un'opera personale, meditativa, volta a una dimensione interiore paragonabile a quella che aveva indotto Brahms, pochi anni prima, a scrivere *Un Requiem tedesco*. A proposito di Brahms, fu proprio il compositore di Amburgo tra i primi a reagire alla critica di Bulow: «Si è reso irrimediabilmente ridicolo. Solo un genio può comporre una cosa del genere»: tirata d'orecchi che indusse poi il celebre direttore a fare *dietro front* e a scrivere a Verdi una lettera di scuse per la sua «bestialità giornalistica».

La *Messa da Requiem* è formata da sette brani, quattro dei quali suddivisi a loro volta in due o più sezioni. Il primo, l'Introito, unisce un sommesso «Requiem aeternam» a un «Kyrie eleison» in cui le quattro voci si alternano nel condurre contrappuntisticamente l'ampia melodia principale. Il secondo è il cuore dell'opera, ovvero la Sequenza del «Dies irae», che Verdi suddivide in ben dieci sezioni. Queste ultime, che si eseguono senza soluzione di continuità, seguono il principio del contrasto espressivo, alternando passi terribilmente violenti come il «Dies irae» iniziale ad altri più composti e meditativi come il «Quid sum miser». Altre caratteristiche di questa Sequenza sono l'attenzione, si direbbe parola per parola, al testo e al suo significato e la funzione di ritornello del tumultuoso motivo del «Dies irae». Laddove possibile, inoltre, Verdi mette in luce una vena di lirismo (come ad esempio nel «Salva me» o nel «Recordare») particolarmente ispirata. La Sequenza si conclude con un «Lacrymosa» in forma di quartetto con coro la cui ripetitività ritmica produce l'impressione di una dolorosa marcia funebre.

L'Offertorio è suddiviso in due sezioni, un «Domine Jesu Christe» dolce, cantabile ed espressivo per quartetto senza coro e un toccante «Hostias» la cui melodia piana è affidata dapprima al tenore sopra a un tremolo di violini e poi ancora al quartetto dei solisti. Seguono un «Sanctus» solenne e vigoroso in forma di fuga a due cori preceduto da uno squillante richiamo di quattro trombe; un «Agnus Dei» delicato con le voci di soprano e contralto all'unisono, poi amplificate dal coro; e un trepidante «Lux aeterna» per terzetto animato da un percorso armonico quanto mai instabile, imprevedibile. La voce esclusa è quella di soprano, che è invece protagonista nel conclusivo «Libera me». Si tratta di una sorta di cantata in quattro sezioni per soprano con coro: un drammatico «Libera me, Domine», la riapparizione del «Dies irae» e del «Requiem aeternam» e una nuova riesposizione del «Libera me, Domine» in forma di fuga, che lascia dietro di sé un'eco di aspra terribilità che non cede nemmeno per un momento al sentimento della consolazione e che lascia supporre, sullo sfondo, la presenza di un Dio giudice, non misericordioso.

*Enrico Girardi*

## **i. Requiem**

*(coro)*

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus Deus, in Sion,  
et tibi redettur votum in Jerusalem;  
exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

KYRIE

*(soli e coro)*

Kyrie eleison;

Christe eleison;

Kyrie eleison.

## **ii. Dies irae**

*(coro)*

Dies irae, dies illa,  
solvat saeculum in favilla,  
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,  
quando iudex est venturus,  
cuncta stricte discussurus!

*(coro)*

Tuba mirum spargens sonum  
per sepulchra regionum,  
coget omnes ante thronum.

*(basso)*

Mors stupebit et natura,  
cum resurget creatura,  
judicanti responsura.

*(mezzosoprano e coro)*

Liber scriptus proferetur,  
in quo totum continetur,  
unde mundus iudicetur.  
Iudex ergo, cum sedebit,

quidquid latet, apparebit,  
nil inultum remanebit.

*(coro)*

Dies irae, dies illa,  
solvat saeculum in favilla,  
teste David cum Sibylla.

*(soprano, mezzosoprano e tenore)*

Quid sum miser tunc dicturus,  
quem patronum rogaturus,  
cum vix justus sit securus?

*(soli e coro)*

Rex tremendae majestatis,  
qui salvandos salvas gratis,  
salva me, fons pietatis.

*(soprano e mezzosoprano)*

Recordare Jesu pie,  
quod sum causa tuae viae,  
ne me perdas illa die.  
Quaerens me, sedisti lassus,  
redemisti crucem passus,  
tantus labor non sit cassus.  
Juste judex ultionis,  
donum fac remissionis,  
ante diem rationis.

*(tenore)*

Ingemisco, tamquam reus,  
culpa rubet vultus meus,  
supplicanti parce, Deus.  
Qui Mariam absolvisti,  
et latronem exaudisti,  
mihi quoque spem didisti.

Preces meae non sunt dignae,  
sed tu bonus fac benigne,  
ne perenni cremer igne.  
Inter oves locum praesta,  
et ab hædis me sequestra,  
statuens in parte dextra.

*(basso e coro)*

Confutatis maledictis,  
flammis acribus addictis,  
voca me cum benedictis.  
Oro supplex et acclinis,  
cor contritum quasi cinis,  
gere curam mei finis.

*(coro)*

Dies irae, dies illa,  
solvat saeculum in favilla,  
teste David cum Sibylla.

*(soli e coro)*

Lacrymosa dies illa,  
qua resurget ex favilla,  
judicandus homo reus.  
Huic ergo parce Deus.  
Pie Jesu Domine,  
dona eis requiem. Amen.

### **III. Offertorio**

*(soli)*

Domine Jesu Christe, Rex gloriae!  
Libera animas omnium fidelium defunctorum  
de poenis inferni et de profundo lacu!  
Libera eas de ore leonis,  
ne absorbeat eas Tartarus,  
ne cadant in obscurum:  
Sed signifer sanctus Michael  
repraesentet eas in lucem sanctam,  
quam olim Abrahae promisisti  
et semini ejus.

Hostias et preces tibi, Domine,  
laudis offerimus.  
Tu suscipe pro animabus illis,  
quarum hodie memoriam facimus;  
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,  
quam olim Abrahae promisisti  
et semini ejus.

**iv. Sanctus***(coro)*

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis!

Benedictus, qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis!

**v. Agnus Dei***(soprano, mezzosoprano e coro)*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem sempiternam.**vi. Lux aeterna***(mezzosoprano, tenore e basso)*Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.**vii. Libera me***(soprano e coro)*Libera me, Domine, de morte aeterna,  
in die illa tremenda,  
quando coeli movendi sunt et terra.  
Dum veneris judicare saeculum per ignem.  
Tremens factus sum ego et timeo,  
dum discussio venerit atque ventura ira.  
Quando coeli movendi sunt et terra.Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae,  
dies magna et amara valde.  
Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

Libera me, Domine, de morte aeterna,  
in die illa tremenda,  
quando coeli movendi sunt et terra.  
Dum veneris judicare saeculum per ignem.



## MYUNG-WHUN CHUNG

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno anni vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. Le sue numerose registrazioni, realizzate per la Deutsche Grammophon, tra le quali *Turangalila-Symphonie* di Messiaen, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Shostakovich, Sinfonia n. 2 di Mahler e le Sinfonie di Beethoven, hanno ricevuto i riconoscimenti più prestigiosi. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commadeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentato al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale, Myung-Whun Chung

è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato «Uomo dell'anno» dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il Kumkuan, cioè il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del governo del suo Paese. Chung e i musicisti della Orchestra Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France. Nel novembre 2017 ha diretto *Un ballo in maschera* di Verdi alla Fenice, inaugurando la stagione lirica, e pochi giorni dopo è salito sullo stesso podio per il Concerto di Capodanno, cui è seguita, nel marzo 2018, *La bohème* di Puccini.

## MARIA AGRESTA

Soprano. Vincitrice di numerosi concorsi canori, debutta ufficialmente nel 2007. Nel 2011 si esibisce nei *Vespri siciliani* a Torino diretta da Gianandrea Noseda, e da allora riceve inviti dai maggiori palcoscenici internazionali: canta *Norma* a Tel Aviv, è Mimì nella *Bohème* all'Arena di Verona, al San Carlo di Napoli, al Regio di Torino, al Festival di Torre del Lago, alla Staatsoper di Monaco, all'Opera Bastille, al Teatro Massimo di Palermo e alla Royal Opera di Londra. Il suo debutto alla Scala avviene nel ruolo di Donna Elvira nel *Don Giovanni*. Seguono *Il trovatore* al Palau de les



Arts Reina Sofia di Valencia, *Carmen* a Masada, in Israele, e *La traviata* a Berlino. Nel 2012 torna alla Scala con *La bohème*. Canta poi *Simon Boccanegra* a Roma con Riccardo Muti, *I masnadieri* e *La bohème* a Venezia, la *Messa da Requiem* di Verdi al San Carlo di Napoli, alla Staatsoper di Berlino, al Teatro Massimo di Palermo, a San Pietroburgo, alla Scala, *Oberto, conte di San Bonifacio* di nuovo alla Scala, *Otello* ancora a Valencia, *La vestale* a Dresda. Tra i numerosi altri impegni vi sono *La traviata* all'Arena di Verona e l'anno scorso a Palermo, *Otello* a Zurigo e a Genova, *I puritani* all'Opéra Bastille di Parigi, *Il trovatore* alla Scala, *La bohème* a Tel Aviv, *Simon Boccanegra* a Dresda e il debutto alla Royal Opera House con *I due Foscari* dove poi ritorna per *La traviata*, *Il trovatore*, *Otello* e *La bohème*. Il debutto alla Metropolitan Opera avviene nel 2016 con *La bohème*, e a New York poi ritorna nell'ottobre dell'anno successivo nel ruolo di Liù in *Turandot*, che replica anche a Chicago. Nel 2014 vince il premio Franco Abbiati come miglior soprano.

## VERONICA SIMEONI

Mezzosoprano. Nata a Roma, si diploma ad Adria, perfezionandosi con Rajna Kabaivanska e debuttando quindi come Azucena nel *Trovatore* di Verdi (2007, Spoleto). Canta nei maggiori teatri italiani e internazionali, collaborando con direttori quali, fra gli altri, Riccardo Chailly, Yuri Temirkanov, Asher Fisch, Lorin Maazel, Fabio Luisi. Ha interpretato lavori di Rossini (*Guillaume Tell*), Bellini (*La straniera*, *Norma*), Donizetti (*Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, *Dom Sébastien*), Verdi (*Nabucco*, *Il trovatore*, *Don Carlo*, *Messa da Requiem*), Puccini (*Madama Butterfly*),



Meyerbeer (*L'Africaine*), Berlioz (*Les Troyens*), Gounod (*Roméo et Juliette*), Bizet (*Carmen*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Massenet (*Werther*), Mahler (*Terza Sinfonia*), Stravinskij (*Oedipus rex*). Per la Fenice è stata Leonor de Guzmán nella *Favorite* di Donizetti (2016), Adalgisa nella *Norma* di Bellini (2015), Azucena nel *Trovatore* di Verdi (2014, 2011), Séliska nell'*Africaine* di Meyerbeer e *Carmen* nell'omonima opera di Bizet (2017 e 2013), e ha interpretato il *Requiem* di Maderna nella prima assoluta del 2009. Tra 2017 e 2018 è stata ancora Carmen alle Terme di Caracalla, a Salerno e a Firenze, Preziosilla nella *Forza del destino* ad Amsterdam, Charlotte in *Werther* di Massenet a Palermo, Marguerite nella *Damnation de Faust* di Berlioz al Teatro dell'Opera di Roma. Ha inoltre reinterpretato Leonor de Guzmán nella *Favorite* al Maggio Musicale Fiorentino e la principessa Eboli nel *Don Carlo* al Teatro Comunale di Bologna.

ANTONIO POLI

Tenore. Nato a Viterbo, si è perfezionato a Roma con Paola Leolini. Nel 2010, a soli ventiquattro anni, ha vinto il primo premio e il premio del pubblico al prestigioso Concorso Internazionale Hans Gabor Belvedere di Vienna e nello stesso anno ha preso parte al Progetto Giovani cantanti del Festival di Salisburgo. Da quel momento è iniziata la sua carriera internazionale, cantando il conte di Almaviva nei *Due Figaro* di Mercadante diretto da Riccardo Muti a Salisburgo, a Ravenna e Madrid. In seguito è stato Alfredo a Tokyo, al Filarmonico di Verona e alla Fenice di Venezia; Nemorino a Roma, Bologna, Madrid, Berlino e Graz; Fenton alla Bayerische Staatsoper di Monaco sotto la direzione di Daniel Harding, ma anche alla Scala, a Tokyo e al San Carlo di Napoli; Tamino a Bari e Venezia; Don Ottavio alla Chicago Lyric Opera, alla Royal Opera House di Londra, ancora a Venezia, Amburgo e Graz; Cassio alla Chicago Lyric Opera e, con Antonio Pappano, alla Royal Opera House; Ismaele diretto da Muti a Roma e Tokyo. Ha cantato *Le Rossignol* di Stravinskij e *Iolanta* di Čajkovskij in forma di concerto, diretto da Ivor Bolton a Salisburgo; la *Messe Solennelle di Santa Cecilia* di Gounod al Musikverein di Vienna; la Messa in fa maggiore di Schubert, diretto da Muti a Chicago; lo *Stabat Mater* di Rossini diretto da Rolf Beck al Festival Schleswig-Holstein e al Rheingau Festival e diretto da Jesús López Cobos in Vaticano e al Duomo di Orvieto; il *Requiem* di Mozart diretto da Pappano all'Accademia di Santa Cecilia di Roma.



## ALEX ESPOSITO

Basso. Nato a Bergamo nel 1975, è considerato uno tra i più interessanti talenti della sua generazione. Durante la sua carriera collabora con direttori d'orchestra del calibro di Claudio Abbado, Antonio Pappano, Myung-Whung Chung, Kent Nagano, Daniele Gatti, Fabio Biondi e registi quali Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Pizzi e si esibisce nelle più prestigiose istituzioni teatrali e musicali del mondo (Teatro alla Scala, Fenice di Venezia, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Royal Opera House di Londra, Teatro Real di



Madrid, Opéra National de Paris, Salzburger Festspiele, Aix en Provence Festival, Rossini Opera Festival di Pesaro). Fine interprete mozartiano, tra le sue esecuzioni sono da ricordare Leporello alla Scala, alla Deutsche Oper Berlin e alla Bayerische Staatsoper di Monaco; Papageno prima alla Scala e in seguito a Monaco di Baviera, Figaro nelle *Nozze di Figaro* e Guglielmo in *Così fan tutte*. Al Rossini Opera Festival di Pesaro veste i panni di alcuni dei maggiori ruoli rossiniani: Fernando Villabella nella *Gazza ladra*, Alidoro nella *Cenerentola*, il faraone nel *Mosè in Egitto*, Mustafà nell'*Italiana in Algeri*. Per i suoi impegni recenti, tra molti titoli, si ricordano almeno il debutto alla Fenice come Nick Shadow in *The Rake's Progress* con la regia di Damiano Michieletto, *Il barbiere di Siviglia* a Pesaro, *La Cenerentola*, *Il turco in Italia*, *Le nozze di Figaro* e *Semiramide* a Monaco, *Le nozze di Figaro* a Vienna e a Londra, *Don Giovanni* a Venezia, Berlino e Monaco, *Die Zauberflöte* a Monaco, Venezia e Bari, *La Damnation de Faust* a Roma, *I lombardi alla prima crociata* a Torino, *L'elisir d'amore* alla Royal Opera House di Londra e a Macerata, *Faust* a Tolosa e Berlino.

# Teatro Malibran

sabato 10 novembre 2018 ore 20.00 turno S  
domenica 11 novembre 2018 ore 17.00 turno U

SIMONE MACCAGLIA

*Broken Landscape*

commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
e lo speciale contributo di Nicola Giol  
*prima esecuzione assoluta*

GIOVANNI BATTISTA VIOTTI

Concerto per violino e orchestra in la minore n. 22

Moderato  
Adagio  
Agitato assai

*violino* Enrico Balboni

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Adagio - Allegro vivace  
Adagio  
Allegro vivace  
Allegro ma non troppo

*direttore*

**KEREM HASAN**

Orchestra del Teatro La Fenice

---

# NOTE AL PROGRAMMA

---

SIMONE MACCAGLIA, *BROKEN LANDSCAPE*

*Broken Landscape*: paesaggio rotto, spezzato, reciso, infranto, stentato, incerto, incompleto, accidentato, tratteggiato... nasce dal confronto con la forma breve per orchestra. Immaginazione sonora e pensiero formale si sollecitano a vicenda nel costruire l'arco narrativo del lavoro che prende le mosse dall'idea di un paesaggio sonoro colto in istanti quasi fotografici.

Un mondo che si offre per continui adombramenti, una molteplicità di figure data non tanto da un accostamento di numerosi oggetti, quanto da vari punti di vista sullo stesso oggetto. Queste diverse prospettive, che informano il paesaggio, sono connesse al concetto di limite e dispiegano un orizzonte espressivo che fa riferimento a una precisa idea di esistenza: fragile, precaria, incompleta. Usando come metafore i diversi significati del verbo 'to break', cinque principali processi figurativi articolano il discorso come continue variazioni della stessa idea formale. La materia sonora si configura dal semplice al complesso, dall'esteso al compatto, muta in atmosfere che vanno dal saturo all'insaturo e, passando per l'armonico, fa da sfondo, da effettivo paesaggio. Dei soli, infine, bucano la forma, configurandosi come brandelli, paesaggi sospesi, 'isole felici'.

*Simone Maccaglia*

GIOVANNI BATTISTA VIOTTI, CONCERTO PER VIOLINO E ORCHESTRA  
IN LA MINORE N. 22

Il 17 marzo 1782 un giovane violinista italiano, Giovanni Battista Viotti (1755-1824), si esibiva per la prima volta a Parigi al Concert Spirituel, destando enorme entusiasmo. L'elenco dei violinisti italiani accolti con favore a Parigi nel Settecento è interminabile, tuttavia Viotti rappresenta un caso a parte. Mentre Vienna, negli anni Ottanta, diventa la capitale del pianoforte, grazie soprattutto alla presenza di Mozart, Parigi negli stessi anni rappresenta l'*experimentum crucis* di un intero secolo di sviluppi tecnici e artistici del violino, incarnati appunto da questo giovane

musicista piemontese di umili origini, erede della grande tradizione italiana di Corelli, Vivaldi, Locatelli e Tartini, assorbita tramite l'esempio e gli insegnamenti del suo maestro a Torino Gaetano Pugnani. Viotti, infatti, seppe aggiornare lo stile classico italiano, soprattutto tramite l'introduzione di una cantabilità attinta dal mondo dell'opera.

Un elemento non secondario del suo incontrastato dominio a Parigi fu l'adozione del nuovo arco messo a punto da François Xavier Tourte *le Jeune*, più lungo, resistente ed equilibrato di quello barocco, con la curvatura concava, che permetteva di tenere il suono con maggior vigore, di legare in maniera più espressiva e di avere un controllo migliore sui colpi d'arco. Lo specchio di questo indiscusso primato sono i ventinove Concerti per violino, tutti pubblicati durante la vita dell'autore, che hanno rappresentato un modello imprescindibile per il concerto romantico del primo Ottocento. Viotti, grazie ai suoi migliori allievi come Pierre Rode e Pierre Baillot, e all'influenza esercitata su altri violinisti della successiva generazione come Rodolphe Kreutzer e Charles de Bériot, è a buon diritto considerato il capostipite della scuola violinistica francese, che ha lasciato un'impronta evidente anche su musicisti come Beethoven e Brahms. Charles Duncla, professore al Conservatorio di Parigi, additava agli allievi Viotti, nel 1874, come l'«Homère du violon».

La sua parabola artistica è ancora più ammirevole, se si considera il periodo davvero limitato della sua attività concertistica. Entrato al servizio della regina Maria Antonietta nel 1784, infatti, Viotti cessò immediatamente di tenere concerti in pubblico, riprendendo poi l'attività a Londra, dove si era rifugiato nel 1792 durante il periodo del Terrore, in collaborazione con l'impresario Solomon e con Haydn. Incalzato dagli avvenimenti politici dell'epoca, Viotti peregrinò in seguito tra Germania, Francia e Inghilterra, finendo i suoi giorni nel 1824 a Londra, in casa dei cari amici Chinnery. Il suo grande sogno era stato in primo luogo di dirigere un teatro d'opera, una passione irragionevole che lo portò più volte sull'orlo della bancarotta, e in second'ordine di fare fortuna con il commercio di vini, anche qui con esiti disastrosi. Suonare in pubblico, invece, gli ripugnava, sebbene fosse il vero motivo per cui Viotti era venuto al mondo.

Il Concerto in la minore, pubblicato a Parigi nel 1793, è di gran lunga il suo lavoro più conosciuto. A differenza dei suoi ventotto fratelli, e della quasi totalità dei suoi nipoti romantici francesi, il Concerto in la minore è rimasto in repertorio per tutto l'Ottocento, grazie all'ammirazione di grandi violinisti come Ferdinand David, Joseph Joachim e Henryk Wieniawski, ed è stato registrato da grandi violinisti del Novecento come Arthur Grumiaux, Yehudi Menuhin, Isaac Stern e David Oistrakh. In questo lavoro si possono rintracciare tutti gli elementi che conferiscono alla musica di Viotti il carattere di un ponte tra il gusto del Settecento e la nuova sensibilità dell'Ottocento. L'orchestra, in primo luogo, acquista un

peso e un colore teatrale. L'introduzione del *Moderato* maestoso iniziale ha un carattere solenne e uno stile grandioso, che prepara l'ingresso del violino con il cerimoniale drammatico dovuto a un nobile eroe. Il primo tema del solista, infatti, è un canto espressivo e melanconico, scritto con il magistero del violinista ma con la sensibilità del cantante. Il secondo tema, invece, in la maggiore, è ancorato di più allo stile del virtuosismo strumentale settecentesco, infiorato di trilli e di piccole o grandi cadenze, che la tradizione lascia all'estro dell'esecutore. David, Joachim, Duncla e altri grandi violinisti, non a caso, hanno curato proprie versioni del Concerto. Le brume espressive del nuovo secolo sono concentrate soprattutto nel grande *Adagio* centrale, che deve aver lasciato un'impressione profonda anche su Beethoven al momento di scrivere il suo Concerto in re maggiore. L'ultimo movimento, a sua volta, è un curioso amalgama di antico e moderno, con un'agitazione appassionata piena di slancio ritmico e fremiti misteriosi, che attraversano all'improvviso l'orchestra e che suscitano nel solista un'ansia inattesa e sconosciuta al paziente ottimismo del vecchio mondo, ormai superato da appetiti e volontà di ben altra natura.

#### LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 4 IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 60

La Quarta Sinfonia nasce nell'estate del 1806. L'animo di Ludwig van Beethoven (1770-1827) è un cielo attraversato da nuvole passeggere. Beethoven, a trentasei anni, è nel pieno delle forze creative, ma non riesce a trovare un equilibrio interiore. L'umore cambia di continuo, le giornate passano tra inquietudini e speranze. Un ritratto dipinto da Willibrord Joseph Mähler tra il 1803 e il 1804 fissa l'immagine di quegli anni. Sullo sfondo di un paesaggio romantico, il musicista è seduto su una roccia. Con una mano regge una cetra poggiata ai suoi piedi, con l'altra, protesa a mezz'aria in maniera espressiva, crea poesia. Lo sguardo è fiero, pronto a infiammarsi, come se l'artista fosse turbato da un'intima agitazione. Il vestito, viceversa, è ben curato e alla moda, con la candida sciarpa annodata alla gola. Beethoven è sempre il giovanotto che, dieci anni prima, pregava una vecchia amica di Bonn per avere un nuovo panciotto di lana d'angora: «Ho ancora, è vero, il primo panciotto; quello che con tanta gentilezza mi ha regalato a Bonn, ma è ormai così fuori moda che posso soltanto conservarlo nell'armadio, come un oggetto molto caro perché mi viene da Lei».

L'estate del 1806 è spesa a sanare le ferite della pessima esperienza teatrale di *Fidelio*, della Vienna occupata dalle truppe francesi, delle nuove frustrazioni sentimentali. *Fidelio oder die eheliche Liebe* era caduta dopo tre recite nel novembre del 1805. Gli amici più fedeli avevano convinto Beethoven a rivedere l'opera, massacrandola di tagli, ma la nuova versione, in due atti, sopravvisse per sole due recite nel marzo successivo, prima di

essere ritirata dall'autore. Il mondo del teatro, con i suoi intrighi e le sue indefettibili convenienze, aveva alla fine disgustato Beethoven. Ironia della sorte, il soggetto di Leonore era ispirato a un fatto realmente accaduto durante la Rivoluzione francese, mentre la platea del Theater an der Wien pullulava di ufficiali napoleonici. I soldati francesi si comportavano bene, ma il nazionalista Beethoven non poteva soffrire neppure di suonare di fronte a loro. Nel frattempo anche il legame con la contessa Josephine Deym stava finendo, come sempre, in un *cul de sac* di equivoci e incomprensioni. La simpatia amorosa della primavera precedente era ormai un ricordo.

Accanto alle ombre, però, una luce sempre più intensa illuminava la vita spirituale di Beethoven. Il flusso della sua immaginazione musicale, una volta rotti gli argini con la ciclopica Sinfonia in mi bemolle, travolgeva le forme musicali del Settecento in maniera impetuosa. Gli anni compresi tra l'*Eroica* (1804) e la *Pastorale* (1808) formano una grande epoca creatrice, per riprendere il titolo del fondamentale studio di Romain Rolland. Le opere si affastellano nella mente di Beethoven, lottando per trovare il proprio spazio vitale. La Quarta Sinfonia, per esempio, nasce di getto, mentre Beethoven aveva già cominciato a lavorare sulla Quinta. Della Sinfonia in si bemolle non sono sopravvissuti i soliti quaderni di appunti; sul manoscritto, appartenuto poi alla famiglia Mendelssohn, Beethoven ha tracciato semplicemente su una riga: «Sinfonia 4ta: 1806-LvBthvn». La partitura a stampa, pubblicata a Vienna nel 1821, fu dedicata al conte Franz von Oppersdorf, un signorotto della Slesia talmente patito per la musica da pretendere che chiunque entrasse al suo servizio sapesse suonare uno strumento. In questo modo poteva permettersi una discreta orchestra nel suo castello di Oberglogau, dove ospitò Beethoven nell'autunno del 1806, rendendo omaggio al celebre compositore con l'esecuzione della Sinfonia n. 2 in re maggiore. Oppersdorf, comunque, pagò 350 Gulden il privilegio di avere in esclusiva per sei mesi la nuova Sinfonia, prima che l'autore fosse libero di venderla. Beethoven aveva promesso al focoso intenditore, che desiderava evidentemente una sinfonia di carattere marziale, la Quinta: «L'ultimo tempo della Sinfonia ha tre tromboni e un ottavino; è vero che non ci sono tre timpani, ma questa combinazione di strumenti farà più rumore e, quel che più conta, un rumore più gradevole di sei timpani». Il conte, invece, dovette accontentarsi delle atmosfere più delicate e ombrose della Quarta, eseguita per la prima volta in un concerto tutto dedicato a Beethoven nel palazzo del principe Lobkowitz, nel marzo 1807.

I timpani, viceversa, giocano un ruolo importante in questa Sinfonia, anche se in un senso del tutto opposto a quello immaginato dal conte. Beethoven non era particolarmente incline a conferire ai suoi lavori orchestrali una particolare vivacità coloristica. L'organico delle sue Sinfonie, con l'eccezione ovviamente della Nona, è in sostanza il medesimo impiegato da Haydn. La Quarta, anzi, è addirittura più sobria, rinunciando

a uno dei due flauti. Beethoven, incurante di dimostrare una particolare fantasia timbrica, non era un virtuoso della strumentazione, risolta in genere con i consueti passaggi a terze e a seste. Il pensiero dell'autore è completamente rivolto a dare corpo all'idea musicale, alla cui definizione è coinvolto l'intero organico senza distinzioni. In questo consiste la novità e l'originalità dell'orchestra beethoveniana. Tutti gli strumenti partecipano al discorso musicale, e proprio l'esempio dei timpani permette di gettare uno sguardo ravvicinato sulla personalità creativa di Beethoven. Tre misure prima della fine dell'*Adagio*, i timpani intonano in *pianissimo* una figura di due note, che rappresenta un ricordo lontano della prima battuta, in cui il delicato palpito dei violini secondi preparava l'orecchio a raccogliere la tenera e amorosa melodia del tema. Il timpano, del resto, era stato protagonista, nell'*Allegro vivace* iniziale, di un evento di peso strutturale assai maggiore. Il primo movimento scarica la tensione, al culmine dello sviluppo drammatico, con un decrescendo abilmente preparato dalla ripetizione meccanica di due note, che si sfaldano in una serie di echi dall'armonia sempre più incerta. Il tema trova finalmente un fermo appiglio a cui aggrapparsi proprio nell'umile suono di un timpano, che intona sottovoce un trillo, poco più che un rumore, sulla nota fondamentale di si bemolle. Il cozzo fra l'etereo accordo di fa diesis maggiore degli archi e il ruvido si bemolle del timpano è attutito solo dall'irreale *pianissimo* in cui è immersa la scena. Non trovando altra strada, il tema ritrova a poco a poco la tonalità di si bemolle, accompagnato verso la ripresa dal crescente e trionfante rullo del tamburo.

Contrariamente all'inizio delle precedenti Sinfonie, l'*Adagio* introduttivo che apre la Quarta è immerso in una luce ambigua. L'episodio, secondo il modello classico, serve a creare l'attesa per la tonalità principale di si bemolle maggiore. In questo caso, tuttavia, l'ingresso della tonalità principale è la metafora del mondo stesso dell'armonia, che prende forma poco a poco come sorgendo da una lontananza arcaica. A un lungo si bemolle tenuto all'unisono dagli strumenti a fiato risponde una scura monodia degli archi, che scende con passo solenne a gradini di terza, come un antico canto ecclesiastico. Quale differenza con l'icastica concisione dell'*incipit* della sinfonia gemella in do minore! Anche lì gli archi intonano in unisono un intervallo di terza discendente, ma con la furiosa urgenza dell'azione, della prassi, del combattimento. In questo inizio straordinario, invece, siamo circondati dal mistero, come se la musica si risvegliasse a poco a poco da un lungo sonno. Nell'albero genealogico delle Sinfonie di Bruckner figura certamente l'*Adagio* iniziale della Quarta. Con l'*Allegro vivace* torniamo alle forme chiare, solari del razionalismo settecentesco. C'è persino qualcosa del teatro di Mozart, come quel breve passo da commedia inscenato dalle rapide crome legate dei violini sugli arpeggi borbottati dai fagotti, segno che l'esperienza di *Fidelio* non era scivolata via senza

lasciar traccia. Anche l'*Adagio*, in mi bemolle maggiore, ha un carattere concertante, in genere estraneo alle Sinfonie di Beethoven, con diversi solisti in primo piano. Ci sono due grandi temi cantabili. Uno è la lunga frase d'apertura dei violini, variamente ripresa lungo il corso del movimento, l'altro è uno struggente motivo, di dolcezza poetica e notturna, affidato a un clarinetto. L'orchestra certo non si limita ad accompagnare, anzi è la protagonista della forma musicale, ma la libertà concertante concessa ai singoli strumenti lascia l'impressione di una grande scena teatrale.

Nella Quarta, Beethoven torna all'antica forma del Menuetto. La sincope ritmica, che già nel primo movimento era stata un'idea di spicco, è l'elemento caratteristico del tema. L'altra idea è un rapido botta e risposta tra i fiati e gli archi su frammenti di frasi legate, in uno stile giocoso. Il linguaggio sinfonico beethoveniano si rivela però in un passaggio poco oltre. Nelle opere di questi anni si manifestano all'improvviso delle esplosioni di energia, che sembrano sgorgare dalla materia stessa. Nella seconda parte del Trio, per esempio, la melodia si crogiola placidamente nella sua natura bucolica, quando un tremolo degli archi, come un'onda marina, comincia a sollevarla in alto e a gonfiare i suoi contorni. Poi, così com'è arrivata, l'ondata si frange sulla battigia, calmandosi nel *pianissimo*. L'ultimo movimento, *Allegro ma non troppo*, ha un carattere tutto particolare e una concezione che riporta di nuovo al mondo del teatro. La forma è un misto di rondò e di forma-sonata, ma il senso dinamico di questo finale proviene dalla vivace concitazione di gesti musicali concentrati in poco spazio. A ogni pagina spunta un'idea musicale, che viene subito bloccata, contraddetta, azzittita da un'altra idea che si fa avanti. I gesti sono rapidi, concisi, a volte imperiosi, come il brusco accordo di settima di dominante che interrompe stizzito un grazioso tema saltellante dei violini. Su tutto domina l'implacabile ritmo delle semicrome, il vero motore di tutte le peripezie della forma. Da quel formicolio di note nascono l'esposizione, lo sviluppo, la ripresa, la coda. È il ritmo che rende coerente l'armonia, i temi, la composizione delle parti. La logica del ritmo incolla in un insieme coerente le tessere sparse di questo finale, che non raffigura un coacervo frammentario di gesti scoordinati, ma una scena piena di vita, in fermento e ricca di tensioni.

*Oreste Bossini*

## SIMONE MACCAGLIA

Nato nel 1987, si è diplomato con lode in composizione con Marco Gatti all'Istituto superiore di studi musicali Giulio Briccialdi di Terni. Ha intrapreso lo studio della direzione d'orchestra sotto la guida di Ennio Nicotra all'Ilya Musin Society e lo studio della filosofia all'Università di Perugia. Negli anni ha perfezionato i propri studi seguendo *masterclass* con Azio Corghi, Giacomo Manzoni, Lior Shambadal e Alessandro Solbiati presso importanti realtà del panorama musicale italiano: Accademia Musicale Chigiana, Festival di Bellagio e del lago di Como, Gamu Ensemble.



Nel 2016 ha conseguito con il massimo dei voti il diploma di alto perfezionamento all'Accademia di Santa Cecilia sotto la guida di Ivan Fedele. La sua musica è stata commissionata ed eseguita in diversi festival e istituzioni musicali, tra i quali Compositori a Confronto, ArteFattiMusicali, Filarmonica Umbra, Accademia di Santa Cecilia, Festival 5 giornate di Milano, Teatro La Fenice di Venezia. Nel 2015 *D'Umbra* (per *ensemble*) si aggiudica il secondo premio al xxxvii Concorso internazionale Premio Valentino Bucchi – Parco della Musica. Tra i suoi interpreti figurano Samuele Telari, Michele Marco Rossi, Simone Beneventi, Parco della Musica Contemporanea Ensemble, Ensemble Novecento, New Made Ensemble, Ex Novo Ensemble. La sua attività musicale nell'ambito teatrale incontra collaborazioni con Ascanio Celestini, Riccardo Reim e Simona Marchini. I suoi lavori sono stati registrati per Rai Radio3 ed Euroclassical. Insieme all'attività compositiva è particolarmente attivo nella ricerca didattica per l'educazione musicale dell'infanzia.

## KEREM HASAN

Nato a Londra nel 1992, studia piano e direzione d'orchestra al Royal Conservatoire of Scotland. In seguito si perfeziona all'Hochschule für Musik Franz Liszt di Weimar e attualmente sta studiando alla Zürcher Hochschule der Künste con Johannes Schlaefli. Nel corso della sua formazione riceve borse di studio da Solti Foundation, ABRSM e Help Musicians UK. Nell'estate del 2016 frequenta la Conducting Academy dell'Aspen Music Festival, dove collabora con Robert Spano, Hugh Wolff e Federico Cortese. L'anno successivo ritorna al festival come *conducting*



*fellow* e si aggiudica l'Aspen Conductor Prize. Nel novembre del 2016 è finalista alla Donatella Flick Conducting Competition, dirigendo la London Symphony Orchestra: è questa la sua prima esperienza in un concorso internazionale dedicato alla direzione d'orchestra. Subito dopo gli viene conferita l'inedita carica di *associate conductor* alla Welsh National Opera. Tra gli altri riconoscimenti, nel 2017 è insignito del prestigioso Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award. Nell'agosto del 2018 ritorna a Salisburgo per dirigere l'ORF Radio-Symphonieorchester Wien all'interno del festival. Tra gli impegni precedenti, ha lavorato con la Welsh National Opera (*La forza del destino*), i Tiroler Landstheater (*Les Contes d'Hoffmann*) e i Meininger Staatstheater (*Hänsel und Gretel*). Ha eseguito concerti con la Royal Concertgebouw Orchestra, la London Symphony Orchestra, la NDR Radiophilharmonie Hannover, la Tiroler Symphony Orchestra Innsbruck, l'Orchestra da Camera di Mantova, la St. Petersburg Symphony Orchestra e la Oviedo Filarmonia. Nelle *masterclass* seguite ha ricevuto preziosi consigli da Bernard Haitink, David Zinman, Edo de Waart, Gianandrea Noseda ed Esa-Pekka Salonen. Nella presente stagione assiste Bernard Haitink con la Chicago Symphony Orchestra e con la Royal Concertgebouw Orchestra.

## ENRICO BALBONI

Diplomatosi con il massimo dei voti sia in violino che in viola, ha intrapreso ben presto la carriera concertistica come solista e in celebri complessi da camera, suonando per le più prestigiose società e sale da concerto italiane ed estere. Collabora dal 2003 come primo violino di spalla con l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, ruolo già ricoperto nell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, nell'Orchestra della Radio Svizzera Italiana, nell'Orchestra Filarmonica Arturo Toscanini di Parma, nell'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, e dal 1981 al



1993 nell'Orchestra dell'Arena di Verona. È stato prima viola dell'Orchestra Nazionale della Rai di Torino, dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, dell'Orchestra da Camera di Mantova e, dal 1999 a oggi, dei Solisti Filarmonici Italiani. Ha ricoperto inoltre il ruolo di primo violino solista dell'Orchestra Symphonica Arturo Toscanini diretta da Lorin Maazel. È invitato regolarmente come membro di giuria in numerosi concorsi violinistici nazionali ed internazionali. A lui sono dedicati il Concerto per violino e orchestra di Alessandro Cusatelli, eseguito nel 1990 in prima assoluta al Teatro Filarmonico con l'Orchestra dell'Arena di Verona, e il Concerto per violino *Symphony of Memory* di Roberto Solci eseguito in prima assoluta a Vicenza nel 2015. È stato, dal 1988, violista del Quartetto Amati ed è membro del Quartetto di Lugano. Dal 1984 è docente di violino principale al Conservatorio di Musica di Vicenza.

# **Basilica di San Marco**

lunedì 17 dicembre 2018 ore 20.00 per invito

martedì 18 dicembre 2018 ore 20.00 turno S

*concerto di Natale*

## FASTOSE LITURGIE DI NATALE ALLA FINE DEL CINQUECENTO

Introitum

ANDREA GABRIELI

Ricercar arioso

Kyrie

ANDREA GABRIELI

Kyrie eleyson

Intonatione del primo tono

Gloria

ANDREA GABRIELI

Gloria in excelsis Deo

Graduale

ANDREA GABRIELI

Quem vidistis pastores

GIOVANNI GABRIELI

Intonatione del sesto tono

Alleluia

ANDREA GABRIELI

Hodie Christus natus est

Credo

CLAUDIO MERULO

Credo - Missa Benedicam

Offertorium

ANDREA GABRIELI

Ricercar per sonar

Sanctus  
ANDREA GABRIELI  
Sanctus  
Toccata del nono tono

Agnus Dei  
CLAUDIO MERULO  
Agnus Dei - Missa Benedicam

Communio  
ANDREA GABRIELI  
Sancta et immaculata virginitas

Ad recessionem  
GIOVANNI GABRIELI  
Angelus ad pastores

*direttore*

**MARCO GEMMANI**

Cappella Marciana

*Maria Chiara Ardolino, Caterina Chiarcos, Elena Modena, Susan Proctor soprani  
Julio Fioravante, Andrea Gavagnin, Silvia Alice Gianolla, Monica Serretti alti  
Marco Cisco, Enrico Imbalzano, Riccardo Martin, Alvisè Mason tenori  
Giovanni Bertoldi, Thomas Mazzucchi, Francisco Bois, Marcin Wyszowski bassi  
Andrea Inghisciano, Nuria Sanromà Gabàs cornetti  
Sergio Bernetti, Fabio Costa, Susanna Defendi, Ermes Giussani,  
Francesco Nigris, Mauro Morini, David Yacus tromboni rinascimentali  
Nicola Lamon organo*

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

Il Cinquecento rappresenta per la chiesa di San Marco un periodo particolarmente felice: la Cappella Ducale, retta dai Procuratori di San Marco anche se ufficialmente sotto la dipendenza diretta del doge, con la nomina di Adrian Willaert alla guida dell'importante organismo muta la propria vocazione, passando da una tradizione musicale di stampo e di ascendenze locali a favore di una struttura più attenta ai codici compositivi che avevano conosciuto una vera diffusione internazionale grazie alla oramai adulta tradizione borgognona e fiamminga. Fiammingo è Willaert, nato forse a Bruges attorno al 1490, come fiammingo sarà Cipriano de Rore, nato a Ronse forse nel 1516, allievo proprio di Willaert. Queste due personalità peraltro rappresentano due eccezioni nella storia della Cappella, dal momento che dopo di loro salirà al soglio maggiore Gioseffo Zarlino, chioggiotto, e che negli anni successivi i maestri saranno di estrazione italiana, talvolta nativi entro i confini della repubblica (come Cavalli, nativo di Crema, oppure Legrenzi, nativo di Clusone), altre volte negli immediati dintorni, come avviene per Monteverdi, nativo di Cremona. E sotto la direzione di Willaert molte cose cambieranno anche nella struttura di quella che sarà, proprio a partire da quegli anni, la più importante Cappella musicale, con buona pace anche dello stesso stato pontificio.

Gli anni finali di Willaert, pur di permettere all'oramai anziano maestro di restare al proprio posto, vedono la divisione della Cappella in due organismi, uno maggiore e l'altro minore, certamente funzionali anche alle scelte liturgiche, che prevedevano ovviamente feste maggiori e momenti di culto minori, ma foriere di notevoli difficoltà nella gestione degli equilibri interni, che con Willaert erano fatti salvi per il fascino del grande maestro ma che deflagarono dopo la sua morte, sotto la guida incerta di Cipriano de Rore, straordinario compositore ma debole sotto il profilo umano e sotto la veste diplomatica. Non dimentichiamo che neppure il grandissimo Monteverdi fu scevro di queste difficoltà, diventando suo malgrado attore di una spiacevole causa giudiziaria in seguito a degli insulti che dovette subire pubblicamente da un cantore subito al di fuori della chiesa. Proprio per questo motivo venne stabilizzata la divisione tra maestro e vicemaestro della Cappella, apparentemente in un ruolo spe-

colare a quello tra i due organisti, ma in realtà a fronte di una situazione completamente diversa: se infatti la distinzione tra primo e secondo organista non prevedeva una differenziazione di grado, ovviamente questa c'era, eccome, tra il maestro e il suo vice.

Ma i cambiamenti non si limitarono a questo aspetto. Premesso che non disponiamo ancora di una conoscenza puntuale, visto il periodo assai lontano nel tempo, tuttavia i luoghi del fare musica nella chiesa marciata (il duomo era ovviamente a San Pietro di Castello, e là risiedeva la cattedra patriarcale, dove rimase fino a dopo la conclusione delle vicende repubblicane) prevedevano alcuni spazi che certamente vennero usati, spesso anche in modo simultaneo: il luogo di elezione era il pulpito esagonale (il *bigoncio*) immediatamente esterno all'iconostasi, che ospitò normalmente i cantori per lunghissimi periodi. Ma la presenza dei due organi, posti ai lati del presbiterio l'uno di fronte all'altro nelle cantorie, stimolò certamente ulteriori posizionamenti nel corso della storia, vista anche la difficoltà da una parte a interagire tra *bigoncio* e cantorie (difficile vedersi attraverso l'iconostasi con la cantoria settentrionale, impossibile con quella meridionale), dall'altra considerando anche il diverso atteggiamento tra le cerimonie di allora e la visione del secolo che ci ha preceduto, anche a non voler coinvolgere la opposta concezione postconciliare: in più occasioni, ad esempio, gli intercolumni esistenti sotto l'iconostasi venivano chiusi da paliotti o comunque da stoffe che dividevano totalmente il presbiterio dalla parte restante della chiesa, un po' come avviene tuttora in determinati momenti nella liturgia ortodossa o armena. E ulteriori spazi potevano essere usati anche se in modo meno frequente, come avveniva per le cosiddette logge sansoviniane, subito al di là dell'iconostasi e ai due lati, ma anche – successivamente, probabilmente dall'epoca di Cavalli – con la creazione di due palchetti in legno posti immediatamente al di sopra delle logge sansoviniane e demoliti solo nell'ambito dei lavori di restauro diretti da Ferdinando Forlati dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale. Nonostante la disponibilità di questi spazi però in alcune occasioni – documentate – si provvide a disposizioni diverse, usando sia i matronei (e infatti ci si lamentava della difficoltà a muoversi con strumenti particolarmente ingombranti in spazi tanto esigui...) sia ulteriori strutture provvisorie. E, naturalmente, il proliferare degli spazi rese indispensabile, soprattutto nell'era del continuo, anche l'uso di piccoli organi mobili che andarono ad aggiungersi ai due fissi, moltiplicando anche la presenza dei relativi esecutori.

Un ulteriore elemento, che si manifestò proprio attorno al periodo della morte di Willaert, fu il travaso dei ruoli di quegli esecutori che andavano chiamati 'piffari e trombetti del doge' (che vediamo molto bene nella incisione di Matteo Pagan oggi al Correr) da un organismo autonomo alla cappella stessa: da una parte questo intervento eliminò una struttura ritenuta superflua (la Cappella stessa era un ente statale), dall'altra portò piano

piano a equilibri non sempre efficaci all'interno della Cappella, come dimostrano i molteplici tentativi di 'riforma' effettuati nel tempo, nel desiderio di mantenerla sempre efficace e moderna.

L'esecuzione che vede la luce questa sera, e che si ispira a una data molto vicina al 1590, prevede una esecuzione a quattro cori: due si trovano nella posizione naturale (nei matronei marmorei) mentre altri due sono posti nella 'navata' centrale, dove occasionalmente venivano eretti due palchi: questa disposizione dovrebbe garantire un suono davvero vicino alla tradizione e di grande impatto, verrebbe da dire quasi quadrifonico, arricchendo il coro con due cornetti e sette tromboni.

La Cappella è quindi organismo certamente religioso ma di netta e ferma nomina statale: una sorta di organismo a cavallo tra le cerimonie (che in quanto presenti all'interno di una chiesa non potevano non essere religiose) e il fasto che già la chiesa esprimeva in quegli anni, e che diventava tanto più evidente a fronte di un così forte interesse politico: la chiesa è quindi legata ad esempio a festeggiamenti anche militari, a cerimonie diplomatiche, e quindi la musica che vi viene espressa non può non essere letta anche in questa ottica. E va considerato anche un ultimo elemento, solo apparentemente secondario: la struttura della chiesa e soprattutto la sua decorazione musiva interviene pesantemente nella acustica delle composizioni, e contribuisce a decisioni e a interventi molto importanti. La spazializzazione del presbiterio e la scelta di aderire a quei cori spezzati la cui invenzione per molti anni è stata attribuita proprio a Willaert, ma che invece era già diffusa in molte cantorie del settentrione italiano, è una delle prime risorse utilizzata anche a fini acustici.

Inoltre, la Cappella Ducale è un organismo che va anche ben oltre le pur importanti dimensioni musicali: il valore dei singoli componenti e il peso che avevano anche presso le famiglie patrizie dell'epoca fa sì che il loro potere abbia potuto espandersi anche in rami diversi. Ad esempio, la straordinaria invenzione dell'arte della stampa musicale, iniziata proprio a Venezia all'aprirsi del Cinquecento, dopo i fasti di Ottaviano Petrucci e la capacità imprenditoriale delle famiglie degli Scotto, dei Gardane e dei Vincenti, dipese strettamente anche per il proprio approvvigionamento dai musicisti marziani, che divennero ben presto fondamentali per editare nella città lagunare le proprie composizioni, giungendo di fatto a vantare in qualche caso addirittura diritto di veto sulle scelte editoriali. Questo aspetto è tanto più significativo ove si consideri che uno dei compositori che formano questo programma è Claudio Merulo da Correggio, non solo organista ma a sua volta editore a Venezia tra il 1566 e il 1571, ottenendo il privilegio per la stampa delle intavolature (vale a dire l'esclusiva) sia presso la Repubblica sia presso la Santa Sede per quindici anni consecutivi.

Una osservazione sui musicisti che elaborano i vari brani oggi oggetto della esecuzione può essere assai interessante: sono tre organisti mar-

ciani, quindi apparentemente tre figure ‘collaterali’, sia pure ai vertici della Cappella. In realtà la collocazione del ruolo di organista, che ha ovviamente da assolvere alle funzioni molto impegnative anche come presenza nella Cappella (circa duecento giorni all’anno), va ben oltre il ruolo di mero esecutore, allargandosi statutariamente a quello del compositore. Si consideri ad esempio che alla composizione della messa di Natale, l’evento più importante dell’anno, partecipavano il maestro di Cappella per la composizione del «Gloria» e del «Credo», mentre la stesura del «Kyrie» era tradizionalmente affidata al primo organista («Sanctus» e «Agnus Dei» venivano invece trascurati a favore della toccata alla elevazione e del motetto eucaristico).

L’antica concezione di una musica strumentale intesa come inferiore rispetto a quella vocale sta rapidamente tramontando, proprio grazie a quei compositori capaci di andare oltre la propria tecnica a vantaggio della sapienza compositiva, come avviene per i Gabrieli. Zio e nipote, ma ‘padre’ didattico e ‘figlio’ come dichiarerà lo stesso Giovanni, i due Gabrieli segnano un momento particolare della storia della musica: il fasto delle loro esecuzioni, che non a caso si avvalgono di un numero sempre crescente di organici, è destinato a essere sotto molti aspetti insuperato: queste composizioni, realizzate per uno dei pochi organici di grandi dimensioni (forse solo la Cappella di Alberto V di Baviera può reggere il confronto) esistenti allora, limitano la diffusione anche editoriale, tanto da indurci a sospettare fortemente una limitazione nei materiali giunti sino a noi. E il contestuale e rapido ridursi degli organici nei primi decenni del Seicento limita a sua volta la possibilità di eseguire ulteriormente questa musica e di conseguenza di trasformarsi automaticamente in un modello, come avverrà invece per le composizioni di Palestrina in ambito romano.

Le composizioni di Andrea Gabrieli tradiscono in maniera evidente la presenza della pratica organistica [...]: se le composizioni organistiche e quelle strumentali in genere rivelano la padronanza dello stile organistico, non meno chiaro è il carattere strumentale che contraddistingue molte delle sue opere vocali [...]. Si può dire che la musica di Gabrieli reca l’impronta della stretta connessione e interdipendenza esistente tra le solennità di stato e lo spirito chiesastico, che era caratteristico della Venezia di quel tempo. Si spiega così come Gabrieli sia stato più volte incaricato di provvedere alle musiche in occasione di grandi festività locali: ne sono chiari esempi la *Battaglia* a otto voci *Sento un rumor* composta per celebrare la vittoria navale riportata sui turchi a Lepanto il 7 ottobre 1571, e la musica scritta per la visita di Enrico III di Francia. Ed è certo che una gran parte della sua musica, specialmente quella a più cori, è stata creata per non meglio identificate occasioni di gala, festività nazionali e avvenimenti di vario genere (Stefan Kunze).

Straordinariamente innovativa è invece l’intera opera compositiva di Giovanni, sia paragonata ai lavori dello zio sia a maggior ragione se rapportata a quella di tanti suoi predecessori e persino di altrettanti suoi

contemporanei, anche perché il compositore va assai oltre alla ripartizione per generi così cara a tanti suoi colleghi. Inoltre va sottolineato che saranno davvero poche le composizioni edite, il che lascia presagire la possibilità di perdite significative del suo repertorio. Con la sola eccezione delle *Sacrae Symphoniae* (del 1597: forte oltretutto della curatela dello stesso autore), la restante parte delle musiche conosciute vennero edite o dopo la sua morte oppure in lavori miscelanei (è il caso ad esempio del mottetto a 12 voci «Angelus ad pastores»), sia pure ad esempio con le composizioni di Andrea, lo zio. Esse contengono molti brani prevalentemente sacri che però rinunciano a quella uniformità tipica di altri autori: accanto a parti di messe (nessun altro suo lavoro in tal senso ci è giunto) ecco rappresentati salmi, cantici, antifone e altri generi ancora sempre nella struttura tipica del mottetto. Per la prima volta vengono quindi riuniti sotto un'unica denominazione brani di musica sacra e opere strumentali, eliminando in tal modo la distinzione tradizionale fra musica sacra e musica profana, tanto più che le composizioni per più strumenti manifestano le caratteristiche di entrambi i generi. A distanza di quasi tre anni dalla morte, segno evidente della considerazione somma della quale godeva ancora la memoria del compositore, videro la luce le *Symphoniae sacrae* (dedicate ai banchieri Fugger di Augusta con i quali Giovanni ebbe stretti rapporti) e le *Canzoni e Sonate*, tutte contenenti soprattutto i lavori dell'ultimo periodo creativo. Nelle musiche di Giovanni ben più che in quelle dello zio, polivocalità e policoralità (da 6 a ben 22 voci) si impongono per la maestria e per la frequenza con cui vengono trattate; al contrario le composizioni a 4 e a 5 voci risultano davvero poche, quasi isolate. Pur all'interno di un catalogo di straordinario interesse e pur considerando le continue attestazioni di stima da parte di tutti i contemporanei, la produzione di Giovanni può sembrare esigua. Evidentemente lo stesso elemento che ne determinò la fortuna giocò un ruolo del tutto negativo nella diffusione di questi brani, troppo ampi negli organici e troppo legati a determinate situazioni storiche locali per poter circolare e diffondersi con organici più contenuti e nell'epoca che sancì il trionfo del basso continuo.

*Franco Rossi*

**Kyrie**

Kyrie eleyson. Kyrie eleyson. Kyrie eleyson.  
Christe eleyson, Christe eleyson, Christe eleyson.  
Kyrie eleyson Kyrie eleyson. Kyrie eleyson.

**Gloria**

Gloria in excelsis Deo  
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.  
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.  
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus. Rex caelestis, Deus pater omnipotens.  
Domine fili unigenite Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.  
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.  
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus altissimus, Jesu  
Christe.  
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

**Graduale**

Quem vidistis pastores?  
Dicite, annuntiate nobis,  
in terris quis apparuit?  
Natum vidimus, et choros Angelorum  
collaudantes Dominum. Alleluia

**Alleluia**

Hodie Christus natus est,  
hodie Salvator apparuit,  
hodie in terra canunt Angeli,  
laetantur Archangeli.  
Hodie exultant iusti dicentes:  
Gloria in excelsis Deo. Alleluia

## **Credo**

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,  
factorem caeli et terrae, visibilium et invisibilium.  
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.  
Genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus, et sepultus est.  
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.  
Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos,  
cuius regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem:  
qui ex Patre, Filioque procedit.  
Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur,  
qui locutus est per Prophetas.  
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum.  
Et vitam venturi saeculi Amen.

## **Sanctus**

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth  
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini  
Hosanna in excelsis.

## **Agnus Dei**

Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis  
Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis  
Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.

## **Communio**

Sancta et immaculata virginitas,  
quibus te laudibus efferam nescio.  
Quia quem caeli capere non poterant  
tuo gremio contulisti.

## **Ad recessionem**

Angelus ad pastores ait: «Annuntio vobis gaudium magnum,  
quia natus est vobis hodie Salvator mundi». Alleluia.  
Gloria in excelsis Deo,  
et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Alleluia.

## MARCO GEMMANI

Manifesta spiccate doti musicali fin dall'età di quattro anni e conclude precocemente gli studi accademici in conservatorio. È tra i fondatori dell'Accademia Bizantina con cui incide dischi per diverse case discografiche, collaborando dapprima con Carlo Chiarappa e in seguito con Ottavio Dantone. È stato direttore dei cori di Accademia Bizantina e Creator Ensemble, con i quali ha svolto un'intensa attività concertistica in tutta Europa. Nel 1991 viene nominato maestro di Cappella della Cattedrale di Rimini. Nel 2000 viene chiamato a dirigere la Cappella della Basilica di San Marco a Venezia, carica che detiene tuttora. Tale incarico, alla guida di una delle più importanti istituzioni musicali del mondo, che ebbe maestri illustri come Willaert, Gabrieli, Monteverdi, Cavalli, Lotti, Galuppi e Perosi, lo ha portato ad approfondire il repertorio vocale veneziano, divenendone uno dei massimi esperti. Le continue esecuzioni della Cappella Marciana, durante le funzioni di tutto l'anno, sono divenute ormai un punto fermo per chi vuole ascoltare musica di rara bellezza nella splendida cornice dorata della Basilica di San Marco a Venezia. Dopo aver insegnato in diverse istituzioni musicali, è attualmente docente di Direzione di coro e Composizione corale al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Compositore, direttore, musicologo, ricercatore, editore musicale, revisore e autore di numerose trascrizioni di musiche inedite, svolge da tempo approfonditi studi nel campo della polifonia vocale antica. Il suo ultimo libro si intitola *Il canone a due voci, alla ricerca del segreto dei fiamminghi*. Come direttore, incide cd e porta la Cappella Marciana a esibirsi in prestigiose sedi europee.

## CAPPELLA MUSICALE DELLA BASILICA DI SAN MARCO DI VENEZIA

I primi documenti che attestano la presenza di una formazione vocale laica, attiva da tempo presso la Cappella Ducale di Venezia, risalgono al 1316, per cui si può affermare, senza ombra di dubbio, che la Cappella Marciana è una delle più antiche istituzioni di musica, tuttora operanti, che vi siano al mondo. Un altro primato di questa Cappella riguarda la nascita di opere musicali al suo interno. La produzione dai maestri operanti nella Basilica di San Marco supera, di gran lunga, perlomeno in quantità, quella di altre cappelle musicali del mondo. L'elenco dei compositori, spesso di chiara fama, che vi operarono attivamente è composto di circa duecento nomi e il loro numero è destinato ad aumentare. Vi sono state intuizioni e soluzioni sonoro-musicali sperimentate a San Marco (la più celebre è quella dei cori spezzati, poi divenuti battenti, che sta alla base dell'idea moderna di concerto, ma se ne potrebbero citare molte altre) che costituiscono il patrimonio genetico di tutta la cultura musicale occidentale.

La particolare posizione geopolitica di Venezia, la continua serie di scambi con le varie culture europee e mediterranee, rese la Cappella di San Marco un punto di riferimento universalmente riconosciuto per un lungo lasso di tempo, il che contribuì indiscutibilmente a rendere la Serenissima una delle capitali mondiali della musica. Ma la funzione propositrice di idee sempre nuove rimarrà anche in seguito una costante della Cappella Marciana. Questa singolare formazione è una delle poche rimaste in Italia ad eseguire regolarmente polifonia di pregio durante l'ufficio liturgico, in continuità con la propria tradizione. Da secoli essa presenzia regolarmente alle più importanti funzioni della Basilica senza soluzione di continuità e questo patrimonio culturale, questo *modus cantandi* si perpetua in uno 'stile' inconfondibile che si alimenta continuamente sotto le volte di San Marco alla fonte del carisma dell'evangelista artista. La Cappella Marciana è uno dei simboli viventi della tradizione musicale occidentale. Consci di questo, i suoi maestri, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, hanno iniziato un'opera di recupero del patrimonio più antico, nato all'interno di essa, con l'intento di restituire e mantenere vivo l'enorme bagaglio che ci consegna il passato. Chi frequenta la Basilica oggi può ascoltare opere a partire dagli inizi del quattordicesimo secolo fino a quella che ha poche settimane di vita.



**Teatro La Fenice**

sabato 22 dicembre 2018 ore 20.00 turno S  
domenica 23 dicembre 2018 ore 17.00 turno U

CARL MARIA VON WEBER

*Der Freischütz: Ouverture*

ARRIGO BOITO

Sinfonia in la minore

GIUSEPPE VERDI

*Otello: Ballabili*

AMILCARE PONCHIELLI

*La Gioconda*

Danza delle ore



AMILCARE PONCHIELLI

*La Gioconda*

Preludio

«Feste e pane!»

ARRIGO BOITO

*Mefistofele*: Prologo in cielo

*basso* Alex Esposito

*direttore*

**RENATO PALUMBO**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

Kolbe Children's Choir

*maestro del Coro* Alessandro Toffolo

in collaborazione con Comitato nazionale per le celebrazioni  
del centenario della scomparsa di Arrigo Boito

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

### L'ETÀ DI ARRIGO BOITO

Nella *fin de siècle*, «in quell'era infatuata della grandezza boitiana, penetrata del suo spirito e con quel che d'assoluto e di magico che tale grandezza portava con sé, e che si era venuto come cristallizzando per anni attorno al suo nome», s'attendeva il *Nerone*, la seconda opera di «quest'artista della natura tra maliziosa e satanica, profonda e burlesca», di «quest'uomo irridente e inafferrabile, che appariva gran signore e menestrello nel medesimo tempo, del verso e delle note». Lo scrive Carlo Linati in *Milano d'allora*, ricordando la sua ammirazione giovanile per Arrigo Boito (1842-1918) diventata poi disillusione venendo a contatto con un altro disilluso, Filippo Tommaso Marinetti, che definiva il poeta-musicista scapigliato «un mediocre, un *raté*» che scriveva «musica per borghesi», «un vecchio da demolire», ma solo dopo averlo proclamato, pochi anni prima, *maître* e avergli dedicato *Le désespoir du Faune*.

In effetti Boito, dotto, poliedrico e terribilmente ingombrante, era talmente enigmatico da prestarsi a equivoci e incomprensioni, ad amori e odi viscerali, ieri come oggi. Il 5 marzo 1868, quando il suo ambizioso *Mefistofele* cadeva alla Scala subissato dai fischi, l'autore, appena ventiseienne, sorrideva malizioso, godendo della futuristica «voluttà d'esser fischiati» (ma Marinetti, *hélas!*, non lo sapeva) e soddisfatto dell'impertinente fischio indirizzato, mediante il suo diabolico *alter ego*, al detestato pubblico («per far breccia nell'avvenire c'è gran bisogno di pungere, di piagare, di crivellare»; ma Marinetti ignorava anche quest'antica foga demolitrice...). Coll'opera derivata dal *Faust* goethiano l'artista, autore di versi e musica, credeva di aver data prova concreta dell'agognata riforma del melodramma, la «suprema incarnazione del dramma», col superamento delle forme chiuse tradizionali (arie, duetti, terzetti, concertati...) e «l'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi». Non si può dire quanto e come ci fosse riuscito, perché la partitura che conosciamo è quella pesantemente rimaneggiata per la felice ripresa bolognese del 1875, con ampi tagli e correzioni (spesso cariche d'ironia) per rendere il boccone gradevole al pubblico, ma le pagine superstiti e le recensioni del tempo consentono di

riconoscere, pur nei limiti della debole, faticosa e frammentaria creatività musicale di Boito, esiti significativi, se non altro nella rinuncia alle forme chiuse (destinate beffardamente al solo Mefistofele) e nelle sperimentazioni sinfoniche e corali. Spicca, nel 1875 modificato solo lievemente, l'originalissimo Prologo in cielo, che Camille Saint-Saëns «par son originalité, son audace, le bonheur de son inspiration» definì «un des miracles de la musique moderne», un quadro essenzialmente sonoro aperto da squilli che ricordano il tema del Graal del *Lohengrin*. Nel monumentale affresco si staglia la parte del protagonista, nella quale Michele Girardi ha riconosciuto un anticipo dello stile del *Falstaff*, «un nuovo rapporto fra testo e musica, dove il verso diviene motto che si porge all'elaborazione musicale, e dà origine a una dialettica duttile, fatta di un caleidoscopico scambio tra recitativo e cantabile che coinvolge voce e strumenti». È uno dei maggiori salti in avanti di Boito, lontanissimo dall'acerba ma stuzzicante Sinfonia in la minore scritta nel 1858, negli anni del conservatorio, che profuma tutta dell'amato-odiato Verdi, ricordandone ora i pulsanti anni di galera ora le più morbide sonorità parigine.

Convinto che l'Italia dovesse conservare ed esaltare la propria arte non ingessando la tradizione ma uscendo dai soliti schemi e dalle chiusure provinciali, Boito lottò per creare un gusto nuovo, spingendo verso una sensibilità teatrale derivante dall'estetica victorhughiana e approdante al decadentismo. Riteneva indispensabile conoscere quanto più possibile il passato, la tradizione, avendo fatta propria la lezione del suo maestro, Alberto Mazzucato: «Solo conoscendo ciò che l'arte fu, in nuovi ingegni riusciranno a conoscere ciò che l'arte avvenire può e dev'essere», il che significava andare oltre le barriere nazionali per comprendere anche la lezione delle scuole straniere. Proprio in quest'ottica s'inserisce l'impegno per l'allargamento degli orizzonti del pubblico, che nel 1872 Boito invita sulle pagine della «Gazzetta musicale» di Milano a venire «a teatro con cuore innocente e con intelletto vergine e cupido d'ingenua e meravigliose storie» e «con quel candore di spirito col quale v'accorre il fanciullo» per gustare «una emozione artistica e possente» grazie al *Freischütz*, «un'opera scritta precisamente mezzo secolo fa, la di cui vigoria drammatica può in vari punti uguagliarsi alle più forti ispirazioni musicali dei tempi più recenti». Rappresentato la prima volta a Berlino il 18 giugno 1821, il capolavoro di Carl Maria von Weber (1786-1826), un pilastro della storia dell'opera ottocentesca la cui imprescindibilità Boito aveva chiarissima e pretendeva fosse chiara anche al pubblico italiano, giungeva finalmente alla Scala in una «nuova traduzione italiana con tutti i recitativi di Franco Faccio», amico fraterno di Boito e celebre direttore d'orchestra, che aveva trasformato l'originario *Singspiel* in un'opera tutta cantata. La traduzione, non firmata, era dello stesso Boito, che nel suo articolo non aveva esitato a citare Wagner, Hugo, Goethe, Berlioz, Meyerbeer e Rossini per convincere i milanesi (tanto legati alla 'melo-

dia cantata’) a mettere da parte i fischi: «Sarebbe davvero una vergogna se quel grande maestro di canto che è il pubblico della Scala dovesse far fiasco (lui questa volta) davanti alla augusta figura di Weber. Ecco uno dei casi in cui l’autore giudica e il pubblico è giudicato»...

Boito combatteva la sua battaglia anche nelle vesti di librettista, spingendo i musicisti a sperimentare nuove strade. È grazie a lui che il riottoso Amilcare Ponchielli (1834-1886), tempestato dalle «idee *acido-prussiche*» dell’amico scapigliato, scrisse il suo capolavoro, *La Gioconda* (liberamente ispirata all’*Angelo, tyran de Padoue* di Hugo), il solo dei melodrammi dell’arretrato compositore cremonese a imporsi nel repertorio, applaudito la prima volta alla Scala l’8 aprile 1876 e successivamente rimaneggiato (Boito non sempre benedice). Le pressioni dello scapigliato si avvertono già nel moderno preludio, scelto in luogo delle tradizionali sinfonie che *exempli gratia* introducevano *I promessi sposi* e *I Lituani*, una pagina particolarmente studiata (e gravida di spunti per la veniente Giovane Scuola) in cui Ponchielli contrappone i temi di Barnaba e della Cieca polarizzando il bene e il male in un disegno dualistico indubbiamente vicino alla poetica di Boito. Più convenzionale, il coro con cui s’avvia l’opera è un brillante affresco di popolo, il tripudio della «greggie umana» che «ingombra» gaiamente il cortile del Palazzo Ducale nel mezzogiorno di un giorno di primavera, ma tanta sfacciata allegria fa risaltare, per contrasto, l’inquietante presenza di Barnaba, la malefica spia che «li guata» mentre «danzan su lor tombe», ossia le prigioni sotterranee, ignari dell’opprimente controllo dell’oligarchia veneziana. Analogo contrasto dà la celeberrima *Danza delle ore*, all’atto terzo, un’oasi di distrazione per gli ospiti della Cà d’oro tra l’orrida morte (apparente) di Laura e la sua scoperta. La lunga e raffinatissima pagina, tra i capolavori del genere, è di gusto essenzialmente francese e s’iscrive a pieno titolo nella tradizione grandoperistica. Immaginando lo scorrere delle ore del giorno, Ponchielli gioca con una variegatissima tavolozza di colori, dalla luminosità rarefatta dell’aurora all’esplosione del focoso *galop* finale, quasi viennese, costruendo un’architettura sapiente quanto seducente.

Fondamentale, per Boito, fu la collaborazione con Giuseppe Verdi, che vide una crescente complicità sfociare in una sincera e devota amicizia. Fu il traguardo di un difficile riavvicinamento perché, dopo un primo proficuo incontro a Parigi nel 1861 per l’*Inno delle nazioni*, c’era stata nel 1863 la burrasca dell’ode *All’arte italiana*, un brindisi in cui Boito accusava il maestro, pur senza nominarlo, di aver sporcato l’altare dell’arte nazionale, un’offesa che Verdi ricordò lungamente. Col tempo, tuttavia, il giovane collega, studiando la produzione verdiana, si era reso conto delle immense potenzialità del grande operista e aveva capito che, se col suo *Mefistofele* e con lavori come *La Gioconda* aveva potuto solo approssimarsi, tra tanti compromessi, ai suoi obiettivi di riforma del melodramma, soltanto un acuto innovatore del calibro di Verdi avrebbe potuto dare all’Italia una

drammaturgia musicale nuova e tutta ‘latina’, mediterranea, una risposta concreta e vincente al dramma wagneriano. Se cogli altri operisti, dunque, Boito s’era comportato quasi tirannicamente, tenendo ben strette le redini della creazione drammatica, con Verdi si mise dichiaratamente «nel punto di vista dell’arte Verdiana», anticipando le aspettative del musicista e, sapendo fin dove potesse spingersi, sollecitando il suo genio a superare definitivamente le convenzioni. Anche Verdi, abituato a librettisti-verseggiatori cui dettare la propria volontà, cambiò *modus operandi*, riconoscendo in Boito un poeta-musicista capace di porsi allo stesso livello dell’operista e d’impostare quel dialogo creativo che, fino a quel momento, il grande drammaturgo musicale aveva preferito evitare. La condivisa passione per Shakespeare fu il terreno che vide la nascita dei due ultimi capolavori verdiani, *Otello* e *Falstaff*, applauditi entrambi alla Scala, l’uno il 5 febbraio 1887, l’altro il 9 febbraio 1893.

Quando approdò all’Opéra di Parigi nel 1894, *Otello*, tradotto dallo stesso Boito e da Camille Du Locle, dovette accogliere i ballabili, inseriti nel terzo atto ma inizialmente previsti dal poeta nel secondo. Per Verdi, pur non nuovo alla composizione di musica per balletto, fu un lavoro impegnativo. Convinto che l’inserimento del *divertissement* fosse «una mostruosità» che interrompeva l’azione, un pesante pegno da pagare all’Opéra per inscenare il lavoro sul prestigioso palco parigino, volle comunque che avesse qualche puntello storico, danze o melodie dell’epoca cui ispirarsi, ma nessuno, neppure i musicologi contattati, seppe aiutarlo. Usò dunque la preghiera ad Allah di un’ode sinfonica di Félicien David e per il resto si affidò alla sua fantasia, componendo, su proprio scenario, musica di estrema raffinatezza orchestrale, elegantemente esotica e insolitamente breve, per limitare il più possibile la pausa danzante imposta alla formidabile tragedia creata con Boito. Furono le ultime note scritte da Verdi per il teatro, un emblematico addio senza parole, ma certo non la fine dell’amicizia col geniale poeta-musicista. Nel 1908, sette anni dopo la morte del maestro, Boito scrisse a Camille Bellaigue: «La *servitude volontaire* ch’io consacrai a quell’uomo giusto, nobilissimo e veramente grande è l’atto della mia vita di cui più mi compiaccio».

*Emanuele d’Angelo*

## La Gioconda

testo di Arrigo Boito

### MARINAI E POPOLO

Feste e pane! La repubblica  
domerà le schiatte umane  
finché avran le ciurme e i popoli  
feste e pane.

L'allegria disarmarà i fulmini  
ed infrange le ritorte.

Noi cantiam! chi canta è libero;  
noi ridiam! chi ride è forte.

Quel sereno iddio lo vuol,  
che allegrò questa laguna  
coll'argento della luna  
e la porpora del sol.

*(campane a distesa, squilli di tromba)*

Feste e pane! A gioia suonano  
di San Marco le campane.

Viva il doge e la repubblica!

Feste e pane!

**Mefistofele**

testo di Arrigo Boito

## FALANGI CELESTI

Ave Signor  
 Degli angeli e dei santi,  
 Ave Signor, Signor degli angeli,  
 O Signor degli angeli  
 E dei volanti cherubini d'or, ecc.  
 Ave, ave Signor.  
 Dall'eterna armonia dell'Universo  
 Nel glauco spazio immerso  
 Emana un verso  
 Di supremo amor.  
 E s'erge a Te  
 Per l'aure azzurre e cave  
 In un suon soave.  
 Ave, ave, ave, ave.

## MEFISTOFELE

Ave signor. Perdona se il mio gergo  
 si lascia un po' da tergo  
 le superne teodíe del paradiso;  
 perdona se il mio viso  
 non porta il raggio che inghirlanda i crini  
 degli alti cherubini;  
 perdona se dicendo io corro rischio  
 di buscar qualche fischio:  
 il dio piccin della piccina terra  
 ognor traligna ed erra,  
 e, al par di grillo saltellante, a caso  
 spinge fra gli astri il naso,  
 poi con tenace fatuità superba  
 fa il suo trillo in erba.  
 Boriosa polve! tracotato atòmo!  
 Fantasima dell'uomo!  
 E tale il fa quell'ebra illusione  
 Che'egli chiama: Ragon, Ragon.  
 Ah! Sì, Maestro divino,  
 In buio fondo  
 Crolla il padron del mondo,  
 E non mi dà più il cuor,  
 Tant'è fiaccato,  
 Di tentarlo al mal.

CHORUS MYSTICUS

T'è noto Faust?

MEFISTOFELE

Il più bizzarro pazzo

Ch'io mi conosca, in curiosa forma

Ei ti serve da senno. Inassopita

bramosia di saper il fa tapino

ed anelante; egli vorrebbe quasi

trasumanar e nulla scienza al cupo

suo delirio è confine. Io mi sobbarco

ad aescarlo per modo ch'ei si trovi

nelle mie reti; or vuoi tu farne scommessa?

CHORUS MYSTICS

E sia.

MEFISTOFELE

Sia! Vecchio padre! A un rude gioco

t'avventurasti. Ei morderà nel dolce

pomo de' vizi e sovra il re de' cieli

avrò vittoria!

FALANGI CELESTI

Sanctus! Sanctus! Sanctus! Sanctus!

Sanctus!

MEFISTOFELE

(Di un tratto

M'è piacevol cosa

Vedere il Vecchio

E dal guastarmi seco

Molto mi guardo;

È bello udir l'Eterno

Col Diavolo parlar

Si umanamente.)

CHERUBINI

*(dietro la nebulosa)*

Siam nimbi volanti dai limbi,

Nei santi splendori vaganti,

Siam cori di bimbi, d'amori.

Siam nimbi volanti dai limbi, (ecc.)

## MEFISTOFELE

È lo sciame legger  
Degli angioletti;  
Come dell'api n'ho ribrezzo e noia.  
(*Scompare*)

## CHERUBINI

Fratelli, teniamci per mano,  
Fin l'utimo cielo lontano  
Noi sempre dobbiamo danzar;  
Fratelli, le morbide penne  
Non cessino il volo perenne  
Che intorno al Santissimo Altar.  
Fratelli, teniamci per mano, ecc.  
La danza in angelica spira  
Si gira, si gira, si gira, ecc.  
Siam nimbi volanti dai limbi,  
Nei santi splendori vaganti,  
Siam cori di bimbi, d'amori,  
Siam nimbi volanti dai limbi, ecc.

## LE PENITENTI

(*dalla terra*)  
Salve Regina!  
S'innalzi un eco  
Dal mondo cieco  
Alla divina reggia del ciel.  
Col nostro canto  
Col nostro pianto,  
Domiam l'intenso  
Foco del senso,  
Col nostro canto mite e fedel.

## CHERUBINI

Sugli astri, sui venti, sui mondi,  
Sui limpidi azzurri profondi,  
Sui raggi del sol,  
La danza in angelica spira  
Si gira, si gira, si gira, ecc.  
Ave Maria, gratia plena.

LE PENITENTI

Odi la pia,  
La pia prece serena.  
Ave Maria, gratia plena,  
Odi la pia prece serena.  
Ave Maria, gratia plena.

FALANGI CELESTI

Oriam, oriam.  
Oriam per quei morienti,  
Per quei morienti oriam, ecc.  
Ave Maria, gratia plena.

LE PENITENTI

Il pentimento lagrime spande.  
Di queste blande  
Turbe il lamento  
Accolga il ciel.

FALANGI CELESTI

Oriam per quelle  
Di morienti ignave  
Anime schiave,  
Sì per quell'anime  
Schiave preghiam.

CHERUBINI

Siam nimbi volanti dai limbi,  
Nei santi splendori vaganti,  
Siam cori di bimbi, d'amori  
Siam nimbi, volanti dai limbi.

LE PENITENTI, CHERUBINI, FALANGI CELESTI

Odi la pia,  
La pia prece serena.  
Ave, ave, ave, ecc.  
Ah! ah! ah! ecc.  
Ave Signor,  
Signor degli angeli e dei santi  
E delle sfere erranti,  
E dei volanti cherubini d'or.

LE PENITENTI, FALANGI CELESTI  
Dall'eterna armonia dell'Universo  
Nel glauco spazio immerso  
Emana un verso di supremo amor.

CHERUBINI  
Ave, ave,  
Signor degli angeli e dei santi,  
Ave Signor.

LE PENITENTI, CHERUBINI, FALANGI CELESTI  
E s'erge a Te  
Per l'aure azzurre e cave  
In suon soave.  
Ave, ave.

## RENATO PALUMBO

Passione e vocazione portano Renato Palumbo, fin dall'adolescenza, ad affiancare gli studi di canto, direzione d'orchestra e coro, pianoforte e composizione principale all'esplorazione del teatro d'opera in tutti i suoi aspetti fino al debutto sul podio, appena diciannovenne, con *Il trovatore*. Intraprende così un'intensa carriera che lo vede interprete di un vasto repertorio nei principali teatri italiani e internazionali, dalla Scala di Milano all'Opéra di Parigi, dal Covent Garden di Londra ai festival di Pesaro e di Martina Franca. Da Washington, Chicago, Berlino, Tokyo, Bilbao e Barcellona a Genova, Torino, Parma, Venezia, Verona, Firenze, Napoli, Bari, dove ha inaugurato con *Turandot* la prima stagione lirica nel ricostruito Teatro Petruzzelli. Il rispetto assoluto della partitura, vissuto con spirito rigoroso ma non dogmatico, è alla base di un percorso di ricerca concentrato sulla dimensione drammaturgica dell'opera e sulla sua evoluzione di respiro europeo, da Rossini a Marschner, da Donizetti e Bellini a Verdi, Meyerbeer, Puccini e Giordano. Con il medesimo spirito si dedica intensamente alla musica sinfonica, dal classicismo viennese a Mahler e Hindemith, passando per il grande repertorio romantico e tardoromantico tedesco, Dvořák, Grieg e Čajkovskij. L'amore per il canto e la vocalità costituisce l'altro pilastro della sua attività, sia come direttore sia come didatta. È Cavaliere della Repubblica Italiana per meriti artistici. Gli impegni recenti comprendono: *Simon Boccanegra*, *La traviata*, *Messa da Requiem*, *Rigoletto* a Sidney, *Macbeth* a Budapest, *Otello* a Madrid, *Tosca* a Torino, *Rigoletto* a Bologna, *Nabucco* e *La battaglia di Legnano* a Firenze, *La traviata* a Napoli e Washington, *Un ballo in maschera* a Pechino e Barcellona, *Turandot* a Shanghai, *Il trovatore* a Bari, *Aida* e *Tosca* ad Amburgo. Alla Fenice dirige *La traviata* (2011), *Manon Lescaut* (2010) e *Nabucco* (2008).

## ALEX ESPOSITO

Vedi biografia a pagina 21.



## Teatro La Fenice

venerdì 11 gennaio 2019 ore 20.00 turno S

sabato 12 gennaio 2019 ore 17.00 turno U

GIANNI BOZZOLA

*Giorni di Giona*

commissione «Nuova musica alla Fenice»

con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice

e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg

*prima esecuzione assoluta*

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonia concertante per violino e viola

in mi bemolle maggiore kv 364/320d

Allegro maestoso

Andante

Presto

*violino* Roberto Baraldi

*viola* Alfredo Zamarra

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro - Trio

Allegro

*direttore*

JÉRÉMIE RHORER

Orchestra del Teatro La Fenice

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

GIANNI BOZZOLA, *GIORNI DI GIONA*

Il brano trae ispirazione da una leggenda narrata nel Midrash, dove si racconta che il profeta Giona, dopo essere stato inghiottito dal grande pesce, viene da questo portato negli abissi fino alla dimora del Leviatano. Dal punto di vista sonoro, il brano diventa quindi un tentativo di rivivere questo viaggio sottomarino, esprimendone le sonorità con lo strumento orchestrale.

*Gianni Bozzola*

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA CONCERTANTE PER VIOLINO E VIOLA IN MI BEMOLLE MAGGIORE KV 364/320D

La grande Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore fu composta da Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nell'estate 1779. Erano gli ultimi anni di servizio in una Salisburgo che a Mozart stava sempre più stretta, anni in cui i generi tradizionali, come le rispettive funzionalità estetiche e sociali, erano da lui sottoposti alla pressione di una sperimentazione inquieta, che sarebbe poi confluita nei capolavori viennesi. Come nell'*Idomeneo*, composto l'anno seguente, nella Sinfonia concertante sembra che il 'nuovo' voglia fare irruzione da tutte le parti.

Più che di 'Sinfonia concertante' – termine che postulerebbe un emergere solo saltuario dei due solisti nel tessuto sinfonico – si può parlare di un vero e proprio doppio concerto: i tempi sono i canonici tre, il primo dei quali regolarmente costruito secondo lo schema di questo genere (con doppia esposizione e ampi *tutti* distinti dai *solì*), l'ultimo in forma-sonata senza sviluppo (una scelta strutturalmente 'leggera' che rinvia più allo spirito del concerto che a quello della sinfonia). La tonalità di mi bemolle maggiore è spesso usata da Mozart, sinfonista e operista, per brani in cui l'elemento eroico sia insidiato e velato da momenti patetici. È quanto avviene nel primo tempo di questo lavoro: da un lato abbiamo la solennità dell'esordio (una formula spesso usata da Mozart in connessione con questa tonalità, come nella Sinfonia kv 184, nella Serenata kv 375 e nel Concerto kv 482) o l'attacco di fanfara del tema alla dominante, dall'altro un'infinità di gesti

cromatici, di ambiguità (trilli ornamentali e sincopi d'accompagnamento che gradualmente assurgono allo *status* di materiale tematico), di brividi patetici (la straordinaria melodia in sol minore con cui si apre lo sviluppo), di sottili intrecci e scambi fra i due solisti e fra questi e l'orchestra. Nessuna sorpresa, dopo un primo tempo così denso di presagi, che l'*Andante* in do minore (in forma-sonata con ripresa accorciata, riattaccata direttamente a partire dal secondo tema riportato alla tonica minore) costituisca una delle pagine di più intensa e talora disperata emotività di tutta l'opera mozartiana, resa ancora più struggente dallo sfruttamento della specificità timbrica della viola, con la lunga cadenza, scritta da Mozart per esteso, che diviene uno straordinario *bicinium* imitativo stagiato graficamente su un silenzio pesante come un abisso, prima di ricadere nell'atmosfera desolata dell'ultimo *tutti*. Il *Presto* conclusivo è di carattere più leggero, ma certo non manca di sfumature e di sorprese, fra cui una ripresa che inizia correttamente alla tonica ma che, all'entrata dei solisti, si sposta *ex abrupto* alla sottodominante, recuperando il tono d'impianto solo all'ingresso del secondo gruppo tematico.

Non fosse per l'utilizzo di un'orchestra limitata, tipica degli anni di Salisburgo (archi, due oboi, due corni: nel contesto di mi bemolle maggiore si sente soprattutto la mancanza di clarinetti), la Sinfonia concertante si potrebbe tranquillamente suonare come un lavoro della maturità; nell'ambito del catalogo mozartiano va considerata il più notevole precedente della grande produzione orchestrale del periodo viennese, sebbene non sia eseguita con frequenza pari al suo indiscutibile valore estetico.

Luca Zoppelli

#### LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 5 IN DO MINORE OP. 67

La Quinta ebbe una genesi particolarmente lunga e complessa: con sicurezza si può affermare che Beethoven cominciò a comporla all'epoca del compimento dell'*Eroica*, perché i primi abbozzi si trovano in un quaderno di schizzi della Terza (Landsberg 6) in uso fino all'aprile 1804. Il lavoro alla Quinta, particolarmente intenso soprattutto nel 1807, fu portato a termine nei primi mesi del 1808. La genesi della Sinfonia si intreccia dunque, fra l'altro, con quelle della prima versione del *Fidelio* (1804-1805), rielaborata nel 1806, della Sonata in fa minore op. 57 (1804-1805 o 1806), del Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra (1805-1806), del Concerto per violino (1806). In campo sinfonico la significativa vicinanza con la Terza rimase, per così dire, sospesa, perché Beethoven nel 1806 compose la Quarta in si bemolle maggiore, di carattere del tutto diverso rispetto all'*Eroica* e alla Quinta. Del 1807-1808, infine, è la Sinfonia in fa maggiore *Pastorale*, composta dunque

parallelamente alla Quinta: le due sinfonie ebbero insieme la prima esecuzione, il 22 dicembre 1808, nell'Accademia musicale che Beethoven organizzò al Theater an der Wien, dove presentò anche il Concerto n. 4 in sol maggiore per pianoforte e orchestra (l'autore stesso era il solista), la Fantasia per pianoforte, coro e orchestra (1808) e alcune parti della Messa in do maggiore op. 86 (1807), aggiungendo a queste novità l'aria da concerto «Ah perfido» e una improvvisazione al pianoforte. In quella occasione la numerazione di Quinta e Sesta era stata invertita, ed era la *Pastorale* a portare il n. 5. Secondo la testimonianza di Johann Friedrich Reichardt, che ascoltò il concerto nel palco del principe Lobkowitz (dedicatario della Quinta insieme al conte Andreas Razumovskij), non tutto andò per il verso giusto in quella storica serata: Beethoven ne trasse scarso beneficio economico, e aveva incontrato molti problemi organizzativi, tanto che non era stata possibile una prova completa dei non facili pezzi in programma, con conseguenze evidenti nella qualità delle esecuzioni (che Reichardt definisce senza mezzi termini talvolta irritanti). Il concerto ebbe la durata (all'epoca non insolita) di quattro ore «dalle sei e mezza alle dieci e mezza nel freddo più pungente».

Le notizie sulla genesi e sulla prima esecuzione dovrebbero di per sé far comprendere che il carattere paradigmatico, esemplare da sempre riconosciuto alla Quinta, riguarda un aspetto della personalità di Beethoven, quello della tensione etica eroica, incarnata in una dialettica drammatica, che si manifesta nella Sinfonia in do minore con la massima efficacia e chiarezza, in un percorso di intensità, coerenza e organica compattezza straordinarie.

La Quinta fu pubblicata nel 1809 (come di consueto in parti staccate e in riduzione pianistica) e da allora ebbe rapida diffusione. Nel 1810 nell'autorevole «Allgemeine Musikalische Zeitung» uscì un'ampia ed entusiastica recensione di E. Th. A. Hoffmann, dove le osservazioni di carattere generale e le interpretazioni poetiche si intrecciano con la precisa e dettagliata descrizione di forme e strutture della sinfonia, con una accurata analisi. La lunga sezione introduttiva e le riflessioni critiche sulla Quinta furono riprese e rielaborate da Hoffmann (insieme con la recensione dei *Trii* op. 70) nel suo celebre saggio *La musica strumentale di Beethoven* (pubblicato nel 1814 all'interno della prima serie dei *Kreislariani*). Rivendicando la grandezza della musica strumentale come la più romantica tra tutte le arti («la sola veramente romantica, poiché soltanto l'infinito è suo oggetto»), Hoffmann ne vede il culmine in Beethoven: «La musica di Beethoven muove la leva del terrore, dell'orrore, dello spavento, del dolore e suscita appunto quel desiderio nostalgico e infinito che è l'essenza del romanticismo», afferma Hoffmann, sottolineando però, in polemica con chi rifiuta la natura 'sfrenata' della fantasia

di Beethoven, il carattere «riflessivo», la coerenza e il rigore di una partitura come quella della Quinta. Qui il contrasto tra primo e secondo tema del primo tempo è da Hoffmann descritto così:

Questa meravigliosa composizione trasporta l'ascoltatore in un'atmosfera sempre più intensa, fino a trascinarlo irresistibilmente nel regno eterno dell'infinito. Niente è più semplice del motivo principale del primo *Allegro*, consistente in due sole battute e che, dapprima all'unisono, lascia indeterminata la tonalità. Il carattere di brama paurosa e inquieta, che questa frase porta in sé, è messo ancor più in rilievo dal melodioso secondo tema. Il petto, oppresso e angosciato dal presagio di qualcosa di tremendo e da una minaccia di annientamento, sembra voler prendere aria a viva forza con suoni taglienti, ma ecco apparirgli davanti radiosa una figura amica a rischiarare la notte profonda e piena d'orrore.

Hoffmann insiste sulla eccezionale ricchezza della elaborazione del 'semplice' primo tema, e con rapide osservazioni (tralasciando l'analisi compiuta nella recensione) delinea alcuni caratteri essenziali del percorso della Quinta verso l'apparire, «sfolgorante come la luce del sole», del tema del quarto tempo, ponendo l'accento sul rigore e sulla coerenza che caratterizzano il percorso complessivo della Sinfonia. La trascinante intensità e chiarezza di questo percorso hanno provocato anche commenti di imbarazzante retorica. Se ne farà volentieri a meno, non dimenticando, tuttavia, che la loro fioritura trova una qualche spiegazione nella logica stessa delle strutture musicali, nel modo in cui vi si definisce un processo, uno svolgimento drammatico di serrata eloquenza. L'osservazione può valere anche per la semplificazione aneddotta proposta da un troppo celebre passo della biografia di Anton Schindler (1840, terza edizione riveduta 1860), il segretario e *famulus* di Beethoven: la chiave per la comprensione della Quinta sarebbe contenuta nelle parole «Così il destino batte alla porta!» (So pocht das Schicksal an die Pforte!) che Beethoven avrebbe riferito al famosissimo motto iniziale. L'antipatia e la giustificata diffidenza per l'ottusità di Schindler (che distrusse una larga parte dei quaderni di conversazione di Beethoven per censurarne il contenuto) non impediscono di cogliere un nucleo di verità pur nella incerta attendibilità del suo raccontino, tanto che Giorgio Pestelli ha potuto scrivere:

Allude quella parola, 'destino' a un senso di presenza incombente e inevitabile, sia nell'enunciazione sia nelle conseguenze, che da sempre è rimasto imprigionato in quelle quattro note; anche all'elemento ritmico, che ne è sostanza primaria, è resa giustizia con l'immagine del bussare, metafora dell'energia pulsante, della presenza di un'alterità [...]. Ridurre quel tema a pura valenza strutturale e ammirarne peripezie combinatorie è certo possibile e motivo sicuro di soddisfazione intellettuale; ma considerare quell'esordio un semplice *call to attention*, come è avvenuto a qualche musicologo di marca neopositivista, sembra francamente un po' poco; e, in ogni caso, a mettere da parte quella presenza fatale e l'aura di

conflitto morale che ne consegue, si può correre il rischio di non cogliere appieno il significato dell'opera nella preminenza di certi elementi e nell'evidenza del suo organico sviluppo.

Il celebre unisono iniziale di archi e clarinetti si pone come cellula generatrice del primo tempo, anche se in realtà Beethoven decise a posteriori, dopo aver lavorato su questo materiale, di metterlo subito in evidenza, come un motto di cinque battute; volle anche separarlo chiaramente dall'inizio vero e proprio, attraverso prolungati indugi sulla seconda e sulla quarta battuta (è frutto di un ulteriore ripensamento anche il prolungarsi della seconda fermata, su re, per due battute, la quarta e la quinta). Come aveva sottolineato Hoffmann, il primo tema è costruito su un nucleo ritmico e melodico semplicissimo, prende forma attraverso la sua densissima elaborazione contrappuntistica, carica di tensione. L'evidenza del contrasto, della dialettica drammatica creata dal secondo tema è accentuata dal fatto che il suo apparire si contrappone alla serrata aggressività del primo senza la consueta transizione del ponte modulante. Sembrano davvero l'incarnazione della dialettica, della polarità tra 'principio di opposizione' e 'principio implorante' su cui si fonda in alcuni casi la forma-sonata beethoveniana: anche da questo punto di vista la Quinta è davvero esemplare. Nella presentazione del secondo tema il ritmo del primo è oggetto di un sinistro richiamo nei bassi. La stringata tensione dello sviluppo si fonda tutta sul primo tema, non concede respiro né vie d'uscita. Poco dopo l'inizio della ripresa l'inserimento di una breve cadenza dell'oboe (una battuta *Adagio*, quasi un piccolo vocalizzo) non modifica l'inesorabilità ribadita anche in questa sezione, e riaffermata nella importante coda conclusiva.

Il secondo tempo, *Andante con moto*, non costituisce semplicemente una parentesi lirica e non dissolve compiutamente le oscure tensioni scatenate nel primo tempo. Il ritorno al canto, a una speranza, assume accenti di virile fermezza, e la forma presenta una notevole complessità, articolandosi molto liberamente in tema con tre variazioni. Il tema è insolito nel suo ampio respiro (quarantotto battute). Vi si riconoscono quattro sezioni di diverso carattere (la seconda e la quarta hanno una funzione di transizione): inizia con la nobile melodia in la bemolle maggiore, e dopo la transizione, presenta in do maggiore un'idea solenne dal carattere quasi di marcia. Su questo materiale sono costruite variazioni non convenzionali: la seconda è lunga quasi il doppio della prima e assume un carattere quasi di sviluppo, mentre nella terza si può riconoscere anche una specie di ripresa (si crea così una sorta di stratificazione che sotto la forma del tema con variazioni mostra alcuni tratti della forma-sonata).

Dopo il contrasto creato dal secondo tempo, il terzo (che porta solo l'indicazione *Allegro*, senza assumere il nome di Scherzo) sembra ricollegarsi al primo: è anch'esso in do minore, e dopo la misteriosa e inquieta

idea iniziale, che, affidata inizialmente a violoncelli e contrabbassi, sembra sorgere dalle regioni oscure dell'orchestra (e che potrebbe forse ricordare lo slancio verso l'alto dell'arpeggio con cui inizia il Finale della Sinfonia in sol minore kv 550 di Mozart), prosegue richiamando esplicitamente, in *fortissimo*, il ritmo 'fatale' dell'inizio della Sinfonia. Tensione e inquietudine non vengono meno nell'aggressiva scrittura fugata della sezione centrale. Poi, dove ci si aspetterebbe una ripetizione letterale della prima parte, Beethoven propone una ripresa variata e abbreviata e una transizione che si collega senza interruzione al Finale. A proposito della ripresa così trasformata ebbe a scrivere Fedele d'Amico che gli appariva trasposta

su un piano che si potrebbe dire fantomatico. Non abbiamo più la prima parte, abbiamo il suo spettro, in un'orchestra irreale nella quale frammenti tematici affidati a questo o a quello degli strumenti a fiato emergono su uno sfondo di pizzicati degli strumenti a corda, sempre in *pianissimo*.

E in *pianissimo*, su un accordo tenuto degli archi, si riascolta al timpano il motivo ritmico 'fatale'; poi riappaiono, ai primi violini, frammenti del motivo iniziale del terzo tempo, e si delinea un *crescendo* che conduce all'esplosione del do maggiore del Finale.

Soltanto in una fase molto avanzata della composizione della Quinta Beethoven giunse a ideare il collegamento senza cesure tra il terzo tempo (che in una precedente stesura si spegneva in *pianissimo*) e il Finale, rispetto al quale esso diventa una sorta di premessa. A ribadire che i due tempi formano un tutto, determinante per il percorso complessivo della Sinfonia. Beethoven inserì nel Finale una rievocazione del passaggio di collegamento, prima della ripresa, conferendo così luminosa evidenza al riapparire del tema d'inizio (che nel corso dello sviluppo non era stato usato). Nel carattere quasi di fanfara questo tema è uno dei materiali beethoveniani riconducibile a modelli francesi legati alla musica della Rivoluzione. Il collegamento diretto tra tempi diversi era già stato sperimentato da Beethoven nelle sonate pianistiche: in campo sinfonico questo aspetto della Quinta rimase un determinante punto di riferimento.

L'irrompere del Finale segna anche l'entrata in scena di strumenti che fino ad allora in orchestra avevano taciuto: tre tromboni arricchiscono la massa degli ottoni (in precedenza limitati a due corni e due trombe), l'ottavino e il controfagotto aggiungono colori nuovi al registro più acuto e più grave. Il Finale, in forma-sonata, è il tempo della Quinta che presenta una maggior quantità di materiale tematico; ma viene percepito come un tutto unitario, senza contrasti, sostenuto senza cedimenti da un volontarismo eroico nutrito della stessa sostanza etica della conclusione del *Fidelio* o delle musiche per *Egmont*.

Paolo Petazzi

## GIANNI BOZZOLA

Essenzialmente autodidatta, dal 2013 ha deciso di perfezionare gli studi con Francesco Filidei, Pierluigi Billone, Giulio Castagnoli, Clemens Gadenstätter e Yann Robin. La passione e lo studio individuale di musiche tradizionali non-europee, del *jazz-rock* d'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, così come la filosofia e la pittura sono sempre state tra le maggiori fonti d'ispirazione per la sua musica, che è votata alla ricerca di una voce organica all'interno degli strumenti e del corpo sonoro. Dal 2014 si è dedicato interamente alla musica contemporanea, vincendo nel



2015 il premio Annelie de Man International Composition Competition, e arrivando in finale al Prix Saint-Cristophe nel 2016 e al Premio Bucchi nel 2017. Nello stesso 2017 ha partecipato alla Maratona contemporanea del Teatro La Fenice. La sua musica è stata eseguita in Europa e Giappone da formazioni come Ensemble Multilatérale, Les Metaboles, ExNovo Ensemble, Fractales Ensemble, Imago Sonora Ensemble e Divertimento Ensemble.

## JÉRÉMIE RHORER

Si è imposto all'attenzione internazionale come uno dei più intensi e sofisticati direttori d'orchestra della sua generazione. È fondatore e direttore musicale dell'*ensemble* Le Cercle de l'Harmonie, composto di musicisti che fanno uso di strumenti originali, con i quali da diversi anni esplora il repertorio del diciottesimo e diciannovesimo secolo con un approccio originale e innovativo. Ha inoltre scavato un profondo solco nell'interpretazione delle opere di Mozart: *Idomeneo*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito* e *Die Entführung aus dem Serail* sono tra i lavori che ha diretto più sovente con le migliori orchestre del mondo. Lo stesso approccio è stata la chiave del suo successo come interprete della musica del ventesimo secolo: alla guida della Philharmonia Orchestra, la produzione dei *Dialoghi delle carnalitane* di Poulenc per la regia di Olivier Py al Théâtre des Champs-Élysées gli è valsa nel 2014 il Grand Prix du Syndicat de la Critique. Dirige regolarmente le migliori orchestre europee, tra le quali la Frankfurt Radio Symphony Orchestra, i Bamberger Symphoniker e la Gewandhaus Orchester in Germania, la Rotterdam Philharmonic in Olanda, l'Orchestre National de France e l'Orchestre de Paris. Ospite regolare dei maggiori festival internazionali come Glyndebourne, Edinburgh e i BBC Proms, nell'estate del 2017 ha diretto una nuova produzione di *Don Giovanni* al festival di Aix-en-Provence. Ha inoltre diretto alla Staatsoper di Vienna, alla Bayerische Staatsoper di Monaco, al Grand-Théâtre de La Monnaie di Bruxelles e al Teatro Real di Madrid. Allievo di composizione di Thierry Escaich, ha una importante attività di compositore che gli è valsa il Premio Pierre Cardin. Nel corso della stagione 2017-2018 inaugura l'Opéra National du Rhin di Strasburgo, dirige una nuova produzione del *Barbiere di Siviglia* al Théâtre des Champs-Élysées per la regia di Laurent Pelly, oltre a debuttare con la City of Birmingham Symphony Orchestra, con l'Orchestre de la Suisse Romande, con la Czech Philharmonic e con l'Orchestre Symphonique de Montréal. Nell'estate 2018 torna al Festival di Edimburgo con *Il barbiere di Siviglia*.



ROBERTO BARALDI

Ha iniziato lo studio del violino all'età di otto anni al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano sotto la guida di Wanda Luzzato. Nel corso dei suoi studi, ha vinto numerosi concorsi e borse di studio e, a diciotto anni appena compiuti, si è diplomato con il massimo dei voti. Nel 1989 ha fatto parte dell'Orchestra Giovanile dello Schleswig-Holstein Musik Festival e dal 1990 al 1992 dell'Orchestra Giovanile della Comunità Europea (ECYO), con le quali ha effettuato *tournee* in tutta Europa con maestri quali Leonard Bernstein, Vladimir Ashkenazy, Mstislav



Rostropovič, Carlo Maria Giulini. Si è perfezionato con Giuseppe Prencipe alla Scuola di Musica di Fiesole, con Viktor Liberman (*Konzertmeister* dell'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam) a Utrecht e nel 1995 ha conseguito il *Solisten-Diplom* con Aida Stucki Piraccini (insegnante della celebre violinista Anne-Sophie Mutter) al Conservatorio di Winterthur eseguendo il concerto di Glazunov. Ha ricoperto per due anni il ruolo di primo violino di spalla per l'orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano e per tre anni lo stesso ruolo per l'Orchestra della Fondazione Arena di Verona. Ricopre dal 1997 il ruolo di violino di spalla dell'Orchestra del Teatro La Fenice; con queste compagini si è esibito come solista in numerose occasioni (eseguendo, tra l'altro, anche il Concerto per violino di Ligeti).

## ALFREDO ZAMARRA

È uno dei più apprezzati e richiesti fra i violisti italiani d'oggi. Completati brillantemente gli studi al Conservatorio di Piacenza con Claudio Pavolini, ha avuto modo di ampliare e approfondire la propria formazione strumentale seguendo i consigli e gli insegnamenti di Fedor Druzinin, Alexander Lonquich, Piero Farulli e Bruno Giuranna, che lo ritiene uno dei musicisti più fervidi della sua generazione, dotato di un'ottima tecnica strumentale e di una lucidissima sensibilità. Prima viola dell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, ha eseguito sotto la direzione



di Sir Jeffrey Tate il *Don Chisciotte* di Strauss ottenendo eccellenti critiche. Ha suonato come solista anche con l'Orchestra dell'Arena di Verona, del Teatro Regio di Parma, l'Orchestra da Camera di Padova e del Veneto, Orchestra dei Pomeriggi Musicali, South Czech Philharmonic e altre. All'attività di prima viola affianca una intensa attività cameristica con i migliori complessi da camera e strumentisti ad arco italiani: Quartetto di Cremona, Benedetto Lupo, Beatrice Rana, Sonig Tchakarian, Uto Ughi, Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Mario Brunello e Giovanni Sollima. È spesso invitato a festival di musica da camera in Italia, Austria, Germania, Olanda (Het Concertgebouw), Inghilterra (Cadogan Hall), Giappone (Kioi Hall) e Stati Uniti (Carnegie Hall) suonando tra gli altri con Shlomo Mintz, Jan Talich, Ani Kavafian, Ilya Grubert, Carter Brey, Robert Cohen, Alexander Hulshoff, Cynthia Phelps, Zurich Ensemble, Schumann Quartett.

**Teatro La Fenice**  
lunedì 25 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

LUCIANO BERIO  
Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid*  
di Luigi Boccherini  
sovrapposte e trascritte per orchestra

FERRUCCIO BUSONI  
*Rondò arlecchinesco* op. 46

GIUSEPPE VERDI  
*Macbeth: Ballabili*

GIUSEPPE VERDI / LUCIANO BERIO  
Otto romanze per tenore e orchestra

In solitaria stanza (Jacopo Vittorelli)  
Il poveretto (S. Manfredo Maggioni)  
Il mistero (Felice Romani)  
L'esule (Temistocle Solera)  
Deh, pietoso, oh Addolorata (Johann Wolfgang Goethe  
traduzione di Luigi Balestra)  
Il tramonto (Andrea Maffei)  
Ad una stella (Andrea Maffei)  
Brindisi (Andrea Maffei)

*tenore* Enrico Casari

*direttore*

**MARCO ANGIUS**  
Orchestra di Padova e del Veneto

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

LUCIANO BERIO, QUATTRO VERSIONI ORIGINALI DELLA *RITIRATA NOTTURNA DI MADRID* DI LUIGI BOCCHERINI SOVRAPPOSTE E TRASCRITTE PER ORCHESTRA

L'attività di trascrizione e rielaborazione, non solo di proprie opere, ma anche di quelle di altri autori non è certo marginale in Luciano Berio (1925-2003) e ha pochi riscontri in compositori della sua generazione, per alcuni dei quali sarebbe addirittura impensabile. Gli esempi possibili vanno dalla semplice canzone di Brecht-Weill al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi e si potrebbe continuare con autori come Purcell, Bach, Mozart, Brahms, Mahler, Verdi, Falla, Hindemith. Su questo versante incontriamo anche operazioni del tutto particolari, come *Rendering*, 'ricreazione' della Sinfonia in re maggiore di Schubert dagli abbozzi, *Vor, während, nach Zaide*, interventi sul testo di Arruga a 'completamento' dei quindici numeri di *Zaide* lasciati da Mozart, ma soprattutto il nuovo finale per *Turandot* di Puccini, presentato a Salisburgo, destinato a divenire alternativo a quello tradizionale di Alfano.

Le grandi opere musicali del passato vanno 'rifatte' e reinterpretate continuamente, anche a costo di trascriverle e di farle risuonare su strumenti completamente diversi. È nella loro stessa natura che questo avvenga. Basta non dimenticare che le necessità industriali della musica hanno feticcizzato e formalizzato i suoi mezzi. Una volta le orchestre erano raggruppamenti piuttosto 'aperti' di musicisti. Nello stesso anno una sinfonia di Haydn poteva essere eseguita a Londra con cinquanta violini e con dodici a Dresda. (Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana dal Monte, Laterza, Bari 1981)

A parte la provocazione nei confronti della mitologia dell'interpretazione canonica, la dichiarazione citata è testimonianza di una passione per il fatto musicale in sé, che deriva dalla poliedricità della sua personalità d'artista. Essa include la nobilissima attività di divulgatore, di autore di trasmissioni televisive sui perché della musica, ma comprende anche l'orgoglio di appartenere a una famiglia di musicisti da generazioni e quindi il rispetto per il 'mestiere'. E il mestiere nelle botteghe d'arte si apprendeva anche attraverso la copiatura delle opere dei maestri e lui stesso questo consiglio dà ai giovani compositori nella fase di apprendistato: ripetere sui propri

fogli, nota dopo nota, le partiture dei grandi, vero cammino di conoscenza di un passato che lui sente sulle spalle come ineliminabile punto di partenza. Nessuna iconoclastia avanguardistica gli appartiene e anche l'attività di trascrizione sente che lo apparta al passato, a Bach, per esempio. Ai margini di una conferenza su «Musica e spazio» tenuta con l'amico Renzo Piano, dichiara:

Trascrizione, appunto. Tra musica e architettura è un fondamentale elemento comune. In musica è un concetto preciso e complesso: Bach, oltre a se stesso, trascriveva Vivaldi, Pergolesi. Anche il neoclassicismo di Stravinskij è una forma di trascrizione. Spesso le forme vocali sono state trasformate in articolazioni strumentali e viceversa, come nella musica barocca, dove le parti vocali diventano strumenti. Il progetto di Renzo per l'aeroporto di Osaka è una forma di trascrizione. È onda marina, è volo di un gabbiano dilatato. (*Attenti a quel duo*, intervista di Leonetta Bentivoglio a Luciano Berio, «La Repubblica», 27 maggio 1993)

Nelle *Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid di Luigi Boccherini*, l'intervento di Berio consiste nell'orchestrazione di un brano del compositore lucchese e nella sovrapposizione delle quattro versioni originali. La fonte è dunque l'ultimo tempo (Tema e variazioni *La ritirata di Madrid*) del Quintetto n. 9 per chitarra e archi in do maggiore, nato già come rielaborazione attuata da Boccherini di un precedente Quintetto per pianoforte e archi op. 56 n. 3. Le altre due versioni si trovano nel Quintetto op. 57 n. 6 e nel Quintetto per due violoncelli op. 30 n. 6. Nella partitura di quest'ultimo, che è del 1780, l'autore scrive: «I violoncelli si metteranno l'istrumento attraverso sulle ginocchia, e pizzicaranno con le unghie di tutta la mano posta al rovescio, come chi suona una chitarra». La versione con la chitarra si deve alla richiesta di uno dei protettori spagnoli di Boccherini, il marchese di Benavente, dilettante dello strumento, per il quale il musicista scrisse anche una Sinfonia con chitarra solista. I titoli dati ai singoli movimenti nella versione per archi (*Ave Maria della parrocchia, Minuetto dei cechi, Rosario, Los Manolos, Ritirata*) fanno intendere che anche se non è musica a programma, è pur sempre musica con intenti imitativi. L'andamento di marcia dell'ultimo tempo suggerisce infatti il ritorno di un drappello di militari ai loro baraccamenti, attraverso il brulicare di vita notturna della città spagnola.

La «peripezia creativa», come la definisce Berio stesso, consiste nel trasferire alla grande orchestra questo piccolo pezzo caratteristico. L'organico prevede i legni a tre (con ottavino, corno inglese, clarinetto basso e controfagotto), quattro trombe in do, tromboni, tuba, timpani più tre percussionisti, arpa e archi. L'andamento militaresco è suggerito da un ritmo ostinato del tamburo rullante, che sommessamente, da distante, all'inizio sembra preannunciare l'arrivo della truppa e poi alla fine, svanendo, ne suggerisce il definitivo allontanamento. Un continuo, impercettibile *crescendo* è costruito con l'infittirsi della trama orchestrale, nella quale gli strumentini riprendono i passi di agilità che

nell'originale eseguono i violini. Un felice gioco coloristico, una partitura di cui si avverte immediatamente la *verve*.

Creato come omaggio al Teatro alla Scala, fu diretto in prima esecuzione il 17 giugno 1975 da Piero Bellugi, che lo riprese poi anche con l'Orchestra della Rai di Torino. Dato il tono scanzonato di questo *divertissement* e la sua facile presa sul pubblico, è questo uno dei lavori più eseguiti di Berio ed è entrato nel repertorio di molti direttori.

#### FERRUCCIO BUSONI, *RONDÒ ARLECCHINESCO* OP. 46

Nei primi decenni del ventesimo secolo, il mondo delle maschere e delle marionette accende l'interesse di compositori come Mascagni, Strauss, Prokof'ev, Malipiero, Stravinskij, Schönberg. Ferruccio Busoni (1866-1924) è attratto da Arlecchino. Per sua ammissione, furono una recita bolognese di una commedia seicentesca e uno spettacolo di marionette a Roma a motivarlo. Si trovava negli Stati Uniti nel 1915 quando iniziò a lavorare, tra aprile e giugno, a *Harlekins Reigen*, il *Rondò arlecchinesco* op. 46 che ebbe poi la sua prima esecuzione all'Augusteo di Roma il 5 marzo 1916. Già dal 1914 Busoni accumulava inoltre materiale per *Arlecchino ovvero le finestre*, capriccio teatrale in quattro quadri che avrebbe completato a Zurigo nel 1916. Lo scoppio della prima guerra mondiale, che metteva in conflitto le sue due anime, italiana e tedesca, lo indusse, come il veneziano Wolf-Ferrari, ad auto-esiliarsi nella città svizzera dove l'opera ebbe la sua prima rappresentazione l'11 maggio 1917, allo Stadttheater. La comicità del libretto, scritto dallo stesso musicista, appare raggelata, sovrastata dal sarcasmo che ispira una feroce satira delle ipocrisie umane. La parte di Arlecchino è affidata a una voce recitante che canta solo per brevi tratti. La contiguità dei due lavori fa sì che anche in *Rondò arlecchinesco* vi sia una parte di tenore da cantarsi fuori scena. Tuttavia il clima appare qui più disteso e ilare, al punto che Sergio Sablich ha parlato di *Till Eulenspiegel* italiano. La partitura venne pubblicata da Breitkopf & Härtel nel 1917 con la dedica al direttore d'orchestra Frederik August Stock. L'organico è quello brahmsiano, con una più ampia sezione di percussioni (timpani, *glockenspiel*, triangolo, tamburo, tamburino, piatti). Nella prima pagina appare una prefazione dell'autore che inizia con il motto: «Im buntgeflickten Gewande / ein geschmeideger Leib / ein kecker una kluger Geist» (In un vestito di pezze variopinte / un corpo agilissimo / uno spirito temerario e saggio). Poi viene esposta la *Philosophie de Rondeau arlequinesque*:

'A' [la prima lettera di Arlecchino corrisponde alla nota La in notazione tedesca, n.d.r.] è la tonalità fondamentale, destinata a tornare continuamente. «Il linguaggio di Arlecchino è universale. Ora egli afferma sfacciatamente i suoi principi con la tromba; ora irride al mondo con il suono dell'ottavino; ora minaccia con i contrabbassi, geme con il violoncello, fugge con l'abilità di un violinista. I tre pensieri del motto hanno in musica questo significato: 'In un vestito di pezze variopinte' riflette la complessiva libertà

della struttura formale; ‘un corpo agilissimo’ riflette il tempo e il ritmo; ‘uno spirito temerario e saggio’ riflette il contenuto, e anche il coraggio e la saggezza del compositore. Più come idea ispiratrice che come un programma, questa è la successione di immagini che interessò l’autore: 1. Il ritratto dell’eroe in due profili e in un *en face*. 2. La natura contemplativa e amorosa di Arlecchino (che nella partitura prende la forma di una serenata). 3. La fuga – iniziata dagli archi – attraverso la quale Arlecchino si sottrae agli intrighi d’amore e ai litigi. 4. Arlecchino, dalla sua sicura lontananza, fa sentire la sua voce in un deciso gesto di scherno per il mondo».

Che si tratti di uno studio preparatorio dell’opera appare chiaro fin dall’inizio. Identico è lo stesso perentorio e forte annuncio della tromba in do (secondo Roman Vlad è una serie di dodici suoni con note ripetute). *Arditamente* prescrive Busoni. Il vorticoso *Allegro molto* in ritmo di  $\frac{3}{4}$  fa capire che la parola ‘Reigen’ (ridda) del titolo tedesco è forse più appropriata, mentre invano si cercherebbe la struttura tradizionale del rondò. L’*Andantino sostenuto* centrale mitiga con la serenata, il procedere incalzante, in seguito ripreso con una sorta di fugato. La sezione finale contiene il breve frammento del tenore, il beffardo «La La La» fuori scena cantato da Arlecchino su un tremolo di timpani. Tutto si dissolve con un intervento (anch’esso fuori scena) del tamburino che si spegne in un super *pianissimo*. La composizione fu definita da Busoni «confessione drammatizzata» che «gli apparteneva completamente». Meritò anche l’attenzione di Toscanini. Resta la sua incisione del 1938 con il tenore Jan Peerce.

#### GIUSEPPE VERDI, *MACBETH*: BALLABILI

Dopo l’esito contrastato del suo *Macbeth*, al Teatro della Pergola di Firenze il 14 marzo 1847, Verdi tutte le critiche accettò, ma non quella di non aver capito Shakespeare. In quei giorni così scriveva a un critico, che aveva insinuato che non conoscesse bene il drammaturgo inglese:

Può darsi che io non abbia reso bene il Macbet [*sic*], ma che io non conosco, che non capisco e non sento Shacspear [*sic*] no, per Dio, no. È un poeta di mia predilezione che ho avuto tra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.

Ebbe comunque occasione di tornare sui suoi passi diciotto anni più tardi, il 21 aprile 1865, quando presentò un ampio rifacimento dell’opera al Théâtre Lyrique di Parigi. Non soltanto fu aggiunta l’aria del soprano «La luce langue», il coro degli esuli e l’inno di vittoria conclusivo, ma come di prammatica in terra di Francia, secondo il gusto del *grand opéra*, anche i ‘ballabili’, cioè il balletto che era consuetudine collocare all’inizio del terzo atto. Era il momento in cui arrivavano, dopo aver cenato, i soci del Jockey Club, interessati non ai cantanti, ma alle ballerine. Wagner, che presentò a

Parigi il *Tannhäuser* con le danze al primo atto, si scontrò con la gazzarra di quei signori arrivati più tardi. Verdi, che aveva vissuto nella capitale francese con la Strepponi, conosceva gli usi e li rispettò. Scrisse balletti per le opere composte direttamente in lingua francese: *Jérusalem* (rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata*), *Les Vêpres siciliennes*, *Don Carlos*, per la produzione francese di *Otello*, per le traduzioni di *Le Trouvère-Il Trovatore* e *Violetta-La traviata*. Danze sono previste anche in *Aida*, destinata a debuttare al Cairo. L'insieme di questi inserti coreografici deve considerarsi il maggior contributo di un compositore italiano al balletto nell'ottocento e costituiscono altresì la riprova delle qualità di orchestratore del bussetano. Nel *Macbeth*, i tre balli culminano nell'evocazione di Ecate, dea della notte, da parte delle streghe. La conclusione con un valzer deve ritenersi, per l'epoca, quasi inevitabile. Sono dieci minuti di musica, ma Verdi ne era particolarmente soddisfatto. In una lettera a Giulio Ricordi del 5 dicembre 1870, lo definì «un balletto di grande importanza».

#### GIUSEPPE VERDI / LUCIANO BERIO, OTTO ROMANZE PER TENORE E ORCHESTRA

Dei compositori dell'avanguardia postbellica, Luciano Berio fu quello cui maggiormente fu riconosciuto un ruolo istituzionale, fino a conferirgli la presidenza dell'Accademia di Santa Cecilia. Si pensò a lui anche per un nuovo finale dell'incompiuta *Turandot* pucciniana, alternativo a quello confezionato da Alfano. Fu lui che nel 1990 orchestrò otto esili liriche con accompagnamento di pianoforte di Verdi, dirigendone poi la prima esecuzione a Padova. La nuova veste meritò a questi brani un maggior interesse degli interpreti. Scrive Berio:

Penso che queste Otto romanze per voce e pianoforte (non conosco la data di composizione per la maggior parte di esse) possano essere considerate dei veri e propri studi per scene, arie e cabalette di melodrammi verdiani in fieri. Vi si ritrovano infatti echi del *Nabucco*, de *La forza del destino*, del *Don Carlos* e, addirittura, una intera frase da «Tacea la notte placida» del *Trovatore*. Avrei potuto orchestrare 'alla Verdi' queste espressive e idiomatiche romanze, riesumando cioè i manierismi orchestrali del primo Verdi rintracciabili nella parte pianistica, che si configura essa stessa come una trascrizione dall'orchestra, come uno «spartito per canto e pianoforte» (il codice d'intrinseca e pragmatica funzionalità fra partitura e spartito nel melodramma italiano è un argomento che, per i suoi risvolti poetici e divulgativi, varrebbe forse la pena di approfondire). Invece, la linea di condotta da me perseguita nell'orchestrazione non è omogenea perché questi otto brani – pur nella loro 'verdianità' – sono assai diversi fra loro nel carattere espressivo, nello spessore musicale e nella qualità, spesso sconsolante, dei testi. Talvolta ho reso filologicamente omaggio al gesto orchestrale verdiano, altre volte ho commentato storicamente il discorso musicale originale, cosicché sembra giungere da lontano (dallo stesso Verdi della *Traviata*, per esempio, dal Wagner del *Lohengrin* o da altro ancora). Talvolta, infine, ho commentato il testo originale con prudenti proliferazioni tematiche

o con trasformazioni armoniche che, pur legate organicamente al testo verdiano, tendono a produrre un effetto di spaesamento che, suppongo, avrebbe incuriosito tanto Verdi quanto Brecht. Potrei citare alcuni casi dove questo effetto di straniamento (significativo solo per orecchi musicali) si è reso inevitabile. Nella romanza «Deh, pietoso, oh Addolorata» su un testo di Goethe (reso irricognoscibile dalla sconcertante traduzione del signor Luigi Balestra) Verdi cita – suppongo si tratti di un’anticipazione piuttosto che di una citazione – il *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns. Non ho potuto resistere alla tentazione di adattare un certo momento della romanza verdiana all’armonia e al raffinato colore strumentale del compositore francese. Questo e altri adattamenti contribuiscono dunque a collocare le Otto romanze in un rispettoso e sottile tessuto di riferimenti musicali, che commenta, con il senno e il distacco di centocinquanta anni dopo, i rapporti del linguaggio, dello stile e delle maniere verdiane col tempo che passa.

«In solitaria stanza» e «Deh, pietoso, oh Addolorata» appartengono a un album di sei romanze che è la prima opera di Verdi data alle stampe nel 1838 presso Canti a Milano, che pubblicò anche «L’esule» nel 1839. «Il mistero», «Il tramonto», «Ad una stella», «Brindisi» appartengono a un ulteriore album di sei romanze pubblicato nel 1845 da Lucca, sempre a Milano, editore anche del «Poveretto». Da quanto scrive Berio, emerge l’ovvia consapevolezza che la grandezza di Verdi risiede nel suo teatro. Le pagine trascritte valgono per le premonizioni delle opere liriche. Non c’è alcun tentativo di difendere il loro valore cameristico. Basterebbe il confronto tra «Perduta ho la pace» del primo album (scartata da Berio) e «Gretchen am Spinnrade» (Margherita all’arcolaio), il *Lied* di Schubert ispirato alla stessa scena del *Faust* di Goethe, un capolavoro op. 2, scritto a diciassette anni! Certo va anche sottolineato che il viennese usava la lingua di Goethe e Verdi la traduzione del bussetano Luigi Balestra. Comunque, grazie a questi brevi brani, abbiamo testimonianza delle preferenze letterarie del Verdi degli ‘anni di galera’, certamente acquisite nella frequentazione dei salotti milanesi. Senza mai ascendere ai vertici della fioritura in lingua tedesca, c’era anche da noi la richiesta di una produzione di arie da cantarsi in ritrovi privati, con accompagnamento di pianoforte, genere in cui si esercitarono anche Rossini, Bellini e Donizetti per dire dei maggiori e non citare ad esempio quel Luigi Gordigiani che fu detto lo ‘Schubert italiano’ per avere scritto più di quattrocento liriche.

*Massimo Contiero*

**In solitaria stanza**

testo di Jacopo Vittorelli

In solitaria stanza  
Lingue per doglia atroce;  
Il labbro è senza voce,  
Senza respiro il sen,  
Come in deserta aiuola,  
Che di rugiade è priva,  
Sotto alla vampa estiva  
Molle narcisso svien.

Io, dall'affanno oppresso,  
Corro per vie remote  
E grido in suon che puote  
Le rupi intenerir  
Salvate, o Dei pietosi,  
Quella beltà celeste;  
Voi forse non sapreste  
Un'altra Irene ordir.

**Il poveretto**

testo di S. Manfredo Maggioni

Passegger, che al dolce aspetto  
Par che serbi un gentil cor,  
Porgi un soldo al poveretto  
Che da man digiuno è ancor.

Fin da quando era figliuolo  
Sono stato militar  
E pugnando pel mio suolo  
Ho trascorso e terra e mar;

Ma or che il tempo su me pesa,  
Or che forza più non ho,  
Fin la terra che ho difesa,  
La mia patria m'obliò.

## **Il mistero**

testo di Felice Romani

Se tranquillo a te daccanto,  
Donna mia, talun mi vede,  
O felice appien mi crede  
O guarito dall'amor;  
Ma non tu, che sai pur quanto  
Combattuto e oppresso ho il cor  
Come lago, che stagnante  
Par che dorma e appena muova,  
Ma tempeste in fondo cova  
Sconosciute al viator,  
Ma tal calma ho nel sembiante,  
Ho scompiglio, ho in fondo al cor.  
Se un sospiro, se un lamento  
Il timore a me contende,  
Del timore che m'accende  
Non scemò l'intenso ardor.  
Come lampa in monumento  
Non veduto avvampa in cor  
E vivrà benchè represso,  
Benchè privo di conforto  
E vivrebbe ancor che morto  
Lo volesse il tuo rigor,  
Chè alimento  
Da sè stesso  
Prende amore in nobil cor.

## **L'esule**

testo di Temistocle Solera

Vedi! la bianca luna  
Splende sui colli;  
La notturna brezza  
Scorre leggera ad increspate il vago  
Grembo del queto lago.  
Perché, perché sol io  
Nell'ora più tranquilla e più soave  
Muto e pensoso mi starò?  
Qui tutto è gioia; il ciel, la terra  
Di natura sorridono all'incanto.  
L'esule solo è condannato al pianto.  
Ed io pure fra l'aure native  
Palpitava d'ignoto piacer.  
Oh, del tempo felice ancor vive

La memoria nel caldo pensier.  
 Corsi lande, deserti, foreste,  
 Vidi luoghi olezzanti di fior;  
 M'aggirai fra le danze e le feste,  
 Ma compagno ebbi sempre il dolor.  
 Or che mi resta?... togliere alla vita  
 Quella forza che misero mi fa.  
 Deh, vieni, vieni, o morte, a chi t'invita  
 E l'alma ai primi gaudi tornerà.  
 Oh, che allor le patrie sponde  
 Non saranno a me vietate;  
 Fra quell'aure, su quell'onde  
 Nudo spirto volerò;  
 Bacerò le guance amate  
 Della cara genitrice  
 Ed il pianto all'infelice  
 Non veduto tergerò.

**Deh, pietoso, oh Addolorata**

testo di Johann Wolfgang Goethe  
 traduzione di Luigi Balestra

Deh, pietoso, oh Addolorata,  
 China il guardo al mio dolore;  
 Tu, una spada fitta in core,  
 Volgi gl'occhi desolata  
 Al morente tuo figliuol.  
 Quello occhiate, i sospir vanno  
 Lassù al padre e son preghiera  
 Che il suo tempri ed il tuo affanno.  
 Come a me squarcin le viscere  
 Gl'insoffribili miei guai  
 E dell'ansio petto i palpiti  
 Chi comprendere può mai?  
 Di che trema il cor? Che vuol?  
 Ah! tu sola il sai, tu sol!  
 Sempre, ovunque il passo io giro,  
 Qual martiro, qual martiro  
 Qui nel sen porto con me!  
 Solitaria appena, oh, quanto  
 Verso allora, oh, quanto pianto  
 E di dentro scoppia il cor.  
 Sul vassel del finestrino  
 La mia lacrima scendea  
 Quando all'alba del mattino  
 Questi fior per te cogliea,

Chè del sole il primo raggio  
La mia stanza rischiarava  
E dal letto mi cacciava  
Agitandomi il dolor.  
Ah, per te dal disonore,  
Dalla morte io sia salvata.  
Deh, pietoso al mio dolore  
China il guardo, oh Addolorata!

### **Il tramonto**

testo di Andrea Maffei

Amo l'or del giorno che muore  
Quando il sole già stanco declina,  
E nell'onde di queta marina  
Veggio il raggio supremo languir.  
In quell'ora mi torna nel core  
Un'età più felice di questa;  
In quell'ora dolcissima e mesta  
Volgo a te, cara donna, il sospir.

L'occhio immoto ed immoto il pensiero,  
Io contemplo la striscia lucente  
Che mi vien dal seren, dal sereno occidente  
La quiete solcando, solcando del mar  
E desio di quell'aureo sentiero  
Ravviarmi sull'orma infinita  
Quasi debba la stanca mia vita  
Ad un porto di pace guidar.

### **Ad una stella**

testo di Andrea Maffei

Bell'astro della terra,  
Luce amorosa e bella,  
Come desia quest'anima  
Oppressa e prigioniera  
Le sue catene infrangere,  
Libera a te volar!

Gl'ignoti abitatori  
Che mi nascondi, o stella,  
Cogl'angeli s'abbracciano  
Puri fraterni amori,  
Fan d'armonie cogl'angeli  
La spera tua sonar.

Le colpe e i nostri affanni  
Vi sono a lor segreti,  
Inavvertiti e placidi  
Scorrono i giorni e gli anni,  
Nè mai pensier li novera,  
Nè li richiama in duol.

Bell'astro della sera,  
Gemma che il cielo allieti,  
Come alzerà quest'anima  
Oppressa e prigiorniera  
Dal suo terreno carcere  
Al tuo bel raggio il vol!

### **Brindisi**

testo di Andrea Maffei

Mescetemi il vino! Tu solo, o bicchiere,  
Fra gaudi terreni non sei menzognero,  
Tu, vita de' sensi, letizia del cor.  
Amai; m'infiammara due sguardi fatali;  
Credei l'amicizia fanciulla senz'ali,  
Follia de' prim'anni, fantasma illusor.  
Mescetemi il vino, letizia del cor.

L'amico, l'amante col tempo ne fugge,  
Ma tu non paventi chi tutto distrugge:  
L'età non t'offende, t'accresce virtù.  
Sfiorito l'aprile, cadute le rose,  
Tu sei che n'allegri le cure noiose:  
Sei tu che ne torni la gioia che fu.

Mescetemi il vino, letizia del cor.  
Chi meglio risana del cor le ferite?  
Se te non ci desse la provvida vite,  
Sarebbe immortale l'umano dolor.  
Mescetemi il vino! Tu sol, o bicchiere,  
Fra gaudi terreni non sei menzognero,  
Tu, vita de' sensi, letizia del cor.

## MARCO ANGIUS

Direttore d'orchestra e d'*ensemble*, ha diretto Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Filarmonica Toscanini di Parma, Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, Orchestra Verdi, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Lausanne, Orchestre de Nancy, Orchestra della Toscana, Pomeriggi Musicali, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam. Tra i teatri con cui ha collaborato si annoverano Opera di Firenze/Maggio Musicale Fiorentino, Comunale di Bologna, Regio di Torino, Lirico di Cagliari, Regio di Parma. Nella vasta discografia spiccano *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino, *Mosaïque* e *Mixtim* di Ivan Fedele, *Die Schachtel* di Franco Evangelisti, *Risonanze erranti* di Luigi Nono, *Abyss* di Franco Donatoni, *Quodlibet* di Niccolò Castiglioni, *Noïse* di Ondřej Adámek (con l'Ensemble Intercontemporain) fino a *Die Kunst der Fuge* di Bach. Nell'ambito del teatro musicale ha diretto *La piccola volpe astuta* e *Káťa Kabanová* di Janáček, *Sancta Susanna* di Paul Hindemith, *Jakob Lenz* di Wolfgang Rihm, *Don Perlimplin* di Bruno Maderna, *L'Italia del destino* di Luca Mosca, *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati (Premio Abbiati 2016), *Medematerial* di Pascal Dusapin (Premio Abbiati 2018), *Alfred, Alfred* di Franco Donatoni, *Il diario di Nijinsky* di Detlev Glanert. Già direttore principale dell'Ensemble Bernasconi dell'Accademia Teatro alla Scala, dal settembre 2015 è direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto, con cui ha all'attivo numerosi dischi e integrali sinfoniche (in particolare quelle di Beethoven e Schubert). Tra i suoi libri: *Come avvicinare il silenzio* (Rai Eri, 2007) e *Del suono estremo* (Aracne, 2014). Ha inaugurato la stagione 2016-2017 della Fenice con l'opera *Aquagranda* di Filippo Perocco (Premio Abbiati 2017), oltre a una nuova edizione del *Prometeo* di Luigi Nono al Teatro Regio di Parma. A Venezia ha diretto anche *Aspern* di Salvatore Sciarrino (2013).



## ENRICO CASARI

Ha iniziato lo studio del canto al Conservatorio di Verona con Maria Sokolinska Noto.

Successivamente ha proseguito i suoi studi con Augusto Vicentini, Ivo Vinco e Sherman Lowe. Ha inoltre approfondito la sua formazione musicale alla Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Nel 2006 è stato selezionato per partecipare al Laboratorio Teatro Musicale del Settecento diretto da Enzo Dara, debuttando con il ruolo di Bastiano in *Bastiano e Bastiana* di Mozart al Teatro Bibiena di Mantova. È stato poi membro dell'Opera Studio della Vlaamse Opera



a Gent e dell'Opera Studio dell'Opéra National du Rhin di Strasburgo. Vincitore di numerosi concorsi internazionali, tra gli ultimi impegni nel 2015 ha interpretato *Pagliacci* al fianco di Marcelo Álvarez e Leo Nucci all'Opéra de Monte-Carlo, e poi *Lucia di Lammermoor* all'Opéra de Rouen, Limoges e Reims e *Die Schöpfung* di Haydn a Liegi. Il 2016 lo ha visto impegnato in *Věc Makropulos* con la regia di Robert Carsen all'Opéra National du Rhin, in *Manon Lescaut* di Auber al fianco di Sumi Jo, nel *Requiem* di Mozart all'Opéra Royal de Wallonie e di nuovo in *Pagliacci* all'Opéra de Metz. Nel 2017 ha cantato Kudrjas in *Kat'a Kabanová* con la regia ancora di Carsen al Regio di Torino e in seguito ha partecipato alla *Gazzetta* alla Israeli Opera di Tel Aviv e a *Pagliacci* all'Opéra National du Rhin. Per la stagione 2017-2018 si segnalano *Adriana Lecouvreur* di Cilea al fianco di Roberto Alagna e *I puritani* di Bellini a Montecarlo, il debutto nel ruolo di Narraboth nella *Salome* di Strauss al Regio di Torino. Nel medesimo periodo ha cantato in *Carmen* e in *Turandot* all'Arena di Verona.

## ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO

Fondata nell'ottobre 1966, in oltre cinquant'anni di attività l'Orchestra di Padova e del Veneto si è affermata come una delle principali orchestre italiane. Unica Istituzione Concertistico-Orchestrale attiva in Veneto, realizza circa centoventi tra concerti e recite d'opera ogni anno, con una propria stagione a Padova, concerti in regione, per le più importanti società di concerti e festival in Italia e all'estero. Dal 1983 la direzione artistica e musicale dell'Orchestra è stata affidata a Peter Maag (direttore principale, 1983-2001), Bruno Giuranna, Guido Turchi, Mario Brunello (direttore musicale, 2002-2003), Filippo Juvarra. Nel settembre 2015 Marco Angius ha assunto l'incarico di direttore musicale e artistico. L'Orchestra annovera collaborazioni con i nomi più insigni del concertismo internazionale, tra i quali si ricordano Salvatore Accardo, Martha Argerich, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Chailly, Reinhard Goebel, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Steven Isserlis, Leōnidas Kavakos, Ton Koopman, Alexander Lonquich, Radu Lupu, Mischa Maisky, Neville Marriner, Viktorija Mullova, Olli Mustonen, Anne-Sophie Mutter, Murray Perahia, Itzhak Perlman, Sviatoslav Richter, Mstislav Rostropovič, Krystian Zimerman. Negli ultimi anni l'Orchestra si è distinta anche nel repertorio operistico, riscuotendo apprezzamenti in diversi allestimenti di opere di Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Lehár. Nella stagione 2015-2016, su ideazione di Marco Angius, ha ospitato Salvatore Sciarrino come compositore in residenza realizzando il primo ciclo di *Lezioni di suono*, esperienza che si è poi rinnovata nelle stagioni successive con Ivan Fedele e Giorgio Battistelli. Sempre nel 2016, l'esecuzione integrale delle Sinfonie di Beethoven dirette da Angius nell'ambito del Ludwig Van Festival è stata accolta da un eccezionale consenso di pubblico e critica, confermato nel 2017 con l'integrale delle Sinfonie di Schubert.



# Teatro La Fenice

sabato 9 marzo 2019 ore 20.00 turno S  
domenica 10 marzo 2019 ore 17.00 turno U

GUSTAV MAHLER

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*  
per soprano, contralto, coro misto e orchestra

Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck  
(Allegro maestoso. Con espressione sempre seria e solenne)

Andante moderato. Sehr gemächlich  
(Andante moderato. Molto comodo)

In ruhig fliessender Bewegung  
(Con movimento tranquillo e scorrevole)

Urlicht: Sehr feierlich, aber schlicht, Choralmäßig  
(Luce primigenia: molto solenne ma con semplicità, come un corale)

Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend  
(In tempo di Scherzo. Con slancio selvaggio)

*soprano* Zuzana Marková  
*contralto* Sara Mingardo

*direttore*

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 2 IN DO MINORE *RESURREZIONE*

Nessuna sinfonia impegnò Gustav Mahler (1860-1911) a lungo come la Seconda, la cui genesi abbraccia sei anni, dal 1888 al 1894, con una lunga interruzione tra il 1888 e il 1893. Pochi mesi dopo la conclusione della Prima (marzo 1888), Mahler aveva portato a termine di slancio, il 10 settembre, il movimento iniziale della sua Seconda Sinfonia. Le difficoltà incontrate nella prosecuzione del progetto lo indussero a considerare almeno provvisoriamente il primo tempo come una pagina a sé, chiamata *Totenfeier* (Rito funebre) usando il titolo della traduzione che l'amico Siegfried Lipiner fece di *Dziady* (Gli avi) di Adam Mickiewicz. Solo nel 1893 *Totenfeier* avrebbe trovato un seguito: nel corso dell'estate Mahler portò a termine un *Andante moderato* (finito il 30 luglio), un movimento con funzione di Scherzo (finito il 16 luglio) e orchestrò un *Lied* da *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo, la raccolta di Arnim e Brentano che fu per anni la sua fonte prediletta), *Urlicht*, già composto in precedenza come pezzo indipendente. Bisognava a questo punto trovare un Finale che chiudesse in un disegno compiuto la successione di pagine tanto radicalmente diverse fra loro. Nel 1894 Mahler ebbe l'idea risoltrice ascoltando i primi versi di un inno di Klopstock (sulla promessa della resurrezione) nel corso della cerimonia commemorativa per Hans von Bülow (morto al Cairo il 12 febbraio 1894). La cerimonia ebbe luogo vicino ad Amburgo, a Ohlsdorf il 29 marzo, e un mese dopo, il 29 aprile, Mahler aveva portato a termine la revisione del primo tempo e lavorava al Finale, terminato il 18 dicembre 1894. Lo stesso Mahler, in una lettera del 17 febbraio 1897 al critico musicale Arthur Seidl (Monaco 1863-Dessau 1928), racconta di aver ricevuto una vera e propria folgorazione durante la cerimonia.

Per me con l'ultimo tempo della mia Seconda le cose andarono semplicemente così: rovistai tutta la letteratura mondiale fino alla Bibbia per trovare la parola redentrice, e alla fine fui costretto a tradurre io stesso in parole i miei pensieri e sentimenti. Profondamente significativo per comprendere l'essenza della creazione artistica e il modo in cui ho ricevuto l'ispirazione. Già da tempo riflettevo sull'idea di introdurre il coro nell'ultimo movimento e solo la preoccupazione che ciò potesse essere inteso

come superficiale imitazione di Beethoven mi faceva sempre esitare. Allora morì Bülow, e io assistetti alla cerimonia funebre in suo onore. Lo stato d'animo in cui mi trovavo stando là seduto e i pensieri che rivolgevo allo scomparso erano nello spirito del lavoro che portavo dentro di me. In quel momento il coro accompagnato dall'organo intonò il corale su testo di Klopstock *Auferstehen!*. Mi colpì come una folgore e tutto apparve limpido e chiaro alla mia anima! Chi crea attende questo lampo, è questo il «sacro concepimento»! L'esperienza che allora vissi dovette crearla in suoni. Eppure, se non avessi già portato in me quell'opera, come avrei potuto vivere tale esperienza?

La «parola redentrica», alla fine, fu dunque dello stesso Mahler: l'ode di Klopstock ascoltata durante la cerimonia funebre gli diede solo lo spunto iniziale.

Una prima esecuzione limitata a tre movimenti diretti da Mahler a Berlino il 4 marzo 1895 non ebbe buone accoglienze. Molto positivo (da parte del pubblico) fu invece l'esito della prima esecuzione completa, diretta da Mahler sempre a Berlino il 13 dicembre 1895.

La discontinuità, la mancanza di compattezza riconoscibili nella concezione della Seconda, e nella sua tormentosa genesi, rivelano l'anelito mahleriano a racchiudere nella sinfonia un mondo della massima varietà e complessità, una totalità che spezza ogni criterio di unità tradizionale. Lo schema di morte e trasfigurazione caro a tanta arte della fine del secolo risulta essenziale per la definizione del disegno della Seconda e determina il collegamento ideale tra il Finale e il primo tempo; ma originalissimo ed eccentrico (in senso etimologico) appare l'inserimento dei tre tempi centrali, il loro rapporto con il disegno complessivo. Questo problematico rapporto risulta evidente anche nelle formulazioni di un 'programma' che in seguito Mahler revocò (come anche nella Prima e Terza Sinfonia). Ne parlò, fra l'altro, in una lettera del 26 marzo 1896 a Max Marschalk, critico musicale e compositore (1863-1940):

In quanto a me, so che non farei certo musica sulla mia esperienza vissuta [*Erlebnis*] finché la posso riassumere in parole. La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le oscure sensazioni, sulla soglia che conduce all'«altro mondo»; il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio. Come trovo banale inventare musica su un programma, così considero insoddisfacente e sterile voler dare un programma a un'opera musicale [...]. Va bene tuttavia se per i primi tempi, finché il mio stile può destare sorpresa e perplessità, l'ascoltatore ottiene qualche cartello indicatore e pietra miliare per il viaggio [...]. Dirla ora qualcosa sulla Sinfonia in do minore, dopo quanto ho spiegato sopra, è per me un po' spiacevole e rischioso, come Lei può capire. Ho chiamato il primo tempo *Totenfeier*, e se vuole saperlo è l'eroe della mia Sinfonia in re maggiore che porto alla tomba, e la cui vita osservo riflessa in un limpido specchio, come in una visione d'insieme dall'alto. E intanto ecco il grande interrogativo: Perché sei vissuto? Perché hai sofferto? Tutto questo è soltanto un immane, atroce scherzo? A queste domande dobbiamo in qualche modo rispondere, se è nostro destino continuare a vivere, o anche solo continuare a morire! Chi anche una sola

volta nella vita si è sentito risuonare dentro questa domanda deve dare una risposta; questa risposta io do nell'ultimo tempo. Il secondo e il terzo tempo sono pensati come interludio: il secondo è un ricordo. Un raggio di sole, puro e senza ombre, uscito dalla vita di questo eroe.

Le sarà già accaduto di aver accompagnato alla tomba una persona cara, e poi forse sulla via del ritorno di vedersi improvvisamente davanti l'immagine di un'ora lontanissima di felicità, che si posa nell'anima come un raggio di sole, in nulla oscurato: quasi si potrebbe dimenticare ciò che è avvenuto! Questo è il secondo tempo! Quando poi Lei si desterà da questo malinconico sogno, e dovrà tornare alla nostra vita confusa, Le potrà facilmente accadere che questo movimento della vita, incessante, senza posa, sempre incomprensibile, Le appaia ripugnante [*grauenhaft*], come il vorticare di figure danzanti in una sala da ballo ben illuminata, nella quale Lei guardi da fuori, stando nella oscurità notturna, da tale distanza che non sente più la musica! La vita, allora, appare priva di significato, un incubo spaventoso da cui scuotersi d'un tratto con un grido di raccapriccio. Questo è il terzo tempo! Ciò che segue per Lei è già chiaro!

Le indicazioni fornite a Marschalk sono per Mahler non un programma, ma una sbiadita traccia, almeno in parte pensata a posteriori, del messaggio che gli urgeva dentro nella concezione della Seconda.

### *Totenfeier*

Nella grandiosa visione funebre che apre la Seconda Sinfonia si stravolgono le categorie formali tradizionali, pur riconoscibili. Il pezzo tende, come osservò Adorno, a «precipitare», al crollo, e in diversi momenti lo svolgimento del discorso musicale sembra veramente spezzarsi, come se il compositore con un gesto rabbioso facesse crollare l'edificio fino a quel momento costruito. Anche i netti contrasti segnati dalle parentesi liriche assumono un carattere visionario, producendo un effetto di lacerazione. Il tremolo iniziale sembra rimandare a Bruckner (e, più indietro, al celebre attacco della Nona di Beethoven); ma con una violenza di per sé lontana dalla misteriosa sospensione da cui cominciano lentamente a germinare alcuni degli edifici sinfonici bruckneriani. La tempestosa concitazione di questo inizio non si lega alla presentazione di un tema propriamente detto, ma a un materiale 'pretematico' (cui una rete di relazioni collega tutte le idee dell'esposizione), frantumato in tre elementi fondamentali: lo stato di aggregazione del primo tema è instabile, sottoposto a continua, irrequieta trasformazione. In *pianissimo* appare il secondo tema, una lunga e intensa idea cantabile, dal profilo rivolto verso l'alto; poi ritorna improvviso il tremolo iniziale ad avviare una nuova avventura del primo tema, che si trasforma prendendo risolutamente il carattere di una fanfara e conducendo a un primo punto culminante. Intanto si profilano nuovi motivi che caratterizzano il concludersi, quasi il dissolversi dell'esposizione. Lo sviluppo comincia alla battuta 117 con il ritorno dello slancio ascensionale del secondo tema: il violento contrasto

tra le aperture visionarie segnate da questa idea e l'agitazione tormentosa, lo spalancarsi di abissi, gli improvvisi crolli, o il funebre incombere di altre sezioni è uno degli aspetti determinanti per la concezione del primo tempo; dove entrano in gioco inoltre i solenni andamenti di corale, con tutte le associazioni che loro si legano. Nella concentrazione che caratterizza la ripresa gli elementi del primo tema presentano il loro stato di aggregazione più denso e conciso, e l'epilogo della coda, che conduce a un ultimo crollo, è la compiuta negazione di un'apoteosi. Nella costruzione sapientemente frammentaria e discontinua, aperta a brusche lacerazioni, del primo tempo assumono un peso molto significativo andamenti di marcia funebre e di corale. Vi compare anche una citazione del «Dies irae»: sono elementi che evocano chiare associazioni, pur senza definire un 'programma'.

### *Secondo, terzo e quarto tempo*

Dopo il primo tempo Mahler prescrive «una pausa di almeno cinque minuti», anche per mascherare il netto stacco segnato dall'*Andante moderato*, riconducibile alla sfera della memoria o alla dimensione irreali del sogno, con il suo andamento di *Ländler* lento, con la trasparente semplicità dello schema formale (A B A' B' A''), con il carattere marcatamente dialettale (legato al dialetto austriaco, viennese, già definito da Schubert), con la delicata raffinatezza timbrica. Il tema principale ricorda il valzer della Serenata op. 63 per orchestra d'archi di Robert Volkmann, un tempo popolare: anche questa reminiscenza rivela qualcosa sulla natura volutamente 'comune' dei vocaboli mahleriani. La semplicità del disegno formale convive con una grande raffinatezza dei dettagli e con la sottigliezza delle scelte strumentali.

Il *fortissimo* del timpano con cui si apre il terzo tempo, *In ruhig fließender Bewegung* (Con movimento tranquillo e scorrevole: Mahler evita il titolo di Scherzo), ha la violenza di uno scoppio improvviso. Un ostinato andamento di sedicesimi caratterizza quasi ininterrottamente lo svolgimento del pezzo, che condivide gran parte del materiale con un *Lied* del *Wunderhorn*, *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (La predica ai pesci di Antonio da Padova) composto negli stessi mesi. Sant'Antonio da Padova, trovata vuota la chiesa dove doveva parlare, rivolge la sua predica ai pesci, che lo ascoltano con compiaciuta devozione, ma poi ritornano immediatamente al malvagio comportamento abituale. L'umorismo sarcastico e gli accenti demoniaco-grotteschi presenti nel *Lied* assumono nuova intensità nel terzo tempo della Sinfonia che in ogni senso ne amplifica il respiro formale e le implicazioni. Mahler rivela una capacità quasi kafkiana di creare una sorta di vertigine del vuoto con modi apparentemente inoffensivi. L'incessante movimento di sedicesimi dà vita a situazioni sempre diverse, in se stesso e attraverso le idee che gli si sovrappongono, ma è sempre inesorabilmente

uguale nella sua ossessiva monotonia. L'esperienza del sempre diverso, ma sempre identico, di una situazione insensata che è vano tentar di mutare, costituisce l'essenza del terzo tempo, del suo andamento ora indifferente, ora piacevole, ora pronto a capovolgersi in gesti di mordente ironia: in queste ambiguità o capovolgimenti le scelte timbriche hanno un peso fondamentale. Vi sono elementi di contrasto nella sezione centrale: ad esempio, dopo l'irrompere di triviali disegni dei fiati con carattere di fanfara, una transizione ci porta a un lirico canto della tromba, carico di struggente mestizia. È per Mahler la voce di un mondo 'altro'; ma anch'essa è travolta in un crollo. Dell'andamento uniforme predominante si è servito Luciano Berio in una famosa pagina di Sinfonia per farne la base su cui inserire materiali di ogni genere, il 'contenitore' per una sorta di viaggio nella storia musicale degli ultimi due secoli.

Si legge nella partitura che *Urlicht* (Luce primigenia) dovrebbe collegarsi senza interruzione al Finale; ma una lettera del 1903 rivela che Mahler riteneva preferibile una pausa tra il quarto e il quinto tempo. Doveva rendersi conto dell'enorme distanza che separa la semplicità austera di *Urlicht* dalla magniloquente estroversione del Finale. All'inizio il disegno intonato dal contralto è subito ripetuto e proseguito da un gruppo di fiati che devono suonare lontani dall'orchestra evocando (solo nella prima sezione) sonorità organistiche dalla misteriosa suggestione. L'invocazione iniziale, intonata con una declamazione estremamente lineare, ha il carattere severo e statico di un corale, poi un andamento «un poco più mosso» segna il passaggio al racconto infantile dell'incontro con l'angelo: il violino intona un disegno di sapore popolareggiante, i colori orchestrali si rischiarano con grande delicatezza. Nella sezione seguente («Ich bin von Gott») la declamazione assume accenti di drammatico fervore, che fanno presagire la vocalità del Finale; la conclusione è «di nuovo lento, come all'inizio». La libertà e la finezza con cui la musica del quarto tempo coglie le singolarissime suggestioni 'ingenuè' del testo conferiscono a *Urlicht* un tono irripetibile, dove l'evocazione di un accento insieme arcaico e infantile ha qualcosa di irreali, di lontano, e appare velata all'inizio da una indicibile mestizia, e comunque avvolta in un'aura di sogno. Sebbene funga da premessa al quinto tempo, dal punto di vista musicale l'affermazione di fede infantile si colloca in una prospettiva assai diversa dal grandioso anelito del Finale, dove invece la volontà dell'apoteosi perseguita con la massima tensione può ricollegarsi all'apocalittica visione del primo tempo per tentare di rovesciarla. Questo collegamento appare più evidente se si mettono tra parentesi, con due grandi cesure, i tre tempi centrali. Ma in tal modo si indebolisce l'idea che il Finale debba gettar luce su tutto ciò che precede, riassumendone la dispersiva varietà in una prospettiva unificante, giustificata anche dalla presenza di collegamenti tematici con tutti gli altri movimenti (escluso l'*Andante*, vera e propria parentesi). Inoltre il quarto tempo e il Finale condividono la presenza della

voce, e dovrebbero essere uniti in funzione del messaggio del testo: la necessità di ascoltarli senza soluzione di continuità non dipende da ragioni musicali, ma dall'«idea poetica», da quanto nella concezione della Seconda rimanda a un programma.

### *Il Finale*

Il Finale infatti contiene episodi dal piglio decisamente teatrale nell'evocazione del Giudizio finale. Penso ad esempio al segnale dei corni che (poco dopo l'inizio) devono suonare *fortissimo*, ma collocati il più lontano possibile. «Der Rufer in der Wüste» (colui che chiama nel deserto) aveva scritto Mahler nella partitura; ma pubblicandola cancellò questa indicazione. Resta evidente, in ogni caso, il carattere evocativo, la natura teatrale del gesto che rimanda a un significato extramusicale, e tuttavia non propriamente descrittivo: Mahler non descrive il Giudizio finale, ne evoca l'idea per comunicare con tutti i mezzi il messaggio di redenzione che intende affermare. Grazie anche a questi episodi l'ultimo tempo presenta un'articolazione a grandi linee assai chiara, nonostante la sua vastità, la dilatata tendenza effusiva e la sovrabbondanza del materiale tematico. Agli accenti catastrofici del primo tempo il Finale vuol contrapporre un'apoteosi perseguita con ogni mezzo, sostenuta da un'incontenibile urgenza espressiva, da un grandioso anelito la cui ansiosa furia non intende arrestarsi di fronte a nessun ostacolo.

L'urgenza comunicativa del Finale si scontra con la volontà di dargli compattezza attraverso il liberissimo ripensamento della classica forma-sonata. Dopo l'introduzione inizia una sezione che ha chiaramente il carattere di un'esposizione; è evidente anche la funzione di sviluppo della vasta sezione successiva, mentre alla 'ripresa' dell'ultima parte la presenza stessa del testo conferisce una natura particolare. Nell'esposizione il primo tema si articola chiaramente in due elementi diversi: il primo è una amplificazione del motivo del «Dies irae», mentre il secondo presenta un solenne andamento affermativo (nella sezione cantata servirà a intonare le parole «Risorgerai, sì risorgerai»). Nella 'ripresa' la prima parte del tema sarà eliminata: non c'è posto per il «Dies irae» nella apoteosi conclusiva. Anche il secondo tema sarà ripreso con un testo (in corrispondenza a «Glaube, mein Herz, o glaube»: credi, mio cuore, credi): è una melodia dall'ansiosa tensione declamatoria, un altro dei casi in cui la plastica evidenza di un'idea del Finale della Seconda diventa inseparabile dalla natura del testo cui è destinata a unirsi, e della cui aura è fin dall'inizio partecipe.

Il lungo sviluppo è la sezione più compatta del Finale. La sua prima parte si fonda essenzialmente sulla elaborazione del primo tema, trasformato in una selvaggia marcia solcata da suoni di campana e andamenti di co-

rale: il suo apocalittico gesticolare, non immemore di antecedenti in Berlioz e Liszt (per il loro uso del «Dies irae»), dovrebbe evocare secondo Mahler i morti che «si levano e vanno a schiera infinita». La marcia si spezza in un pauroso crollo, che rimanda a quello del primo tempo. Subito dopo inizia la seconda parte dello sviluppo, dove si amplia il secondo tema, alla cui intensificazione vengono sovrapposte le fanfare di un gruppo di strumenti disposto «il più lontano possibile»: la partitura precisa che bisognerebbe sentirli come suoni appena percepibili, come portati dal vento, e poi più vicini. Un serrato *crescendo* porta a un punto culminante in cui coincidono la fine dello sviluppo e l'inizio della ripresa: si profila il tema della resurrezione. Una nuova cesura è segnata da un grande gesto teatrale, che possiamo vedere come la ripresa mutata e amplificata dei segnali del «Rufer in der Wüste». È il «grande appello» (altro titolo che Mahler aveva indicato nel manoscritto, e poi eliminato), introdotto dai corni e da quattro trombe che suonano in direzioni diverse fuori dall'orchestra, in lontananza, riprendendo segnali militari in uso allora nelle caserme austriache. Agli ottoni in lontananza rispondono flauto e ottavino, «come la voce di un uccello», rappresentando, in orchestra, l'ultima eco della vita terrestre. La lezione di Berlioz sull'uso dello spazio è ripensata da Mahler per conferire la massima suggestione a questa pagina, dove il tempo si ferma e il senso di attesa viene acuito al massimo. Entra il coro in *pianissimo*, e la sua voce arcana, misteriosa, sembra giungere da una regione remota: per un attimo sembra davvero vicina a compiersi l'utopia cui tende con grandioso anelito il Finale.

Tutta la sezione conclusiva, per soprano, contralto, coro e orchestra, può essere intesa come una ripresa fortemente dilatata dell'esposizione, dove il materiale precedente (tranne il tema del «Dies irae») viene valorizzato in una prospettiva più ampia. Inoltre assume rilievo decisivo il tema che abbiamo chiamato della resurrezione, prima solo accennato in diverse forme. Nella sua forma principale ricorda da vicino una pagina del terzo atto del *Siegfried*, dove Brünnhilde canta «Ewig war ich, ewig bin ich». È una delle tipiche reminiscenze mahleriane, che ci sembra una forzatura voler interpretare come una precisa citazione con valore programmatico (come ha fatto Constantin Floros). La grande sezione cantata che conclude la Seconda sovrappone al carattere formale di ripresa e coda quello di una vera e propria ode articolata chiaramente in diverse parti in rapporto al testo. L'inizio del testo appartiene a un'ode di Klopstock che da più di un secolo era entrata nel repertorio dei corali della chiesa luterana (non completa, solo dodici versi). Mahler ne fu folgorato alla cerimonia commemorativa per Bülow. Ne usò solo i primi otto versi con alcune modifiche, proseguendo poi liberamente con idee e immagini impregnate di una tensione assai più faustiana che religiosa. L'esortazione a credere non deriva dalla tranquilla e umile certezza della fede, ma rivendica redenzione e vita eterna sulla base della consapevolezza che il soggetto ha del valore del proprio operare terreno

(«Con ali che io mi sono conquistate mi librerò verso la luce in un ardente slancio d'amore»). E nella visione di Mahler non c'è giudizio finale, né pena, né ricompensa.

La tensione utopica della Seconda appartiene a una visione dell'arte come portatrice di un messaggio di salvezza che è caratteristica della fine del secolo. Nei rimandi all'inquietudine faustiana e nella volontà affermativa la Seconda preannuncia qualcosa della problematica dell'Ottava. Oggi si può provare un senso di disagio, o quanto meno di distacco, di fronte a Mahler che schiude cosmiche prospettive di salvezza e redenzione; ma una volta collocate storicamente tali istanze nell'ambito della cultura e del gusto della fine del secolo, cui appartengono, si riconosce immediatamente la specificità, l'originalità della tensione metafisica di Mahler e del suo modo di appropriarsi dei temi di «morte e trasfigurazione» e redenzione, in un percorso in cui conta assai più l'inquieto anelito, la disperata, ansiosa tensione che non l'affermazione raggiunta (perfino nel testo, che va letto in funzione della musica, si scorge una traccia di quella tensione). Da tale grandioso anelito, da tale tensione nasce il dilatarsi della Seconda in un disegno che include un intero mondo, orchestra e voci, testi popolari, sacri e soggettive effusioni, *Lied*, corale e *Ländler*, o magniloquenti gesti teatrali, un mondo dalla cui eterogeneità e complessità, non più riconducibile ad armoniosa unità, emanano una forza di suggestione e un'ansia di verità dirompenti: anche i gesti più estroversi, la teatralità evocativa incline a tradire la natura 'interiore' del programma, le prolissità appaiono frutto dell'urgenza di una volontà espressiva incontenibile, sono insomma difficilmente separabili da tutto ciò che fa riconoscere nella Seconda un esito imprescindibile nell'opera di Mahler.

*Paolo Petazzi*



CHOR UND ALT

Was entstanden ist, das muss vergehen!  
Was vergangen, aufersteh'n!  
Hör' auf zu beben!  
Bereite dich zu leben!

SOPRAN UND ALT

O Schmerz! Du Alldurchdringer!  
Dir bin ich entrungen!  
O Tod! Du Allbezwinger!  
Nun bist du bezwungen!  
Mit Flügeln die ich mir errungen.  
In Liebestreben werd' ich entschweben  
Zum Licht zu dem kein Aug' gedrunge.

CHOR

Mit Flügeln die ich mir errungen,  
Werd ich entschweben!  
Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du  
mein Herz, in einem Nu!  
Was du geschlagen  
Zu Gott wird es dich tragen!

CORO E CONTRALTO

Ciò che è nato deve passare!  
Ciò che è passato deve risorgere!  
Finisci di tremare!  
Preparati a vivere!

SOPRANO E CONTRALTO

Dolore! Tu che tutto pervadi!  
io ti sono sfuggito!  
Morte! Tu che tutto soggioghi!  
Adesso sei tu soggiogata!  
Con ali che mi sono conquistato  
in brama d'amore mi libererò nell'aria  
verso la luce che nessun occhio ha penetrato.

CORO

Con ali che mi sono conquistato,  
mi libererò nell'aria!  
Risorgerai, sì risorgerai  
mio cuore, in un attimo!  
Quello per cui hai combattuto  
ti porterà a Dio!



MYUNG-WHUN CHUNG

Vedi biografia a pagina 16

ZUZANA MARKOVÁ

Nata a Praga, studia canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio della sua città e debutta a sedici anni in *Opera z pouti* di Emil František Burian al Teatro Nazionale di Ostrava. Nel 2003 è prima al concorso Young Prague Singers e l'anno successivo dirige la Children's Opera di Praga in *tournee* a Bayreuth, Dortmund, Bologna, Parigi e all'Expo 2005 in Giappone. Nel 2010-2011 frequenta la Scuola dell'Opera a Bologna e nel 2012 vince il secondo premio al Concorso Ernst Häfliger di Berna. Tra le sue interpretazioni, Zerlina e Donna Anna in *Don*



*Giovanni*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Micaëla in *Carmen*, cameriera, amica, amante, ficcanaso e giornalista in *Powder her Face* di Thomas Adès, Giustina in *Senso* di Marco Tutino, Clorinda nella *Cenerentola*. In Fenice ha cantato in *Lucia di Lammermoor* (2017), *Alceste* (2015), *Elegy for Young Lovers* (2014), *L'Africaine* (2013), *Powder her Face* (2012). Tra gli impegni più recenti, *La traviata* (Palermo, Cagliari e Firenze e al Bol'shoj di Mosca), *Lucia di Lammermoor* (Genova), *Il cappello di paglia di Firenze* (Napoli), *Manon* (Colonia), *I puritani* (Zurigo), *Anna Bolena* (Marsiglia), *Les Caprices de Marianne* (Bordeaux) e *Un ballo in maschera* (Palermo).

## SARA MINGARDO

Nasce a Venezia, dove studia al Conservatorio Benedetto Marcello sotto la guida di Franco Ghitti; grazie a una borsa di studio completa i suoi studi all'Accademia Chigiana di Siena. Dopo aver vinto vari concorsi internazionali, debutta nel 1987 nel *Matrimonio segreto* e nella *Cenerentola*. Regolare ospite di alcune fra le principali istituzioni musicali italiane e internazionali, è tra le artiste di riferimento della scena musicale odierna. Collabora stabilmente con direttori d'orchestra del calibro di Alessandrini, Bolton, Chailly, Chung, Davis, Gardiner, Haïm, Minkowski, Muti,



Norrington, Pinnock, Pollini, Rousset, Savall, Schreier, e con le principali orchestre internazionali, tra cui Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Les Musiciens du Louvre, Monteverdi Choir & Orchestra, Les Talens Lyriques, Academia Montis Regalis. Il suo repertorio comprende opere di Gluck, Monteverdi, Händel, Vivaldi, Rossini, Verdi, Cavalli, Mozart, Donizetti, Schumann e Berlioz; particolarmente attiva in ambito concertistico vanta un repertorio che spazia da Bach, Beethoven e Brahms a Dvořák, Mahler, Pergolesi e Respighi. Di particolare rilievo è stata la collaborazione con Claudio Abbado in un sodalizio lavorativo che l'ha vista protagonista in importanti occasioni: il Festival di Lucerna (*Requiem* di Mozart, *Rapsodia per contralto* di Brahms e *Kindertotenlieder*); *Kindertotenlieder* e *Stabat Mater* di Pergolesi a Bologna con l'Orchestra Mozart; i numerosi concerti al Festival di Salisburgo e in *tournee* italiane (Bologna, Modena, Jesi, Morimondo). Presenza costante del palcoscenico della Fenice, il Teatro veneziano nel 2012 le tributa un *Omaggio* nell'ambito del festival Lo spirito della musica di Venezia.

**Teatro La Fenice**  
venerdì 12 aprile 2019 ore 20.00 turno S  
domenica 14 aprile 2019 ore 17.00 turno U

**PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ**  
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Allegro moderato  
Canzonetta: Andante  
Finale: Allegro vivacissimo

*violino* Sergei Dogadin

---

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica*

Adagio - Allegro non troppo  
Allegro con grazia  
Allegro molto vivace  
Finale: Adagio lamentoso

*direttore*

**YURI TEMIRKANOV**

Orchestra del Teatro La Fenice

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, CONCERTO PER VIOLINO E ORCHESTRA IN RE  
MAGGIORE OP. 35

Il Concerto in re maggiore op. 35, composto da Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893) nel 1878, è uno dei più celebri concerti per violino di tutti i tempi, e un'opera di lirismo travolgente composta in un periodo di relativa serenità, successivo alla terribile esperienza matrimoniale. Fu completato a Clarens, presso Ginevra, con la collaborazione del violinista Joseph Kotek, che secondo i desideri di Čajkovskij avrebbe dovuto esserne anche il primo esecutore ma che all'ultimo momento non se la sentì di eseguirlo a causa delle difficoltà tecniche. Un altro grande concertista, il famoso Leopold Auer, lettane la partitura sentenziò che era inesequibile e si rifiutò a sua volta di suonarla. La prima esecuzione avvenne perciò a distanza di tre anni, il 4 dicembre 1881 a Vienna ad opera del violinista Adolf Brodsky cui Čajkovskij dedicò la partitura. La direzione d'orchestra fu affidata a Hans Richter. La partitura fu aspramente criticata da Eduard Hanslick, ma con le successive esecuzioni, a Londra e poi nel resto dell'Europa, ad opera degli stessi esecutori della prima viennese, il concerto ottenne un completo successo. Il virtuosismo è posto in primo piano, specialmente nei due movimenti veloci, ed è tale da renderlo, tecnicamente, uno dei più impegnativi di tutta la letteratura concertistica dell'Ottocento.

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, SINFONIA N. 6 IN SI MINORE OP. 74 *PATETICA*

Nella primavera del 1892, quattro anni dopo la composizione della Quinta, Čajkovskij incominciò a lavorare alla stesura di una nuova sinfonia in mi bemolle maggiore, concepita durante i suoi precedenti viaggi in Europa e Stati Uniti. Rientrato in Russia in autunno, lasciò tuttavia il brano allo stadio di abbozzo (anche se molto del materiale confluì nel Terzo Concerto per pianoforte e in altre composizioni minori), inibito da un opprimente senso d'insoddisfazione che lo accompagnava ormai

da mesi: in una lettera scritta il 16 dicembre del 1892 confessò infatti al nipote Vladimir L'vovič Davydov, detto familiarmente Bob, di aver scritto la sinfonia

tanto per scrivere qualcosa. Non c'è nulla di interessante e di piacevole in essa. Ho deciso di cassarla e di dimenticarla [...], non posso più scrivere musica sinfonica né da camera [...]. Che devo fare? Piantarla con la composizione e dimenticare tutto?

Se uno dei motivi di tale crisi è attribuibile sicuramente ai molti impegni che assillavano Čajkovskij in quegli anni (la sua fama come direttore e compositore lo obbligava ormai a continui logoranti viaggi per mezza Europa), è anche vero che il musicista intuiva di essere giunto a un momento cruciale della sua parabola creativa, e sentiva il genere della sinfonia come il vero banco di prova attraverso il quale dimostrare completamente le proprie idee e capacità compositive. Ma una nuova intuizione creativa lo fece uscire da questo stato di sconforto. Nel febbraio del 1893 – reduce dai trionfi a Odessa di alcune sue composizioni, fra cui un fortunato allestimento della *Dama di picche* – Čajkovskij scrisse una nota lettera al nipote piena di entusiasmo creativo:

Durante i miei viaggi mi è balenato il pensiero di un'altra sinfonia, questa volta a programma; un programma che resterebbe segreto per tutti – segreto che sfido a indovinare –, ma la sinfonia si chiamerà «Sinfonia a programma n. 6». Questo programma è così intensamente personale che spesso durante i miei viaggi, componendola mentalmente, ho pianto molto. Tornato a casa, ho cominciato a scrivere gli abbozzi e il lavoro è stato così appassionante, è andato così bene, così in fretta che ho terminato l'intero primo movimento in meno di quattro giorni e in testa ho chiaramente delineati i restanti movimenti [...]. Dal punto di vista formale in questa sinfonia ci saranno molte novità; tra l'altro, il finale non sarà un tonante *Allegro* ma, al contrario, un *Adagio* più lento. Che felicità provo accorgendomi che il mio tempo non è ancora terminato e che posso ancora lavorare.

Tanta operosità e slancio condussero il compositore a finire celermente la composizione già nell'estate del 1893, un periodo della sua vita funestato però anche da svariati lutti. Rientrato da Cambridge, dove aveva ricevuto la laurea *honoris causa*, dovette piangere infatti la morte dell'amico e collega Konstantin K. Albrecht, del poeta Apuchtin – presenza fondamentale nei suoi anni giovanili a San Pietroburgo – e soprattutto dell'amato ex allievo e protettore, il nobile Vladimir Šilovskij. Senza dubbio questi avvenimenti influirono sul tono melanconico e tragico della sua creazione, determinato però soprattutto da un profondo malessere personale. Ormai da qualche anno Pëtr Il'ič Čajkovskij era entrato in una spirale depressiva che pareva senza uscita, riconducibile a turbe personali – un senso di inadeguatezza e di disperazione – che lasciarono il segno anche nell'innegabile decadimento fisico ravvisabile nelle ultime foto. A confermare che la Sesta Sinfonia fosse sentita dallo

stesso compositore come una sorta di meditazione funebre c'è anche il rifiuto all'invito del granduca Konstantin di comporre un *Requiem* in onore di Apuchtin. Čajkovskij declinò adducendo la motivazione che già la Sesta, «soprattutto nel finale», era «in gran parte intrisa della stessa atmosfera», e insistendo su come fosse non solo la migliore espressione della sua commozione, ma soprattutto la più sincera.

La Sinfonia n. 6 – dedicata al nipote Bob e più tardi definita *Patetica* su suggerimento del fratello di Čajkovskij, Modest – fu eseguita per la prima volta a San Pietroburgo il 28 ottobre 1893, solo nove giorni prima della morte del compositore. Il successo fu moderato, soprattutto a causa del finale certamente non adatto a strappare l'applauso. Come ebbe a dire lo stesso Čajkovskij nella sua ultima lettera al fratello: «Con questa sinfonia succede qualcosa di strano. Non è che non piaccia, ma suscita qualche perplessità». La composizione, che presenta una struttura atipica e ricca di innovazioni formali, è interamente basata su un'idea motivica discendente che in forme via via diverse compare sin dall'inizio dell'opera pervadendo e unendo tutti e quattro i movimenti.

Il primo – un *Allegro non troppo* preceduto da un *Adagio* introdotto dal celebre solo di fagotti e contrabbassi –, benché sia impostato nella classica forma-sonata, si contraddistingue per un'organizzazione delle sezioni particolarmente articolata, per continui cambiamenti di tempo e non ultimo per un contrasto molto evidente e assai efficace tra un primo soggetto ansimante e nervoso e un secondo che è invece espressione della più genuina cantabilità čajkovskiana. Non meno sorprendente è lo sviluppo, dirompente per intensità e teatralità e caratterizzato da una parte conclusiva impostata su un prolungato pedale di dominante che sembra quasi incapace di scaricare la tensione accumulata sino a quel momento.

Il secondo movimento, *Allegro con grazia*, usa un atipico ritmo di valzer in 5/4 (che in realtà deriva dal sostrato folcloristico russo) per dare vita a una struttura ABA che ricorda la successione Minuetto e Trio della sinfonia classica. Ed è una stranezza giacché questa forma non è scelta per il terzo movimento ma per quello che sarebbe dovuto essere il tempo lento della Sinfonia. Le leggere evoluzioni degli archi della parte A servono a stemperare in parte la tensione accumulata nel primo movimento senza però riuscire a eliminare del tutto il simulacro di memorie angoscianti, come dimostra il pedale di semiminime di fagotti, timpani e contrabbassi della parte B che ossessivamente accompagna la figura melodica discendente che contraddistingue questa sezione.

Il terzo movimento (*Allegro molto vivace*), impostato su una marcia in ritmo puntato e vero e proprio trionfo delle abilità contrappuntistiche di Čajkovskij (si consiglia vivamente un ascolto a occhi chiusi per assaporare pienamente l'intricato quanto sempre nuovo progredire delle

parti), lascia spazio all'ultima sezione della composizione, vera grande novità dell'intera sinfonia.

Il brano, un *Adagio lamentoso*, *summa* dell'intero arco espressivo čajkovskiano, si basa ancora una volta su un lugubre disegno discendente, che nella prima sezione è mascherato nell'incrocio delle parti e successivamente emerge sempre più netto, sia nella presentazione della seconda cellula tematica, sia nella ricapitolazione. Il breve ma intenso dispiegarsi dei due motivi incede con inesorabilità sino al colpo di gong che pone fine a quella che è sembrata essere una lotta tanto angosciata quanto inutile contro un destino già predeterminato. Dopo di che il Finale si spegne inabissandosi progressivamente verso il silenzio da cui è nata l'intera composizione, non senza che gli ultimi echi siano ancora scanditi da un'inesorabile pulsazione ritmica dei bassi che ricorda quella già sentita nella parte B del secondo movimento. Un dileguarsi nel nulla di cui probabilmente si ricordò anche Mahler nell'ultimo tempo della sua Nona Sinfonia, dove evidenti sono i debiti con l'estrema opera del compositore russo.

*Gian Giacomo Stiffoni*

## YURI TEMIRKANOV

Dal 1988 è direttore artistico e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, con cui effettua regolarmente *tournées* internazionali. Vincitore nel 1966 del prestigioso Concorso pansovietico di direzione d'orchestra, è subito invitato da Kirill Kondrašin a effettuare una *tournée* in Europa e negli Stati Uniti con l'Orchestra Filarmonica di Mosca e il violinista David Ojstrach. Nel 1967 debutta con la Filarmonica di San Pietroburgo, nel 1968 è nominato direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Leningrado e nel 1976 diviene direttore musicale del Teatro Kirov, carica che mantiene fino al 1988, con leggendarie produzioni di *Evgenij Onegin* e *La dama di picche*. Nel 1977 debutta a Londra con la Royal Philharmonic Orchestra, divenendone dapprima direttore ospite principale e poi, dal 1992 al 1998, direttore principale. È stato inoltre direttore ospite principale dei Dresdner Philharmoniker (1992-1997) e della Danmarks Radio SymfoniOrkestret (1998-2008), e direttore musicale della Baltimore Symphony Orchestra (2000-2006). Direttore ospite principale del Teatro Bol'soj fino al 2009, dal 2010 al 2012 è stato direttore musicale del Teatro Regio di Parma. Su sua iniziativa, dal 1999 San Pietroburgo ospita nel periodo natalizio il festival invernale internazionale Piazza delle Arti, che nel 2013 ha festeggiato il suo settantacinquesimo compleanno e i suoi venticinque anni alla testa della Filarmonica di San Pietroburgo. Nel 2014 sono stati ospiti del festival, tra gli altri, Jonas Kaufmann e Ian Bostridge. Durante la sua carriera ha ottenuto numerosi riconoscimenti in Russia, tra cui i quattro gradi dell'Ordine al Merito per la Patria. In Italia ha ricevuto due Premi Abbiati (2003 e 2007), il titolo di direttore dell'anno (2003), il titolo di Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia (2012), il Premio Arturo Benedetti Michelangeli (2014) e il Premio Una vita nella musica del Teatro La Fenice (2015). Nello stesso anno ha ricevuto la Croce di Cavaliere dell'Ordine del Sol Levante in Giappone.

## SERGEI DOGADIN

Dopo aver debuttato ufficialmente alla Filarmonica di San Pietroburgo sotto la guida di Vasily Petrenko e l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, si è esibito nelle più prestigiose sale da concerto internazionali come il Musikverein di Vienna, la Philharmonie di Berlino, la Herkules-saal di Monaco, il Concertgebouw di Amsterdam, la Suntory Hall di Tokyo e l'Auditorio Nacional di Madrid. Ha collaborato con la London Philharmonic Orchestra, la Royal Philharmonic Orchestra, la Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino, la NDR Radiophilharmonie, oltre-



che con molte altre formazioni russe e straniere. Nell'arco della sua carriera si è aggiudicato dieci prestigiosi concorsi, tra i quali la XIV International Tchaikovsky Competition di Mosca (2011, secondo premio, primo non assegnato, e premio del pubblico), l'Internationale Joseph Joachim Violinwettbewerb di Hannover (2015) e la Singapore International Violin Competition (2018). Ha collaborato con direttori del calibro di Yuri Temirkanov, Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazi, Vladimir Spivakov, Manfred Honeck e ha diviso il palcoscenico con musicisti quali, tra gli altri, Elisabeth Leonskaja, David Geringas, Denis Matsuev e Daniil Trifonov. Ha avuto l'onore di suonare con il violino di Niccolò Paganini e con quello di Johann Strauss. Attualmente utilizza uno strumento di Giovanni Battista Guadagnini (Parma, 1765) offertogli dalla Fritz Behrens Stiftung di Hannover, e un altro di Domenico Montagnana (Venezia, 1721) fornitogli dalla Rin Collection di Singapore.



**Teatro La Fenice**  
venerdì 19 aprile 2019 ore 20.00 turno S

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
*Requiem* in re minore per soli, coro e orchestra KV 626

Introitus: Requiem  
Kyrie  
Sequentia: Dies irae – Tuba mirum – Rex tremendae – Recordare – Confutatis – Lacrimosa  
Offertorium: Domine Jesu – Hostias  
Sanctus\*  
Benedictus\*  
Agnus Dei  
Communio: Lux aeterna

\*la musica è tratta da *Thamos re d'Egitto* KV 345 n. 6

*soprano* Michela Antenucci  
*mezzosoprano* Lucia Cirillo  
*tenore* David Ferri Durà  
*basso* Riccardo Novaro

*Thamos re d'Egitto* KV 345

n. 7a

n. 7 Ne pulvis et cinis superbe te geras

Ave Verum Corpus KV 618

*direttore*

**DIEGO FASOLIS**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *REQUIEM* IN RE MINORE PER SOLI, CORO  
E ORCHESTRA KV 626

I dubbi sulla paternità della commissione, e dunque sulla destinazione; lo stato d'incompiutezza e tutta la montagna di letteratura che ne è derivata; la suggestione dell'opera ultima, di congedo; l'intreccio tra arte e vita: il fascino del *Requiem* di Mozart sortisce in ampia misura dall'insieme di questi accidenti che, per quanto indagati e parzialmente chiariti dalla storiografia, hanno sempre conservato un'aura di mistero che continua ad alimentare interrogativi che vanno molto al di là delle pur dotte formulazioni dell'analisi estetica. Sarà bene, dunque, prima di accostarsi a questa musica, ripercorrerne la genesi sulla base degli elementi che la ricerca musicologica avrebbe permesso di appurare.

La commissione di una Messa da Requiem pervenne a Mozart per opera del conte Franz Walsegg-Stuppach di Wiener Neustadt, cittadina della parte meridionale della Bassa Austria. Appassionato musicofilo, discreto flautista e violoncellista, questi era solito commissionare in forma anonima ai musicisti più in voga opere che poi spacciava come proprie: prassi, quest'ultima, che veniva tacitamente accettata dai musicisti in virtù dell'entità monetaria della commissione stessa. Così, rimasto vedovo il 14 febbraio 1791, il conte Walsegg-Stuppach si rivolse a Mozart per la composizione di un Requiem commemorativo, incaricando non si sa quale collaboratore, se il signor Anton Leutgeb o l'avvocato dottor Johann Sortschan, di farsi latore presso Mozart della singolare proposta, che prevedeva un onorario di 50 ducati all'atto dell'accettazione e di altrettanti all'atto della consegna del manoscritto. Mozart accettò, difficile dire se più indotto a ciò dall'entità della somma piuttosto che da quella sorta di consentaneità alla natura del lavoro quale diversi biografi concordano doverglisi attribuire, considerando l'orizzonte del compositore durante i mesi che ne precedettero la morte; come se questi avesse iniziato a intravederne l'ombra ben prima dell'apparire della malattia che ve lo condusse.

La commissione dovette arrivare in ogni caso all'inizio dell'estate 1791. E ad allora risale (ma su ciò persistono dubbi storiografici) l'inizio

del solo manoscritto del *Requiem* che Mozart abbia lasciato, quello attualmente conservato (con il numero cod.17.561) alla Biblioteca Nazionale Austriaca di Vienna (a parte un foglio di appunti conservato alla Biblioteca di Stato di Berlino). In quei mesi il musicista salisburghese stava però anche attendendo, oltre ad alcune pagine minori, alla *Zauberflöte*, alla *Clemenza di Tito* e alla *Piccola cantata massonica* e ciò fa tornare i conti col fatto che l'analisi del manoscritto riveli che Mozart vi abbia lavorato in tre fasi distinte. La prima, da giugno-luglio fino al 25 o 26 agosto, quando il compositore si recò a Praga per il debutto del *Titus*; la seconda, dal ritorno a Vienna a metà settembre fino a metà ottobre, quando la moglie Constanze tornò dai bagni di Baden proprio a causa delle condizioni di salute di Wolfgang e gli sottrasse le carte del *Requiem* ritenendo che tal lavoro avesse contribuito ad aggravare le medesime; la terza, infine, da metà novembre, quando le condizioni del musicista sembrarono migliorare, fino al 4 dicembre, il giorno prima della morte. È probabile, considerando con quale ritmo Mozart lavorasse, che senza la prima e soprattutto la seconda interruzione, il *Requiem* non sarebbe rimasto nello stato d'incompiutezza quale denuncia il manoscritto cui s'è fatto cenno sopra: uno stato d'incompiutezza che riguarda, quanto alla composizione, le parti dalla IV (Offertorium) alla VIII (Communio) e tutte le battute di III,6 (il «Lacrimosa» della *Sequentia*) a parte le prime otto; mentre, quanto a orchestrazione, riguarda tutte le parti dalla III alla VIII.

Alla morte di Mozart fu Constanze a prendersi cura del prezioso manoscritto, affidandolo in un primo momento al viennese Joseph Eybler. Cugino di Haydn e amico di Mozart, questi vi lavorò per alcuni giorni ma rinunciò presto a farsi carico del completamento della partitura non dopo aver aggiunto due battute al «Lacrimosa» (conservate alla Biblioteca Nazionale di Vienna come cod.17.561b e rintracciabili oggi anche nella Neue Mozart Edition). Consultati invano altri colleghi, la vedova Mozart risolse infine di affidare l'incarico del completamento del *Requiem* a Franz Xaver Süssmayr, allievo allora venticinquenne del marito, il quale portò a termine l'incarico presumibilmente in sei mesi, cioè entro la prima metà del 1792. Diversamente da Eybler, Süssmayr non scrisse sul manoscritto mozartiano ma su una copia di esso, cosicché il suo lavoro (conservato a Vienna come cod.17.561a) fu lasciato in due fascicoli distinti: il primo, integralmente mozartiano, contiene le parti I e II; il secondo contiene la musica di Mozart per la parte III orchestrata da Süssmayr ed è integralmente di quest'ultimo per le parti dalla IV alla VIII. Questo autografo costituisce dunque l'unica fonte del *Requiem* di Mozart e ad esso si informano le successive edizioni a stampa.

Prima di consegnarlo al conte, Süssmayr ne fece due copie, una per Vienna, l'altra per l'editore Breitkopf di Lipsia, mentre, da parte sua, il conte fece una copia di sua mano alla quale appose il titolo *Requiem composto*

dal Conte Walsegg. Ed è da tale copia che fece preparare le parti per l'esecuzione del 14 dicembre 1793 nella chiesa di Neustadt in occasione di una solenne celebrazione in memoria della moglie defunta: un'esecuzione che si considera a buon ragione il battesimo ufficiale del *Requiem* mozartiano. Sarebbe lungo ripercorrere in questa sede i mille passaggi di mano del manoscritto e di tali copie, nonché degli innumerevoli problemi filologici che ne derivarono. Fatto sta, tuttavia, che l'edizione tradizionalmente eseguita ha preso forma, sia pure attraverso la correzione di diversi dettagli, dalla prima edizione a stampa che Breitkopf & Härtel di Lipsia pubblicò nel 1800.

Il brano iniziale introduce, nella sua profonda drammaticità, un clima di cupezza e introspezione, senz'altro alimentato dall'uso della tonalità d'impianto di re minore, che nel lessico mozartiano reca sempre con sé un orizzonte ombroso. È, questo, l'Introitus di un'opera che si annuncia vasta, grandiosa, sconfinata, tanto profonde ne sono le fondamenta polifoniche, con l'entrata in forma fugata delle quattro voci del coro e con i timpani che scandiscono, sulle cadenze, i rintocchi di una marcia funebre. Non è una drammaticità urlata, teatrale, ad ogni modo: il passo di questo brano d'apertura è lento, solenne, ieratico. Teatrale, invece, è l'attacco, ora in tempo *Allegro*, e a piena orchestra, della monumentale fuga che dà corpo al successivo «Kyrie», che ha la particolarità 'antiaccademica' di far precedere la risposta dei soprani al soggetto esposto dai bassi dal controsoggetto dei contralti. La sezione di sviluppo di questa fuga non è particolarmente ampia ed elaborata, come in altri luoghi del contrappunto mozartiano, ma ciò dipende dalla natura già di per sé elaborata del materiale esposto in principio. Antiaccademica è pure l'assenza di modulazioni nel tracciato armonico del brano, poiché solitamente nella sezione di svolgimento si 'visitano' altre tonalità, prima di tornare all'ovile. Ma proprio tale persistenza nella regione del re minore dà vita al maggior colpo di teatro di questa partitura, laddove la coda del «Kyrie» si unisce quasi senza soluzione di continuità al primo dei sei numeri della *Sequentia*, il «Dies irae», ancora in re minore. Qui si assiste a un'esplosione di terribilità che non è improprio definire 'espressionistica': il ritmo è ossessivo e sottoposto a processi di diminuzione vieppiù incalzanti, le dinamiche sono vergate nel registro del *forte*, trombe e timpani raffigurano (secondo l'antico vocabolario barocco) il Dio *judex est venturus*.

Il suono imponente di un trombone tenore, tosto ripreso dalla voce del basso, raffigura il segnale che raccoglierà tutti di fronte a Cristo. Ecco dunque il secondo numero della *Sequentia*, il «Tuba mirum», in tempo *Andante*, in si bemolle maggiore. La perorazione del basso, viene ripresa, secondo un moderno procedimento a varianti, dalle altre voci soliste. Il gigantesco contrasto espressivo che si realizza nel passaggio dal primo al secondo numero della *Sequentia* viene poi replicato all'interno del terzo numero di essa, il «Rex tremendae», in sol minore. Qui l'invocazione omoritmica delle

voci del coro al «Rex» (tre volte nominato, con un suono isolato) è seguita infine dalla infinita dolcezza e dall'infinita umanità dell'uomo che si rivolge a questo Dio possente e intangibile per domandargli «salva me, fons pietatis».

Ecco ora, in fa maggiore, l'intreccio delle quattro voci solistiche che dà vita al «Recordare», che si apre con una melodia che riecheggia, ora però in modo maggiore, quella del «Requiem aeternam» iniziale. Ogni terzina del testo – qui seguito passo passo, come e più che in tutta l'opera – viene sottolineata da un'armonia e una melodia che ne evidenziano il contenuto. È, questo, parlando in termini di drammaturgia teatrale, un momento di stasi destinato a preparare un nuovo *climax*: quello che ha luogo nel successivo «Confutatis», in la minore, dove il ritmo vorticoso e violento dell'orchestra accompagna le voci virili mentre rappresentano le fiamme del giudizio divino. Come nel «Rex tremendae», il brano è bipartito e alterna la raffigurazione della terribilità e della grandezza di Dio a quella degli uomini che ne supplicano la pietà. Quest'ultima sezione è in fa maggiore, tonalità relativa a quella di re minore che ritorna infine a vergare, chiudendo il cerchio armonico della Sequentia, l'ultimo numero di essa, il «Lacrimosa». È il brano di cui Mozart compose solo le prime otto battute: quanto basta, ad ogni modo, per conferirgli il suo carattere espressivo. Esse terminano infatti con la lenta, spezzettata ascesa cromatica del coro, raffigurazione dei peccatori che si rialzano dalle ceneri per chiedere ancora una volta pace e perdono. Una grandiosa cadenza plagale sulla parola «amen» chiude infine il numero e, con esso, la Sequentia. Ed è bellissimo che le ultime note mai scritte da Mozart su un pentagramma siano relative al tema del perdono: tema centrale quant'altri mai della sua drammaturgia; il tema che gli ha suggerito le pagine più alte, ispirate e grondanti d'umanità del suo catalogo.

I due numeri dell'Offertorium, il «Sanctus», il «Benedictus» e l'«Agnus Dei», meno convenzionali di quanto non si sia detto, sono scritti da Süssmayr, il quale termina con una Communion nel quale si riascoltano ciclicamente i materiali del «Requiem aeternam» e del «Kyrie», come pare avesse prescritto oralmente lo stesso compositore salisburghese sul letto di morte.

*Enrico Girardi*

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *THAMOS RE D'EGITTO* KV 345 N. 7A E N. 7  
AVE VERUM CORPUS KV 618

L'interesse nei confronti del *Thamos König in Aegypten* nasce in Mozart nel 1773, all'epoca solo diciassettenne. Sono musiche di scena, che esulano dalle tradizionali strutture musicali, operistiche o comunque drammatiche, e che rendono questo materiale oggi di difficile riproposizione al pubblico. La stesura del dramma da parte di Tobias Philipp Freiherr von Gebler, dram-

maturgo austriaco per vocazione e impiegato statale per necessità, vede la luce immediatamente a ridosso dell'interessamento mozartiano, anche se l'autore del testo teatrale è di circa trentacinque anni più vecchio del collega compositore; la delicata storia d'amore tra Thamos, erede al trono, e Sais, figlia del legittimo re d'Egitto, ancorché depresso da Rameses, è in realtà in linea con molte strutture narrative del tempo, e ancor più con il panorama operistico. La composizione di queste musiche di scena, tra un primo assaggio viennese e a ridosso delle esecuzioni dello sfortunato dramma, prevede un organico abbastanza ampio per l'epoca: coppie di flauti, oboe, fagotti, corni e trombe, tre tromboni, timpani e archi per la parte strumentale, basso solo e coro per la parte vocale; costoso quanto un melodramma ma con minor *appeal* di quest'ultimo sul pubblico. Il compositore, un poco frustrato per l'esito modesto del lavoro, è peraltro del tutto consapevole del valore della sua musica:

«Mi dispiace molto di non poter utilizzare la musica del *Thamos*! Il dramma non è piaciuto e rimarrà uno dei tanti scartati, destinato a non essere più eseguito. Dovrebbero rappresentarlo, il *Thamos*, esclusivamente per la mia musica, ma sarà difficile che lo facciano. Peccato!» (15 febbraio 1783)

Ed è questo uno dei motivi che porterà Mozart stesso a recuperare parte del materiale adattandovi testi di carattere sacro, giustificando quanto avviene nel programma attuale.

Il delicato mottetto eucaristico «*Ave verum corpus*», tra le ultime composizioni del musicista, rappresenta forse una delle pagine più pure e più legate al mondo sacro, ovviamente per il testo utilizzato ma anche per la purezza della stesura musicale, quasi a suggerire una visione celeste. Sono poche battute per circa tre minuti di musica di rara bellezza.

## Requiem

### Introitus

#### REQUIEM

*(coro e soprano)*

Requiem aeternam dona eis Domine:  
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus Deus in Sion,  
et tibi reddetur votum in Jerusalem:

exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis Domine:  
et lux perpetua luceat eis.

### Kyrie

*(coro)*

Kyrie eleison; Christe eleison;

Kyrie eleison; Christe eleison;

Kyrie eleison; Christe eleison.

### Sequentia

#### DIES IRAE

*(coro)*

Dies irae, dies illa,  
Solvat saeculum in favilla:  
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,  
Quando Judex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus

#### TUBA MIRUM

*(soli)*

Tuba mirum spargens sonum  
Per sepulchra regionum,  
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,  
Cum resurget creatura,  
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,  
in quo totum continetur,  
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit  
Quidquid latet apparebit:  
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?  
Quem patronum rogaturus,  
Cum vix justus sit securus.

REX TREMENDAE

(*coro*)

Rex tremendae majestatis,  
Qui salvandos salvas gratis,  
Salva me, fons pietatis.

RECORDARE

(*sol*)

Recordare, Jesu pie,  
Quod sum causa tuae viae:  
Ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus:  
Redemisti crucem passus:  
Tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,  
Donum fac remissionis,  
Ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus:  
Culpa rubet vultus meus:  
Supplicanti parce Deus.

Qui Mariam absolvisti,  
Et latronem exaudisti,  
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae:  
Sed tu, bonus, fac benigne,  
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,  
Et ab haedis me sequestra,  
Statuens in parte dextra.

CONFUTATIS

*(coro)*

Confutatis maledictis,  
Flammis acribus addictis,  
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,  
Cor contritum quasi cinis:  
Gere curam mei finis.

LACRIMOSA

*(coro)*

Lacrimosa dies illa,  
Qua resurget ex favilla  
Judicandus homo reus.  
Huic ergo parce, Deus.  
Pie Jesu, Domine,  
Dona eis requiem. Amen.

**Offertorium**

DOMINE JESU

*(coro)*

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,  
libera animas  
omnium fidelium defunctorum  
de poenis inferni,  
et de profundo lacu:  
Libera eas de ore leonis,  
ne absorbeat eas tartarus,  
ne cadant in obscurum:  
sed signifer sanctus Michael  
repraesentet eas  
in lucem sanctam:

quam olim Abrahae  
promisisti, et semini eius.

**HOSTIAS**

*(coro)*

Hostias et preces  
tibi Domine laudis offerimus:  
tu suscipe pro animabus illis,  
quarum hodie memoriam facimus:  
fac eas, Domine,  
de morte transire ad vitam.  
Quam olim Abrahae  
promisisti, et semini eius.

**Sanctus**

*(coro)*

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus  
Deus Sabaoth.  
Pieni sunt caeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.

**Benedictus**

*(soli)*

Benedictus qui venit  
in nomine Domini.

**HOSANNA**

*(coro)*

Hosanna in excelsis.

**Agnus Dei**

*(coro)*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:  
dona eis requiem.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:  
dona eis requiem.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:  
dona eis requiem sempiternam.

## **Communio**

LUX AETERNA

*(soprano e coro)*

Lux aeterna luceat eis, Domine:

Cum sanctis tuis in aeternum,

quia pius es.

Requiem aeternam dona eis Domine,

et lux perpetua luceat eis.

Cum sanctis tuis in aeternum,

quia pius es.

**Thamos re d'Egitto**

Ne pulvis et cinis superbe te geras,  
Irati ne numinis fulmina feras;  
Fulmen et grando et horrida mors,  
Hominis perfidi justa sunt sors.

Nos, pulvis et cinis, timentes, trementes,  
Prostrati ploramus ad te.  
Da lumen, juvamen et sancta sequentes  
Mortales erecti sint spe.

Summe Deus! Miserator!  
Da pugnanti gratiam  
Et fidelis munerator,  
Da vincenti gloriam.

**Ave Verum Corpus**

Ave Verum Corpus,  
Natum de Maria Virgine,  
Vere passum, immolatum  
In cruce pro homine,  
Cujus latus perforatum  
Unda fluxit et sanguine,  
Esto nobis praegustatum  
In mortis examine.

## DIEGO FASOLIS

Riconosciuto nel mondo come uno degli interpreti di riferimento per la musica storicamente informata, unisce rigore stilistico, ispirazione e virtuosismo. Ha studiato a Zurigo, Parigi e Cremona, conseguendo quattro diplomi con distinzione. Ha iniziato la sua carriera come concertista d'organo, eseguendo più volte l'integrale delle opere di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Nel 1993 è stato nominato direttore stabile dei complessi vocali e strumentali della Radiotelevisione svizzera con cui ha realizzato una monumentale produzione con duecentocinquanta titoli dal Rinascimento al Novecento. Dal 1998 dirige I Barocchisti, *ensemble* con strumenti storici da lui fondato insieme alla moglie Adriana Brambilla, prematuramente scomparsa, alla quale ha dedicato nel 2013 una Fondazione benefica per il sostegno di giovani musicisti. Ha rapporti di collaborazione come direttore ospite con formazioni di primo piano e con le voci più importanti del panorama internazionale. In particolare ha collaborato con il mezzosoprano Cecilia Bartoli in progetti di grande portata, registrazioni audio e video e *tournée* concertistiche. Dal 2012 si esibisce regolarmente al Festival di Salisburgo con concerti e opere da Palestrina a Rossini, da Händel a Schubert. Nel 2016 il Teatro alla Scala gli ha affidato la creazione di un'orchestra con strumenti originali, che ha diretto nel *Trionfo del tempo e del disinganno* e in *Tamerlano* di Händel con Plácido Domingo. Sempre nel 2016 ha raccolto l'eredità di Nicholas Harnoncourt, eseguendo tre volte la Nona Sinfonia di Beethoven al Musikverein di Vienna con il Concentus musicus Wien e l'Arnold Schönberg Chor. Nel 2011 Papa Benedetto XVI gli ha conferito un dottorato *honoris causa* per il suo impegno nell'interpretazione della musica sacra. Vanta una imponente discografia comprendente più di centoventi titoli con cui ha ottenuto numerosi dischi d'oro, Grand prix du Disque, Echo Klassik e diverse *nomination* ai Grammy Awards. Nell'aprile 2018 dirige *Orlando furioso* di Vivaldi alla Fenice, lo stesso anno ha diretto *l'Orfeo ed Euridice* di Gluck a Parigi e Versailles, *Le Comte Ory* a Zurigo, *La clemenza di Tito* a Losanna, *Così fan tutte* al Teatro Regio di Torino, *Il barbiere di Siviglia* a Lugano, *La finta giardiniera* al Teatro alla Scala e *L'incoronazione di Poppea* allo Staatsooper di Berlino.



## MICHELA ANTENUCCI

Soprano. Nata a Isernia, studia canto con Antonio Lemmo conseguendo il diploma accademico di secondo livello con 110 e lode e frequentando poi corsi di perfezionamento con artisti illustri. Ha vinto numerosi concorsi lirici internazionali, tra cui il più recente è l'Ottavio Ziino 2016. Al Rossini Opera Festival del 2008 è stata madama Cortese nel *Viaggio a Reims*. Allieva dell'Accademia del belcanto Rodolfo Celletti nel 2012, viene impegnata in quattro produzioni del Festival della Valle d'Itria, dove, nel 2013, torna come Cintia nell'*Ambizione delusa* di Leonardo Leo. Da



allora amplia il suo repertorio con quello barocco e madrigalístico. Sin dal debutto nel 2012 a Napoli, è una presenza costante nella *Traviata* con la regia di Ferzan Özpetek, diretta da Mariotti, Santi, Palumbo. Nel 2015, sempre al San Carlo e poi a Budapest, è Laura nella *Luisa Miller*. A luglio 2017 è Angelica nell'*Orlando furioso* di Vivaldi, mentre a novembre è la volta della prima mondiale dell'*Olimpiade* di Leo ancora al San Carlo. Fra i tanti titoli interpretati, *L'italiana in Algeri*, *L'elisir d'amore*, *La medium*, *Le nozze di Figaro*, *La serva padrona*, *La bohème*, *Il barbiere di Siviglia* e *Rigoletto*. Alla Fenice è Costanza nelle *Metamorfosi di Pasquale* di Gaspare Spontini nel gennaio 2018, ruolo che replica anche a Jesi nel settembre dello stesso anno.

## LUCIA CIRILLO

Mezzosoprano. Vincitrice di prestigiosi concorsi internazionali, inizia una brillante carriera che la porta nei più importanti teatri, quali la Scala di Milano, La Fenice di Venezia, il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro Regio di Torino, il Teatro San Carlo di Napoli, l'Opéra di Parigi, il Teatro Real di Madrid, e ai Festival di Glyndebourne, La Coruña, Salisburgo, il Festival Chopin a Varsavia. Lavora con direttori del calibro di Fabio Biondi, Ottavio Dantone, Diego Fasolis, Daniele Gatti, Vladimir Jurowski, e registi quali Robert Carsen, Gilbert



Déflo, Sir Peter Hall, Davide Livermore, Pier Luigi Pizzi, Toni Servillo. Il suo repertorio spazia dal barocco al belcanto, con particolare attenzione alla musica da camera e al *Lied* tedesco. Tra le ultime interpretazioni: Il cavalier Ramiro nella *Finta giardiniera* di Mozart alla Scala, Rosina al LAC di Lugano, Amore e valletto nell'*Incoronazione di Poppea* alla Staatsoper di Berlino, Despina a Torino, Alcina in *Orlando furioso* di Vivaldi a Venezia, Donna Elvira a Losanna.

## DAVID FERRI DURÀ

Tenore. Nato a Valencia, consegue il diploma in chitarra classica al Conservatorio della sua città, dove inizia anche lo studio del canto sotto la guida di María Ángeles Peters e Victor Alonso. La sua esperienza in teatro comincia in qualità di aiuto regista al Palau de les Arts di Valencia. Nel 2010 prende a studiare con il tenore Antonio Lemmo e, nel contempo, inizia un'intensa attività artistica che lo porta a esibirsi in un concerto con la Teatro Opera and Ballet Orchestra di Tbilisi al Teatro Romano di Gubbio, alla Basilica Superiore di Assisi e a Villa Vitali di Fermo. Dopo la prima



mondiale di *Nûr* di Marco Taralli al Festival della Valle d'Itria è invitato ogni anno alla rassegna di Martina Franca. All'Accademia di Santa Cecilia di Roma interpreta *La messa dell'incoronazione* e il *Requiem* di Mozart. Tra gli impegni più recenti si citano i ruoli di Edmondo in *Manon Lescaut* al San Carlo di Napoli, di Edgardo in *Lucia di Lammermoor* al Castello di Noli e di Clitene nell'*Olimpiade* di Leonardo Leo, cui si aggiunge una nutrita serie di concerti. Quest'anno canta lo *Stabat Mater* di Rossini a Teramo e Pescara, incarna il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Martina Franca, Fileno nella *Riconoscenza* di Rossini nel concerto *Tra dolci e cari palpiti*, diretto da Fabio Luisi e Don Ramiro in *Cenerentola* al Maggio Musicale. Alla Fenice incarna il doppio ruolo di Bruschino figlio e del Commissario di polizia nel *Signor Bruschino* (2015 e 2016), Dormont nella *Scala di seta* (2015) e Bertrando nell'*Inganno felice* (2012).

## RICCARDO NOVARO

Basso. Specialista di Mozart e Rossini, si è imposto come Figaro al Théâtre des Champs-Élysées e come conte di Almaviva all'Opéra di Bordeaux, ha interpretato Leporello a Losanna, Papageno a Palermo, Dandini all'Opéra di Parigi e alla Bayerische Staatsoper, Rimbaud nel *Comte Ory* al Concertgebouw di Amsterdam. È stato poi Belcore a Tel Aviv e Dulcamara a La Monnaie, Schaunard e Argante al Glyndebourne Opera Festival, Astolfo nell'*Orlando furioso* con Jean-Christophe Spinosi e Achilla nel *Giulio Cesare* diretto da Ottavio Dantone. Si è esibito nei più



prestigiosi teatri internazionali, tra i quali Scala, Lincoln Center di New York, Berlin Staatsoper, Barbican Center di Londra, Opéra Comique de Paris, Accademia di Santa Cecilia, Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Auditorio Nacional de Música di Madrid e Palau de la Música di Valencia. Ha collaborato con direttori come Alessandrini, Gardiner, Jacobs, Jurowski, Haïm e registi quali Carsen, Michieletto, McVicar, Noble, Pizzi, Ronconi. Alla Fenice è stato Astolfo nell'*Orlando furioso* di Vivaldi. Negli ultimi tempi ha incarnato Taddeo nell'*Italiana in Algeri* a Beaune e Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* al Grange Festival Opera e al Lac di Lugano.

**Teatro Malibran**

venerdì 7 giugno 2019 ore 20.00 turno S

sabato 8 giugno 2019 ore 17.00 turno U

SARA CANEVA

*Fondale mobile*

commissione «Nuova musica alla Fenice»

con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice

*prima esecuzione assoluta*

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concerto per pianoforte e orchestra n. 17

in sol maggiore kv 453

Allegro

Andante

Allegretto

*pianoforte* Francesco Granata

vincitore Premio Venezia 2017

---

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

*A London Symphony*

Lento - Allegro risoluto

Lento

Scherzo (Nocturne)

Finale: Andante con moto - Maestoso alla marcia - Lento - Epilogue

*direttore*

**JONATHAN WEBB**

Orchestra del Teatro La Fenice

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

SARA CANEVA, *FONDALE MOBILE*

Molti movimenti microscopici, come quelli di un fondale marino, sono continui, alcuni sono ciclici. La gradualità dei processi di trasformazione è, in qualche modo, rassicurante. Ci sarà tempo per ambientarsi. E se non bastasse? Se ci allontanassimo, in alto, per avere una panoramica più ampia, quale sarebbe il nostro fondale? E se ci allontanassimo parimenti dal tempo e questo fosse compresso, la gradualità sarebbe più, o meno evidente?

*Fondale mobile* prende spunto da una riflessione sulle alterazioni immediate del paesaggio, che viviamo, ad esempio, quando percorriamo molto spazio in poco tempo. Il breve brano mette in pratica eventi sonori: non c'è preparazione agli eventi, solo vita istantanea e qualità diverse. Gli strumenti gravi, fondo dell'orchestra, sono in primo piano e agiscono intensamente per muovere il contesto. Tutto il mondo può essere un fondale: la percezione dipende dalla propria 'altitudine'.

Sara Caneva

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA  
N. 17 IN SOL MAGGIORE KV 453

Nel 1781 Mozart si stabilì a Vienna con la speranza di conquistarvi spazio come operista. Incontrò invece molti ostacoli in un mondo che era tenuto in pugno dagli italiani e trovò nel pianoforte – come pianista-compositore e come maestro – il suo *gagne-pain*, la fonte di reddito che gli permetteva di sopravvivere. L'1 maggio 1784, uno dei più celebri operisti di scuola napoletana, Giovanni Paisiello, che tornava in patria dopo un lungo soggiorno alla corte della zarina Caterina II a San Pietroburgo, arrivò a Vienna e vi sostò per riprendere le forze. Riposò le stanche membra ma impugnò la penna per comporre un'opera, *Il re Teodoro in Venezia*, che l'imperatore Giuseppe II compensò lautamente. Mozart, che aveva conosciuto Paisiello circa dieci anni prima, a Milano, rinnovò la conoscenza e invitò a pranzo il celebrato maestro.

E qui abbiamo alcuni fatti accertati e alcune ipotesi che da quei fatti nascono necessariamente.

I fatti accertati ci attestano che Mozart andò a prendere Paisiello in carrozza e lo accompagnò in un sobborgo di Vienna, Mödling, dove viveva la famiglia di una sua allieva, Barbara Ployer. Nulla sappiamo del pranzo, che fu di certo sontuoso. Sappiamo del trattenimento musicale che venne offerto al maestro. Era stata scritturata una intera orchestra. Mozart suonò con le prime parti della compagine il suo Quintetto per pianoforte e fiati e con Barbara la Sonata per due pianoforti. Poi diresse il Concerto kv 453, eseguito da Barbara. Qui finiscono i fatti accertati. La domanda che inevitabilmente sorge è questa: perché Mozart, che non nuotava nell'oro, combinò questo pranzo con concerto? Che cosa gli era frullato in testa?

La risposta che sembra più probabile è che Mozart volesse farsi conoscere come pianista-compositore e come maestro per piazzare poi una richiesta di aiuto. Paisiello andava a Napoli per assumervi un incarico a corte. La regina di Napoli, moglie di Ferdinando IV, era Maria Carolina, figlia della defunta imperatrice d'Austria Maria Teresa. Se Paisiello avesse detto alla regina che a Vienna c'era un pianista coi fiocchi e compositore coi fiocchi e maestro coi fiocchi, Maria Carolina avrebbe potuto desiderare di assumere al suo servizio una tale meraviglia. E se Mozart fosse stato chiamato come pianista di corte e maestro delle principessine, avrebbe potuto far leva sul suo incarico prestigioso per inserirsi in quella fucina di melodrammi che era Napoli.

Era questo, il disegno che Mozart aveva covato? Forse sì. Anzi, sembra molto probabile che così fosse. Ma tutto andò in malora. Mozart assistette alla prima esecuzione del *Re Teodoro in Venezia*. Era pronto per fare i mirallegri a Paisiello ma venne colpito da un attacco di mal di pancia che prometteva di risolversi in una imponente cacarella. Invece di andare a incontrare Paisiello dovette correre a casa. Si rimise in salute due giorni dopo. Paisiello era già partito. Sarebbe successo qualcosa di positivo per Mozart, se il suo intestino non avesse fatto i capricci? Probabilmente non sarebbe successo niente. Paisiello era un freddo e navigato quarantaquattrenne che badava e sapeva badare ai suoi interessi. Il ventottenne Mozart era ancora un novellino e un ingenuo. La possibilità di fare una carriera di operista in Italia l'aveva persa quando suo padre non aveva accettato per lui la proposta di un impresario di Venezia. E l'occasione non si ripresentò mai.

Il Concerto kv 453, in sol maggiore, è una commedia brillante e sentimentale insieme, con un sognante secondo movimento e un finale in forma di tema con variazioni che è come un *divertissement* di balletto, e con una coda nello spirito dell'opera buffa. La scrittura pianistica tiene evidentemente conto della solista alla quale il Concerto è destinato. I due precedenti Concerti, kv 450 e kv 451, sono assai più virtuosistici, al punto che Mozart, scrivendone al padre, disse che «fanno sudare». Il kv 453 non fa sudare ma

richiede grazia, spirito, *verve*, cioè tutto quello che si addice a una fanciulla. E il tono di commedia è accentuato dalla scrittura degli strumenti a fiato, che spesso e volentieri dialogano con il solista. Molti anni più tardi Pietro Lichtenthal, parlando dell'impiego dei fiati nei Concerti di Mozart, disse che «questa è la specie più nobile e artificiale». Artificiale? Perché? Perché il ruolo dei fiati limita il ruolo del solista e ne fa quasi un *primus inter pares*. Il Lichtenthal, che scriveva negli anni trenta dell'Ottocento, pensava che naturale fosse il concerto *Biedermeier* – di Hummel, di Moscheles e di tanti altri – nel quale il solista era il mattatore che occupava tutto il proscenio. Ci vollero molti anni, anzi, molti decenni perché la specie artificiale di Mozart venisse apprezzata. E solo a partire dal 1920, grazie alla genialità di Ferruccio Busoni, i Concerti di Mozart ebbero il loro trono nell'empireo di un genere che era diventato una colonna portante delle stagioni sinfoniche.

#### RALPH VAUGHAN WILLIAMS, *A LONDON SYMPHONY*

Ralph Vaughan Williams (1872-1958) appartiene alla generazione dei musicisti inglesi che, capitanata da Elgar, fece diventare articolo da esportazione la musica nazionale. Elgar, Holst, Bridge, Vaughan Williams, Delius divennero noti nella Mitteleuropa e negli Stati Uniti. Non fecero invece il botto, neppure un botto modesto, nei paesi latini. È difficile capire il perché, come è difficile capire perché Sibelius, così popolare nell'area anglosassone, occupi uno strapuntino nei paesi latini. Sarà una questione di incompatibilità fra Nord e Sud? Del Nord, il Sud ha adottato per davvero il solo Grieg.

Vaughan Williams è un autore molto prolifico e un musicista che conosce a menadito il suo mestiere. Nove sono le sue Sinfonie. La *London Symphony* è la n. 2, in sol maggiore. Sinfonia 'di Londra' perché ispirata alla città nella quale il compositore trascorse quasi tutta la vita e che amava profondamente. Ma Vaughan Williams ebbe qualche incertezza quanto al titolo e pensò anche a definire la sua creatura come Sinfonia 'di un londinese'. La prima versione della Sinfonia risale al 1912-14. La Londra di quel tempo non era più la Londra della regina Vittoria, né quella di Jack lo Squartatore e nemmeno quella di Oscar Wilde. Era quella di Sherlock Holmes, ma Vaughan Williams non era un tipo sofisticato. La sua Londra era ancora quella del gaudente Edoardo VII, scomparso da poco, e della regina Alessandra di Danimarca, che la regina Vittoria aveva giudicato «scandalosamente bella». Era la città in cui convivevano le carrozze trainate dai cavalli e le automobili, era la capitale di un impero sterminato. Era anche la città della nebbia, e la nebbia plana su una parte della Sinfonia. Ed era la città del Big Ben, la monumentale campana, e della Torre dell'Orologio i cui quattro *carillon* suonano ogni quarto d'ora una semplicissima melodia. E all'inizio della Sinfonia, Vaughan Williams ci fa sentire quella melodia, ma

senza affidarla alle campane: la affida all'arpa. La riprende alla fine della Sinfonia, e così quelle quattro note rivoltate da più parti diventano il sigillo di tutta la composizione.

Nel 1914 la Sinfonia comprendeva 1322 battute e durava circa 61 minuti. Quella durata era in carattere con l'epoca del simbolismo, ma non lo era più dopo la guerra. Nel 1920 Vaughan Williams, che già aveva portato qualche modifica al suo lavoro, impugnò la penna e ridusse le battute a 1225. La durata passava da 61 a 44 minuti. Ma non bastava ancora e nel 1933 arrivò la terza versione: 1177 battute, 38 minuti. Come sempre accade in questi casi, ciascuna delle tre versioni ha i suoi *sponsor*. E ciascuno *sponsor* ha da far valere le sue buone ragioni. Personalmente preferisco la versione più breve ma, come accennavo, ci sono motivazioni che portano a scegliere una delle due altre versioni. Il problema, in realtà, non riguarda, per lo meno in Italia, la preferenza assegnata a questa o quella versione. Il problema è di far conoscere Vaughan Williams nel momento in cui, passati i bollori novecenteschi che benedivano solo la musica radicale, si sta riscrivendo la storia della musica del secolo passato. E in una storia che ha recuperato Richard Strauss e Rachmaninov e Šostakovič anche il più modesto Vaughan Williams ha diritto a essere valutato come artista che aveva scelto la continuità fra passato e presente.

*Piero Rattalino*

## SARA CANEVA

Classe 1991, è diplomata con il massimo dei voti e la lode in Composizione, Pianoforte e Direzione d'orchestra nei Conservatori Santa Cecilia di Roma e Giuseppe Verdi di Milano. Nel 2015 ha ottenuto la borsa di studio Erasmus come direttore d'orchestra in visita alla Musikhochschule di Stoccarda; subito dopo ha vinto il concorso internazionale Fabbrica YAP per le stagioni 2016 e 2017 del Teatro dell'Opera di Roma, dove ha lavorato come compositrice con commissione di una nuova opera: sotto la sua stessa direzione, il dittico *On-Off/She* è andato in



scena in prima assoluta nell'ottobre 2017. È stata invitata come compositrice in residenza dalla Fondazione Bogliasco (2019), dal Künstlerhaus Schleswig-Holstein di Eckernförde (2018) e dalla Residencia de Estudiantes a Madrid (2017). La sua musica è stata commissionata da Opera di Roma, Fenice, Fondazione I Teatri Reggio Emilia/Festival Aperto, Crossroads Festival Mozarteum Salzburg, Residencia de Estudiantes, ed eseguita da solisti e gruppi da camera come i Neue Vocalsolisten Stuttgart, MDI Ensemble, Schallfeld Ensemble, PMCE, Moscow Contemporary Music Ensemble, Names Ensemble, NYKY Ensemble (Musiikkitalo Camerata Helsinki). Ha scritto per diverse formazioni strumentali e vocali, sempre con una spiccata inclinazione per l'aspetto teatrale e multimediale. Ha perfezionato la sua formazione in composizione e direzione all'Accademia Musicale Chigiana, alla Scuola Civica Claudio Abbado di Milano, alla Tchaikovsky Academy for Composers, all'Impuls Academy, alla Peter Eötvös Foundation; nel 2016 è stata vincitrice del concorso Movin'up di GAI e MIBACT.

## JONATHAN WEBB

Dal 2014 è direttore musicale della Camerata Strumentale «Città di Prato». Dal 2016 è direttore ospite principale della Real Filharmonía de Galicia. È stato direttore stabile del Teatro dell'Opera di Tel Aviv, dove ha diretto produzioni tra cui *Der Freischütz*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Macbeth*, *Samson et Dalila*, *La Juive*, *Faust*, *Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *La piccola volpe astuta*. Ha studiato pianoforte, violino, canto corale e direzione d'orchestra a Manchester, dove ha debuttato all'Opera House con *West Side Story*. Direttore ospite del Teatro São Carlos di Lisbona ha interpretato *Eine florentinische Tragödie*, *The Miserly Knight*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Navarraise*; ha diretto a Siviglia *The Rape of Lucretia*; a Nizza *L'Histoire du Soldat*; a Dublino *Le nozze di Figaro*, *Falstaff*; a Tenerife *The Turn of the Screw*. A Berlino (Deutsche Oper) ha eseguito *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *La forza del destino*, *Carmen*; a Vienna (Volksooper) *Don Pasquale*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Zauberflöte*; a Colonia *La traviata*. Invitato da Valery Gergiev ha diretto *Lady Macbeth of Mtsensk* in una coproduzione tra la Kirov Opera e la New Israeli Opera. È interprete di numerose opere di Britten: *The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, *Albert Herring* al Maggio Musicale Fiorentino; *The Rape of Lucretia*, *Peter Grimes*, *Billy Budd* al Carlo Felice di Genova; *A Midsummer Night's Dream* a Bari, Pisa, Livorno e Lucca; *Noye's Fludde* a Prato. Al San Carlo di Napoli ha diretto *Elegy for Young Lovers* di Henze e *Così fan tutte* di Mozart; alla Fenice *Tancredi* ed *Elegy for Young Lovers*; al Massimo di Palermo *Orfeo* di Gluck; a Verona *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*. Ha collaborato con registi quali Daniele Abbado, Götz Friedrich, Hugo de Ana, Robert Carsen, Graham Vick, Pier Luigi Pizzi, Denis Krief, David Poutney, David Alden, Chiara Muti, Andrea De Rosa e con solisti tra cui Shlomo Mintz, Vadim Repin, Fazil Say, Arabella Steinbacher, Louis Lortie, Alexander Toradze.



## FRANCESCO GRANATA

Nato a Milano nel 1998, si è diplomato in pianoforte al Conservatorio Giuseppe Verdi nel 2016 con il massimo dei voti, la lode e la menzione speciale sotto la guida di Alfonso Chielli. Si è inoltre perfezionato nell'esecuzione pianistica in numerose *masterclass*, in Italia e all'estero, in particolare ha frequentato nel 2017 l'Internationale Sommerakademie del Mozarteum di Salisburgo con Andrea Lucchesini durante la quale è risultato tra i vincitori del Premio tra gli studenti di tutte le classi, partecipando così al Preisträgerkonzert finale. Attualmente frequenta il corso



di alto perfezionamento dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma, sotto la guida di Benedetto Lupo. Nel suo percorso, sin da giovanissimo, ha ottenuto riconoscimenti, risultando primo assoluto in diversi concorsi esecutivi (premio Tavella, premio Crescendo di Firenze, Concorso Società Umanitaria, Concorso Bramanti, premio del Conservatorio) e nell'ottobre 2017 ha vinto, risultando primo classificato, la xxxiv edizione del Premio Venezia. Sin dall'età di otto anni ha suonato in pubblico partecipando a diverse rassegne. Da allora si è più volte esibito in *recital* solistici tenuti in gran parte delle regioni italiane e all'estero: tra gli altri, Agimus, Gioventù Musicale d'Italia, Società Umanitaria, Società del Quartetto di Milano, Società dei Concerti di Milano, Amici della Musica di Padova, Teatro La Fenice, Bologna Festival, Fazioli Concert Hall, Società dei Concerti di Trieste, Musée Debussy a Parigi, Festival di Chateauroux, IIC Paris, MG concerts di Bruxelles.

**Teatro La Fenice**  
domenica 9 giugno 2019 ore 20.00 turno S

CARL ORFF

*Carmina Burana*

*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae  
comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*  
versione per soli, coro, due pianoforti e percussioni

Fortuna imperatrix mundi

O Fortuna  
Fortune plango vulnera

I. Primo vere

Veris leta facies  
Omnia sol temperat  
Ecce gratum

Uf dem anger

Tanz  
Floret silva  
Chramer, gip die warwe mir  
Reie  
Swaz hie gat umbe – Chume, chum, geselle min! – Swaz hie gat umbe  
Were diu werlt alle min

II. In taberna

Estuans interius  
Olim lacus colueram  
Ego sum abbas  
In taberna quando sumus

### III. Cour d'amours

Amor volat undique  
Dies, nox et omnia  
Stetit puella  
Circa mea pectora  
Si puer cum puellula  
Veni, veni, venias  
In trutina  
Tempus est iocundum  
Dulcissime

### Blanziflor et Helena

Ave formosissima

### Fortuna imperatrix mundi

O Fortuna

*direttore*

**CLAUDIO MARINO MORETTI**

Coro del Teatro La Fenice

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

CARL ORFF, *CARMINA BURANA*

Lavoro teatrale su testi medievali, i *Carmina Burana* fanno parte del tritico, composto in tempi diversi, che comprende inoltre i *Catulli Carmina* e il *Trionfo d'Afrodite*. Di fatto non abbiamo una vera e propria trama, essendo quest'opera una cantata scenica fatta di «Canzoni profane per cantori e cori da eseguire col sussidio di strumenti e immagini magiche». Così, infatti, recita il sottotitolo. Carl Orff (1895-1982) rinnegò tutte le composizioni precedenti, affermando che il suo catalogo dovesse iniziare proprio dai *Carmina Burana*, che andarono in scena con successo a Francoforte nel 1937. Dopo quella prima esecuzione dichiarò al suo editore: «Tutto ciò che ho scritto finora e che sfortunatamente Lei ha pubblicato è solo buono per essere mandato al macero». In effetti, Orff aveva trovato solo allora la sua strada, che lo portò a scrivere quasi esclusivamente per il teatro musicale. Opere come *Der Mond* (terminata nel 1938), *Die Kluge* (1942), *Die Bernauerin* (1945) e *Antigoniae* (1948) rinviano tutte a mezzi compositivi sviluppati per la prima volta nei *Carmina Burana*.

Il musicista tedesco (Carl Orff era nato nel 1895 a Monaco, città in cui si spense nel 1982) ritenne dunque di aver raggiunto uno stile personalmente definito, caratterizzato da un'ossessiva insistenza ritmica, da una scandita e stentorea declamazione e da un primitivismo espressivo. Per alcuni aspetti verrebbe da pensare ad alcune modalità stravinskiane, ma indubbiamente Orff parte da premesse diverse e gli stessi risultati si assestano su un piano di incontestata inferiorità. Oltre a una tensione oggettiva dei materiali sonori, nei *Carmina Burana* vi è anche un'affascinante ricerca di arcaismi strumentali e vocali, reminiscenze gregoriane e trasparenti soluzioni timbriche.

Orff inaugurò una sorta di «stile sinfonico per coro» attingendo ai testi di un canzoniere compilato nel XIII secolo nel monastero di Benediktbeuren in Baviera. Vi si ritrovano un gran numero di canzoni goliardiche, in latino, francese e tedesco, perlopiù anonime. Sebbene gli amanuensi che hanno redatto il codice Beuren non abbiano quasi mai riportato gli autori dei lavori trascritti, si possono fare almeno alcuni nomi di poeti: Pierre de

Blois, Walter de Châtillon, Hugo d'Orléans, Neidhart von Reuenthal e l'Archipoeta di Colonia.

Il codice fu ritrovato nel monastero di Beuren nel 1803, durante la secolarizzazione dei conventi benedettini decretata allora in Baviera; da lì venne trasferito nella Biblioteca di Stato di Monaco e catalogato come codice latino monastico 4660 e 4660a. I testi, anche licenziosi, sono d'argomento amoroso, religioso, morale e satirico, un documento comunque prezioso per conoscere una diversa cultura e un diverso modo di concepire la vita. Orff, interpretandone anche la notazione neumatica, ne trasse un'opera arcaico-moderna che alterna oasi di pace a momenti di assordante e percussiva sonorità. Magistrale indubbiamente il trattamento delle voci femminili che tra canzoni bacchiche e di caccia si muovono nel registro più acuto.

Nell'insieme, i *Carmina Burana* conobbero un successo assai superiore a quello degli altri lavori che completano la trilogia suddetta. Grazie a quest'opera, nel 1937, a quarantadue anni, Orff divenne una celebrità internazionale; né va dimenticato il contributo di Eugen Jochum, il direttore d'orchestra tedesco al quale si deve anche la prima incisione discografica del lavoro, un autentico *bestseller* della musica classica.

Di fatto, fu lo stesso Orff a scegliere e predisporre i testi del codice medievale, messi in musica nella loro lingua originale. Il titolo di *Carmina Burana* apparteneva già alla prima edizione del canzoniere, pubblicato nel 1847 ad opera di Johann Andreas Schmeller. Le *Cantiones profanae* vennero da Orff divise in tre grandi parti; a queste è premesso un omaggio alla dea Fortuna («Fortuna imperatrix mundi»), ripreso anche nel finale. Un *incipit* grandioso e solenne caratterizza le prime quattro battute di questo Prologo: «O Fortuna / velut luna / statu variabilis» (O Fortuna / come la luna / sempre variabile). Immediatamente dopo, tutto improvvisamente si placa e il coro sussurra: «semper crescis / aut decrescis» (sempre cresci e decresci). La poetica di Orff, dunque, si manifesta fin dall'inizio in termini di calibratissimi contrasti dinamici e martellanti scansioni sillabiche. La contemplazione della primavera (*Primo Vere*) e l'ingresso nel mondo profano, nella vita contadina con i suoi balli e i suoi canti, sono l'oggetto della prima parte dell'opera. Da sottolineare il clima di cangiante spettralità nel quale si colloca il primo degli episodi solistici, affidato alla voce di baritono: «Omnia sol temperat» (Il sole mitiga tutto). La seconda parte (*In taberna*) ci introduce in una bettola medievale in cui, oltre agli sguaiati avventori, si può udire anche il lamento di un cigno arrostito: «Olim lacus colueram / olim pulcher extiteram» (Un tempo nuotavo nel lago, un tempo ero vivo e bello).

Eccoci alla terza parte dell'opera, *Cour d'amours* (Corte d'amori), la più suggestiva e raffinata, nella quale i solisti hanno un ruolo assai più rilevante. trasparenze timbriche di berlioziana memoria preparano l'ingresso del soprano. Si contrappone «Dies, nox et omnia» (Il giorno, la notte e tut-

to), un episodio affidato al baritono al quale, con popolarasca e trovadorica purezza, risponde nuovamente la voce più acuta. Si arriva così a uno dei momenti più affascinanti dell'intera opera: «In trutina mentis dubia» (Sulla bilancia incerta della mente). Su un tessuto di morbidissime sonorità (in prevalenza archi con sordina) si leva un canto di misterioso fascino, affidato al soprano. E sempre quest'ultimo si lancia in quattro acutissime battute nel «Dolcissime / totam tibi subdo me!» (Dolcissimo, tutta a te mi sottometto). La conclusione dei *Carmina Burana* è affidata alla ripresa del coro della Fortuna, già ascoltato all'inizio dell'opera: «Fortuna imperatrix mundi».

Questo in sintesi il capolavoro di Orff, una cantata scenica per soli, coro e un'orchestra, rinforzata da due pianoforti e da un considerevole numero di percussioni, trattata soprattutto per blocchi sonori. Dei *Carmina Burana* esistono diverse versioni: per banda, piccola orchestra, persino orchestra da camera. E tutte autorizzate dall'autore, sempre favorevole alla diffusione di quella che considerava la sua prima e fondamentale opera.

*Mario Merigo*

**Fortuna imperatrix mundi**

*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  
 mihi quoque niteris;  
 nunc per ludum  
 dorsum nudum  
 fero tui sceleris.

Sors salutis  
 et virtutis  
 mihi 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!

**Fortuna, imperatrice del mondo**

*O Fortuna*  
 O Fortuna,  
 come la luna  
 sempre mutevole,  
 sempre cresci  
 o decresci;  
 vita detestabile  
 prima tormenta  
 poi lenisce  
 per gioco l'acume della mente,  
 la povertà,  
 il potere  
 dissolve come ghiaccio.

Destino crudele  
 e superbo,  
 tu ruota volubile,  
 natura perversa,  
 vana felicità  
 eternamente precaria,  
 nell'ombra  
 e velata  
 ti accosti anche a me;  
 ora per un gioco  
 della tua malvagità  
 giro a torso nudo.

La sorte della salvezza  
 e della virtù  
 ora mi è contraria,  
 forza di volontà  
 e debolezza  
 sono sempre in costrizione.  
 Per questo ora  
 senza indugio  
 sfiorate le corde degli strumenti;  
 e piangete tutti insieme a me  
 perché il destino  
 ha atterrato un forte!

*Fortune plango vulnera*

Fortune plango vulnera  
stillantibus ocellis,  
quod sua mihi munera  
subtrahit rebellis.  
Verum est, quod legitur:  
fronte capillata,  
sed plerumque sequitur  
occasio calvata.

In Fortune solio  
sederam elatus,  
prosperitatis vario  
flore coronatus;  
quicquid tamen florui  
felix et beatus,  
nunc a summo corruì  
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.

**i. Primo vere**

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

*Fortune plango vulnera*

Piango i colpi della fortuna  
con occhi pieni di lacrime,  
perché inquieta  
mi sottrae i suoi doni.  
È vero, quanto si legge  
sulla sua fronte riccioluta,  
ma per lo più l'occasione  
si presenta calva.

Sul trono della Fortuna  
sedevo in alto,  
coronato dal variegato  
fiore della prosperità;  
quanto più un tempo prosperavo  
felice e beato,  
tanto più sono caduto in basso  
privo di ogni gloria.

La ruota della Fortuna gira  
io rimpicciolito discendo;  
un altro viene portato in alto;  
troppo esaltato  
siede il re al vertice –  
tema la rovina!  
perché sotto l'asse della ruota leggiamo  
«Ecuba regina».

**i. Primavera**

*Il lieto volto della primavera*  
Il lieto volto della primavera  
si offre al mondo,  
il rigore dell'inverno  
abbandona, vinto, il campo,  
con veste variopinta  
domina Flora,  
festeggiata dal dolce suono  
e dal canto delle foreste.

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.

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

Rerum tanta novitas  
 in solemnibus 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

Adagiato in grembo a Flora  
 Febo di nuovo  
 sorride, e già ammantato  
 di fiori multicolori  
 Zefiro spira  
 un profumo dolcissimo;  
 orsù, facciamo a gara  
 per il premio d'amore.

Il suo canto intona  
 la dolce Filomena,  
 ridono di fiori variopinti  
 i prati già sereni,  
 uno stormo d'uccelli si leva  
 dalle amene foreste,  
 il coro delle vergini procura  
 già mille delizie.

*Il sole mitiga tutto*  
 Il sole mitiga tutto,  
 puro e tenue,  
 al nuovo mondo si svela  
 il volto di Aprile,  
 il cuore dell'uomo  
 desidera amore,  
 e su tutto ciò che è amabile  
 regna il dio bambino.

Tale rinnovamento delle cose  
 nella ricorrente stagione novella  
 e l'influenza della primavera  
 ci ordinano di godere,  
 ci indicano le vie consuete  
 e nella tua giovinezza  
 c'è fede e onestà,  
 tienile strette.

Amami fedelmente!  
 guarda com'io son fedele:  
 dal profondo del cuore  
 e con tutta la mente  
 sono vicino a te

absens in remota.  
Quisquis amat taliter,  
volvitur in rota.

*Ecce gratum*  
Ecce gratum  
et optatum  
ver reducit gaudia,  
purpuratum  
florete pratum,  
sol serenat omnia.  
Iam iam cedant tristitia!  
Estas redit,  
nunc recedit  
hyemis sevitia.

Iam liquescit  
et decrescit  
grando, nix et cetera,  
bruma fugit,  
et iam sugit  
ver estatis ubera:  
illi mens est misera,  
qui nec vivit,  
nec lascivit  
sub Estatis dextera.

Gloriantur  
et letantur  
in melle dulcedinis,  
qui conantur  
ut utantur  
premio Cupidinis;  
simus iussu Cypridis  
gloriantes  
et letantes  
pares esse Paradis.

anche quando sono lontano.  
Chiunque ami così,  
gira anche sulla ruota.

*Ecco l'amata*  
Ecco l'amata  
e attesa  
primavera riporta la gioia,  
di rosso porpora  
fiorisce il prato,  
il sole rasserena ogni cosa.  
Fugga ogni tristezza!  
L'estate ritorna  
e se ne vanno  
i rigori dell'inverno.

Ora si sciolgono  
e spariscono  
la grandine, la neve e tutto il resto,  
l'inverno fugge,  
e la primavera succhia già  
la mammella dell'estate;  
misero è il cuore di colui  
che non vive,  
e non ama  
durante il regno dell'estate.

Siano glorificati  
e si rallegrino  
nella dolcezza del miele,  
coloro che si cimentano  
e mettono in pratica  
il premio di Cupido;  
per ordine di Cipride  
possiamo noi risplendere  
e gioire  
come Paride.

**Uf dem anger***Tanz**Floret silva*

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?

*Chrumer, gip die warwe mir*

Chrumer, gip die warwe mir  
 diu min wengel roete,  
 da mit 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 tuot iu hoch gemuot  
 unde lat iuch in hohen eren  
 schouwen.

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

**Sul prato***Danza**Fiorisce la foresta*

Fiorisce la nobile foresta  
 di fiori e foglie.  
 Dov'è il mio  
 antico amore?  
 Se ne è andato a cavallo,  
 ahimé, chi mi amerà?

Fiorisce ovunque la foresta;  
 io mi dolgo per il mio amore.  
 Fiorisce ovunque la foresta,  
 dove rimane il mio amore così a lungo?  
 È partito lontano, a cavallo,  
 ahimé, chi mi amerà?

*Mercante, dammi il colore*

Mercante, dammi il colore,  
 per dipingere di rosso le mie gote,  
 affinché possa, volenti o nolenti, costringere  
 i giovanotti all'amore.

Guardatemi,  
 giovanotti!  
 Fate sì che io vi piaccia!

Amate, uomini giusti,  
 donne degne d'amore!  
 L'amore vi rende sereni  
 e vi fa rifulgere in grandi  
 onori.

Guardatemi,  
 giovanotti!  
 Fate sì che io vi piaccia!

Wol dir werlt, das du bist  
also freudenriche!  
Ich will dir sin undertan  
durch din liebe immer sicherliche.

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

*Reie*  
*Swaz hie gat umbe – Chume, chum,*  
*geselle min! – Swaz hie gat umbe*  
Swaz hie gat umbe  
daz sint alles megede,  
die wellent an man  
allen disen sumer gan.

Chume, chum, geselle min,  
ih enbite harte din,  
ih enbite harte din,  
chume, chum, geselle min.

Suzer rosenvarwer munt,  
chum unde mache mich gesunt,  
chum unde mache mich gesunt,  
suzer rosenvarwer munt.

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

## II. In taberna

*Estuans interius*  
Estuans interius  
ira vehementi  
in amaritudine

Evviva a te, mondo, perché sei  
così prodigo di gioia!  
Io voglio essere tuo suddito  
sempre sicuro del suo favore.

Guardatemi,  
giovannotti!  
Fate sì che io vi piaccia!

## *Girotondo*

Quelle che vanno qui in girotondo,  
sono tutte fanciulle,  
che vogliono passare  
l'estate senza uomini.

Vieni, vieni amore mio,  
io ti ho aspettato tanto,  
io ti ho aspettato tanto,  
vieni, vieni amore mio.

Dolce bocca color di rosa,  
vieni e guariscimi,  
vieni e guariscimi,  
dolce bocca color di rosa.

*Se anche il mondo fosse tutto mio*  
Se anche il mondo fosse tutto mio  
dal mare fino al Reno,  
vi rinuncerei volentieri,  
per tenere tra le braccia  
la Regina d'Inghilterra.

## II. Nella taverna

*Ardente nell'intimo*  
Ardente nell'intimo  
di ira violenta  
nell'amarrezza

loquor mee menti:  
factus de materia,  
cinis elementi,  
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.

Feror ego veluti  
sine nauta navis,  
ut per vias aeris  
vaga fertur avis;  
non me tenent 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 vitiiis  
immemor virtutis,  
voluptatis avidus  
magis quam salutis,  
mortuus in anima  
curam gero cutis.

parlo al mio cuore:  
fatto di materia,  
cenere della terra,  
sono simile a una foglia  
con cui giocano i venti.

Se è infatti proprio  
dell'uomo sapiente  
di porre sulla pietra  
le sue fondamenta,  
io stolto sono paragonabile  
a un fiume che scorre  
senza mai restare  
nello stesso corso.

Io erro come  
una nave senza nocchiere,  
come per vie aeree  
vagano gli uccelli;  
non mi trattengono legami,  
non mi trattiene chiavistello,  
cerco i miei simili,  
e mi accompagno ai depravati.

La serietà del cuore  
mi sembra cosa pesante;  
lo scherzo è amabile  
e più dolce del favo;  
ciò su cui regna Venere,  
e una pena soave,  
e non alberga  
mai nei cuori ignavi.

Percorrono le larghe strade  
come fanno i giovani,  
e mi coinvolgo nei vizi  
immemore della virtù,  
avido di voluttà  
più che della salute,  
morto nell'anima  
mi preoccupo del corpo.

*Olim lacus colueram*  
Olim lacus colueram  
olim pulcher extiteram,  
dum cignus ego fueram.

Miser, miser!  
modo nigeret  
ustus fortiter!

Girat, regirat garcifer;  
me rogos urit fortiter:  
propinat me nunc dapifer.

Miser, miser!  
modo nigeret  
ustus fortiter!

Nunc in scutella iaceo,  
et volitare nequeo,  
dentes frendentes video.

Miser, miser!  
modo nigeret  
ustus fortiter!

*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!

*In taberna quando sumus*  
In taberna quando sumus  
non curamus quid sit humus,  
sed ad ludum properamus,

*Un tempo nuotavo nel lago*  
Un tempo nuotavo nel lago,  
un tempo ero vivo e bello  
quando ero un cigno.

Misero, misero!  
Ora sono nero  
e ben arrostito!

Gira e rigira lo spiedo;  
mi sento tutto bruciare;  
il servo mi porta a tavola.

Misero, misero!  
Ora sono nero  
e ben arrostito!

Ora sono sul piatto,  
e non posso volare,  
vedo denti digrignanti.

Misero, misero!  
Ora sono nero  
e ben arrostito!

*Io sono l'abate*  
Io sono l'abate del convento della Cuccagna  
e il mio consiglio è formato da bevitori,  
e la mia benevolenza va ai giocatori di dadi,  
e chi al mattino verrà a trovarmi in taverna,  
al vespro uscirà nudo,  
e senza abiti griderà così:  
«Wafna wafna!  
Cosa hai fatto, o sorte turpissima?  
Hai portato via  
tutte le gioie della nostra vita!»

*Quando siamo nella taverna*  
Quando siamo nella taverna,  
non ci diamo pensiero della morte,  
ma ci buttiamo nel gioco,

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 Baccho mittunt sortem:

Primo pro nummata vini;  
 ex hac bibunt libertini,  
 semel bibunt pro captivis,  
 post hec bibunt ter pro vivis,  
 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.

sul quale sempre sudiamo.  
 Cosa avviene all'osteria  
 dove il denaro fa da coppiere,  
 questo è quanto bisogna chiedere,  
 quando si parla o si ascolta qualcosa.

Alcuni giocano, alcuni bevono,  
 alcuni vivono promiscuamente,  
 ma fra coloro che indugiano al gioco,  
 alcuni perdono i vestiti,  
 alcuni si vestono a nuovo,  
 alcuni indossano dei sacchi.  
 Qui nessuno teme la morte,  
 ma si gioca d'azzardo pro Baccho.

In primo luogo per pagarsi il vino;  
 di là bevono i libertini,  
 una volta bevono per i prigionieri,  
 poi bevono tre volte per i vivi,  
 quattro volte per tutti i cristiani,  
 cinque volte per i fedeli defunti,  
 sei volte per le sorelle sventate  
 sette volte per banditi della foresta.

Otto volte per i fratelli perversi,  
 nove volte per i monaci dispersi,  
 dieci volte per i naviganti,  
 undici volte per i litiganti,  
 dodici volte per i penitenti,  
 tredici volte per i viandanti.  
 Sia per il papa sia per il re  
 bevono tutti senza ritegno.

Beve la signora, beve il signore,  
 beve il milite, beve il curato,  
 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, beve il vago,  
 beve il rude, beve il mago.

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

### III. Cour d'amours

*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.

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

Beve il povero e il malato,  
beve l'esule e l'ignoto,  
beve il bimbo, beve il canuto,  
beve il vescovo e il decano,  
beve la sorella, beve il fratello,  
beve il nonno, beve la madre,  
beve questo, beve quello,  
bevon cento, bevon mille.

Poco durano seicento monete  
se tutti bevono  
smodatamente senza fine,  
quantunque bevano a mente lieta;  
così tutti ci screditano  
e così diverremo indigenti.  
Possa chi ci denigra andare al diavolo,  
e non essere annoverato tra i giusti.

### III. Corte d'amori

*Amore vola ovunque*  
Amore vola ovunque,  
preso dal desiderio.  
Giovani e fanciulle  
si congiungono a buon diritto.  
Se qualcuna non trova compagno,  
rimane senza gioia  
e custodisce le profondità della notte  
nell'intimo del suo cuore:  
ed è cosa assai amara.

*Il giorno, la notte e tutto*  
Il giorno, la notte e tutto  
è contro di me,  
i ragionamenti delle vergini  
mi fanno piangere,  
e spesso sospirare,  
e più mi fan temere.

O sodales, ludite,  
 vos qui scitis dicite,  
 mihi mesto parcite,  
 grand ey dolor,  
 attamen consulite  
 per voster honor.

Tua pulchra facies,  
 me fey planser milies,  
 pectus habet glacies.  
 A remender,  
 statim vivus fierem  
 per un baser.

*Stetit puella*  
 Stetit puella  
 rufa tunica;  
 siquis eam tetigit,  
 tunica crepuit.  
 Eia!

Stetit puella  
 tamquam rosula:  
 facie splenduit  
 et os eius floruit.  
 Eia.

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

*Manda liet,*  
*manda liet,*  
 min geselle  
 chumet niet.

Camerati, scherzate,  
 voi che parlate di cose a voi note,  
 risparmiateme infelice,  
 grande è il dolore,  
 tuttavia consolatemi  
 con il vostro onore.

Il tuo bel viso,  
 mi fa piangere mille volte,  
 hai un cuore di ghiaccio,  
 rendilo benevolo  
 e tosto resusciterò  
 con un tuo bacio.

*C'era una fanciulla*  
 C'era una fanciulla  
 con una tunica rossa;  
 se qualcuno la toccava,  
 la tunica crepitava.  
 Eia!

C'era una fanciulla  
 simile a una rosa;  
 il viso risplendeva,  
 la sua bocca fioriva.  
 Eia!

*Nel mio cuore*  
 Nel mio cuore  
 molti sono i sospiri  
 per la tua bellezza,  
 che, misero, mi piagano.

*Manda liet,*  
*manda liet,*  
 la mia amata  
 non viene.

Tui lucent oculi  
sicut solis radii,  
sicut splendor 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.*

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

*Veni, veni, venias*  
Veni, veni, venias  
ne me mori facias,  
*hyrce, hyrce, nazaza,  
trillirivos!*

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

I tuoi occhi brillano  
come raggi del sole,  
come lo splendore della folgore  
rischiarano le tenebre.

*Manda liet,  
manda liet,  
la mia amata  
non viene.*

Voglia dio, voglian gli dei,  
esaudire il mio proponimento:  
che io possa disserrare  
le sue virginee catene.

*Manda liet,  
manda liet,  
la mia amata  
non viene.*

*Se un giovane con una fanciulla*  
Se un giovane con una fanciulla  
indugerà in una cameretta,  
sarà un'unione felice.  
Con amore crescente,  
e scacciato del pari  
ogni ritegno,  
si svolgerà un gioco ineffabile,  
di membra, di braccia, di labbra.

*Vieni, vieni, vieni*  
Vieni, vieni, vieni,  
non mi fare morire,  
*hirca, hyrce, nazaza,  
trillirivos!*

Bello il tuo viso,  
lo splendore dei tuoi occhi,  
le trecce dei capelli,  
o che bel corpo!

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

*In trutina*

In trutina mentis dubia  
fluctuant contraria  
lascivus amor et pudicitia.

Sed eligo, quod video,  
collum iugo prebeo;  
ad iugum tamen suave transeo.

*Tempus est iocundum*

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

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.

Più rubiconda di una rosa,  
più candida di un giglio,  
fra tutte la più bella,  
sempre in testa la mia gloria!

*Sulla bilancia*

Sulla bilancia incerta della mente  
oscillano pensieri contrari,  
amore lascivo e pudicitia.

Ma io scelgo quel che vedo,  
e offro il mio collo al giogo;  
a un giogo così soave mi sottometto.

*Il tempo è giocondo*

Il tempo è giocondo,  
o vergini,  
dunque godete insieme  
voi che siete giovani.

Oh, oh,  
rifiorisco tutto,  
già ardo tutto  
di un amore verginale,  
è un nuovo, un nuovo amore,  
quello che mi fa morire.

Mi conforta  
la mia promessa,  
mi deprime  
il mio rifiuto.

Oh, oh,  
rifiorisco tutto,  
già ardo tutto  
di un amore verginale,  
è un nuovo, un nuovo amore,  
quello che mi fa morire.

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.

*Dulcissime*  
Dulcissime!  
Totam tibi subdo me!

Nella stagione invernale  
l'uomo è paziente,  
al soffio della primavera  
diventa lascivo.

Oh, oh,  
rifiorisco tutto,  
già ardo tutto  
di un amore verginale,  
è un nuovo, un nuovo amore,  
quello che mi fa morire.

Si burla di me  
la mia verginità,  
mi distrugge  
la mia ingenuità.

Oh, oh,  
rifiorisco tutto,  
già ardo tutto  
di un amore verginale,  
è un nuovo, un nuovo amore,  
quello che mi fa morire.

Vieni, amata mia,  
con gioia,  
vieni, veni bella,  
già muoio.

Oh, oh,  
rifiorisco tutto,  
già ardo tutto  
di un amore verginale,  
è un nuovo, un nuovo amore,  
quello che mi fa morire.

*Dolcissimo*  
Dolcissimo,  
tutta a te mi sottometto!

**Blanziflor et Helena**

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

**Fortuna imperatrix mundi**

*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  
 mihi quoque niteris;  
 nunc per ludum  
 dorsum nudum  
 fero tui sceleris.

**Branziflor ed Elena**

*Salve, bellissima*  
 Salve, bellissima,  
 gemma preziosa,  
 salve, vanto delle vergini,  
 vergine gloriosa,  
 salve luce del mondo,  
 salve rosa del mondo,  
 Biancofiore ed Elena,  
 Venere generosa.

**Fortuna, imperatrice del mondo**

*O Fortuna*  
 O Fortuna,  
 come la luna  
 sempre mutevole,  
 sempre cresci  
 o decresci;  
 vita detestabile  
 prima tormenta  
 poi lenisce  
 per gioco l'acume della mente,  
 la povertà,  
 il potere  
 dissolve come ghiaccio.

Destino crudele  
 e superbo,  
 tu ruota volubile,  
 natura perversa,  
 vana felicità  
 eternamente precaria,  
 nell'ombra  
 e velata  
 ti accosti anche a me;  
 ora per un gioco  
 della tua malvagità  
 giro a torso nudo.

Sors salutis  
et virtutis  
mihi 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!

La sorte della salvezza  
e della virtù  
ora mi è contraria,  
forza di volontà  
e debolezza sono  
sempre in costrizione.  
Per questo ora  
senza indugio  
sfiorate le corde degli strumenti;  
e piangete tutti insieme a me  
perché il destino  
ha atterrato un forte!

CLAUDIO MARINO MORETTI

Inizia gli studi musicali al Conservatorio di Brescia. Si diploma in pianoforte al Conservatorio di Milano con Antonio Ballista. Collabora per alcuni anni con Mino Bordignon ai Civici Cori e successivamente con Bruno Casoni al Teatro Regio di Torino. Fonda il Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino con il quale svolge un'intensa attività didattica e concertistica. Dal 2001 al 2008 è maestro del Coro del Teatro Regio di Torino. Dal 2008 è maestro del Coro del Teatro La Fenice di Venezia. Svolge attività di accompagnatore liederistico con cantanti tra i quali Markus Werba, Veronica Simeoni, Monica Bacelli, Mirko Guadagnini, Oksana Lazareva, Gloria Banditelli.

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Vedi biografia a pagina 166.



**Teatro La Fenice**  
sabato 6 luglio 2019 ore 20.00 turno S

JOHANNES BRAHMS  
Concerto n. 1 in re minore per pianoforte e orchestra op. 15

Maestoso  
Adagio  
Rondo: Allegro non troppo

*pianoforte* András Schiff

---

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Allegro non troppo  
Andante moderato  
Allegro giocoso  
Allegro energico e passionato

*direttore*

**MYUNG-WHUN CHUNG**

Orchestra del Teatro La Fenice

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

JOHANNES BRAHMS, CONCERTO N. 1 IN RE MINORE PER PIANOFORTE  
E ORCHESTRA OP. 15

Johannes Brahms (1833-1897) avrebbe dovuto comporre una sinfonia. Vi si stava cimentando, dietro consiglio di Schumann (ma ci sarebbero voluti ancora quasi vent'anni per scriverla davvero). Sentendosi poco sicuro nella strumentazione, e comunque seguendo una pratica comune – quella di stendere prima i contenuti dell'opera al pianoforte, passando poi all'orchestrazione – Brahms iniziò a svolgere le idee per l'importante traguardo affidandole ai pentagrammi di due pianoforti. Uno dei due rimase. Si presentava con un carattere e una specificità di scrittura troppo forti per poter essere consegnati a diversi strumenti in orchestra. Così non ci fu la sinfonia. E nacque il Concerto n. 1 in re minore op. 15. Figlio diretto della Nona di Beethoven (stessa tonalità, di nuovo a confermare l'ascendente sinfonico che aveva mosso l'ispirazione del lavoro), e dall'impronta che tutti riconobbero immediatamente come robustamente sinfonica. Tanto da definirlo «una Sinfonia con pianoforte obbligato». Fatto insolito, nonostante il precedente dei cinque concerti di Beethoven. Brahms si era spinto ancora più in là.

Brahms non pensava in termini di confronto dialettico, nell'incontro fra pianoforte e orchestra. Mirava a riunire pianoforte e orchestra. In un intreccio tanto evidente, in particolare nel primo movimento, che non a caso lasciò assai perplesso il pubblico del tempo. Proprio per la mancanza – così sembrò alle orecchie di allora – di una spiccata individualità pianistica del pianoforte. Sembra un bisticcio di parole. Ma la caratteristica nuova del Primo di Brahms risiede appunto nell'inedita personalità del solista: paradossalmente quella scrittura pensata per orchestra, e affidata per inesperienza al pianoforte, finì per conferirgli una nuova identità.

Sul nuovo volto del pianoforte, si giocò il debutto brahmsiano nel genere del concerto per eccellenza romantico. Come ogni novità, l'opera non fu capita ai primi ascolti. «È un lavoro che non può piacere – commentò il critico di Hannover, dopo la 'prima', il 22 gennaio 1859; sul podio Joachim, solista l'autore – Mostra una desolata aridità. Per più di tre quarti d'ora si deve sopportare questo guazzabuglio e rimestamento, questo strascinare e stiracchiare, questo lacerare e rappezzare frasi e fiori di retorica».

C'era un pianoforte abnorme, un titano che come un'ombra («grigio» lo avvertì alla prima lettura Liszt) emergeva dal magma dell'orchestra. Brahms aveva venticinque anni. Clara (Schumann) lo confortò. Aveva seguito convinta la prova generale per pochi amici. Di fronte alle accuse dei giornali le trovò vili, «nemmeno da considerare». Certo, da fine musicista, non era inconsapevole delle novità che il brano portava con sé: e infatti lo definì strano. «Come è strano che sia così bello nel particolare e così difficile da apprezzare nell'insieme, per quanto suggestivo esso sia». Come può capitare con un libro nuovo, di cui si leggano i capitoli staccati, man mano che vengono scritti, e poi si fatichi a trovarne una ragione d'insieme.

«Ne farò un altro del tutto differente», scrisse Brahms a Joachim, dopo il fiasco della seconda esecuzione, il 27 gennaio al Gewandhaus di Lipsia. E così sarebbe successo: Primo e Secondo sono due figli senza alcuna somiglianza. Infatti il pubblico ancora oggi si divide nelle preferenze, chi ama l'uno scarta l'altro, e viceversa. Personalmente affascina invece proprio questa totale indipendenza, e l'originalità che – doppia! — in entrambi le composizioni si staglia, a consegnarci un pianoforte così inedito e magnetico. A questo punto, stante che a tutti è nota la scansione del concerto in tre tempi (*Maestoso*, *Adagio*, *Allegro non troppo*), e che questi sono fin troppo conosciuti per necessitare dell'ennesima improbabile descrizione a parole, sembra invece utile richiamare un saggio, relativo al Primo di Brahms, che pare il più bel commento – e la miglior provocazione – su questa composizione. Sotto il titolo di *N'aimez-vous pas Brahms?* (già qui la zampata del genio), Glenn Gould scrisse nel 1962 un succoso, *terrible*, atto di difesa in favore di Brahms. Il 'suo' Primo di Brahms, ovviamente. Che non era piaciuto a vari critici americani, e del quale Bernstein, sul podio della New York Philharmonic, si era un po' stupito, trovando l'interpretazione del pianista «la più placida e sotto certi aspetti la più rigida, che gli fosse mai accaduto di sentire».

Certo, conferma Gould: l'ho voluto proprio così. «Di una placidità tenace mantenuta dall'inizio alla fine (dove la rigidità)». Non una lettura accomodante, non l'unico modo di suonare Brahms. Ma legato alla natura dell'opera. Gould l'analizza, con stile adamantino evidenziandone l'assoluta indipendenza rispetto al concerto ottocentesco («i veramente riusciti sono dovuti a compositori di second'ordine, come Grieg o Liszt»), rimarcando che la composizione abbia pregi e difetti. «Singolare ed enigmatica per lo scontro tra la fantasia vitale e la necessità di adattarsi alla forma accademica».

Di qui le due possibili interpretazioni del Concerto. Una che ne accentui «la drammaticità, i contrasti, gli spigoli», rimarcando ad esempio il contrasto fra tema maschile e femminile: lettura romantica, accademica. L'altra che porti a «leggere in Brahms il futuro», «scorgendovi il sapiente inserimento di un filo tematico fondamentale» (quel «grigio» dominante,

non a caso sottilmente da subito intuito da Liszt). Dove con tenacia si rimarchino le somiglianze, minimizzando i contrasti. In netta antitesi con le «assurde» – scrive Gould – convenzioni del Concerto per pianoforte. Da cui sono usciti «alcuni fra i più indecorosi esempi dell'innata vocazione umana all'esibizionismo».

Da che pulpito!, diranno a questo punto i lettori. Certo. Ma non vi è dubbio che pur nella provocazione, Gould voglia richiamarci ad ascoltare l'opera scrostandola dalla tradizione. Come a dire che più che l'esibizione del pianista virtuoso, qui conta seguire il talento di un venticinquenne. Un ragazzo che si era macerato, aveva sofferto. Ma alla fine aveva inventato un concerto profondo, ardito, come nessuno aveva mai scritto.

*Carla Moreni*

#### JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. 4 IN MI MINORE OP. 98

Se con le Serenate op. 11 e op. 16 (1857-1859) Brahms 'scopriva' l'orchestra quasi propedeuticamente, l'affacciarsi definitivamente alla composizione delle quattro sinfonie (1858-1885) giunse cautamente, dopo un lungo cammino di ricerca e indagine sull'orchestra e le sue problematiche, secondo una personalità per la quale il perfezionamento stilistico, la selezione, il *labor limae*, la sintesi erano una linea guida. L'analisi delle relazioni combinatorie, sia strumentali che strutturali, riprese dal linguaggio cameristico, portò gradualmente Brahms a concepire la sinfonia come apogeo della tradizione d'eredità beethoveniana, ma allo stesso tempo soprattutto come disgregazione della stessa dal suo interno, snodo dal passato verso il futuro (ecco Brahms «il progressivo», secondo Schönberg). È noto come alla monumentalità totalizzante, all'icastica dimensione dirompente del sinfonismo beethoveniano, all'impatto col tutto in una sola volta, si opponesse in Brahms il lavoro sul dettaglio e sulla percezione del dettaglio acustico, nell'intima intenzione a definire accuratamente microstrutture in grado di conservare indipendenza e ricchezza di particolari, a costo di ricorrere a esoterici artifici tecnici.

Con la Quarta Sinfonia Brahms porta al massimo rendimento i processi elaborativi, sia in senso motivico che ritmico, incluso il forte rapporto con le forme della tradizione storica, per esempio citando ritmi di ciaccona (primo movimento) e temi bachiani, rifiutando ogni esterioresità, compiacimenti o trovate innovative, verso una superiore interiorizzazione e sublimazione di formule, ideazioni e soluzioni, per conquistare una forma semplice, essenziale, ben congegnata. L'impianto concettuale che ne deriva aveva fatto dubitare Brahms su un esito positivo della Quarta Sinfonia, una volta dinanzi al pubblico – specie dopo l'infelice prima esecuzione al pianoforte fra amici – temendo per una futura impopolarità

dell'opera, nonostante l'essersi «limitato a mettere insieme una serie di polke e di valzer»:

Ho una specie di n. 4, inadatta a un testo – e che voglio provare prossimamente a Meiningen, dove lo si può fare con ogni cura, senza che la conseguenza ne sia un concerto! Per il quale ho i miei dubbi che la summenzionata n. 4 sia indicata!

In realtà, la prima esecuzione, il 25 ottobre 1885 con l'orchestra della Cappella Ducale di Meiningen diretta dall'autore, fu un successo notevole, confermato nella *tournée* successiva diretta da Bülow in Germania e Olanda (alle prove era presente il giovane Richard Strauss, che ricevette un severo giudizio sulle proprie composizioni). Hugo Wolf ebbe invece modo di contestare aspramente il lavoro sul «Salon Blatt», commentando che «una vuotezza e una mancanza di carattere così vistose non si erano mai viste chiaramente come in questa sinfonia. L'arte di comporre senza idee ha decisamente trovato in Brahms il suo più degno rappresentante». In realtà Brahms di idee ne aveva anche troppe, e per nulla slegate da coinvolgimenti emozionali, visto l'acceso melodismo unito all'enorme ricchezza di figure musicali, a elementi strutturali variegati, in un clima contemplativo generale che avvolge frasi e melodie con un pessimismo e una chiusura proprie di un intimismo nascosto, quella tipica malinconia brahmsiana che si rifugia nell'assoluto percepito da una meditazione sui misteri della natura. Complice il soggiorno estivo «del tutto delizioso» – scriveva Brahms a Clara Schumann – nel piccolo villaggio stiriano di Mürzzuschlag, alle pendici del monte Semmering, dove fra il 1884 e il 1885 nacque la sinfonia, unico brano composto nel 1885, in pochi mesi. Per Massimo Mila «il senso profondo del sinfonismo brahmsiano è in quella specie di colloquio ad alto livello, in quell'accesso all'empireo delle idee platoniche dischiuso attraverso la mediazione dei paesaggi prediletti».

Quindi, nelle sinfonie e nella Quarta soprattutto, Brahms giunse a rielaborare echi beethoveniani di monumentale imponenza, richiami al folklore e a sentimenti appartenenti a intime sfere, cantabilità liederistica con tratti di commossa confessione, bagliori cameristici (esemplare l'assolo di flauto nel quarto movimento), tecniche compositive e alchimie combinatorie sviluppate dalla riflessione sulle forme antiche, in una visione del mondo tra distacco superiore e lacerazione interiore. L'orchestra viene studiata in tutte le sue possibili magie d'intreccio, risultando incredibilmente compatta, con scelte strumentali volte strategicamente a valorizzare il carattere peculiare di ogni tema.

Sintesi eccelsa è l'*Allegro non troppo*, concepito in una forma-sonata (esposizione-sviluppo-ripresa), piegata e distesa fino ad annullarne ogni accademismo, sia per la ricchezza di temi enunciati, sia per la magistrale concatenazione degli episodi e l'elaborazione strutturale infinitesimale che li pervade. Basti considerare lo struggente e sospirante primo tema, affida-

to ai violini in ottava (sembra che Brahms avesse inizialmente pensato ad alcuni accordi introduttivi, poi eliminati): su un ritmo di ciaccona in metro giambico (breve-lunga) Brahms innesta una semplice melodia che ondeggia alternando intervalli di terza discendenti a seste ascendenti, celando la scala armonica di mi minore ordinata per terze discendenti (la sesta è infatti rivolto della terza) a partire dalla dominante (si sol mi do la fa diesis re diesis si), subito seguita da quella di terze ascendenti in la minore (mi sol si re fa la do), con tinte modali. Seguono un secondo tema enunciato dai legni, di carattere dolce, che non troverà molto sviluppo, e un terzo tema, piccola e ritmica fanfara, fra ulteriori tre elementi motivici serpeggianti in un flusso continuo di pensieri (subito dopo il primo tema; una scala discendente a ottave; motivo dei violoncelli con i corni). L'impostazione in 4/4 contribuisce a costruire un'apparente andatura squadrata, seria per l'impegno concettuale, in realtà contraltare dei sotterranei fiumi di passione che abbracciano tutta la partitura. Un alone di tinte nordiche illumina la partitura quando l'orchestrazione si muove per fasce sonore – procedimento tipico per rievocare la natura – fra qualche presagio di strumentazione impressionista e allusioni al folklore (i pizzicati). Impressionante è l'intensificazione progressiva delle dinamiche psicoacustiche, prima nello sviluppo – incredibilmente studiato in ogni dettaglio, fra impeti drammatici e isole poetiche – poi nella coda, non circostanza conclusiva ma vertice di esasperazione ai confini col tragico.

Ciclo di intima e straziante intensità lirica è l'*Andante moderato*, basato su una graduale accentuazione dell'indagine psicologica fra i due temi principali – il primo nobilmente cantabile, ai legni, il secondo più oscuro, ai violoncelli – sia sul piano di un accresciuto raccoglimento che di uno scorrere maggiore di drammaticità vitalmente sublime. Principio basilare è anche qui quello di derivazione tematica delle molteplici figure musicali e strutturali dal primo tema, assemblate secondo un percorso narrativo, quasi di antica ballata, come un racconto di evocativa lontananza, grazie ad alcuni rintocchi armonici arcaici e alla raffinatezza strumentale che connette diverse soluzioni di magistrale scrittura cameristica.

La tecnica di derivazione motivica viene osservata in modo programmatico anche nell'*Allegro giocoso*, soprattutto nelle riprese del primo tema, all'interno di una struttura globale in forma-sonata con alcune affinità rispetto al primo movimento, soprattutto per quanto riguarda il modo di trattare la ripresa. L'orchestra, arricchita di ottavino e triangolo, fra dinamiche con forti contrasti, ricalca bene un carattere appunto 'giocos', che per le ricche implicazioni ritmiche sembra recuperare movimenti folklorici di danza paesana, anche se in un clima fantastico per l'accesa imprevedibilità delle formule musicali.

Strettamente legato al primo movimento è invece il finale (*Allegro energico e passionato - Più allegro*), soprattutto per il carattere profondamente drammatico degli sviluppi, ma attraverso un continuo e ossessivo

processo di elaborazione in forma di ciaccona: si tratta di trentacinque brevi variazioni su un tema in minime di otto battute, tratto dalla ciaccona finale della Cantata BWV 150 di Johann Sebastian Bach «Nach dir, Herr, verlanget mich» (Sento il desiderio di te, o Signore), monumentale testimonianza del rapporto brahmsiano con il passato e del suo strettissimo legame con la forma della variazione. La tecnica della variazione, intesa come processo di permutazione e sviluppo, permette infatti un'elaborazione non solo in senso melodico-armonico, ma anche timbrico, muovendo plasticamente aggregati sinfonici e cameristici, alternando rarefazione a dissoluzione, fra caratteri diversissimi, dai toni più appassionati ad aree intime, tzigane, pastorali, in un clima intensamente romantico. L'architettura prende avvio dal tema in accordi, per poi scivolare senza soluzione di continuità in quattro blocchi principali raggruppanti variazioni affini, secondo un'assoluta naturalezza priva di bruschi scarti: il primo blocco di dodici variazioni dal carattere travolgente; il secondo (quattro variazioni) intensamente lirico, con uno straordinario momento solistico del flauto, canto sospeso sull'abisso; il terzo (quindici variazioni), nuovamente irruento; il quarto, coda di quattro variazioni. Commentava già il «Leipziger Nachrichten» nel febbraio 1886, dopo un'esecuzione della sinfonia:

Il finale è certamente il passo più originale e fornisce l'argomentazione più indiscutibile a coloro i quali vedono in Brahms un Bach moderno. Tutto è impregnato dello spirito di Bach [...] costruito in modo che la sua coscienza contrappuntistica resti subordinata al suo contenuto poetico.

*Mirko Schipilliti*

## MYUNG-WHUN CHUNG

Vedi biografia a pagina 16.

## ANDRÁS SCHIFF

Nato a Budapest nel 1953, ha iniziato a studiare pianoforte all'età di cinque anni con Elisabeth Vadász. In seguito ha proseguito gli studi alla Ferenc Liszt Academy con Pál Kadosa, György Kurtág e Ferenc Rados, e a Londra con George Malcolm. *Recital* e interi cicli, che comprendono i più importanti lavori per tastiera di Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann e Bartók, formano un'importante parte della sua attività artistica. Dal 2004 ha eseguito la serie completa delle Sonate per piano di Beethoven in venti diverse città.



Ha lavorato con le più importanti orchestre e i più celebri direttori, anche se attualmente preferisce esibirsi come direttore o come solista. Nel 1999 ha creato la sua propria orchestra da camera, la Cappella Andrea Barca. Oltre a questo, collabora con la Chamber Orchestra of Europe. Dal 1989 al 1988 è direttore artistico del festival Musiktage Mondsee, vicino a Salisburgo. Nel 1995, assieme a Heinz Holliger, ha fondato l'Ittinger Pfingstkonzerte a Kartause Ittingen, in Svizzera. Nel 1998 ha dato vita a un ciclo intitolato *Omaggio a Palladio* all'Olimpico di Vicenza. Ha ottenuto numerosi premi internazionali: nel 2006 è diventato membro onorario della Beethoven House di Bonn; nel 2008 ha vinto la Wigmore Hall Medal; nel 2009 è stato nominato Special Supernumerary Fellow del Balliol College di Oxford; nel 2011 ha ricevuto lo Schumann Prize dalla città di Zwickau; nel 2012 si è aggiudicato la Golden Mozart-Medaille dell'International Stiftung Mozarteum, l'Ordine di Merito della Repubblica Federale tedesca, ed è stato fatto membro d'onore del Vienna Konzerthaus; nel 2013 gli è stata conferita la medaglia d'oro della Royal Philharmonic Society; nel 2014 ha preso la laurea *honoris causa* dell'Università di Leeds e nel 2018 quella del Royal College of Music.

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

La storia dell'Orchestra del Teatro La Fenice è legata a quella del teatro stesso, centro produttivo di primaria importanza che nel corso dell'Ottocento ha presentato prime assolute di opere fondamentali nella storia del melodramma (*Semiramide*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Rigoletto*, *La traviata*). Nella seconda parte del secolo scorso l'impegno dei complessi orchestrali si concentrò nell'internazionalizzazione del repertorio, ampliato anche sul fronte sinfonico-concertistico (con solisti quali Enrico Mainardi, Mstislav Rostropovič, Edwin Fischer, Aldo Ferraresi, Arthur Rubinstein). Nel corso dell'Otto e Novecento, sul podio dell'Orchestra si susseguirono celebri direttori e compositori: Lorenzo Perosi, Giuseppe Martucci, Arturo Toscanini, Antonio Guarnieri, Richard Strauss, Pietro Mascagni, Giorgio Ghedini, Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Willy Ferrero, Leopold Stokowski, Fritz Reiner, Vittorio Gui, Tullio Serafin, Giuseppe Del Campo, Nino Sanzogno, Ermanno Wolf-Ferrari, Carlo Zecchi, John Barbirolli, Herbert Albert, Franco Ferrara, Guido Cantelli, Thomas Schippers, Dimitri Mitropoulos. Nel 1938 il Teatro La Fenice divenne Ente Autonomo: anche l'Orchestra vide un riassetto e un rilancio, grazie pure all'attiva partecipazione al Festival di musica contemporanea della Biennale d'Arte. Negli anni Quaranta e Cinquanta sotto la guida di Scherchen, Bernstein, Celibidache (impegnato nell'integrale delle sinfonie beethoveniane), Konwitschny (nell'integrale del *Ring* wagneriano) e Stravinskij, la formazione veneziana diede vita a concerti di portata storica. Negli anni, si sono susseguiti sul podio veneziano i più celebri direttori d'orchestra, tra i quali ricordiamo ancora: Bruno Maderna, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Elisha Inbal, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung (recente protagonista della doppia inaugurazione della stagione 2012-2013 con *Otello* e *Tristan und Isolde*, della stagione 2014-2015 con *Simon Boccanegra* e della stagione 2017-2018 con *Un ballo in maschera*). Notevole la proposta di opere contemporanee come *The Rake's Progress* di Stravinskij e *The Turn of the Screw* di Britten negli anni Cinquanta (entrambe in prima rappresentazione assoluta), *Aus Deutschland* (in prima rappresentazione italiana) ed *Entführung im Konzertsaal* (in prima rappresentazione assoluta) di Mauricio Kagel, e recentemente, in prima rappresentazione assoluta, *Medea* di Adriano Guarnieri (Premio Abbiati 2003), *Signor Goldoni* di Luca Mosca e *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini (Premio Abbiati 2010). Da segnalare inoltre la prima esecuzione assoluta del recentemente ritrovato *Requiem* giovanile di Bruno Maderna e, nelle ultime stagioni, le riprese di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli (quest'ultima in prima italiana). In ambito sinfonico l'Orchestra si è cimentata in vasti cicli, tra

cui quelli dedicati a Berg, Mahler e Beethoven, sotto la direzione di maestri quali Sinopoli, Kakhidze, Masur, Barshai, Tate, Ahronovitch, Kitajenko, Inbal, Temirkanov. Formazione che si pone fra le più interessanti realtà del panorama italiano, l'Orchestra del Teatro La Fenice svolge regolarmente *tournee* in Italia e all'estero (di recente in Polonia, Francia, Danimarca, Giappone, Cina, Emirato di Abu Dhabi), riscuotendo calorosi consensi di pubblico e critica. Tra i direttori principali dell'Orchestra negli ultimi anni si sono alternati Eliahu Inbal (ricordiamo le sue integrali delle sinfonie di Beethoven e di Mahler), Vjekoslav Sutej, Isaac Karabtchevsky (che ha realizzato l'integrale delle sinfonie di Mahler), Diego Matheuz dal 2011 al 2014; tra i principali direttori ospiti ricordiamo Sir Jeffrey Tate. Dal 2002 al 2004 il direttore musicale è stato il compianto Marcello Viotti, che ha diretto l'Orchestra del Teatro La Fenice in opere quali *Thaïs*, *Les Pêcheurs de perles*, *Le Roi de Lahore*. Dal 2007 al 2009 gli è succeduto Eliahu Inbal, che ha diretto quattro importanti produzioni operistiche: *Elektra*, *Boris Godunov*, il dittico *Von heute auf morgen - Pagliacci* e *Die tote Stadt*. Tra le produzioni più recenti cui ha preso parte l'Orchestra del Teatro La Fenice si ricorda infine *Aquagranda* di Filippo Perocco, opera commissionata dalla Fenice per i cinquant'anni dell'alluvione di Venezia, vincitrice del Premio speciale Franco Abbiati 2017.

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

È una formazione stabile i cui componenti sono selezionati con concorsi internazionali. All'impegno nella programmazione operistica del Teatro (in sede e fuori) esso ha progressivamente affiancato una crescente presenza nel repertorio sacro, sinfonico e cameristico. Oggi costituisce un punto fermo anche nella programmazione sinfonica della Fenice e svolge attività concertistica in Italia e all'estero sia con l'Orchestra della Fenice che in formazioni autonome o con altri complessi orchestrali. Nell'ultimo dopoguerra ne hanno curato la quotidiana preparazione Sante Zanon, Corrado Mirandola, Aldo Danieli, Ferruccio Lozer, Marco Ghiglione, Vittorio Sicuri, Giulio Bertola, Giovanni Andreoli, Guillaume Tourniaire, Piero Monti, Emanuela Di Pietro e attualmente Claudio Marino Moretti. Tra i direttori con i quali il Coro ha collaborato in tempi recenti si annoverano Abbado, Ahronovitch, Arena, Bertini, Campori, Chung, Clemencic, Dantone, Ferro, Fournier, Gardiner, Gavazzeni, Gelmetti, Horvat, Inbal, Kakhidze, Kitajenko, Maazel, Marriner, Melles, Muti, Oren, Pesko, Prêtre, Santi, Semkov, Sinopoli, Tate, Temirkanov, Thielemann. Il repertorio spazia dal sedicesimo al ventunesimo secolo. Fra le incisioni discografiche ricordiamo *Il barbiere di Siviglia* con Claudio Abbado e *Thaïs* di Massenet con Marcello Viotti. Fra i più significativi impegni degli ultimi anni, l'Oratorio di Natale e la Messa in si minore di Bach con Riccardo Chailly e Stefano Montanari, il *War Requiem* di Britten con Bruno Bartoletti, la Messa da Requiem di Verdi con Myung-Whun Chung, *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli con Lothar Zagrosek, *Alceste* di Gluck con Guillaume Tourniaire, due concerti monografici dedicati ad Arvo Pärt e a Ives, Cage e Feldman con Claudio Marino Moretti, le prime esecuzioni assolute del *Requiem* di Bruno Maderna, del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini con Andrea Molino e di *Aquagranda* di Filippo Perocco. Di recente il Coro ha inaugurato la stagione concertistica della Konzerthaus di Berlino eseguendo, a fianco della Konzerthausorchester e con la direzione di Juraj Valčuha, la *Messa da Requiem* di Verdi.



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

### ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

---

**Violini primi** Roberto Baraldi **◆**, Enrico Balboni **◆◆**, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

**Violini secondi** Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano

**Viole** Alfredo Zamarra •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

**Violoncelli** Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri

**Contrabbassi** Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

**Ottavino** Franco Massaglia

**Flauti** Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

**Oboi** Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

**Clarineti** Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

**Fagotti** Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Riccardo Papa

**Controfagotto** Fabio Grandesso

**Corni** Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

**Trombe** Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

**Tromboni** Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

**Tromboni bassi** Athos Castellan, Claudio Magnanini

**Basso tuba** Alberto Azzolini

**Timpani** Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

**Percussioni** Claudio Cavallini

**◆** primo violino di spalla

**◆** a termine

**•** prime parti

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

---

**Claudio Marino Moretti**  
*maestro del Coro*

**Ulisse Trabacchin**  
*altro maestro del Coro*

**Soprani** Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Michiko Hayashi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

**Alti** Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori

**Tenori** Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

**Bassi** Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

### SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

---

**Fortunato Ortombina** *sovrintendente e direttore artistico*

**Anna Migliavacca** *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

**Franco Bolletta** *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

**Marco Paladin** *direttore musicale di palcoscenico*

**Lucas Christ** <sup>◇</sup> *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI **Francesca Tondelli** *responsabile*, **Cristiano Beda**, **Salvatore Guarino**,  
**Andrea Rampin**

ARCHIVIO MUSICALE **Gianluca Borgonovi** *responsabile*, **Tiziana Paggiaro**

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Rossana Berti**, **Monica Fracassetti**,  
**Costanza Pasquotti** <sup>◇</sup>

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Thomas Silvestri**, **Elisabetta Gardin** <sup>◇</sup>,  
**Alessia Pelliccioli** <sup>◇</sup>, **Andrea Pitteri** <sup>◇</sup>, **Pietro Tessarin** <sup>◇</sup>

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo**, **Franco Rossi** *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP, nnp\**, **Liliana Fagarazzi**, **Stefano Lanzi**,  
**Fabrizio Penzo**, **Nicola Zennaro**, **Andrea Baldresca** <sup>◇</sup>, **Marco Giacometti** <sup>◇</sup>

### DIREZIONE GENERALE

---

**Andrea Erri** *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

**Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Dino Calzavara** *responsabile ufficio contabilità e controllo*,  
**Anna Trabuio**, **Nicolò De Fanti** <sup>◇</sup>

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA **Simonetta Bonato** *responsabile*, **Andrea Giacomini**

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Laura Coppola**

BIGLIETTERIA **Lorenza Bortoluzzi**, **Alessia Libettoni**

### DIREZIONE DEL PERSONALE

---

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO **Giorgio Amata** *direttore*, **Lucio Gaiani** *responsabile ufficio gestione del personale*, **Alessandro Fantini** *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, **Stefano Callegaro**, **Giovanna Casarin**, **Antonella D'Este**,  
**Alfredo Iazzoni**, **Renata Magliocco**, **Lorenza Vianello**, **Giovanni Bevilacqua** <sup>◇</sup>

### DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

---

**Bepi Morassi** *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*,  
**Valter Marcanzin** *altro direttore di scena e palcoscenico*, **Lucia Cecchelin** *responsabile produzione*,  
**Silvia Martini**, **Fabio Volpe**

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, **Carmen Attisani** <sup>◇</sup>

## AREA TECNICA

---

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp\**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato  $\diamond$ , Filippo Maria Corradi  $\diamond$ , Franco Contini  $\diamond$ , Alberto Deppieri  $\diamond$ , Cristiano Gasparini  $\diamond$ , Daria Lazzaro  $\diamond$ , Marco Rosada  $\diamond$ , Giacomo Tagliapietra  $\diamond$ , Riccardo Talamo  $\diamond$

ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp\**, Alberto Petrovich, *nnp\**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede  $\diamond$ , Michele Voltan  $\diamond$ , Lazzaro Alessio  $\diamond$

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo  $\diamond$ , Roberto Pirrò  $\diamond$

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia  $\diamond$

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo  $\diamond$  *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera  $\diamond$ , Paola Masè  $\diamond$ , Francesca Semenzato  $\diamond$ , Emanuela Stefanello  $\diamond$ , Paola Milani *addetta calzoleria*

$\diamond$  a termine

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



**Teatro La Fenice**  
23, 25, 27, 29 novembre  
1 dicembre 2018

*opera inaugurale*

## Macbeth

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Myung-Whun Chung*  
*regia Damiano Michieletto*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

## Romeo e Giulietta

*musica di Sergej Prokof'ev*

*coreografia di Jean-Christophe Maillot*

*direttore Nicolas Brochot*

Les Ballets de Monte-Carlo

**Teatro La Fenice**  
4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio  
1, 3 febbraio 2019

## La traviata

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Sesto Quatrini*  
*regia Robert Carsen*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice - Sale Apollinee**  
5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio  
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019

## Il visitatore. Shakespeare in Venice

*musica di Alberto Maron*

*regia Michele Modesto Casarin*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
e Pantakin Commedia

**Teatro La Fenice**  
25, 27, 29, 31 gennaio 2019  
2 febbraio 2019

## Werther

*musica di Jules Massenet*

*direttore Guillaume Tourniaire*  
*regia Rosetta Cucchi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*

allestimento Fondazione Teatro Comunale  
di Bologna

**Teatro Malibran**  
8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

## Il sogno di Scipione

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore Federico Maria Sardelli*  
*regia Elena Barbalich*  
team creativo Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con  
Accademia di Belle Arti di Venezia  
progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran

**Teatro La Fenice**  
15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

## Il re pastore

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore Federico Maria Sardelli*  
*regia Alessio Pizzech*

Orchestra del Teatro La Fenice  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
24, 26, 28 febbraio  
1, 2, 3, 5 marzo 2019

## L'italiana in Algeri

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore Giancarlo Andretta*  
*regia Bepi Morassi*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**  
7, 8, 9 marzo 2019

## La Statira

*musica di Tomaso Albinoni*

*direttore Francesco Erle*  
*regia Francesco Bellotto*

Orchestra barocca del  
Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con  
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia  
progetto Opera Giovani

**Teatro Malibran**  
21, 22, 23 marzo 2019

## Pimpinone

*musica di Tomaso Albinoni*

*maestro al cembalo e direttore*  
Giovanni Battista Rigon  
*regia Davide Garattini Raimondi*

Ensemble del Conservatorio  
Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in collaborazione con  
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia  
progetto Opera Giovani

**Teatro La Fenice**  
22, 26, 30 marzo  
4, 7 aprile 2019

## Otello

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Myung-Whun Chung*  
*regia Francesco Micheli*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
27, 28, 29, 31 marzo  
2, 3, 5, 6 aprile 2019

## La traviata

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore Francesco Lanzillotta*  
*regia Robert Carsen*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

23, 27, 30 aprile  
2, 5 maggio 2019

**Dorilla in Tempe**

*musica di Antonio Vivaldi*

*direttore* Diego Fasolis  
*regia* Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

10, 12, 17, 19, 21, 24,  
25, 29 maggio 2019

**Turandot**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Callegari  
*regia* Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
progetto speciale Biennale Arte 2019

**Teatro La Fenice**

18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio  
1 giugno 2019

**Aida**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Riccardo Frizza  
*regia* Mauro Bolognini  
*ripresa da* Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29,  
30 giugno 2019

**Don Giovanni**

*musica di Wolfgang Amadeus Mozart*

*direttore* Jonathan Webb  
*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

24, 30 agosto  
5, 7, 11, 22, 24, 27, 29 settembre  
1, 4, 6, 9 ottobre 2019

**Il barbiere di Siviglia**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Francesco Ivan Ciampa  
*regia* Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

25 agosto  
1, 3, 6, 12, 19 settembre 2019

**Tosca**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Rustioni  
*regia* Serena Sinigaglia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

31 agosto, 4, 8, 10,  
15, 21, 25 settembre  
3, 5 ottobre 2019

**Madama Butterfly**

*musica di Giacomo Puccini*

*direttore* Daniele Callegari  
*regia* Àlex Rigola  
*scene e costumi* Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
progetto speciale Biennale Arte 2013

**Teatro Malibran**

13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

**Luci mie traditrici**

*musica di Salvatore Sciarrino*

*direttore* Tito Ceccherini  
*regia* Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice  
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

20, 26, 28 settembre  
2, 8 ottobre 2019

**La scala di seta**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Alvis Casellati  
*regia* Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre  
2, 3 novembre 2019

**La traviata**

*musica di Giuseppe Verdi*

*direttore* Stefano Ranzani  
*regia* Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti  
allestimento Fondazione Teatro La Fenice



**Teatro La Fenice**

3 novembre 2018 ore 20.00 turno S  
4 novembre 2018 ore 17.00 turno U

*concerto inaugurale dedicato al  
centenario della fine della Grande  
Guerra*

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Giuseppe Verdi**

*Messa da Requiem*

per soli, coro e orchestra

*soprano Maria Agresta*

*mezzosoprano Veronica Simeoni*

*tenore Antonio Poli*

*basso Alex Esposito*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*

**Teatro Malibrán**

10 novembre 2018 ore 20.00 turno S  
11 novembre 2018 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Kerem Hasan**

**Simone Maccaglia**

*Broken Landscape*

commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
e lo speciale contributo di Nicola Giol  
prima esecuzione assoluta

**Giovanni Battista Viotti**

Concerto per violino e orchestra  
in la minore n. 22

*violino Enrico Balboni*

**Ludwig van Beethoven**

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore  
op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

**Basilica di San Marco**

17 dicembre 2018 ore 20.00 per invito  
18 dicembre 2018 ore 20.00 turno S

*concerto di Natale*

*direttore*

**Marco Gemmani**

Fastose liturgie di Natale  
alla fine del Cinquecento

Cappella Marciana

**Teatro La Fenice**

22 dicembre 2018 ore 20.00 turno S  
23 dicembre 2018 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Renato Palumbo**

**Carl Maria Von Weber**

*Der Freischütz: Ouverture*

**Arrigo Boito**

Sinfonia in la minore

**Giuseppe Verdi**

*Otello: Ballabili*

**Amilcare Ponchielli**

*La Gioconda*

Danza delle ore

**Amilcare Ponchielli**

*La Gioconda*

Preludio

«Feste e pane!»

**Arrigo Boito**

*Mefistofele: estratti*

*basso Alex Esposito*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro Claudio Marino Moretti*

Kolbe Children's Choir

*maestro del Coro Alessandro Toffolo*

in collaborazione con Comitato nazionale  
per le celebrazioni del centenario  
della scomparsa di Arrigo Boito

**Teatro La Fenice**

11 gennaio 2019 ore 20.00 turno S  
12 gennaio 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Jérémie Rhorer**

**Gianni Bozzola**

*Giorni di Giona*

commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg  
prima esecuzione assoluta

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Sinfonia concertante per violino e

viola in mi bemolle maggiore

kv 364/320d

*violino Roberto Baraldi*

*viola Alfredo Zamarra*

**Ludwig van Beethoven**

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

25 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Marco Angius**

**Luigi Boccherini / Luciano Berio**

*Quattro versioni originali della*

*Ritirata notturna di Madrid*

*sovraposte e trascritte per orchestra*

**Ferruccio Busoni**

*Rondò arlecchinesco op. 46*

**Giuseppe Verdi**

*Macbeth: Ballabili*

**Giuseppe Verdi / Luciano Berio**

Otto romanze per tenore e orchestra

*tenore Enrico Casari*

Orchestra di Padova e del Veneto

**Teatro La Fenice**

9 marzo 2019 ore 20.00 turno S  
10 marzo 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Gustav Mahler**

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*  
per soprano, contralto, coro misto e  
orchestra

*soprano* Zuzana Marková

*contralto* Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

**Teatro La Fenice**

12 aprile 2019 ore 20.00 turno S  
14 aprile 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Yuri Temirkanov**

**Pëtr Il'ič Čajkovskij**

Concerto per violino e orchestra  
in re maggiore op. 35

*violino* Sergei Dogadin

Sinfonia n. 6 in si minore

op. 74 *Patetica*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

19 aprile 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Diego Fasolis**

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Requiem* in re minore  
per soli, coro e orchestra kv 626

*soprano* Michela Antenucci

*mezzosoprano* Lucia Cirillo

*tenore* David Ferri Durà

*basso* Riccardo Novaro

*Thamos re d'Egitto* kv 345 n. 7a e n. 7

«Ave Verum Corpus» kv 618

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

**Teatro Malibran**

7 giugno 2019 ore 20.00 turno S

8 giugno 2019 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Jonathan Webb**

**Sara Caneva**

*Fondale mobile*

commissione «Nuova musica alla Fenice»  
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice  
prima esecuzione assoluta

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Concerto per pianoforte e orchestra  
n. 17 in sol maggiore kv 453

*pianoforte* Francesco Granata

vincitore Premio Venezia 2017

**Ralph Vaughan Williams**

*A London Symphony*

**Teatro La Fenice**

9 giugno 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Claudio Marino Moretti**

**Carl Orff**

*Carmina Burana*

Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

6 luglio 2019 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Johannes Brahms**

Concerto n. 1 in re minore  
per pianoforte e orchestra op. 15

*pianoforte* Andrés Schiff

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice



*credit fotografici*

Myung-Whun Chung: Silvia Lelli  
Maria Agresta: Alessandro Moggi  
Antonio Poli: Schneider Photography  
Kerem Hasan: Marco Borggreve  
Jérôme Rhorer: Luc Braquet  
Marco Angius: Andrea Cherchi  
Orchestra di Padova e del Veneto: Alessandra Lazzarotto  
Diego Fasolis: Daniel Vaas  
Lucia Cirillo: Francesco Squeglia  
Jonathan Webb: Ilaria Costanzo  
András Schiff: Nicolas Brodard  
Claudio Marino Moretti, Francesco Granata,  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice: Michele Crosera

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Si ringrazia l'Archivio storico del Teatro La Fenice per aver messo a disposizione il materiale fotografico e redazionale.

In particolare:

le note sulla Sinfonia concertante per violino e viola in mi bemolle maggiore *KV 364/320d* di Wolfgang Amadeus Mozart sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 1992-1993;  
le note sulla Sinfonia n. 5 in do minore op. 67 di Ludwig van Beethoven sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2003-2004;  
le note sui *Carmina Burana* sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 1997-1998;  
le note sulle Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra da Luciano Berio sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2006-2007;  
le note sulla Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione* di Gustav Mahler sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2008-2009;  
le note sul Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35 di Pëtr Il'ič Čajkovskij sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2010-2011;  
le note sulla Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica* di Pëtr Il'ič Čajkovskij sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2012-2013;  
le note sul Concerto n. 1 in re minore per pianoforte e orchestra op. 15 di Johannes Brahms sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2003-2004;  
le note sulla Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98 di Johannes Brahms sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2009-2010.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa

*redazione*

Barbara Montagner, Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello

*Supplemento a*

**La Fenice**

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Barbara Montagner  
aut. trib. di Ve 10.4.1997  
iscr. n. 1257, R.G. stampa

*concessionarie per la pubblicità*

A.P. Comunicazione  
VeNet comunicazioni

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

*finito di stampare*

nel mese di ottobre 2018  
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

*I versamenti vanno effettuati su*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

*intestati a*

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Revisori dei conti* Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

*Contabilità* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria organizzativa* Maria Donata Grimani,  
Alessandra Toffanin

*Viaggi musicali* Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

*Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);

*Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

*Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;

*L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

*Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

*Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

*Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

*Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

*I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;

*Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

*La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

*Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

*Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

*A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.







**FEST**

FENICE SERVIZI TEATRALI

*Amministratore Unico*

Giorgio Amata

*Collegio Sindacale*

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

*Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali*

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**





