



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2019-2020



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2019-2020



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 fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

martedì 19 novembre 2019

GIORGIO PESTELLI

Don Carlo

lunedì 9 dicembre 2019

SANDRO CAPPELLETTO

Pinocchio

martedì 14 gennaio 2020

LUCA MOSCA

A Hand of Bridge

Il castello del principe Barbablù

venerdì 31 gennaio 2020

SILVIA POLETTI

Duse

venerdì 20 marzo 2020

MASSIMO CONTIERO

Carmen

venerdì 17 aprile 2020

FABIO SARTORELLI

Rigoletto

mercoledì 22 aprile 2020

ALBERTO MATTIOLI

Farnace

venerdì 15 maggio 2020

PAOLO BARATTA

Faust

venerdì 12 giugno 2020

PIER LUIGI PIZZI

Rinaldo

martedì 23 giugno 2020

SANDRO CAPPELLETTO

Roberto Devereux

venerdì 18 settembre 2020

FRANCO ROSSI

Il trovatore

martedì 6 ottobre 2020

ELENA BARBALICH

Prima la musica e poi le parole

Der Schauspieldirektor

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



Incontri con **la Stagione Sinfonica**

*Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2019-2020
del Teatro La Fenice*

mercoledì 8 ottobre 2019 <i>relatore Franco Rossi</i>	concerto diretto da Alpesh Chauhan (12 e 13 ottobre) musiche di Beethoven
mercoledì 16 ottobre 2019 <i>relatore Vitale Fano</i>	concerto diretto da Federico Maria Sardelli (18 e 20 ottobre) musiche di Beethoven
mercoledì 6 novembre 2019 <i>relatore Francesco Pavan</i>	concerto diretto da Marco Angius (9 e 10 novembre) musiche di Azzan, Richard Strauss, Mozart, Beethoven
mercoledì 3 dicembre 2019 <i>relatore Franco Rossi</i>	concerto diretto da Myung-Whun Chung (5 e 6 dicembre) musiche di Mahler
mercoledì 11 dicembre 2019 <i>relatore Giovanni Toffano</i>	concerto diretto da Marco Gemmani (17 e 18 dicembre) musiche di Giovanni Legrenzi
mercoledì 18 dicembre 2019 <i>relatore Massimo Contiero</i>	concerto diretto da Claus Peter Flor (20 e 22 dicembre) musiche di Mendelssohn Bartholdy
mercoledì 8 gennaio 2020 <i>relatore Igor Cognolato</i>	concerto diretto da Daniel Cohen (10 e 12 gennaio) musiche di Zambon, Beethoven
mercoledì 26 febbraio 2020 <i>relatore Francesco Erle</i>	concerto diretto da Hartmut Haenchen (29 febbraio e 1 marzo) musiche di Beethoven
mercoledì 4 marzo 2020 <i>relatore Isabella Lo Porto</i>	concerto diretto da Rudolf Buchbinder (7 e 8 marzo) musiche di Beethoven
mercoledì 8 aprile 2020 <i>relatore Monica Bertagnin</i>	concerto diretto da Myung-Whun Chung (10 e 11 aprile) musiche di Mahler
mercoledì 6 maggio 2020 <i>relatore Cecilia Franchini</i>	concerto diretto da Claudio Marino Moretti (10 maggio) musiche Zanetti, Bach, Schnittke

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



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2019-2020
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

domenica 24 novembre 2019 ore 19.00

Don Carlo

venerdì 13 dicembre 2019 ore 19.00

Pinocchio

martedì 21 gennaio 2020 ore 19.00

A Hand of Bridge / Il castello del principe Barbablù

giovedì 20 febbraio 2020 ore 19.00

L'elisir d'amore

giovedì 30 aprile 2020 ore 19.00

Farnace

venerdì 22 maggio 2020 ore 19.00

Faust

venerdì 19 giugno 2020 ore 19.00

Rinaldo

venerdì 26 giugno 2020 ore 19.00

Roberto Devereux

venerdì 9 ottobre 2020 ore 19.00

Prima la musica e poi le parole / Der Schauspieldirektor

Concerti della Stagione Sinfonica 2019-2020
trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Alpesh Chauhan (sabato 12 ottobre 2019)

Myung-Whun Chung (giovedì 5 dicembre 2019)

Daniel Cohen (venerdì 10 gennaio 2020)

Hartmut Haenchen (sabato 29 febbraio 2020)

Myung-Whun Chung (venerdì 10 aprile 2020)

Claudio Marino Moretti (domenica 10 maggio 2020)

Ton Koopman (sabato 6 giugno 2020)

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



FONDAZIONE
ENZO HRUBY



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



MICHELANGELO
FOUNDATION
FOR CREATIVITY
AND CRAFTSMANSHIP



Noventa Di Piave

pierre cardin



GENERALI



superjet
INTERNATIONAL



CONFINDUSTRIA
VENEZIA



ALBO DEI SOCI

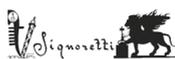


Fondazione Amici della Fenice

FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



FENICE



TRAVESE 1895
HAUSBRANDT

Marsilio



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE
PORTI DI VENEZIA E CHIOGGIA



APV INVESTIMENTI



VENEZIA 1974
IL TABARRO
DI SANDRO ZARA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2019-2020

Venezia

12 ottobre 2019 – 15 giugno 2020

SOMMARIO

- 6 ALPESH CHAUHAN
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 12 e 13 ottobre 2019
musiche di Ludwig van Beethoven
- 22 FEDERICO MARIA SARDELLI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 18 e 20 ottobre 2019
musiche di Ludwig van Beethoven
- 30 MARCO ANGIUS
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 9 e 10 novembre 2019
musiche di Maurizio Azzan, Richard Strauss,
Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven
- 40 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 5 e 6 dicembre 2019
musiche di Gustav Mahler
- 52 MARCO GEMMANI
SOLISTI DELLA CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre 2019
Concerto di Natale, musiche di Giovanni Legrenzi
- 64 CLAUD PETER FLOR
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 20 e 22 dicembre 2019
musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy
- 70 DANIEL COHEN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 10 e 12 gennaio 2020
musiche di Alvis Zambon e Ludwig van Beethoven
- 84 HARTMUT HAENCHEN
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 29 febbraio e 1 marzo 2020
musiche di Ludwig van Beethoven

- 102 RUDOLF BUCHBINDER
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 7 e 8 marzo 2020
musiche di Ludwig van Beethoven
- 110 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 10 e 11 aprile 2020
musiche di Gustav Mahler
- 122 CLAUDIO MARINO MORETTI
CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 10 maggio 2020
musiche di Bernardino Zanetti, Johann Sebastian Bach e Alfred Schnittke
- 136 TON KOOPMAN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 6 e 7 giugno 2020
musiche di Johann Sebastian Bach e Ludwig van Beethoven
- 144 MYUNG-WHUN CHUNG
STAATSKAPELLE DRESDEN
Teatro La Fenice 15 giugno 2020
musiche di Antonín Dvořák e Johannes Brahms
- 152 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Incontri di approfondimento sui programmi musicali

Roberto Mori introduce i concerti della Stagione Sinfonica

sabato 12 ottobre 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

concerto **Alpesh Chauhan**

venerdì 18 ottobre 2019

ore 19.20

Teatro Malibrán

concerto **Federico Maria Sardelli**

sabato 9 novembre 2019

ore 19.20

Teatro Malibrán

concerto **Marco Angius**

giovedì 5 dicembre 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

concerto **Myung-Whun Chung**

venerdì 20 dicembre 2019

ore 19.20

Sale Apollinee

concerto **Claus Peter Flor**

venerdì 10 gennaio 2020

ore 19.20

Teatro Malibrán

concerto **Daniel Cohen**

sabato 29 febbraio 2020

ore 19.20

Sale Apollinee

concerto **Hartmut Haenchen**

sabato 7 marzo 2020

ore 19.20

Sale Apollinee

concerto **Rudolf Buchbinder**

venerdì 10 aprile 2020

ore 19.20

Sale Apollinee

concerto **Myung-Whun Chung**

domenica 10 maggio 2020

ore 19.20

Sale Apollinee

concerto **Claudio Marino Moretti**

sabato 6 giugno 2020

ore 19.20

Teatro Malibrán

concerto **Ton Koopman**

lunedì 15 giugno 2020

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 nona 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, di Gabriele Cosmi (1988), Domenico Turi (1986) e Daniele Ghisi (1984) nella Stagione 2017-2018 e di Simone Maccaglia (1987), Gianni Bozzola (1981) e Sara Caneva (1991) nella Stagione 2018-2019, i direttori Marco Angius, Daniel Cohen e Claudio Marino Moretti includeranno quest'anno nei loro programmi tre brani commissionati a Maurizio Azzan (1987), Alvise Zambon (1988) e Bernardino Zanetti (1961).

Teatro La Fenice

sabato 12 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 13 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Leonora

ouverture n. 3 in do maggiore op. 72b

Fantasia corale in do minore op. 80

Adagio

Finale: Allegro - Meno allegro (Allegretto) - Allegro molto - Adagio ma non troppo
Marcia assai vivace - Allegretto ma non troppo quasi andante con moto - Presto

soprano Anna Malvasio
soprano Lucia Raicevich
contralto Victoria Massey
tenore Salvatore De Benedetto
tenore Giovanni Deriu
basso Antonio Casagrande

pianoforte Andrea Lucchesini

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Allegro con brio
Marcia funebre: Adagio assai
Scherzo: Allegro vivace
Finale: Allegro molto

direttore

ALPESH CHAUHAN

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

NOTE AL PROGRAMMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *LEONORA* OVERTURE N. 3 IN DO MAGGIORE OP. 72B

La forte vocazione etica di Beethoven e i suoi ideali di giustizia e ragione, derivati anche dallo spirito della Rivoluzione francese, si sono manifestati in più espressioni all'interno del suo percorso creativo, lasciando il segno in partiture dove biografia e storia si coniugano alla necessità di ripensare le forme, secondo una coscienza artistica dalle aspirazioni idealistiche e utopistiche d'indipendenza e autodeterminazione. Senza entrare nel merito del travagliato percorso creativo che portò alla versione finale di *Fidelio*, l'unica opera di Beethoven per il teatro musicale, era *Leonora* il titolo che egli avrebbe preferito, titolo riferito al ruolo eponimo – *alias* Fidelio – della moglie di Florestano ingiustamente imprigionato, vicenda ricavata dalla *Léonore* di Jean-Nicolas Bouilly. Storia di amore e di libertà, di soprusi e di vittoria, rappresentata in piena occupazione francese a Vienna. Le revisioni dell'opera, che portarono a quella definitiva del 1814, viaggiarono parallelamente alla stesura di ben quattro *overture*: per la prima assoluta di *Fidelio* – ma col titolo di *Leonore* – il 20 novembre 1805, Beethoven compose una prima *overture*, successivamente denominata *Leonora* n. 2 (ovvero «*overture* n. 2 dall'opera *Leonore* op. 72»), scritta in fretta durante le prove e suscitando alcune perplessità nel pubblico, criticata per l'eccessiva lunghezza della sezione introduttiva; per le riprese del 29 marzo e 10 aprile 1806, con alcuni tagli, scrisse invece la cosiddetta *overture Leonora* n. 3, con una serie di miglioramenti formali ed esecutivi; l'*overture Leonora* n. 1 fu composta in realtà nel 1807 per un progettato allestimento a Praga, ma scartata immediatamente e pubblicata solo postuma come op. 138; per la seconda ripresa di *Fidelio* nel 1814, terza e definitiva versione, realizzò infine un'*overture* completamente nuova.

Proprio in questa esigenza di rielaborare totalmente il proprio pensiero sta il segreto dell'unicità della celeberrima *Leonora* n. 3 del 1806, partitura che condensa l'evoluzione del dramma musicale come in un piccolo poema sinfonico, assolutamente indipendente e anticipando forse troppo lo spirito dell'intera opera, fatto determinante per cui venne scartata

dall'autore (oggi viene solitamente reinserita come preludio al secondo atto o come introduzione della scena finale).

Beethoven evidenzia inequivocabilmente il proprio forte attacco al soggetto dell'opera, ma se è vero che possedesse già il dominio assoluto della scrittura per orchestra, si trovava ancora all'inizio dell'esperienza nel teatro musicale. Rispetto alla *Leonora* n. 2, perfezionò la struttura in forma-sonata con una ripresa, anche se libera, aggiunse centootto battute, anticipò la scena del carcere con una sequenza di squilli di tromba fuori scena. L'importante drammatizzazione degli elementi musicali in continui giochi di attese trascende la tradizione dell'avvio con un'introduzione lenta (*Adagio*): compare fin da subito un tessuto instabile, armonicamente sempre modulante e denso di accesi contrasti, evocazione dei personaggi. Il *fortissimo* iniziale scompare rapidamente in un singolare e inusitato *diminuendo* di una sola battuta verso un *pianissimo* su un unisono discendente, metafora dell'oppressione e della discesa nell'oscurità delle prigioni. Non si tratta però di descrittivismo, è la musica che impiega ogni mezzo per divenire essa stessa evento indipendente. Il contrasto dinamico si trasforma in armonico, lasciando la tonalità di do maggiore delle prime quattro misure a quella di si minore, insistendo sulla dominante fa diesis, a sua volta un semitono sotto il sol con cui si apre l'*ouverture*. Si scende ancora, ma nella placidità del la bemolle maggiore, con cui viene citato «In des Lebens Frölingstagen» del secondo atto di *Fidelio*, mostrandoci così quanti eventi e trasformazioni sia in grado di creare Beethoven in pochissimo tempo attraverso uno svolgimento densissimo.

L'instabilità si concentra nell'*incipit* sincopato del primo tema in *pianissimo* dell'*Allegro* affidato agli archi, un procedimento motivico già impiegato da Mozart nell'*Allegro* della Sinfonia *Prager* kv 504, e prosegue nello straniamento del secondo tema, per la lontana tonalità di mi maggiore. La struttura tripartita imita la forma-sonata con uno sviluppo libero in cui compaiono i due episodi con i richiami della tromba militare fuori scena, e un'esposizione che sboccia all'improvviso al flauto, analogamente a quanto accade nell'*Allegro vivace* della Sinfonia n. 4 con la ripresa del primo tema. La concitazione diventa quasi parossistica nel difficilissimo inizio in levare del *Presto* finale, che porta all'epilogo in modo inarrestabile. L'*ouverture* si sviluppa quindi come un conciso itinerario musicale che segue l'ineluttabilità degli eventi, dal buio del carcere di Florestano, agli annunci delle trombe, premonizione dell'imminente liberazione: un percorso incandescente dove Beethoven crea una concatenazione perfetta di micro e macro-episodi confluenti l'uno nell'altro attraverso un'energia cinetica irrefrenabile.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, FANTASIA CORALE IN DO MINORE OP. 80

La Fantasia op. 80 per pianoforte, coro e orchestra rappresentò il coronamento della famosa Accademia (antenata del concerto pubblico) tenutasi a Vienna al Theater an der Wien il 22 dicembre 1808, un'esibizione fluviale con Beethoven al pianoforte, che aveva incluso anche la prima esecuzione assoluta delle Sinfonie n. 5 e n. 6 e la prima esecuzione pubblica del concerto per pianoforte n. 4, oltre all'aria da concerto «Ah, perfido!» e ad alcuni estratti dalla Messa in do maggiore. «Brillante concerto di chiusura», scriveva l'amico e allievo Carl Czerny riferendosi alla Fantasia, dato che «il Maestro pensò di arricchire la serata con un pezzo brillante», ma l'esecuzione fu problematica, con Beethoven costretto a interrompere l'orchestra che non aveva eseguito un ritornello, e tenendo il pubblico «dalle sei e mezza fino alle dieci e mezza in un freddo polare, e imparammo che ci si può stufare anche delle cose belle» secondo la testimonianza del compositore e critico Johann Reichardt. La Fantasia ebbe altre esecuzioni, almeno il 15 novembre 1817 per un concerto di beneficenza e nel 1825.

Il genere libero della 'fantasia' apparteneva soprattutto al repertorio strumentale (i riferimenti più recenti per Beethoven erano Mozart e Haydn) ma non era un termine del tutto nuovo in ambito sinfonico, anche se non molto impiegato e frequentato da compositori minori. L'intento di Beethoven non era quello di creare una pagina genericamente libera dagli schemi della sinfonia classica né di inseguire il pezzo 'caratteristico', bensì di risolvere la questione formale che unisse struttura concertante, sinfonica e vocale, un nodo che confluirà nella Nona Sinfonia, e di cui questa Fantasia rappresenta una sorta di inconsapevole embrione preparatorio, specchio di quanto già si agitava nel suo pensiero. La Fantasia fu pubblicata nel 1811 e dedicata a Massimiliano Giuseppe di Baviera, edizione per la quale Beethoven compose per esteso l'*Adagio* solistico introduttivo, che invece aveva improvvisato alla prima del 1808. Non sappiamo quanto di quella improvvisazione fu ripreso o conservato per l'edizione a stampa, è tuttavia verosimile che almeno parte di quel materiale originario fosse confluito nella Fantasia per pianoforte in do minore op. 77 (1809). Beethoven era molto conosciuto per la sua grande abilità nelle improvvisazioni lunghe e strutturate, coltivate in quella veste di brillante virtuoso per cui era famoso fin dal 1795. Dote che nella Fantasia op. 80 gli permetteva di esaltare non solo le proprie abilità pianistiche ma anche le nuove conquiste raggiunte dal pianoforte, attraverso l'esteso impiego di tutti i registri strumentali, di una tastiera di almeno sei ottave, di arpeggi e scale, dell'uso del pedale (che all'epoca non poteva ritenersi un fatto scontato come oggi), fino ad aspirare a una dimensione sinfonica dello strumento.

La drammatica tonalità di do minore (si pensi anche alla Sonata *Patetica*, al Concerto per pianoforte n. 3, a *Coriolano*, alla Marcia funebre

dell'*Eroica*, e soprattutto alla Sinfonia n. 5) contribuisce a incardinare l'ingresso del solista in una dimensione grandiosa, orchestrale, quasi lisztiana. Sebbene il pianoforte resti per Beethoven il primo mediatore tra compositore e pubblico, la dimensione del brano resta eminentemente sinfonica, e sarebbe limitativo pensarlo come una forma concertante a cui partecipa il coro o un'appendice ai concerti per pianoforte. L'entrata dell'orchestra (violoncelli e contrabbassi) nell'*Allegro* potrebbe essere stata ripresa successivamente in forma variata da Schumann nella prima variazione degli *Studi sinfonici* per pianoforte (1837), viste le forti affinità fra incisi ritmici e melodici nello stesso registro, ma l'assonanza più vicina è soprattutto con la forma responsoriale dell'*Andante* del Concerto per pianoforte n. 4. Beethoven inizia di fatto a inanellare situazioni ed episodi che riprendono modelli già affrontati nei concerti pianistici, e presentando, dopo un suggestivo richiamo di fanfara dei corni che ne anticipano l'*incipit*, un tema seguito da otto variazioni che riprende la seconda parte del *Lied* «Gegenliebe» (Amore ricambiato) WoO118 del 1794 o 1795, su testo di Gottfried August Bürger e citato anche nel *Lied* op. 83 n. 3 del 1810. È una situazione in apparenza innocente, facendo indubbiamente leva sul concetto beethoveniano di variazione fondato sul principio di elaborazione e trasformazione continua, che come un fiume ingrandito dal contributo dei suoi affluenti, sviluppa qui un tessuto strumentale sempre più fitto.

Se le prime cinque variazioni selezionano l'orchestra nelle sue sezioni (flauto, oboi, clarinetti e fagotti, quartetto d'archi, pianoforte e orchestra), le ultime tre coinvolgono maggiormente la dimensione concertante, confluendo in una marcia. È di fatto una lunga preparazione per ritornare al tema cantato, ma con un nuovo testo rispetto al *Lied*, redatto dall'amico letterato Christoph Kuffner, parole su cui pare intervenisse Beethoven stesso, il quale avrebbe concepito dapprima la musica, ingaggiando Kuffner all'ultimo minuto. Si trattava di esplicitare le aspirazioni verso un idealismo che esaltava sia la natura come metafora, sia la forza dell'arte, illuminante per l'umanità e veicolo di pace («Il meraviglioso si manifesta», «Il sole primaverile delle arti fa scaturire la luce dalla loro unione»), qui divenuto una sorta di inno alla Musica. Emerge la predilezione per testi analoghi, come il canto «An die Hoffnung» (Alla speranza) di Christian August Tiedge musicato nei *Lieder* op. 32 e op. 94 e il famoso «An die Freude» (Alla gioia) di Friedrich Schiller, rappresentazione complessiva di un ideale beethoveniano di fratellanza universale, per E. J. Dent un interesse affine

allo spirito mistico della Massoneria settecentesca, la nuova religione della libertà, eguaglianza e fraternità.

Proprio il motivo cantato rappresenta inoltre l'anticipazione del tema dell'*Inno alla gioia* della Nona Sinfonia (1824), della quale quest'ultimo è di fatto una variante, ricalcandone l'*incipit* e la parte finale. All'affinità

poetica fra i due temi si affianca quindi quella melodica, aprendo pertanto ulteriori scenari nelle sottili relazioni che legano la forma sinfonico-corale della Fantasia alla Nona (si considerino anche la variazione in forma di marcia e l'accordo di mi bemolle maggiore in *fortissimo* nel finale). Per Beethoven il coro della Sinfonia era

una versione dell'immortale *Inno alla gioia* di Schiller alla stessa maniera della mia fantasia per pianoforte e coro, ma su una scala molto più grande.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 55 *EROICA*

Nel 1794 il compositore Johann Abraham Peter Schulz considerava già la sinfonia destinata «all'espressione di quanto è grande, solenne, elevato», mentre nel 1802 il teorico Heinrich Christoph Koch sosteneva che

poiché la musica strumentale non è altro che imitazione del canto, la sinfonia in particolare prende il posto del coro e perciò, come il coro, ha lo scopo di esprimere i sentimenti di un'intera moltitudine.

Nel 1813 E.T.A. Hoffmann tracciava quindi un bilancio dell'eredità di Beethoven, dato che

i nostri grandi maestri della musica strumentale, Haydn, Mozart, Beethoven diedero nel frattempo alla sinfonia una tendenza tale che essa è diventata un tutto a sé stante e al tempo stesso il culmine della musica strumentale stessa, l'opera [teatrale] degli strumenti.

Seppur richiamando le novità stilistiche introdotte da Carl Philipp Emanuel Bach col carattere *empfindsamer*, 'sensibile', proprio della *Empfindsamkeit*, 'sensibilità', che si affiancava al nascente preromantico *Sturm und Drang* (Tempesta e assalto), con un concetto di sensibilità non come sentimentalismo, ma come insieme di 'disuguaglianze' per creare tensione ed emozione, disegnando caratteri imprevedibili (modulazioni improvvise, repentini cambi di ritmo o alternanze di *forte* e *piano*, pause inattese), con la Sinfonia *Eroica* op. 55 Beethoven segna la rottura col passato dividendo i contemporanei fin da subito. Dopo il Testamento di Heiligenstadt inaugura una nuova era, con cui si vuole solitamente etichettare questo periodo creativo come 'stile eroico' fino al 1813-14: «Da oggi in poi voglio battere una nuova strada», avrebbe dichiarato all'amico Wenzel Krumpholz nel 1802. Il 13 febbraio 1805, Georg August Griesinger scrive nella lettera all'editore Gottfried Christoph Härtel:

Di questo posso assicurarla: che la sinfonia è stata udita con applauso non comune in due accademie presso il principe Lobkowitz e un attivo dilettante di nome Wirth

[sic]. Da estimatori e oppositori la sento proclamare un lavoro geniale; quelli dicono: qui c'è di più che Haydn e Mozart, la poesia sinfonica è stata condotta ad un livello più alto! Questi al contrario lamentano la mancanza di simmetria complessiva, biasimano l'accumularsi di pensieri colossali. In simili casi hanno tutti ragione (cit. in Reinhold Brinkmann, *Die Zeit der Eroica*, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, a cura di Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette, Göttingen 2000, pp. 183 –211: p. 204. Originale completo nell'archivio digitale del Beethoven-Haus di Bonn; trad. Carlo Vitali).

Analogamente, una recensione anonima pubblicata sulla «Allgemeine musikalische Zeitung» in occasione dell'esecuzione semipubblica a casa del banchiere Joseph Würth il 20 gennaio 1805 testimonia che

fu eseguita la sinfonia in do maggiore di Beethoven [n. 1 op. 21] con precisione e leggerezza. Una magnifica creazione artistica. Tutti gli strumenti sono impiegati in modo eccellente, una non comune ricchezza di belle idee vi si dispiega con splendore e grazia, eppure regnano ovunque coerenza, ordine e luce. Una nuova sinfonia di Beethoven [...] è scritta in uno stile tutt'affatto diverso. Questa composizione lunga, estremamente difficile da eseguire, è propriamente una fantasia assai estesa, audace e selvaggia. Nulla le manca quanto a passi impressionanti e belli in cui si deve riconoscere lo spirito energico e pieno di talento del suo creatore; tuttavia assai sovente essa sembra perdersi del tutto nella sregolatezza. [...] Certo il presente recensore appartiene ai più risoluti estimatori del Signor van Beethoven; eppure deve confessare di trovare in questo lavoro troppe sfacciataggini e bizzarrie, da cui la visione d'insieme è resa estremamente difficoltosa e l'unità va perduta quasi del tutto («Allgemeine musikalische Zeitung» 105, col. 321; trad. Carlo Vitali).

Di quali 'bizzarrie' si trattava? *L'Eroica* fu composta tra il giugno e l'ottobre 1803 (i primi schizzi risalgono al 1802), quando Beethoven era già famoso in tutta Europa, dedicata al principe Franz Joseph von Lobkowitz, patriota e suo promotore, presentata in forma privata nel suo palazzo nell'agosto 1804 ed eseguita pubblicamente al Theater an der Wien il 7 aprile 1805 in un'Accademia diretta dall'autore. Inizialmente ispirata a Napoleone Bonaparte, simbolo degli ideali della Rivoluzione francese, col titolo effettivo di *Bonaparte*, venne bruscamente rinominata *Eroica* quando egli si auto-proclamò imperatore. Per Beethoven, Napoleone aveva infatti deluso ogni aspettativa calpestando da tiranno gli iniziali ideali repubblicani di libertà e democrazia, anche se comunque, alla luce di questi eventi e in una prospettiva di convenienza, quel primo titolo avrebbe potuto mettere in cattiva luce lo stesso compositore dinanzi ai suoi sostenitori nazionalisti, Lobkowitz compreso. L'iniziale destinazione non esaurisce però il senso profondo di questo capolavoro, concepito nel suo nuovo titolo come «Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo» e pubblicato sulla prima edizione delle parti del 1806. Prescinde dal riferimento celebrativo a un personaggio storico, tanto quanto da intenti programmatici o allegorici attraverso i quattro movimenti, per quanto vi si possa ravvisare una sorta

di percorso dialettico di epica aspirazione (lotta, morte, rinascita, apoteosi). Non si può nemmeno negare del tutto la trasfigurazione di una battaglia per l'esteso uso nel primo movimento di richiami militareschi, dai due accordi dell'*incipit* come cannonate, all'esteso uso di sforzati in sequenza, di contrasti tra *fortissimo* e *pianissimo*, di primi piani sugli ottoni o sui timpani, ricollegandosi anche al fiorire di pagine ispirate alle guerre napoleoniche, fra cui la Sinfonia *Militare* n. 100, la *Nelson-Messe* e la *Missa in tempore belli* di Haydn, oltre alle sinfonie 'per la pace' di Hoffmeister e Vranicky o ai brani 'rivoluzionari' di Devienne, Jadin e Vandenbroek. L'*Eroica* fu in realtà una delle prime sinfonie nella storia a essere segnata da un'idea puramente extramusicale (conquistando così i favori del Romanticismo), e nel percorso beethoveniano a legare singolarmente ogni tre sinfonie a un riferimento idealistico, seguita dalle visioni sulla natura nella Sesta e dall'aspirazione al sublime e all'uguaglianza nella Nona.

Ma che cosa o chi è 'eroico'? Riferimento fondamentale è il collegamento diretto al mito di Prometeo per le allusioni tematiche e linguistiche al balletto *Le creature di Prometeo* op. 43 (1801), dove compare per la prima volta una 'danza eroica' e da cui vengono estrapolati i temi delle variazioni per il Finale, derivati a loro volta dalle Contraddanze WoO14 (1795) e impiegati nelle Variazioni per pianoforte op. 35 (1802). Come ha ormai ribadito la musicologia più recente, nell'*Eroica* è Prometeo – secondo la mitologia incatenato ma libero – il simbolo segreto del progresso culturale e della conoscenza, di ribellione e di riscatto contro l'oppressione, del «grand Uomo». L'età dei lumi aveva peraltro lasciato in Beethoven una concezione dell'arte mai fine a se stessa, dove l'artista doveva ricoprire un ruolo nella cultura e nella società, simbolo di libertà e progresso, di resistenza alla sofferenza e di salvezza attraverso la musica. In questa chiave l'*Eroica* segue la nuova visione beethoveniana che mette il compositore – anch'egli un «grand Uomo» – al centro di un messaggio universale di cui è portavoce, artefice assoluto al di sopra di commissioni e aspettative dinanzi alla società e al grande pubblico. Con Beethoven la sinfonia ne rappresentava anche le aspirazioni richiamate da Koch, poiché, come ha evidenziato Paul Bekker, «essa fece della nuova umanità alla svolta del secolo un organismo cui diede forma artistica», fermo restando, secondo Carl Dahlhaus,

che dunque la politica debba essere fondata sulla morale e viceversa la morale sulla politica era una delle idee portanti dell'idealismo, di cui le sinfonie di Beethoven appaiono l'espressione musicale.

Dopo le prime due sinfonie più legate a un classicismo simmetrico e riconoscibile, l'*Eroica* si proietta nell'avvenire in modo rivoluzionario, quasi sovversivo anche sul piano compositivo, con un complesso di meccanismi che scossero i primi ascoltatori, inizialmente colpiti dalla durata più estesa

del solito, effetto di una nuova dinamica delle forme con un impianto non riconducibile alla forma-sonata più ortodossa, e difficile da riconoscere e riordinare a un primo ascolto. Lo evidenzia un'altra recensione anonima in occasione della prima esecuzione pubblica a beneficio del violinista Franz Clement al Theater an der Wien il 7 aprile 1805:

In questo concerto ho udito eseguire da una nutritissima orchestra la nuova sinfonia beethoveniana in mi bemolle [...] diretta dal medesimo compositore. Ma anche questa volta non ho trovato alcun motivo di mutare il mio giudizio già formulato in precedenza. In ogni caso questo nuovo lavoro beethoveniano contiene idee grandiose e audaci, nonché, come ci si può attendere dal genio di questo compositore, una grande forza espressiva; ma la Sinfonia guadagnerebbe infinitamente (essa dura un'ora intera) se Beethoven si risolvesse ad accorciarla, e ad immettere nell'insieme più luce, chiarezza e unità. [...] Così per esempio qui al posto dell'*Andante* vi è una marcia funebre in do minore che in seguito si sviluppa a mo' di fuga. Ma ogni movimento di fuga diletta solo mediante l'ordine percepito entro l'apparente confusione: se invece pure ad un ascolto ripetuto la coesione sfugge anche all'attenzione più faticosa, ciò deve risultare strano ad ogni non prevenuto conoscitore di musica. Mancava dunque moltissimo affinché la sinfonia piacesse universalmente («Allgemeine musikalische Zeitung» 105, coll. 501-502, trad. Carlo Vitali).

L'insolita lunghezza (la sua sinfonia più lunga dopo la *Nona*, «scritta apposta più lunga delle solite», dichiarò Beethoven) interessa prima di tutto l'*Allegro con brio iniziale* e principalmente il suo determinante sviluppo rispetto alla più breve esposizione. Due dirompenti accordi iniziali a piena orchestra ci catapultano con forza nel tessuto sinfonico, affermando in modo perentorio la base tonale, come Beethoven aveva potuto osservare nell'*incipit* del quartetto op. 71 n. 3 di Haydn nella stessa tonalità, anche se privo dello slancio propulsivo dell'*Eroica*, un'idea che egli riprenderà anche all'inizio del Quartetto per archi op. 59 n. 2 dello stesso periodo. Cancellando la tradizionale introduzione lenta che aveva caratterizzato le sinfonie precedenti e ritornando in chiusura del movimento come una reminiscenza, conferiscono di fatto la spinta ritmica di cui il successivo e disteso primo tema ai violoncelli è di per sé privo, se non per il sostegno dell'accompagnamento in ottavi di viole e violini. La celeberrima melodia, che cita apparentemente quella dell'*ouverture* di *Bastien und Bastienne* di Mozart ma che è derivata dal tema delle variazioni nel Finale, si basa quasi banalmente sulle note della triade di mi bemolle, emanazione e ramificazione della vibrazione degli accordi appena enunciati. Eppure, dopo sei battute in mi bemolle, è il cromatismo discendente dei violoncelli (mi bemolle, re, do diesis) ad aprire in un attimo una finestra su un mondo nuovo, a disilludere e a capovolgere le idee in un improvviso accordo di settima diminuita: l'ordinaria e rasserenante tonalità maggiore muta in strutture e forme inusitate, all'epoca inaudite, dense di inquietudini, incorporandosi nelle successive sincopi ai primi violini come palpiti e sciogliendosi in una rasserenante linea melodica

che raggiunge un clima quasi pastorale grazie al contributo dei fiati. Proprio quel do diesis ai violoncelli, come un intruso, riveste un ruolo cardinale nel trasformare completamente il percorso armonico della ripresa, dove assume diversa funzione, interpretato enarmonicamente come re bemolle. In poche battute si delineano così gli estremi di questa sinfonia: se da un lato assisteremo alle tensioni di continue asimmetrie, specie nello sviluppo (violenti contrasti, brusche interruzioni di un crescendo, sincopi, ‘sforzati’ inattesi o in serie in forma di emiola, la frequente mancanza di un centro tonale in continua trasformazione, accordi fortemente dissonanti, prolungamento di sviluppi e code, silenzi improvvisi), dall’altro emergono aree di cantabilità e diatonismo come visioni e oasi di pace, specie se in tonalità lontane da quella d’impianto, fino ad articolazioni strumentali e motiviche nella coda che anticipano l’*Allegretto* della Sinfonia n. 6 *Pastorale*. L’insistere in più momenti sul primo tema lo rende una figura ossessiva, soprattutto per la sua componente metrica in trocheo (lunga-breve), quasi a voler enfatizzare l’onnipresenza di un personaggio nascosto (il «grand Uomo»), e proprio la sua ambigua semplicità lo rende ora eroico, in *fortissimo*, ora contemplativo, in *piano* o *pianissimo*. Beethoven inizia inoltre ad articolare in senso drammatico un esteso uso del contrappunto, non solo nel primo movimento, ma in chiave più solenne nella Marcia funebre e più liberatoria nel Finale. Il principio dello sviluppo continuo predilige la creazione di ‘aree tematiche’ più che di veri e propri temi contrapposti, rompendo il tradizionale bipolarismo motivico della forma-sonata ed espandendo la forma classica col maggiore rilievo dato allo sviluppo. Un tema-ponte discendente diviso fra archi e fiati conduce al secondo tema in note ribattute, mentre è nello sviluppo che appare un quarto motivo, in mi minore – tonalità lontanissima da mi bemolle – ma segretamente derivato dal primo tema a cui è ancorato da una serie di sforzati. Risuona invece totalmente inaspettata l’anticipazione motivica della ripresa in mi bemolle (una cosiddetta ‘falsa ripresa’) affidata al corno, dissonante sull’accordo dei violini alla dominante, creando un contesto politonale, novità assoluta per l’epoca che aveva scosso i primi ascoltatori, ma che in registro di *pianissimo* assume una dimensione timbrica suggestiva: da un lato ne esce ravvivata la forza propulsiva del successivo accordo di dominante, dall’altro Beethoven crea un allargamento tonale rompendo confini strutturali predefiniti.

La Marcia funebre (*Adagio assai*) si pone all’estremo opposto del primo movimento, esplosivo quest’ultimo, implosiva la marcia. Rievoca inevitabilmente la figura del «grand Uomo», anche per il diretto riferimento alla «Marcia funebre sulla morte di un eroe» della Sonata per pianoforte op. 26 (1801), che Beethoven orchestrò nel 1815 per le musiche WoO96 per il dramma sull’eroina Leonore Prohaska. Pur ricollegandosi al repertorio delle musiche funebri dell’epoca, si stacca da tradizioni celebrative e intenti didascalici. Beethoven cerca l’intensificazione della dimensione contempla-

tiva del movimento lento della sinfonia nel tentativo di trasferire all'ascoltatore il senso della fine e di esprimere lo sconvolgimento interiore universale di fronte alla morte (dell'eroe? delle vittime delle recenti guerre?), così come il primo movimento poteva rappresentare le aspirazioni assolute del «grand Uomo», in un sentimento collettivo che diventa enorme celebrazione laica. Il tema mesto in registro centrale su tre do ribattuti ripropone il tradizionale ritmo puntato da marcia funebre, ma il metro in trocheo è una nuova trasfigurazione del primo tema dell'*Allegro con brio* in analogo metro: Beethoven è il grande elaboratore di piccole cellule che gli consentono così la massima libertà nello sviluppo successivo in forme invece estese e dilatate; procedimento altrimenti più rigido e complicato se fosse stato legato a temi lunghi e articolati. La seconda parte della melodia, una scala discendente, si ricollega a una retorica antica che la associa ad 'affetti' dolenti. Figura ripresa nel motivo dell'*Arioso dolente* dell'*Adagio* della Sonata op. 110, affonda le sue radici nell'aria n. 7 «Von den Stricken meiner Sünde» (Dai lacci dei miei peccati) dalla bachiana *Passione secondo San Giovanni*, così partecipando di una tradizione che ritroviamo anche in Francia (si veda ad esempio la Sonata op. 4 n. 3 di M. de Tremais).

La struttura tripartita della Marcia funebre presenta alcune deviazioni e ampliamenti ma in un percorso di progressiva intensificazione affettiva. Un secondo tema in mi bemolle affidato ai fiati (che assumono un ruolo decisivo insieme alle suggestive e isolate pulsazioni dei timpani, ora in *fortissimo*, ora in *pianissimo*, come già sperimentato nel Concerto per pianoforte n. 3), annulla ogni scansione ritmica in una grande arcata melodica che ripropone quella scala discendente trasfigurandola, ma è un fugato centrale a riaccendere il dramma e concentrare la massima tensione, fra polifonie con dissonanze dirompenti che impongono un'idea di densissima solidità costruttiva. All'acme segue una graduale rarefazione acustica fino alla scomposizione del tema di marcia nelle ultime battute, che in un meccanismo di insolita e innovativa disintegrazione tematica in opposizione al fugato, concentrano il concetto ineluttabile della fine.

Sulla desolante disgregazione motivica con cui si chiude la Marcia funebre si innestano il *pianissimo* dello Scherzo (*Allegro vivace*) e il suo iniziale contrastante atematismo, basato su un ostinato che oscilla su due note di grado congiunto. Beethoven delinea soprattutto un gioco timbrico basato sullo staccato leggerissimo e inesorabile degli archi a cui si unisce quello degli oboi in un motivo quasi embrionale, figure che ritroveremo nello scherzo della Nona Sinfonia, ma anche più tardi in Mendelssohn. Questi caratteri peculiari e unici, unitamente alla lunghezza, erano necessari per sciogliere le tensioni della marcia precedente creando una sorta di isola sospesa che facesse da ponte verso il finale. Si arricchisce ulteriormente di un Trio dove i corni dispiegano una melodia che potrebbe descrivere una scena di caccia così come un richiamo militare, o una danza popolare, e che ancora una

volta anticipa Mendelssohn, unico vero tema di questo Scherzo. L'insolita presenza di tre corni nell'organico, su cui Beethoven insiste scrivendo all'editore, al posto della consueta coppia o più rara doppia coppia (come nella *Leonore* n. 3), si spiega per la ricerca di una migliore efficacia strumentale per questa caratteristica sezione, e che per il suo andamento ricorda la terza contraddanza WoO14. L'improvvisa comparsa di un cromatismo ascendente nella coda (re bemolle-re-mi bemolle) lega lo *Scherzo* al primo movimento, rappresentandone in modo invertito il cromatismo discendente dei violoncelli nell'inizio, ricostituendo così una celata unità spirituale.

Non era usuale concludere una sinfonia con una serie di variazioni: gli unici casi analoghi in Beethoven si trovano nel finale corale della Nona Sinfonia, nel Quartetto per archi op. 74 e nelle Sonate per pianoforte op. 109 e op. 111. L'importanza del principio beethoveniano della variazione e la necessità di rappresentare una concezione delle forme libera e più svincolata dagli schemi rispetto al primo movimento pongono l'*Eroica* in una situazione strategica, dove il Finale (*Allegro molto*) viene costruito su una serie di sei variazioni basate sul basso della Contraddanza n. 7 WoO14, di cui Beethoven riprende anche il tema-chiave vero e proprio come motivo ricorrente. Analogamente al primo movimento, l'apertura è affidata in modo drammatico a un accordo in *fortissimo* a piena orchestra seguito da una travolgente scala discendente. Breve introduzione concitata da cui emerge invece in *pianissimo* il tema in unisono agli archi in pizzicato, cui seguono le variazioni senza cesure, in modo unitario e compiuto, assumendo caratteri molteplici, dalla severità di ben due fugati ai ritmi irruenti di una vorticoso danza in sol minore. Il successivo *Poco andante* affida ai legni (oboe, due clarinetti, due fagotti) una parentesi pastorale, variante del tema della contraddanza che ripropone la cellula ritmica della Marcia funebre come eco ormai lontano. Il tema, trasfigurato in *fortissimo* prima di una morente transizione sospesa e indeterminata, rinasce nuovamente da queste ceneri sonore in una nuova veste ritmica a piena orchestra, preceduta dalla ripresa dell'introduzione. Attraverso un percorso complesso e allargato in più dimensioni, si conclude così il Finale, che a sua volta termina l'epopea sconcertante dell'*Eroica*, dove l'epilogo con la melodia ripresa trionfalmente dalle *Creature di Prometeo* risplende come un inno fra positive speranze, appunto «per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo».

Mirko Schipilliti

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
unseres Lebens Harmonien,
und dem Schönheitssinn entschwinger
Blumen sich, die ewig blühen.
Fried und Freude gleiten freundlich
wie der Wellen Wechselspiel.
Was sich drängte rauh und feindlich,
ordnet sich zu Hochgefühl.

Wenn der Töne Zauber walten
und des Wortes Weihe spricht,
muss sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht.
Äuss're Ruhe, inn're Wonne
herrschen für den Glücklichen
Doch der Künste Frühlingssonne
lässt aus beiden Licht entstehn.

Großes, das ins Herz gedrungen,
blüht dann neu und schön empor.
Hat ein Geist sich aufgeschwungen,
hallt ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
froh die Gaben schöner Kunst
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
lohnt den Menschen Göttergunst.

Grazioso, affascinante e dolce è il suono
delle armonie della nostra vita,
e da un senso di bellezza
sbocciano fiori con eterno fiorire.
La pace e la gioia avanzano gioiosamente
come il mutante gioco delle onde.
Quel che era duro e ostile,
si è trasformato in sublime delizia.

Quando l'incanto della musica regna,
e la parola sacra è pronunciata,
la magnificenza prende forma,
la notte e la tempesta si trasformano in luce.
La pace esteriore, la beatitudine interiore
regnano sui fortunati.
Tutta l'Arte nel sole primaverile
lascia fluire la luce da entrambi.

La grandezza, una volta perforato il cuore,
poi fiorisce di nuovo in tutta la sua bellezza.
Una volta che il proprio essere ha preso il volo,
un coro di spiriti risuona in risposta.
Accettate dunque, o belle anime,
con gioia i doni della bellissima Arte.
Quando l'amore e la forza sono uniti,
la grazia divina viene conferita all'uomo.



ALPESH CHAUHAN

Ricopre la carica di direttore principale della Filarmonica Arturo Toscanini dall'autunno 2017. Il giovane direttore inglese ha velocemente raggiunto un vasto riconoscimento internazionale: tra i suoi maggiori successi in questi anni spiccano i due concerti ai BBC Proms, *Turandot* al Lirico di Cagliari, il debutto in Germania con i Düsselddorfer Symphoniker e un concerto all'interno della stagione principale del Barbican Centre con la London Symphony Orchestra. Dal 2014 al 2016 è stato *assistant conductor* della City of Birmingham Symphony Orchestra. Nel 2018-2019 mantiene la grandiosa tradizione sinfonica al centro della scena della Filarmonica Toscanini, programmando la Settima Sinfonia di Bruckner e la *Pathétique* di Čajkovskij, come anche il ciclo completo delle sinfonie beethoveniane che si concluderà nella stagione successiva. Tutto questo segue un primo anno di successo nella conduzione della Filarmonica Toscanini, durante il quale ha diretto le quattro Sinfonie di Brahms come parte delle celebrazioni toscaniniane. I maggiori impegni della stagione 2018-2019 includono i debutti in Spagna e Svezia, la direzione di *Turandot* al Palau de les Arts di Valencia e la Sesta Sinfonia di Brückner con la Malmö Symphony Orchestra. Seguono il debutto con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e il ritorno alla direzione della City of Birmingham Symphony Orchestra, della BBC Scottish Symphony Orchestra, della Royal Philharmonic Orchestra a Londra, dell'Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy e dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Ha collaborato con importanti solisti come Nicola Benedetti, Pablo Ferrandez, Benjamin Grosvenor, Stephen Hough, Leila Josefowicz, Pavel Kolesnikov, Johannes Moser, Alice Sara Ott, Arcadi Volodos e i cantanti Marco Berti, Christianne Stotijn e Jennifer Wilson. A Birmingham, è stato primo violoncello della CBSO Youth Orchestra, avendo l'opportunità di partecipare a *masterclass* di direzione d'orchestra come parte della Youth Orchestra Academy 2007. Nel 2008 è stato ammesso al Royal Northern College of Music per studiare violoncello con Eduardo Vassallo prima di seguire il prestigioso Masters Conducting Course sotto gli auspici di Clark Rundell e Mark Heron. Ha studiato con Stanislaw Skrowaczewski, partecipato a *masterclass* con Juanjo Mena e Vasily Petrenko mentre Andris Nelsons e Edward Gardner sono stati suoi mentori.

ANDREA LUCCHESINI

Formatosi alla grande scuola pianistica di Maria Tipo, s'impone all'attenzione internazionale giovanissimo, con la vittoria del Concorso internazionale Dino Ciani alla Scala. Suona da allora in tutto il mondo con orchestre prestigiose e i più grandi direttori, suscitando l'entusiasmo del pubblico per la combinazione tra solidità di impianto formale nelle sue esecuzioni, estrema cura del suono, raffinatezza timbrica e naturale capacità comunicativa. La sua ampia attività, contrassegnata dal desiderio di esplorare la musica senza limitazioni, lo vede proporre programmi che spaziano dal



repertorio classico a quello contemporaneo, proposto sia in concerto sia in numerose registrazioni. Appassionato camerista, collabora regolarmente con artisti di grande prestigio: in duo con il violoncellista Mario Brunello ha inciso l'integrale dell'opera beethoveniana, le Sonate di Brahms, e inoltre composizioni di Chopin, Schumann, Schubert e Lekeu, recentissima è l'incisione *live* della Fantasia corale di Beethoven, con Fabio Luisi alla testa di Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Convinto che la trasmissione del sapere musicale alle giovani generazioni sia un dovere morale, si dedica con passione anche all'insegnamento, attualmente alla Scuola di Musica di Fiesole, di cui è stato fino al 2016 direttore artistico. Tiene inoltre frequenti *masterclass* presso importanti istituzioni musicali italiane ed europee, tra cui il Mozarteum di Salisburgo, ed è frequentemente invitato nella giuria dei più importanti concorsi internazionali, oltre a far parte dal 2008 degli Accademici di Santa Cecilia.

Teatro Malibran

venerdì 18 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 20 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Coriolano

ouverture in do minore op. 62

da *Le creature di Prometeo* op. 43

Ouverture

Introduzione: Allegro non troppo

n. 1: Poco adagio. Allegro con brio

n. 2: Adagio. Allegro con brio

n. 3: Allegro vivace

n. 5: Adagio. Andante quasi allegretto

n. 8: Allegro con brio

n. 9: Adagio. Adagio. Allegro molto

n. 10: Pastorale, allegro

n. 16 Finale: Allegretto. Allegro molto. Presto



Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Adagio molto - Allegro con brio

Andante cantabile con moto

Menuetto: Allegro molto e vivace

Adagio - Allegro molto e vivace

direttore

FEDERICO MARIA SARDELLI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *CORIOLANO OVERTURE* IN DO MINORE OP. 62

Ludwig van Beethoven scrive l'*ouverture* del *Coriolano* agli inizi del 1807 quale intermezzo alla tragedia omonima del poeta austriaco Heinrich Joseph von Collin (1771-1811). Il brano, concepito come pezzo musicale autonomo, non fu eseguito per la prima rappresentazione del dramma, il 24 aprile 1807 a Vienna, ma successivamente, nel dicembre del 1807, dopo una prima esecuzione privata, a casa del principe Lobkowitz nel marzo precedente. Il dramma *Coriolano* racconta del leggendario eroe Gaio Marcio, detto Coriolano per aver espugnato Corioli, l'antichissima città dei Volsci, che decide di andare contro i Romani dopo essere stato esiliato per ragioni politiche. La moglie Volumnia e la madre Veturia lo supplicano di non tradire la patria: combattuto tra senso dell'onore e desiderio di vendetta, il comandante, nella versione accettata da Shakespeare, viene assassinato dai Volsci, presso i quali si era rifugiato; Collin, invece, opta per il suicidio di Coriolano.

In uno scritto pubblicato a Zurigo nel 1851, Wagner ci offre una sua suggestiva lettura della composizione:

Possiamo concepire tutte le opere sinfoniche di Beethoven come rappresentazioni di scene tra l'Uomo e la Donna, in quanto abbiamo il diritto di ritrovare l'archetipo di queste scene nella Danza, dalla quale, in realtà, è derivata la forma d'arte musicale della Sinfonia. Il *Coriolano* è una di queste scene. Tutta l'*ouverture* potrebbe legittimamente essere considerata come l'accompagnamento musicale di un'azione pantomimica fondata sul contrasto tra Coriolano, immagine dell'Uomo, forza portentosa, orgoglio indomabile, e la madre e la sposa, immagini della Donna, grazia, dolcezza, tenera dignità. Noi vediamo i gesti con i quali Coriolano interrompe le suppliche femminili, le alternative del suo rimorso, del suo orgoglio, del suo furore dell'Uomo, la sua commozione e la decisione eroica di sacrificare l'orgoglio e la sua stessa vita alla patria.

Certamente, l'*ouverture* del *Coriolano* è tra le pagine più rilevanti della cosiddetta fase eroico-epica di Beethoven, in cui le strutture della forma-sonata sembrano identificarsi con il pensiero filosofico kantiano dei principi opposti che governano il mondo. Il brano è di un'efficace conci-

sione e come avviene anche nella contemporanea Quinta Sinfonia, con cui l'*ouverture Coriolano* condivide la tonalità di do minore, ogni nota sembra essere l'unica possibile, in una logica rigorosissima in cui l'elemento ritmico è di assoluta rilevanza. Dopo i fortissimi e impressionanti accordi d'apertura, Beethoven crea una continua e ansimante tensione attraverso ripetuti spostamenti d'accento e lunghi silenzi espressivi. La comparsa di un secondo e supplichevole tema in mi bemolle maggiore attenua l'irrequietudine incalzante dell'inizio, ma subito dopo è tutto uno scatenarsi d'inauditi conflitti, fino al riapparire dell'inciso tragico dell'inizio, in una luce trascolorata, e prima che tutto si spenga in un impercettibile *pianissimo*. Suggestive ancora le parole di Wagner:

Dell'intera tragedia Beethoven puntò su un'unica scena, certamente la più decisiva. Egli vi concentrò la vera sostanza sentimentale, puramente umana di quel soggetto. Questa è la scena tra Coriolano, sua madre e sua moglie nel campo avanti alle porte della città. Tutta la forza d'odio che spingeva l'eroe alla distruzione della patria e le mille spade e frecce del suo risentimento, egli le afferra con mano potente e terribile, ne forma una punta sola e se ne trafigge il cuore. Sotto il colpo mortale che si è inflitto, il colosso cade e ai piedi della donna che implora la pace ed esala, morendo, l'ultimo respiro.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, ESTRATTI DA *LE CREATURE DI PROMETEO* op. 43

Non conosciamo i dettagli dell'incontro tra il coreografo napoletano Salvatore Viganò (1769-1821) e Beethoven, ma sappiamo che il compositore, tra il 1800 e il 1801, scrive le musiche per un balletto ideato dall'allora capo del balletto di corte a Vienna e destinato al Teatro imperiale. Viganò è una celebrità internazionale: nipote di Luigi Boccherini, crea balletti a Madrid, Parigi, Londra, Venezia, Vienna (nella città austriaca in due momenti, tra il 1793 e il 1795 e dal 1799). Beethoven non può che sentirsi gratificato dalla commissione ricevuta; è per lui un vero riconoscimento sociale e non esita ad accettare. Viganò, inoltre, crede in una gestualità scenica al servizio dell'espressività orchestrale, presupposto di una felice collaborazione con il musicista tedesco.

Il titolo di questo «ballo eroico allegorico», in due atti e sedici scene, è dapprima *Gli uomini di Prometeo*. L'argomento, dunque, molto liberamente si richiama al mito greco di Prometeo, eroe liberatore certamente caro a Beethoven. Il titano plasma due statue e dona loro la vita; per la loro umanità, però, mancano ancora ragione e sentimento. Le conduce allora sul Parnaso per donarle ad Apollo e alle Muse che rivelano loro arte e bellezza, ovvero affetti, emozioni e desideri. Le creature di Prometeo (questo poi il titolo definitivo dell'azione coreografica), istruite nella musica da Anfione, Arione e Orfeo, nella tragedia e nella commedia da Melpomene e Talia,

nella danza rituale e pastorale da Tersicore e Pan e in quella orgiastica da Dionisio, divengono figure pienamente umane e la vicenda non può che concludersi con una festa generale.

Il balletto, accolto favorevolmente al Burgtheater il 28 marzo 1801, vede dapprima quindici repliche; ne seguiranno tredici nel 1802 e poi non verrà più ripreso vivente Beethoven. Probabilmente poco interessava al compositore di ripresentare un lavoro il cui tema finale era stato nel frattempo utilizzato per un capolavoro quale l'*Eroica*. La musica delle *Creature di Prometeo* è comunque fantasiosa ed elegante, curata nello stile e nei colori. Beethoven ci consegna una partitura di circa un'ora, in cui con raffinatezza dispone i sedici numeri coreografici di Viganò. Con grazia canoviana e neoclassica, il compositore ricerca sonorità levigate e sensuali, introducendo all'occorrenza elementi concertanti.

Tutto si apre con un'*ouverture* solenne e scattante, che non ha lo stesso impatto espressivo dei capolavori successivi (*Coriolano* ed *Egmont*, per intenderci), ma che introduce efficacemente il clima di festa teatrale che il balletto vuol manifestare. Come nel caso della Prima Sinfonia, l'inizio è a sorpresa: siamo in un'area tonale (fa maggiore) diversa dalla principale, cioè do maggiore, che si afferma dopo qualche battuta. Si crea in questo modo una tensione molto beethoveniana, resa ancor più evidente dal *pianissimo* che segue il *fortissimo* degli accordi iniziali. All'*Adagio* introduttivo segue un *Allegro molto con brio* con un primo tema fatto di rapide scale di crome dei primi violini. Il secondo tema, alla tonalità della dominante, sol maggiore, proposto dapprima dai flauti, è costruito con arpeggi e sincopi. Non vi è poi una vera contrapposizione tra i due soggetti e quindi un autentico sviluppo sinfonico. Curiosamente, più di dieci anni dopo Beethoven, che non aveva ancora concluso l'*ouverture* per la terza e definitiva versione del suo *Fidelio*, sembra premise, solo per la prima esecuzione del 23 maggio 1814, l'*ouverture* del *Prometeo*. Nell'Introduzione (*Allegro non troppo*) che collega l'*ouverture* al n. 1 (*Poco adagio. Allegro con brio*) la tempesta, cioè i fulmini di Giove contro Prometeo, è quasi un'anticipazione della tempesta della Sesta Sinfonia. Nel n. 1, Prometeo infonde vita alle due statue con il fuoco celeste e nel n. 2 (*Adagio. Allegro con brio*) cerca di 'umanizzarle'; nel n. 3 (*Allegro vivace*) decide di portarle sul Parnaso. Con il n. 4 (*Maestoso. Andante*), non proposto in questo concerto, si apre il secondo atto: Prometeo presenta le sue creature ad Apollo. Nel n. 5 (*Adagio. Andante quasi allegretto*) i due giovani iniziano il loro percorso di conoscenza degli umani affetti; della partitura, oltre agli interventi dell'arpa, va rilevato il dialogo inedito tra flauto, clarinetto, fagotto e violoncello. Nei nn. 6 (*Un poco adagio. Allegro*) e 7 (*Grave*), pure omessi, abbiamo le prime reazioni delle due creature riconoscenti a Prometeo. Il n. 8 (*Allegro con brio*) è una danza eroica mentre nei nn. 9 (*Adagio. Adagio. Allegro molto*) e 10 (*Pastorale, allegro*) impartiscono rispettivamente i loro insegnamenti Melpomene, musa

della tragedia, e Talia, musa della commedia. Nei numeri seguenti, non in programma, prosegue l'iniziazione dei giovani. Il clima pomposo con cui prende avvio il balletto trova un'adeguata conclusione nel festoso epilogo (n. 16, *Allegretto. Allegro molto. Presto*), un Finale che è una glorificazione musicale e coreografica delle due creature e della schiera parnassiana. Come anticipato, appare il tema dell'*Eroica*, già utilizzato nella settima delle *Controdanze* per piccola orchestra e nelle *Variazioni pianistiche* op. 35.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 1 IN DO MAGGIORE OP. 21

Beethoven scrive la sua Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21 che è quasi trentenne e la presenta a un'Accademia, un concerto pubblico a pagamento, vendendo egli stesso i biglietti nella sua residenza, dopo avere pubblicato sulla «Wiener Zeitung» un regolare annuncio:

La Imperial Regia Direzione ha concesso il beneficio di un'Accademia nell'Imperial Regio Teatro di Corte al sig. van Beethoven. Questi rende noto allo spettabile pubblico che l'Accademia è fissata per il 2 aprile. Palchi e posti riservati si possono ottenere i giorni 1 e 2 aprile presso il sig. van Beethoven al n. 241, Tiefen Garten, terzo piano.

Il concerto si tiene, come previsto, all'Hofburgtheater di Vienna, il 2 aprile 1800, e dura circa cinque ore: al pubblico, infatti, vengono presentati anche lavori di Haydn e Mozart. Ecco cosa scrive l'«Allgemeine Musikalische Zeitung»:

Anche il Sig. Beethoven ha finalmente ottenuto il Teatro [l'Hofburgtheater, come detto], ed è stata probabilmente l'Accademia più importante da lungo tempo a questa parte. Egli ha suonato un nuovo Concerto di sua composizione [molto probabilmente il Primo Concerto per pianoforte] che comprende molte cose belle – soprattutto i primi due movimenti. Poi è stato eseguito un suo Settimino scritto con molto buon gusto e con sentimento. Indi ha improvvisato magistralmente e alla fine è stata eseguita una Sinfonia di sua composizione che ha rivelato molta arte, novità e ricchezza di idee.

L'accoglienza è dunque favorevole e la sinfonia è compresa per quel che è, cioè un lavoro che pur restando nei parametri dei maestri presenti nel programma (Haydn forse anche in sala) propone alcune importanti novità che riguardano l'orchestrazione, l'armonia e la dinamica. L'orchestra di Beethoven si presenta più folta rispetto a quella dei suoi predecessori con una maggiore presenza dei fiati. Impeto e forza vitalistica se non raggiungono ancora gli sbocchi poetici futuri connotano la cifra stilistica del grande musicista di Bonn. Il primo tempo della sinfonia, *Allegro con brio*, è preceduto da un'introduzione di dodici battute (*Adagio molto*), una sorta di ponte tonale che con una certa audacia ci porta da fa maggiore a do maggiore,

tonalità d'impianto dell'opera. Prende dunque avvio l'*Allegro* che presenta un'esposizione piena di slancio drammatico che offre diversi spunti per lo sviluppo, la parte più pregnante del movimento. In forma-sonata è anche il seguente *Andante cantabile con moto* che inizia con un tema che in stile imitativo passa dai secondi violini a tutte le altre parti dell'orchestra. Pur senza gli azzardi del primo tempo, di rilievo anche qui il gioco delle modulazioni; da segnalare ancora la ripresa variata e la coda con la frase di commiato di flauti e violini in moto contrario. Il *Menuetto (Allegro molto e vivace)* è in realtà il primo Scherzo per orchestra, uno dei luoghi tipici della dialettica beethoveniana cui si contrappone l'umoristico Trio su un implacabile ritmo trocaico. Procedimento sconosciuto a Haydn e Mozart, Beethoven introduce il finale con un *Adagio*. Esso parte a effetto, con un sol a piena orchestra e poi i violini che, avanzando di tre note e allungando gradualmente la scala, arrivano fino al fa naturale. Parte subito dopo un *Allegro molto e vivace* alquanto gioioso e propulsivo. Cantabile e flessuoso, il secondo tema si arresta davanti a blocchi di accordi di fiati e archi. Accenni di dramma caratterizzano lo sviluppo, prima che la ripresa ci riporti in un clima festoso che diviene poi nella coda vera apoteosi di do maggiore.

Mario Merigo



FEDERICO MARIA SARDELLI

Flautista di formazione, fonda nel 1984 l'orchestra barocca Modo Antiquo con cui svolge attività concertistica in tutta Europa sia in veste di solista che di direttore, presente nei maggiori festival di musica antica e ospite delle maggiori sale da concerto d'Europa, come il Concertgebouw di Amsterdam e il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi. È direttore principale ospite dell'Orchestra Filarmonica di Torino. È invitato come direttore da numerose altre orchestre, come l'Accademia Barocca di Santa Cecilia, il Gewandhaus di Lipsia, la Staatskapelle Halle, la Kammerakademie Potsdam, la Real Filarmonia de Galicia, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra della Fondazione Arena di Verona, l'Orchestra da Camera di Mantova, l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano. Sue sono le prime rappresentazioni, incisioni ed edizioni mondiali di numerose opere vivaldiane inedite: nel 2005, al Concertgebouw di Rotterdam, ha diretto la prima assoluta di *Motezuma*, riscoperta dopo duecentosettant'anni; nel 2006 ha diretto la prima ripresa mondiale dell'*Atenaide* al Teatro della Pergola di Firenze; nel 2012 ha eseguito, ancora in prima mondiale, il nuovo *Orlando furioso* da lui riscoperto e ricostruito (Festival di Beaune). Nel 2007 è stato direttore principale dell'Händel Festspiele di Halle, dove ha diretto *Ariodante*. Nel 2009 ha diretto e inciso la prima mondiale del *Mondo alla rovescia* di Salieri, nel 2010 il *Giasone* di Francesco Cavalli alla Vlaamse Opera e l'*Alcina* di Händel al Teatro Municipal di Santiago del Cile, nel 2011 *Il ritorno d'Ulisse in patria*. È membro del comitato scientifico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, per conto del quale ha creato e dirige la collana di musiche in facsimile «Vivaldiana», edita da Spes. Nel 2012 è apparso il suo *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* (Fondazione Cini/Olschki). Nel 2007 Peter Ryom lo ha incaricato di continuare la sua opera di catalogazione della musica di Vivaldi e da quel momento è il responsabile del Vivaldi Werkverzeichnis. Tra gli impegni recenti, *La clemenza di Tito* e *Gli intermedi della pellegrina* al Maggio Musicale Fiorentino, *Orlando furioso* di Vivaldi alla Tchaikovsky Concert Hall di Mosca, *Il sogno di Scipione* e *Il re pastore* alla Fenice, *La Dafne* e *Alceste* al Maggio Musicale Fiorentino, *Die Zauberflöte* nel circuito di Opera Lombardia, *Olivo e Pasquale* al Teatro Donizetti di Bergamo e *Dido and Aeneas* al Regio di Torino.

Teatro Malibran

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

MAURIZIO AZZAN

Breaking Walls Down

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

RICHARD STRAUSS

Intermezzo in do minore per *Idomeneo* di Mozart

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551 *Jupiter*

Allegro vivace

Andante cantabile

Menuetto: Allegretto

Molto allegro



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande
im Menschen erwachen: Allegro ma non troppo
*(Piacevoli, serene sensazioni che si risvegliano nell'essere umano all'arrivo in campagna:
Allegro ma non troppo)*

Szene am Bach: Andante molto mosso
(Scena sulle rive del ruscello: Andante molto mosso)

Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro
(Allegra riunione di contadini: Allegro)

Donner. Sturm: Allegro
(Tuoni. Tempesta: Allegro)

Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle
nach dem Sturm: Allegretto
(Canto pastorale. Pii sentimenti di ringraziamento alla divinità dopo la tempesta: Allegretto)

direttore

MARCO ANGIUS
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

MAURIZIO AZZAN, *BREAKING WALLS DOWN*

I muri sono elementi più o meno discreti che delimitano silenziosamente le nostre esistenze. Descrivendo una linea di demarcazione fra un qui e un là, un dentro e un fuori, sono forse uno dei modi più antichi che ha escogitato l'uomo per mettere ordine nella propria visione delle cose non solo col linguaggio. Il muro marca infatti una differenza e il bisogno di evidenziarla. Serve per separarci dall'altro, per proteggerci, e questa sua funzione spesso finisce inevitabilmente per evidenziare la vera ragione della sua esistenza: la paura che l'altro possa mescolarsi a noi cancellando la nostra individualità.

Ciclicamente ogni civiltà ha sentito il bisogno di muri e, non a caso, questo bisogno si è sempre fatto sentire in momenti di debolezza, spesso coincidenti alle prime avvisaglie di un lento ma inesorabile declino cui si è cercato di ovviare goffamente attraverso l'isolamento. È proprio in quei contesti però che si crea il curioso fenomeno di muri che, fin dal primo momento della loro costruzione, paiono invitare all'atto sovversivo di demolirli già solo per potersi riappropriare della libertà di scegliere il proprio destino sgombrando l'orizzonte da barriere soffocanti.

Questo lavoro, destinato per una curiosa coincidenza ad essere eseguito per la prima volta a trent'anni esatti dalla caduta del muro di Berlino, parla di questo e altri muri, della loro caduta e del bisogno di abbatterli.

Maurizio Azzan

RICHARD STRAUSS, INTERMEZZO IN DO MINORE PER *IDOMENEO* DI MOZART

Richard Strauss (1864-1949) rielaborò talora opere di altri compositori: Couperin, Beethoven, Schubert. Era un lavoro che riteneva culturalmente lecito e stimolante. Aveva manifestato il suo entusiasmo a Mahler quando questi aveva provveduto a completare *Die drei Pintos* di Carl Maria von Weber. Temi di Beethoven e di Wagner si celano nelle sue *Metamorphosen*, studio per ventitré archi solisti, op. 142 del 1945. Come Mahler, aveva praticato la direzione d'orchestra e occuparsi di altri compositori rientrava

nell'alveo della sua attività di interprete. Dall'amato padre cornista Franz, Richard aveva ereditato alcune preferenze musicali. In *Erinnerungen an meinem Vater* (Ricordi di mio padre) si legge:

La sua professione di fede musicale poneva sugli altari una trinità: Mozart (sopra ogni altro), Haydn, Beethoven.

Mozart entrò subito anche nel *pantheon* di Richard. Il visitatore dell'ultima residenza straussiana a Garmisch trova, conservata come una reliquia, una lettera autografa di Mozart alla moglie Konstanze. Nel 1885 Strauss aveva scritto nuove cadenze per il Concerto per pianoforte in do minore kv 491 di Mozart per farsi apprezzare da Hans von Bülow, celeberrimo pianista e direttore. Quanto al teatro mozartiano, il *Don Giovanni* era per lui «un vessillo estetico» (Quirino Principe) e non a caso anch'egli compose nel 1888 il poema sinfonico *Don Juan* op. 20. *Idomeneo* era l'opera che Mozart aveva scritto nel 1780 per Monaco, città natale di Strauss, il quale, forse anche per questo, stabilì con questo titolo un rapporto speciale. Lo diresse per la prima volta nel 1931 (ci restano alcuni estratti di una sua incisione del 1941). Nel 1930, insieme al regista Lothar Wallerstein, aveva curato una rielaborazione completa della partitura mozartiana e, nella circostanza, inserì di proprio pugno, tra l'ottava e la nona scena del secondo atto, un breve Interludio in do minore. Come *Rosenkavalier* rimanda al diciottesimo secolo con struggimento novecentesco, se non ottocentesco (il valzer!), così questo Interludio non si preoccupa minimamente di essere coerente con quanto scritto da Mozart, magari recuperando stilemi settecenteschi neoclassici o posticci. In esso invece si esplicita appieno l'epigonismo wagneriano di Strauss, con frasi ampie, di intensa drammaticità, che fanno uso della cosiddetta 'scala enigmatica', che interessò anche il tardo Verdi.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 41 IN DO MAGGIORE KV 551
JUPITER

Dopo la trionfale accoglienza a Praga del *Don Giovanni*, sul finire del 1787 a Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) venne finalmente offerto un incarico ufficiale da parte dell'imperatore Giuseppe II: *Kammermusicus* di corte con uno stipendio di 800 fiorini. Forse fu per nobilitare questa incombenza, che comportava sul piano pratico di comporre danze e contraddanze per le feste imperiali, che Mozart compose tra il 22 giugno e il 10 agosto del 1788, quelle che sarebbero state le sue tre ultime sinfonie: n. 39 in mi bemolle maggiore kv 543, n. 40 in sol minore kv 550, n. 41 in do maggiore kv 551. Sperava probabilmente che il prestigio conquistato con la nuova investitura, ne avrebbe agevolato l'esecuzione. Ma non fu così.

Solo la Sinfonia in sol minore sembra sia stata allora ascoltata dal pubblico viennese, che, dopo i favori tributati al suo arrivo a Vienna, ora giudicava Mozart troppo difficile. Era l'epoca nella quale il barone Van Swieten, collezionista di manoscritti musicali antichi, lo spingeva ad approfondire lo studio delle opere di Bach e Händel e di quest'ultimo infatti Mozart trascrisse diversi oratori, tra cui il *Messiah*. Oltre alla sorgiva cantabilità, la sua scrittura di quel periodo denota una maggiore complessità polifonica. Non a caso solo un altro grande come Haydn, il 'padre' della sinfonia classica, capì a fondo la grandezza di quel suo straordinario collega, ammettendo, con la consueta modestia:

Gli amici mi hanno sempre lusingato dicendomi che ho del genio, ma lui mi era superiore.

Le sinfonie di Mozart con un titolo fanno riferimento a un committente, Haffner, alle località di creazione, Parigi, Linz, Praga. Non è chiaro perché la Sinfonia kv 551 venne detta *Jupiter*. Si può ipotizzare che l'attacco perentorio degli archi, flauto, oboi e fagotti all'unisono abbia suggerito l'accostamento al padre degli dei, ma è anche vero che a queste due battute rispondono altre due con un inciso gentile, affidato ai soli violini e viole, schema ripetuto subito alla dominante, sol maggiore. Questo dualismo forte-piano, maschile-femminile sembra anticipare i forti contrasti e le drammatizzazioni beethoveniane. Per tornare al titolo, forse è più facile legarlo alla splendente fanfara dei fiati (cui Mozart aggiunse solo in seguito i clarinetti) che segue l'*incipit* descritto sopra. Questo *Allegro vivace* è in forma-sonata, come di prassi. Secondo Paumgartner, il secondo tema dell'esposizione sarebbe ricco di *pathos*, a conferma di fremiti 'Sturm und Drang' che attraversano il tardo sinfonismo mozartiano. In realtà non ci sembra uscire dal clima di ottimismo instaurato. È semmai il secondo movimento – *Andante cantabile* in fa maggiore – a essere percorso da una continua inquietudine. Un breve frammento proposto dai violini primi con sordina è intersecato da accordi secchi e la continua alternanza tra *piano* e *forte* fa sì che una serena cantabilità sia costantemente turbata e contrastata dagli scarti dinamici e dall'inserirsi del do minore con pause ansiose e sincopi. Lo stesso susseguirsi di piani sonori opposti prosegue nel Menuetto, che sembra volersi lasciare così alle spalle ogni smanceria galante, come era già avvenuto del resto nella kv 550. Il Finale, *Molto allegro*, si impone per il suo straordinario carattere contrappuntistico. I violini primi propongono un tema che attacca in semibrevis, che sarà molte volte ripreso e imitato in episodi fuggiti. Come si diceva, Mozart aveva allora Bach sul suo tavolo di lavoro.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 6 IN FA MAGGIORE OP. 68 *PASTORALE*

Beethoven e la natura.

Non c'è nessuno che possa amare la campagna quanto me. Dai boschi, dagli alberi, dalle rocce sorge l'eco che l'uomo desidera udire.

Lui, che a Vienna aveva traslocato molte volte, meditò a un certo punto di acquistarsi casa in campagna. Non certo per ostentazione, né per ostentazione. A Johann van Beethoven, che gli aveva indirizzato una lettera firmata «tuo fratello Johann proprietario terriero», aveva risposto firmandosi «tuo fratello Ludwig proprietario di un cervello». Il suo era un ben altro concetto di aristocrazia. Comprò alla fine un piccolo rifugio nel sobborgo rurale di Heiligenstadt e lì scrisse la pagina accorata che i posteri chiamano Testamento di Heiligenstadt. In quelle pagine confessò al mondo il suo dramma, la sordità, e tuttavia riaffermò il proposito di voler continuare a vivere per non privare il mondo della sua arte. Nella pace della natura, la sua menomazione era meno frustrante. Annotò nei taccuini:

Onnipotente Iddio, nella foresta! Io sono beato, felice nella foresta: ogni albero parla di Te. Quale splendore, oh Signore! In queste valli, nell'alto è pace, la pace che occorre per servirlo; [...] È come se ogni albero nella campagna mi dicesse: Santo, Santo! Incanto nella foresta! Chi potrà esprimere tutto questo?

Una sorta di panteismo naturalistico, avvalorato dal *famulus* Schindler che testimoniò:

Egli riconosceva chiaramente Dio nell'universo, e l'universo in Dio.

Ne deduce Luigi Magnani:

In perfetto accordo con la Filosofia della natura di Schelling, che considerava l'arte quale vivente medietà tra natura ed anima umana, la musica sarà per Beethoven la voce che rivela l'armonia segreta del creato, che ne coglie i ritmi e che esprime, quasi allegoria sublime, il generale nel particolare, l'infinito nel finito.

Beethoven anelava a questo ideale e si chiedeva appunto «Chi potrà esprimere tutto questo?». Fu la Sesta Sinfonia il suo inno alla natura e la chiamò *Pastorale*, questa volta titolo da lui voluto, diversamente da altri apposti da editori a sue opere, come nel caso della Sonata pianistica in re maggiore op. 28, anch'essa detta *Pastorale*. Avendo il compositore fatto sua la concezione kantiana della musica come gioco intellettuale, linguaggio ineffabile e autonomo, non intendeva piegarsi agli intenti banalmente descrittivi della cosiddetta 'musica a programma' («Ogni pittura, quando si spinge troppo oltre nella musica strumentale, si perde...» era sua convinzione). Ancora nei taccuini, precisò:

Pastoralsinfonie: nessuna pittura, ma vi sono espresse le sensazioni che suscita nell'uomo il piacere della campagna, e sono rappresentati alcuni sentimenti della vita dei campi.

Puntigliosamente ribadisce nell'intestazione della partitura:

Più espressione di sensazioni che pittura.

È straordinario che Quinta e Sesta siano state lavorate insieme lungo il 1807-1808 e insieme eseguite per la prima volta nello stesso concerto del 22 dicembre del 1808 al Theater an der Wien. La concezione dei due lavori è antitetica. Quanto nella Quinta Beethoven punta all'astrazione pura e fa germinare quasi tutto da una cellula motivica, tanto nella Sesta prende per mano e guida l'ascoltatore. *L'incipit* della Quinta è un segnale memorabile, la Sesta affida a una semplice frase dei primi violini l'invito ad addentrarsi, a immaginarsi nel mondo agreste perché il primo movimento – *Allegro ma non troppo* – allude a «Piacevoli, serene sensazioni che si risvegliano nell'essere umano all'arrivo in campagna» (Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen). Ma se il compositore fieramente rinuncia al descrittivismo, le suggestioni alla fine non rifiutano l'onomatopea (che Debussy aspramente criticherà): il flauto fa il verso dell'usignolo, il clarinetto quello del cuculo e le note ribattute dell'oboe quello della quaglia (Magnani qui scorge un'attinenza con il *Lied* beethoveniano «Lobe Gott, liebe Gott, danke Gott», Loda Dio, ama Dio, ringrazia Dio). Il placido fluire delle sestine del secondo movimento – «Scena sulle rive del ruscello» (Szene am Bach), *Andante molto mosso* – evoca il mormorio dello scorrere dell'acqua. «Allegra riunione di contadini» (Lustige Zusammensein der Landleute) è uno Scherzo in tre quarti inframmezzato da un Trio in due quarti. Il *völkisch*, il popolaresco, non appartiene certo solo a questa sinfonia e Beethoven ne fa ampio uso anche nella musica da camera. Senza soluzione di continuità segue il quarto movimento «Tuoni. Tempesta» (Donner. Sturm), *Allegro*, ricreando suoni e atmosfere di un fenomeno naturale che ha ispirato molti musicisti, Vivaldi, Rossini, Verdi, Liszt, tra gli altri. L'arrivare delle prime gocce, l'infittirsi della pioggia, il guizzare di lampi, i tuoni sono scopertamente evocati in orchestra da Beethoven, e brontolii di furibonde quartine di semicrome di violoncelli e contrabbassi fanno da sfondo a episodi concitati con sonorità cupe e indistinte. Ma scrivendo per l'unica volta un quinto movimento in una sinfonia, Beethoven termina con un consolatorio *Allegretto* in un cullante sei ottavi: «Canto pastorale. Pii sentimenti di ringraziamento alla divinità dopo la tempesta» (Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm). Annunciato da clarinetti, corni e violini primi, si fa via via sempre più esaltante grazie anche all'inserimento, nel consueto organico d'impronta haydniana, dei tromboni, già adottati nel finale della Quinta.

Massimo Contiero

MAURIZIO AZZAN

Nato nel 1987, ha studiato composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano con Alessandro Solbiati, al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi sotto la guida di Frédéric Durieux e Yan Maresz, all'IRCAM e con Salvatore Sciarrino. La sua musica è presente in festival e stagioni concertistiche come la Biennale di Venezia, Huddersfield Contemporary Music Festival (UK), Wien Moderne, MITO SettembreMusica, Mozarteum Salzburg, Milano Musica, ManiFeste, la stagione dell'IRCAM, Budapest Music Center, RomaEuropa, Tempo Reale, Festival Aperto, Dampfzentrale Bern, Impuls Graz, Darmstädter Ferienkurse, Time of Music Viitasaari, Gare du Nord Basel, Biennial Festival of the European Recorder Players Society, Open Recorder Days Amsterdam. Ha ricevuto commissioni da numerose istituzioni tra cui l'Ernst von Siemens Music Foundation, il Divertimento Ensemble, la Biennale di Venezia, la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, l'Ensemble Proton Bern, l'Ensemble Fractales di Bruxelles, la Fondazione Teatro La Fenice, il Festival Pontino. Fra i gruppi di fama internazionale con cui ha collaborato vi sono l'Ensemble Intercontemporain, il Divertimento Ensemble, il Nieuw Ensemble Amsterdam, MDI Ensemble, Schallfeld Ensemble, Proton Bern, Ensemble Fractales, Ex Novo Ensemble, IEMA, Ensemble L'Arsenale, Platypus Ensemble, Reconsil, Sentieri Selvaggi. Premiato in numerosi concorsi nazionali e internazionali e vincitore del Premio Nazionale delle Arti del MIUR, è stato borsista del Centre International Nadia & Lili Boulanger e *artist in residence* della Cité Internationale des Arts di Parigi e della Cancelleria Federale Austriaca nell'ambito del programma Kulturkontakt Austria. Insegna Elementi di composizione per didattica della musica al Conservatorio Antonio Buzzolla di Adria. I suoi lavori sono pubblicati dalle Edizioni Suvini Zerboni-Sugarmusic di Milano.





MARCO ANGIUS

Direttore di riferimento per il repertorio moderno e contemporaneo italiano, ha in anni più recenti esteso la propria attività anche verso un rinnovamento dell'ambito musicale classico. Ha diretto Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra del Teatro La Fenice, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, del Teatro Regio di Torino, del Teatro Lirico di Cagliari, Orchestre Nationale de Lorraine, Orchestra Sinfonica Siciliana e Teatro Massimo di Palermo, Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, Orchestra Toscanini di Parma, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy, Orchestra della Toscana, I Pomeriggi Musicali, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam. Nel 2018 ha inaugurato la stagione lirica del Maggio Musicale Fiorentino e nel 2016 quella del Teatro La Fenice con *Aquagranda* di Filippo Perocco (Premio Abbiati 2017); nello stesso anno ha aperto la Biennale Musica di Venezia con *Inori* di Stockhausen. Al Regio di Torino ha diretto *Káťa Kabanová* di Janáček con la regia di Robert Carsen, mentre al Regio di Parma ha realizzato una nuova produzione del *Prometeo* di Luigi Nono; al Comunale di Bologna ha diretto *Medeamaterial* di Dusapin (Premio Abbiati 2018), *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati (Premio Abbiati 2016), *Jakob Lenz* di Wolfgang Rihm, *Don Perlimplin* di Bruno Maderna e *Luci mie traditrici* di Salvatore Sciarrino con la regia di Jurgen Flimm. Al Teatro Lirico di Cagliari ha diretto il dittico *Sancta Susanna* di Hindemith e *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Altre produzioni sono state *Aspern* di Sciarrino alla Fenice, *La volpe astuta* di Janáček all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (dove è stato anche assistente di Pappano per il *Guillaume Tell* di Rossini). Già direttore principale dell'Ensemble Bernasconi dell'Accademia Teatro alla Scala, dal 2015 è direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto con cui ha diretto l'integrale delle Sinfonie di Beethoven e di Schubert, realizzando numerose produzioni televisive e discografiche. È autore di due libri: *Come avvicinare il silenzio* (RAI ERI, 2007) e *Del suono estremo* (Aracne, 2014).

Teatro La Fenice

giovedì 5 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
venerdì 6 dicembre 2019 ore 20.00

GUSTAV MAHLER Sinfonia n. 9 in re maggiore

Andante comodo

Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb
(Nel tempo di un tranquillo Ländler. Un po' goffo e molto rude)

Rondo-Burleske: Allegro assai. Sehr trotzig
Rondo-Burlesca: Allegro assai. Molto ostinato)

Adagio: Sehr langsam und noch zurückhaltend
(Adagio: Molto lento e trattenuto)

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 9 IN RE MAGGIORE

Gustav Mahler (1860-1911) cominciò a lavorare alla Nona nel giugno 1909 a Dobbiaco. Solo una lettera a Bruno Walter (databile intorno alla fine dell'agosto 1909) parla della genesi, febbrilmente rapida, della sinfonia:

Ho lavorato molto e proprio ora do l'ultima mano ad una nuova sinfonia. [...] L'opera (per quel che posso conoscerla, perché finora ho scritto l'abbozzo a rotta di collo, come un cieco, e adesso che comincio a strumentare l'ultimo tempo non conosco più il primo) è un arricchimento assai felice della mia piccola famiglia. Vi si dice qualcosa che da molto tempo ho sulle labbra, forse da porre nel complesso al fianco della Quarta (che però è del tutto diversa). Per la folle fretta e l'affanno la partitura è buttata giù di corsa ed è assolutamente illeggibile per occhi estranei.

La stesura definitiva fu portata a termine nel marzo 1910 a New York. Mancarono i ritocchi e le correzioni che Mahler era solito apportare durante le prove per la prima esecuzione, perché questa fu postuma, diretta da Bruno Walter a Vienna il 26 giugno 1912. Tra gli ascoltatori c'era Alban Berg, fin dall'adolescenza devoto ammiratore di Mahler: proprio a Berg si deve un breve e famosissimo commento della Nona, in una lettera alla moglie del 1912:

Ho suonato di nuovo la Nona di Mahler. Il primo tempo è la cosa più splendida che Mahler abbia scritto. È l'espressione di un amore inaudito per questa terra, del desiderio di viverci in pace e di poter godere fino in fondo la natura, prima che giunga la morte. Poiché essa arriverà inesorabilmente. Tutto questo tempo è impostato sul presentimento della morte, che riemerge in continuazione. Ogni sogno terreno culmina in esso (e da qui nascono quei passaggi che irrompono con impeto sempre nuovo dopo i passi più delicati) e con più forza naturalmente in quel passo incredibile dove il presentimento diviene certezza e dove la morte si annuncia «con la massima forza» nella più profonda e più dolorosa gioia di vivere. E poi il terribile passo della viola e del violino e i suoni cavallereschi: la morte nell'armatura! Contro tutto ciò non c'è più resistenza! Ciò che segue sembra quasi rassegnazione. Sempre con il pensiero all'«aldilà» che in quel passo «misterioso» appare come nell'aria sottile – al di sopra delle montagne – sì, proprio come in quello spazio (l'etere) dove l'aria si rarefa. E di nuovo per l'ultima volta, Mahler si rivolge alla terra – non più alle lotte e alle gesta, che egli allontana da sé (come già aveva fatto nel *Lied von der*

Erde con i disegni cromatici discendenti morendo); ma soltanto e completamente alla natura. Vuole godere ancora, finché gli è possibile, tutti i tesori che la terra gli offre. Lontano da ogni contrarietà, nell'aria libera e sottile del Semmering, vuole costruirsi una casa per godere questa aria, la più pura della terra, bevendola con respiri sempre più profondi, sempre più profondi..., perché questo cuore, il più splendido che abbia mai pulsato fra gli uomini, si espanda, si espanda sempre di più prima di dover cessare di battere qui.

Questa lettera di Berg contiene alcuni lineamenti essenziali dell'interpretazione generalmente condivisa della Nona, che fu subito particolarmente cara anche a Schönberg e Webern, ed è una delle partiture fondamentali per conoscere i rapporti tra l'eredità di Mahler e la Scuola di Vienna, in modo particolare per quanto riguarda Berg.

È ormai quasi un luogo comune riconoscere nelle opere ultime di Mahler profezie della «nuova musica» e vedere nel *Lied von der Erde*, nella Nona e nel frammento della Decima i caratteri di un «tardo stile» di cui già Paul Bekker aveva individuato alcuni lineamenti essenziali, parlando di «Stil der Auflösung», di stile del dissolvimento. Procedimenti dissociativi investono diversi aspetti del linguaggio mahleriano per dar vita a una «prosa musicale» (concetto caro a Schönberg e particolarmente pertinente di fronte a una partitura come quella della Nona), dove l'articolazione non si vale più dei nessi tradizionali, sembra aprirsi liberamente a un andamento frammentario, che rifiuta la compattezza e insieme definisce logiche costruttive nuove: più che mai nell'ultimo Mahler il persistere della tonalità e di vocaboli noti suscita l'impressione di una materia musicale liberata ed estraniata rispetto alla logica costruttiva del passato, in grado di dar vita ad aggregazioni aperte, come un *collage* di rovine, guardate nella prospettiva della memoria e accolte nel contesto dissolto come reminiscenze o citazioni. Viene meno nel primo tempo della Nona la fitta scrittura polifonica che aveva caratterizzato il sinfonismo mahleriano a partire dalla Quinta, e al tempo stesso si definiscono funzioni polifoniche nuove con linee melodiche che stabiliscono fra loro rapporti assai liberi in uno spazio musicale aperto. Viene meno anche la netta, incisiva profilatura che caratterizzava molte idee delle sinfonie precedenti. La strumentazione accentua gli aspetti analitici e disgregati caratteristici già di altre partiture mahleriane. Il principio di non ripetizione, che fu decisivo per Schönberg e i suoi allievi, è condotto a esiti più radicali rispetto alle opere precedenti.

Il rifiuto della compattezza si riconosce già nella disposizione dei quattro tempi della sinfonia e nelle scelte tonali, dal re maggiore dell'*Andante comodo* al do maggiore del secondo movimento, al la minore del *Rondo-Burleske* al re bemolle maggiore dell'*Adagio*: due lunghissimi tempi lenti incorniciano un blocco centrale formato da due tempi di andamento più mosso, definendo una successione segnata dalla discontinuità, un percorso attraverso stili e caratteri diversi dove anche la conclusione non si

pone come momento unificante e riassuntivo: è un percorso che non mancherà di esercitare una profonda suggestione su Alban Berg, che ne riprende per molti aspetti la disposizione nel Concerto per violino, dove ognuno dei due tempi è suddiviso in due sezioni, secondo la successione *Andante*, *Allegretto / Allegro*, *Adagio*, dove inoltre va sottolineato che l'*Allegretto* ha un carattere di *Ländler* (mentre il successivo *Allegro*, collocato al posto che nella Nona è del *Rondo-Burleske*, è in Berg una drammatica cadenza).

I caratteri stilistici ed espressivi dell'ultimo Mahler si pongono sotto il segno del congedo e della morte, come già osservava Berg nella lettera citata e come poi tutti hanno sottolineato, sia pure da punti di vista diversi. Si è fatta anche troppa retorica su Mahler consapevole della condizione malata del proprio cuore e della fine imminente. Henry-Louis de La Grange, nel terzo volume della sua biografia, mostra l'infondatezza di questa retorica, informandoci minuziosamente sui progetti e sulle attività di Mahler, nell'estate 1909, dimostrando che il suo comportamento non era quello di chi si sente con un piede nella fossa. Anche senza queste utilissime precisazioni, va comunque respinta la logica riduttiva di chi crede eccessivamente in motivazioni autobiografiche. Eccedevo forse in senso opposto Schönberg quando affermava, nella celebre conferenza del 1912:

La sua Nona è singolarissima. In essa l'autore non parla più come soggetto. È quasi come se esistesse per quest'opera un altro autore nascosto, che ha usato Mahler soltanto come portavoce. Il tono di quest'opera non è più personale («Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten»). Propone constatazioni per così dire oggettive, quasi spassionate, di una bellezza che solo può cogliere chi sa rinunciare al calore animale e si sente a proprio agio nella freddezza dello spirito.

Queste affermazioni sono pienamente giustificate quando sottolineano l'assenza di qualunque concessione 'patetica' nella Nona e colgono la capacità di Mahler di oggettivare in intuizioni di natura puramente musicale l'esperienza della morte, del distacco (cui fanno riferimento le poche tracce di indicazioni 'programmatiche' che si incontrano nell'abbozzo della partitura, e che Mahler cancellò nella stesura definitiva).

IL PRIMO TEMPO: *ANDANTE COMODO*

La Nona comincia là dove finisce il *Lied von der Erde*: l'intervallo di seconda maggiore discendente, su cui il contralto intona l'ultima parola di *Der Abschied*, «ewig...», è il punto di partenza del primo tema della Nona. Le prime battute possono suscitare l'impressione di un gesto introduttivo, ma non hanno l'ampiezza né i caratteri di una vera e propria introduzione. Sono un esempio della natura rarefatta e disgregata del linguaggio della Nona: la musica sembra uscire a fatica da una condizione amorfa, inizia presentando motivi brevi, materiali frantumati, ognuno individuato da un timbro diverso (un inciso ritmico, che assume rilievo tematico, è proposto

dai violoncelli e dai corni; un secondo motivo è affidato all'arpa, un terzo al corno). Si determina così uno stato di aggregazione incerto e sospeso. I secondi violini intonano una seconda maggiore discendente e da qui sembra cominciare a profilarsi un gesto melodico, subito interrotto, ma ripreso, in nuova forma, dai violini primi, che presentano una melodia di otto battute dalla semplice articolazione simmetrica. Non la si ascolterà più esattamente in questa forma, ma in sempre nuove varianti, sia pure riconoscibilmente riferite a un materiale di partenza che solo in termini semplificati e riduttivi possiamo chiamare primo tema: non ha un profilo definito una volta per tutte; ma nasce dalla aggregazione e variazione di alcuni motivi, in un continuo divenire.

A esso si contrappone subito, con netto contrasto, un agitato tema in re minore, dal gesto drammaticamente concitato, dove predominano intervalli di maggiore ampiezza. Segue una nuova variante del materiale del primo tema, poi si ripropone il contrasto con il tema in tonalità minore e la sua variante sfocia in un'idea in certa misura nuova, che può essere considerata un terzo tema, destinato a concludere l'esposizione (oppure una variante di un motivo del secondo tema). Nell'abbozzo della partitura si vede che Mahler aveva posto dopo centosette battute il segno di ritornello (poi cancellato): le intendeva dunque come l'esposizione di un pezzo in forma-sonata. È naturale che abbia cambiato idea: non esistono categorie formali tradizionali adatte a comprendere, senza semplificazioni e forzature, il libero decorso dell'*Andante comodo*. Nel primo tempo della Nona il divenire, insorgere, svilupparsi e svanire degli eventi musicali presenta una organicità e una complessità che mal si prestano a offrire all'ascoltatore schematici punti di orientamento riferibili almeno a un involucro familiare, pur coinvolgendolo in un percorso di chiara evidenza che nasce da una necessità interiore. Non a caso le analisi dell'*Andante comodo* non concordano neppure sullo schema cui fare con approssimazione riferimento: ci si è richiamati ai principi della doppia variazione e della forma-sonata, che in verità vanno tenuti entrambi in qualche modo presenti per seguire lo svolgimento del pezzo, che si può leggere quasi come un 'flusso di coscienza', dove si succedono e intrecciano sempre nuove varianti delle due idee principali.

Si è già visto che la prima non è un vero e proprio tema, e non conosce una forma definitiva: anche da ciò dipende la sua sospesa suggestione, legata alla sfera del ricordo e del congedo, del presentimento mortale e della rassegnazione. Le diverse versioni melodiche della prima idea presentano una sorta di svolgimento continuo, e possono anche combinarsi insieme e incrociarsi in una polifonia singolarissima, che rende in un certo senso impossibile seguire, distinguendole con chiarezza, le singole linee legate a un'origine comune. Nel corso del suo continuo divenire, a una delle sue variate riapparizioni Mahler aveva annotato nello schizzo della partitura (battuta 267) le parole «O giovinezza! scomparsa! O amore! svanito!»: ri-

masero un appunto privato, non necessario per comprendere il significato, musicalmente evidentissimo, della prima idea.

Connotazioni un poco più definite presenta in parte il secondo gruppo tematico, legato da percepibili affinità al primo pur assumendo una chiara funzione di contrasto, come un soprassalto angoscioso o un gesto teso quasi a sottrarsi al mortale e dolcissimo abbandono del primo tema. Entrambi, comunque, sfuggono a una definizione fissata una volta per tutte, caratterizzandosi piuttosto per l'andamento generale. Anche il loro rapporto è singolare, nonostante l'evidenza del dualismo maggiore-minore: secondo una felice immagine di Adorno fanno quasi l'impressione di essere derivazioni contrapposte da un'unica matrice sottintesa. A sua volta in stretto rapporto con la seconda idea si colloca quell'intensissimo terzo tema che conclude la 'esposizione' e che nel corso dello sviluppo provocherà l'impennata che conduce all'appassionata concitazione del momento culminante seguito da un crollo.

Abbiamo scritto 'esposizione' tra virgolette, perché fin dalle prime battute il materiale appare in continuo divenire e l'alternanza delle idee in modo maggiore e minore si evolve costantemente attraverso il radicalizzarsi della tecnica mahleriana delle varianti. Di conseguenza anche il termine di 'sviluppo' andrà usato con molta approssimazione. Si collega senza cesure con l'esposizione, è aperto da materiali della 'introduzione' e del secondo gruppo tematico, prosegue con una poeticissima variante del primo tema. Ma il clima di mestizia è spezzato da un *fortissimo* a piena orchestra: segnali degli ottoni e un teso motivo del secondo gruppo tematico producono un *crescendo* che approda a un primo punto culminante e a un crollo. Quasi come reazione al frammentarsi di motivi che segue il crollo riprende «appassionatamente» il secondo tema; ma la sua concitazione si placa rapidamente per cedere il posto a una straordinaria pagina «Schattenhaft» (indistinto, fantomatico, battuta 254) che precede il ritorno del primo tema nella sua variante più intensamente struggente. Riappaiono, in un clima più concitato, motivi del secondo tema, che conducono a un *crescendo*, a una perentoria affermazione del terzo tema e a un nuovo punto culminante: si produce un catastrofico crollo, con gli ottoni gravi che scandiscono «mit höchster Gewalt» (con la massima forza) il ritmo fatale apparso nelle prime battute. È il passo citato nella lettera di Berg (che non dimenticò l'idea di far uso di un ricorrente tema ritmico, con significati non meno drammaticamente fatali di quelli mahleriani).

La catastrofe ha un carattere definitivo: in una situazione frantumata si ascoltano «Wie ein schwerer Kondukt» (come un greve corteo funebre) quei «suoni cavallereschi» che Berg associò all'immagine della morte nell'armatura. Questo funebre episodio può essere sentito come una prima reazione alla catastrofe, che ha dissolto ogni compattezza discorsiva e dopo la quale nulla potrà più essere come prima. Ci si rifugia nella sfera del ricor-

do, e si ha la 'ripresa' del primo tema. Così collocata e liberamente trasformata la ripresa non è certamente tale nel senso tradizionale del termine, non contraddice il decorso formale ininterrotto dell'*Andante comodo* e assume il carattere di un mortale ritorno, dopo il quale le impennate del secondo gruppo tematico si profilano per poche battute, come se non trovassero più spazio: questo accenno sfocia infatti in una sorta di liberissima cadenza, nell'effondersi di un duetto tra il flauto e il corno. Questa pagina, cara ad Adorno, colpisce per la libertà con cui si sovrappongono disegni del tutto indipendenti, come melodici arabeschi che sembrano quasi accostabili a situazioni del primo Schönberg atonale.

La cadenza crea una sorta di vuoto nell'ultima variante del secondo tema, che poi prosegue ancora brevemente. L'*Andante comodo* si spegne in un congedo rarefatto, chiudendosi sulla impalpabile sonorità di un re acuto in *pianissimo* degli archi e dell'arpa (suono armonico) e dell'ottavino: qui la smaterializzazione, la prossimità al silenzio appaiono simili all'immagine del perdere la voce, dell'ammutolire.

Il dissolversi delle tradizionali strutture della forma-sonata e della variazione si compie nel libero svolgimento dell'*Andante* con un'evidenza cui Mahler non era mai giunto. L'ascoltatore è coinvolto in una sorta di «flusso della coscienza», in un discorso liberissimo e interiorizzato, ed è portato a seguirne la logica interna senza far più affidamento sulle categorie note. Le lacerazioni formali segnate da 'crolli' e irruzioni appaiono in questo contesto rarefatto e disgregato non meno dolorose, ma in qualche modo meno violente, coinvolte nel clima di mestissima lontananza e dello «stile del dissolvimento».

IL SECONDO TEMPO: NEL TEMPO DI UN TRANQUILLO LÄNDLER. UN PO' GOFFO E MOLTO RUDE

Contorni apparentemente più nitidi e saldi presenta il secondo movimento. Tra le pagine di Mahler riferibili ad andamenti di danza questa occupa un posto a sé per la cupa ironia, gli accenti a tratti spettrali, quasi da danza macabra, i gesti ossessivamente, pesantemente bloccati, oppure di forzata irruenza. Adorno ha parlato di «montaggio» a proposito del *Ländler* iniziale, ed è un montaggio che suggerisce l'effetto della distorsione, di un macabro gioco di irregolare decomposizione e ricomposizione degli elementi. Asimmetrica è anche l'articolazione formale complessiva, fondata su tre idee principali: un *Ländler* di andamento molto moderato (A), un valzer dall'energia demoniaca (B) e un nuovo *Ländler* il cui ostentato indugiare sembra quasi visto al rallentatore (C). Lo schema del succedersi di queste idee e delle loro varianti è: A B C B' C' A' B» A».

È uno schema agevolmente riconoscibile, ma tutt'altro che elementare: i collegamenti fra una sezione e l'altra e le varianti che caratterizzano ogni 'ritorno' offrono infinite sorprese. La nozione di montaggio è proposta

da Adorno per le asimmetrie e la frammentazione, per le irregolarità che subito sottraggono il *Ländler* iniziale all'illusoria apparenza di semplicità rustica (e che hanno indotto Schnebel a proporre la suggestiva immagine di «rovine messe assieme nella composizione»); ma la stessa nozione di montaggio si potrebbe estendere all'insieme del pezzo, per l'evidenza perfino brutale dei contrasti tra le idee principali, per il modo in cui si collegano e trasformano (il valzer alla sua terza e ultima apparizione, B», dà vita anche a un vero e proprio sviluppo di singolare densità e complessità, e di demoniaca tensione), quasi in un accumularsi di frammenti che alla fine si dissolve in un *pianissimo* spettrale.

IL TERZO TEMPO: RONDO-BURLESKE

Il *Rondo-Burleske* prosegue su un altro piano, più aggressivo, i caratteri di umorismo disperato del secondo tempo, con una soluzione formale più complessa e con una scrittura che sfiora a tratti il caotico per accumulazione di linee contrappuntistiche: questa pagina è considerata il vertice di complessità polifonica nell'opera di Mahler, un esempio di virtuosismo compositivo che, come osserva Adorno, non ha in sé nulla dell'autocompiacimento, ponendosi interamente sotto il segno di un assurdo, vertiginoso, inutile vorticare. Con ironia corrosiva, con una sorta di gioia feroce, il pezzo «mentre annuncia che vuol ridersela del corso del mondo perde la voglia di ridere». L'armonia, dipendendo in primo luogo dalla logica polifonica, conosce sovrapposizioni particolarmente ardite; la strumentazione concorre in modo determinante a suscitare effetti grotteschi e frantumati, fra l'altro anche nel caso di citazioni (come quella della *Vedova allegra*).

Mai in Mahler l'eccezionale densità contrappuntistica, unita ai taglienti caratteri timbrici, aveva prodotto esiti così inquietanti, così radicalmente negativi, ferocemente disperati, provocando fra l'altro l'impressione di uno svolgimento rapidissimo, come in una vertigine allucinata. Pur nella densità della scrittura, che in vari modi rende meno schematica la forma di rondò di questo pezzo, si può riconoscere la tipica alternanza di *refrain* ed episodi.

Il *refrain*, però, è un'estesa sezione che occupa le prime centonove battute e ritorna (variata) due volte; include anche momenti di scrittura rigorosa e severa, fuggiti dove l'impegno della tecnica contrappuntistica sembra stridente a contatto con la brutalità aggressiva dei materiali. L'inizio prende le mosse da un gesto assai simile a quello con cui si apre il secondo tempo della Quinta: l'affinità è evidente anche se lo stesso materiale è piegato a esiti di natura profondamente diversa. I *refrain* costituiscono le sezioni di massima densità polifonica, mentre questa viene un poco alleggerita nel corso degli episodi. Il primo episodio inizia proprio con la celebre citazione dalla *Vedova allegra* (dal *Marsch-Septett* del secondo atto, le prime note di «Ja, das Studium der Weiber ist schwer»), parodiata anche

attraverso geniali intuizioni timbriche. Successivamente questo e altri materiali del primo episodio confluiranno nella densità delle riapparizioni del *refrain*, nel loro folle vorticare.

Esso si arresta soltanto nel terzo episodio, il più ampio, collocato poco oltre la metà del pezzo: l'andamento si fa più lento («un poco trattenuto»), il carattere contrasta completamente con tutto il resto e domina lo struggente motivo del gruppetto che si ritroverà poi all'inizio dell'*Adagio* finale. È una estesa pausa nel moto febbrile, nel demoniaco e concitato girare a vuoto del *Rondo-Burleske*, dove segna una vera e propria lacerazione, una 'irruzione' che non può tuttavia modificarne in alcun modo il procedere: esso riprende con accresciuta veemenza. Adorno ha paragonato il terzo episodio alla vana e misteriosa speranza segnata dall'aprirsi di una finestra al momento della morte di Josef K. nel *Processo* di Kafka.

IL QUARTO TEMPO: ADAGIO

Di nuovo un contrasto insanabile segna il passaggio dal *Rondo-Burleske* alla quieta meditazione con cui si apre l'*Adagio*, il cui gesto iniziale sembra un omaggio a Bruckner, con l'espressività estatica del gruppetto, destinato a diventare un elemento importante nell'innodica solennità del primo tema. Le ascendenze bruckneriane non si arrestano alle prime battute: riguardano tutto il primo tema e alcuni aspetti del lentissimo, dilatato svolgimento del pezzo, dove l'idea principale sembra crescere su se stessa attraverso varianti sempre più intense, in una sorta di percorso ascensionale. La staticità di questo svolgimento è corretta dalla presenza di una seconda idea in minore, che stabilisce un contrasto grazie a una scrittura estremamente rarefatta: genialmente anticipata da due sole battute del fagotto nel corso della presentazione del tema principale, essa appare per intero dalla battuta 28 e soprattutto al suo ritorno variato svela l'affinità con il *Lied von der Erde* nel tipo di sonorità e nella scrittura. Fin dalla prima anticipazione, e nelle successive apparizioni, il tema in minore si presenta in registri spesso assai distanti: si aprono inquietanti vuoti tra voci acute e gravi, in contrasto con la scrittura compatta del primo tema.

Il percorso ascensionale dell'idea principale, quasi inno, verso il punto culminante dell'affermazione di massima luminosità si svolge in diverse fasi. Nella seconda parte di questo percorso sono inglobate citazioni dall'episodio lento del *Rondo-Burleske*; segue poi il secondo tema in minore. Nella terza parte si inserisce anche uno struggente richiamo al quarto dei *Kindertotenlieder* e poco oltre un'altra citazione dal terzo episodio del *Rondo-Burleske*.

Il punto culminante raggiunto nella quarta parte dell'*Adagio* non ne costituisce la conclusione. I vuoti, le zone aeree e sospese che si aprono nel decorso dell'*Adagio* si inverano nella sezione conclusiva, dove il tema principale, raggiunto il culmine di intensità, è sottoposto a un processo di

progressiva dissociazione e assottigliamento. Punto d'arrivo è un *pianissimo* di infinita delicatezza, una disgregazione e rarefazione tesa alle soglie del silenzio: frammenti isolati definiscono un congedo in una chiusa quasi 'aperta', esitante (si noti l'indicazione «ersterbend», morendo), che sembra prefigurare da lontano quella della *Lyrische Suite* di Berg (che davvero e compiutamente si spegne nel silenzio in una situazione aperta, che non conclude). Oltre a Berg queste ultime pagine colpiscono anche Webern, che in una lettera a Schönberg del 12 luglio 1912 scrisse:

L'ultimo tempo è un vastissimo *Adagio*, che propriamente non si conclude; sempre più lento, sempre più ampio, sempre più tenero, senza fine.

La concezione formale dell'*Adagio* è certamente più vicina alla tradizione rispetto a quella del primo tempo. Ma nel suo rifiuto dell'apoteosi esso si inserisce con perfetta coerenza nel disegno della Nona stabilendo una sorta di corrispondenza con l'*Andante* grazie all'andamento lento e alla rinuncia alla compattezza conclusiva: dopo percorsi diversissimi entrambi i pezzi si chiudono con un processo di dissolvimento, in un clima sospeso e interrogativo, alle soglie del silenzio. Le ultime note dell'*Adagio* sembrano quasi suoni isolati che svaniscono nel nulla.

Paolo Petazzi

MYUNG-WHUN CHUNG

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno 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. 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 Commandeur 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 (rappresentata 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 dell'Orchestre 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. Di casa alla Fenice, vi ha diretto *La traviata* (2009 e 2010), *Rigoletto* (2010), *Tristan und Isolde* (2012), *Otello* (2012 e 2013, sia in teatro che nelle memorabili esecuzioni a Palazzo Ducale), *Simon Boccanegra* (2014), *Madama Butterfly* (2016) e *Carmen* (2017). Nel novembre del 2017, sempre alla Fenice, ha interpretato *Un ballo in maschera* di Verdi, 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*. Ha poi inaugurato la stagione 2018-2019 con *Macbeth*, è tornato a guidare l'Orchestra e il Coro del Teatro nel concerto di Capodanno 2019 e in marzo ha diretto nuovamente *Otello*. È inoltre presenza costante nei concerti delle stagioni sinfoniche della Fenice.



Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2019 ore 20.00 per invito

mercoledì 18 dicembre 2019 ore 20.00 turno S

Natale a San Marco 1670

GIOVANNI LEGRENZI

Sonata terza op. 11 n. 15

Allegro

Presto

Adagio

«Quid timetis pastores» op. 3 n. 8

«Kyrie», «Gloria» op. 9 n. 1

Sonata terza op. 11 n. 15

Allegro et Presto

Presto

Adagio

«Non sussurate» op. 17 n. 9

soprano Maria Clara Maiztegui

«Credo» op. 9 n. 1

«O mirandum» op. 17 n. 7

alto Andrea Gavagnin

Sonata quarta op. 11 n. 16

Allegro
Adagio
Presto
Allegro

«Obstupescite» op. 3 n. 13

Sonata quarta op. 11 n. 16

Prestissimo
Allegro
Presto

«Alma redemptoris» op. 7 n. 12

direttore

MARCO GEMMANI

Solisti della Cappella Marciana

soprani Maria Chiara Ardolino, Maria Clara Maiztegui, Caterina Chiarcos, Elena Modena

alti Andrea Gavagnin, Maria Baldo, Claudia Graziadei, Monica Serretti

tenori Enrico Imbalzano, Marco Cisco, Riccardo Martin, Alvise Mason

bassi Marcin Wyszowski, Giovanni Bertoldi, Luca Scapin

violini Enrico Parizzi, Pietro Battistoni *viola da braccio* Maria Bocelli, Pedro Pereira

viola da gamba Cristiano Contadin *contrabbasso* Mauro Zavagno

organo Nicola Lamon

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

NOTE AL PROGRAMMA

Il Seicento a Venezia rappresenta un secolo nel quale si alternano disgrazie politiche e militari a entusiasmanti vittorie: dopo la perdita del possesso di Creta, la veneziana Candia, che tanto aveva pesato sul morale della Repubblica, lo stesso 'notaio' della sconfitta, quel Francesco Morosini che ne aveva firmato la resa, si riscatta idealmente agli occhi dei veneziani conquistando la Morea (e facendo saltare in aria il Partenone, improvvidamente adibito a deposito di munizioni dai turchi) e ottenendone il soprannome di Pelopponesiaco, conquistatore della Grecia per brevi anni così riportata sotto il dominio della Serenissima. Ma gli effetti della disastrosa disfatta di Creta si fecero sentire pesantemente lungo tutta la storia residua della Repubblica, che per la vana difesa della pur importante isola strategica aveva portato pressoché al collasso l'economia dello Stato. Il valore di questa resistenza era stato però tale da restare scolpito nella storia e nella memoria cittadina, emergendo più volte lungo i secoli e nei modi più disparati: persino uno dei pur innumerevoli romanzi di avventure del veneziano di adozione Emilio Salgari (*Il leone di Damasco*) è in larga parte ambientato nel periodo e nei luoghi della strenua difesa.

Eppure, in apparente contrasto con i drammatici e sfortunati eventi militari, il secolo è contraddistinto sotto il profilo musicale da un'ulteriore conferma di tutti quei lati positivi abbondantemente esibiti nel corso del Cinquecento. Anzi, vien quasi da dire che il Seicento appare proprio come l'inevitabile conferma del buon lavoro svolto: sotto il profilo teatrale è proprio la Dominante che ospita l'incredibile novità manageriale e commerciale dell'apertura del teatro al pubblico pagante, con gli eventi che culminarono nel 1637 al San Cassiano e che per tutto il secolo designarono la città come la regina dell'opera in musica. Tuttora gran parte dei manoscritti operistici relativi a questo periodo si trovano a Venezia e testimoniano con la loro presenza la bellezza e l'originalità di molti di questi titoli. E la stessa chiesa di San Marco presenta un'attività musicale di primissimo piano: nei ruoli nevralgici si succedono alla guida della Cappella Ducale i massimi compositori del momento. Claudio Monteverdi regge la direzione musicale dal 1613 per trenta lunghi anni, superando anche il terribile scoglio della drammatica pestilenza del 1630, così ben narrata da Alessandro Manzoni. E al suo posto sale nel 1668 Francesco Cavalli, per un breve ma intenso

periodo dovuto a un'età oramai avanzata; peraltro egli era stato precedentemente organista e ancor prima cantore nelle cantorie marciane per oltre mezzo secolo... E una storia simile è propria anche di Giovanni Legrenzi, a sua volta maestro dal 1865 per un lustro fino alla data della morte; ma anche lui era stato largamente attivo nella vita musicale sacra di Venezia. Basterebbero solo questi tre nomi a far comprendere la grandezza musicale della Serenissima ma, come spesso accade, paradossalmente è ancor più significativo l'ambiente nel quale essi crescono: accanto ai nomi di maggior spicco risaltano musicisti di sicura importanza in tutti i ruoli chiave. È ben più di un sottobosco, ché tale pare solo ai nostri occhi tuttora poco informati l'incredibile livello di tutti gli esponenti della musica veneziana, dalla ducale San Marco a tutte le altre – davvero innumerevoli – realtà cittadine. Lo stesso Legrenzi impersona e riassume in sé molti degli elementi che caratterizzano il *cursus honorum* dei maestri marciiani: cresciuto nei ranghi della cattedrale bergamasca (ma quanti musicisti giungono a Venezia proprio da questa fucina di musicisti!), passato dall'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara (e anche qui è quasi un ripercorrere antiche strade, da Willaert a Cipriano *in primis*) e *dominus* per lunghi periodi del più importante ospedale veneziano, quell'Ospedaletto dove sarà maestro di coro per oltre dodici anni consecutivi. Una prima conferma della sua importanza ci è offerta dalle imponenti sue edizioni musicali che a Venezia vedranno la luce prima che gli stampatori veneziani siano costretti a subire la ventata imprenditoriale degli olandesi e la conseguente sostituzione dei caratteri mobili con le nuove incisioni su lastra.

Maestro della cappella musicale più famosa dell'epoca, illustre compositore di musica strumentale, vera e propria personalità all'interno di un ancor giovane mondo operistico, Giovanni Legrenzi interpreta al meglio lo spirito e il sentire di un'epoca. Il compositore bergamasco muore dopo una prestigiosa e lunga carriera ricco non solo di onori e di riconoscimenti artistici: i suoi crediti, puntigliosamente indicati nel testamento, e le numerose e ampie sostanze che cita dettagliatamente tra le proprie ultime volontà descrivono una persona in possesso di una agiatezza del tutto sconosciuta a molti uomini del Seicento. Forse saggi investimenti, sicuramente il lavoro di una vita, probabilmente accorti contatti assai ben remunerati con alcuni potenti dell'epoca (la famiglia Bentivoglio di Ferrara, i duchi di Mantova e numerose altre famiglie patrizie) rendono al compositore quello che forse la musica da sola non gli avrebbe potuto corrispondere. Legrenzi è un personaggio assai complesso, ricco e originale anche in questa sua caratteristica, astuto e calcolatore certamente come pochi altri; alle classiche forme di cortesia e di supina deferenza nei confronti dei suoi nobili corrispondenti associa una propria dignità, un'astuzia e un'inedita determinazione nel tutelare i propri interessi, come accade nella vicenda relativa al proprio licenziamento dalla Cattedrale di Bergamo: dopo essere stato colto in fallo per

una colpa tanto grave da non poter nemmeno essere nominata nel decreto di espulsione, il compositore invia una lettera umilissima per impetrare una riassunzione, che verrà concessa solo per la presenza di un errore formale nella decisione presa, salvo licenziarsi da solo dopo pochi mesi e dopo aver ottenuto altro e più remunerativo incarico. Vien da pensare che su questa scelta abbiano pesato numerosi elementi: in primo luogo il conoscere l'imperfezione formale del decreto di licenziamento, magari attraverso semplici ma preziose alleanze e conoscenze tra quel mondo incerto che coincide con i segretariati ecclesiastici. In secondo luogo si può immaginare che all'atto della presentazione della supplica Legrenzi già avesse ampie conoscenze sul proprio immediato futuro, tanto da far credere a una forma di rivalsa indirizzata al voler decidere lui stesso quando e dove andare.

Come che sia, Legrenzi si dimostra un individuo non facile, non accomodante e che comunque persegue i propri interessi con rara sagacia; le dimissioni dall'incarico di maestro di coro ai Mendicanti suggeriscono altre riflessioni: è forse un modo per togliersi dai piedi un incarico oramai superiore alla relativa remunerazione? Oppure è veramente l'ennesima prova di forza nei confronti di un coro realmente rissoso e ingestibile? E i suoi traffici con i Bentivoglio, ai quali procura non solo legname per tavole armoniche (cosa non del tutto estranea al mestiere del musicista), ma persino oggetti preziosi per la signora, lo pongono in una posizione speciale, forse più di segretario particolare o di emissario di fiducia che di esperto compositore. Ne fa fede la sua testimonianza sul peso dell'argento usato per la confezione di un paliotto sicuramente tra i più costosi: la parola di Legrenzi appare come affidabile, consueta, definitiva.

La Serenissima, nei suoi domini di terraferma, è testimone delle sue imprese: nasce a Clusone, nei territori della Repubblica, lavora a Bergamo, dove il leone alato campeggia nel palazzo simbolo del potere e al di qua di quell'Adda che proprio in quegli anni Renzo Tramaglino aveva attraversato per salvarsi dai birri milanesi. Poi lo troviamo sicuramente a Ferrara (ma anche a Mantova), in quei luoghi che di periodo in periodo nutrono alterne simpatie per il papa e per Venezia, città nella quale si trasferirà definitivamente per poi morirvi. Ma è tutta la pianura padana a essere testimone delle sue imprese, anche se la geografia dettata dagli spettacoli operistici spinge i limiti oltre questi luoghi: Genova, ma soprattutto Napoli – per le opere – e Vienna, per gli oratori. I contatti con queste terre lontane sono tenuti sempre per lettera, creando una ragnatela di amicizie e di interessi con i cantanti più in voga del tempo, in un continuo scambio di favori, laddove contatti con zone limitrofe avvengono di persona, affrontando viaggi sicuramente ben più numerosi di quanto non sia percepibile dall'epistolario e dalla geografia operistica. Viaggi sicuramente frequenti, ampia attività 'diplomatica' e una produzione costante e sempre di buon livello garantiscono a Legrenzi quella posizione centrale per quanto riguarda la fine del Seicento: una posizione

testimoniata sin dai resoconti dell'epoca (preziosi in questo senso *Pallade Veneta* e il *Mercurio Galant*, che una volta di più testimoniano la situazione centrale e d'avanguardia della cultura musicale veneziana in Europa) e che continua robusta per molto tempo: alcune sue composizioni appaiono ancora in raccolte francesi dei primi anni del Settecento, in un'epoca oramai profondamente diversa sotto il profilo compositivo, e vengono riprese – tra le prime in assoluto – alla fine dell'Ottocento. È questo forse l'aspetto più interessante: ben prima dei recuperi operistici (ma forse è meglio definirli riscritture) di Riccardo Nielsen dell'*Ercole amante* di Cavalli per il veneziano festival della musica contemporanea e ancor prima dei settari interessi musicologici di Oscar Chilesotti, Legrenzi è riproposto all'attenzione del pubblico da parte di Giovanni Tebaldini. Questo inizio è comunque destinato ad avere ripercussioni ben più vaste: l'inserimento di suoi brani all'interno delle prime antologie d'arie 'antiche' e il riconoscimento del valore della sua produzione strumentale da parte di Willi Apel suggerisce fin dai primi anni del secolo un Legrenzi innovatore strumentale e personaggio di primo piano nel campo operistico, degno erede di Francesco Cavalli sul trono del teatro lagunare, oltre naturalmente che suo prosecutore nel massimo rango della Cappella Ducale di San Marco. In questa ultima veste egli si pone come il continuatore ideale della presenza marciana di Claudio Monteverdi e del menzionato Cavalli: il primo a marcare la prima metà del secolo, il secondo a condizionarne la parte centrale, il terzo a chiuderne i conti, dopo aver affrontato comunque anche ampie e interessanti questioni di organico, dopo aver tentato di restituire agli organici marciani quell'equilibrio e quell'ordine ripetutamente messi in discussione da assunzioni non sempre equilibrate e quindi non all'altezza dell'immagine di quell'organismo che – a detta degli stessi procuratori di San Marco – rappresentava la più bella gemma del diadema dogale. Ma se certamente è possibile leggere una continuità all'interno di questa tradizione (basti pensare ai doppi cori, e persino alla stessa filigrana della scrittura legrenziana) è sicuramente anche da affermare l'originalità di un autore che applica tecniche compositive innovative trasferendole dal modello operistico (il più remunerato) a quello strumentale e a quello sacro, fondendo stile osservato e cantabilità in una unica, ampia componente.

Sugli ottanta numeri di catalogo tematico sono ben diciotto i drammi per musica, diciotto la musica profana, cinque le edizioni di musica strumentale e ben trentanove le sillogi dedicate alla musica sacra. Come tanti altri autori della sua epoca anche Legrenzi mostra una sostanziale continuità all'interno di queste sue molteplici attività compositive: la musica sacra vede la luce con i *Concerti musicali* op. 1 nel 1654 e si conclude nel 1690, a ridosso della morte, con la messa a quattro cori scritta probabilmente per i festeggiamenti per la consegna del pileo e dello stocco a Francesco Morosini. Legrenzi esordisce nella musica strumentale con le *Sonate a due e a tre*

op. 2 nel 1655 e conclude questo suo rapporto con i *Balletti e correnti* op. 16 nel 1691, editi postumi. La musica profana, vuoi operistica vuoi da camera, esordisce nel 1662 con *Nino il giusto* a Ferrara e si conclude a Firenze con *Ifianassa e Melampo*, del 1685. E la musica vocale profana a stampa inizia nel 1676 con le *Cantate e canzonette a voce sola* op. 12 e si conclude con gli *Echi di riverenza di cantate e canzoni* op. 14 del 1679.

Il programma propone una scelta di musiche sacre di Legrenzi tratte da varie fonti e saggiamente intercalate da quattro brani strumentali, idealmente posti il primo all'inizio della serata, un secondo intervento dopo il «Gloria», un terzo che funge idealmente come toccata per l'elevazione e un quarto all'altezza del *communio*. È la vera e propria ricostruzione di una possibile messa marciata, ottenuta inserendo i canonici momenti dell'*ordinarium missae* secondo la tradizione veneziana, quindi con il 'sacrificio' del «Sanctus» e dell'«Agnus Dei»: «Kyrie», «Gloria» e «Credo» sono tratti dall'op. 9 del 1667, tutti basati sul doppio coro (quasi un coro battente di cinquecentesca memoria), con una scrittura più compatta per il «Credo» a garantirne la piena comprensione testuale. Completano il programma cinque altre composizioni: in parte sono brani tratti dall'opera 3 del 1655, con i mottetti «Quid timetis pastores», tipicamente natalizio e con funzioni di introyto, e «Obstupescite», a sua volta dotato di una forte valenza natalizia. Infine i due mottetti «O mirandum mysterium», per il santissimo Natale dopo il «Credo» e «Non sussurate», collocato prima del «Credo». La conclusione della liturgia insiste giustamente sulla figura della Vergine Maria madre del Salvatore, ed è affidata all'antifona mariana «Alma redemptoris», tratta dalle *Compiete* del 1662.

Franco Rossi

Quid timetis pastores

Quid timetis pastores
Venite videte gaudete nolite timere
Obscurum non habet nox ista serena
quae laeta festiva est tota iocunda.
En pulchra graditur iubilans luna
dum nox conspicitur die legridior
ac longe solito clarior sol
que resplendet certe lucidior
En Caeli claritas fulget venustior
magisque rutilant Caelorum sydera
choreas ducunt asta laetissimas
ether exultat Olympus iubilat
venite pastores videte gaudete nolite timere
Plasmator omnium nascitur in stabulo
o res mirabilis, verbum caro factum est,
Caeli prae iubilo mundum serenat.
Rex pacificus datus est
decora vis orbem tranquillat
Deus homo factus est
in Caelis canitur gloria in terris resonat pax
o vera gloria o cara pax
cito abite nubila sileant tonitrua
fulgura ne terreant fulmina nec cadant
laeta sint omnia dum canitur gloria dum resonat pax.

Kyrie

Kyrie eleyson
Christe 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 no-bis.
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.

Non sussurrate

Non sussurrate plus, venti tacete,
Flumina placida, murmura sistite
tremulae frondulae quaeso consistite
garrulae volucres eia silete.
Alma mea fatigata
frustra Iesum dulcissimum quaerendo
vult assumere vires dormiendo
sic somno recreata quaesivit eum
per indirectos calles, montes,
scandendo et descendendo in valles.
Dormi dormi Anima mea, somnia Iesum invenire,
Non te cruciet paena rea tibi sit dulce dormire.
At quis est hic plagatus spinis tempora
ornatus atque flagellis coesus?
Ah cognosco. Alma surge en venit Iesus.
Appropinquat ecce dilectus
surge et obviam cito procede
dulci vinculo stringe ad pectus
et non amplius ab illo recede.
Esto cauta alma cara
est si modo tu stringi quod exhilarat
Cor bonum supernum:
Non te divide ab eo neque in aeternum.
Alleluia.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae, visibilibus et invisibilibus.
Et in unum Dominum Iesum 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, consubstantiali 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.

O mirandum

O mirandum misterium nascitur in stabulo
Rex servus, quem Genitrix adorat, nascitur in stabulo.
Suspirando, lacrimando poenas Infans Mundi plorat
Virgo Mater benedicta tota tristes et afflicta
luctus Parvuli complorat.
Signat osculo chari Christi pura labia et fascibus involuto
quem vincula servitutis frangit quietissime canit.
Dormite pupillae Clarissimae Stellae
Beatae facellae dormite tranquillae.
Sopite gaudete Sanctissimae luces
tutissimae Duces nos Caelum docete
sopite gaudete.

Obstupescite

Obstupescite Caelites, obmutescite Angeli
Regem Regum, summum Iesum
admiramini iacentem in terris
quem veneramini fulgentem in Caelis.
Exulta iubila terra, gaude laetare Ecclesia.
tibi datur Deus gloriae
in angustia parvae Hostiae
quem non capit immensitas.
O miracula, o Pietas, o Prodigia o Charitas,
Adoramus te ò summa bonitas.
Adoremus, festinemus, accedamus,
properemus et comedamus cibum Paradisi.
Alleluia.

Alma redemptoris

Alma redemptoris Mater,
quæ pervia cæli porta manes,
et stella maris, succurre cadenti,
surgere qui curat populo.
Tu quae genuisti natura mirante,
tuum sanctum Genitorem.
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore,
sumens illud Ave, peccatorum miserere.

MARCO GEMMANI

Manifesta spiccate doti musicali fin da piccolo e conclude precocemente gli studi accademici in Conservatorio. È tra i fondatori dell'Accademia Bizantina con cui incide CD per diverse case discografiche, collaborando dapprima con Carlo Chiarappa e in seguito con Ottavio Dantone. È stato direttore dei cori Accademia Bizantina e Creator Ensemble, con i quali ha svolto un'intensa attività concertistica in tutta Europa. Nel 1991 è nominato Maestro di Cappella della Cattedrale di Rimini e 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 Adrian Willaert, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Antonio Lotti, Baldassare Galuppi e Lorenzo Perosi, lo ha portato ad approfondire il repertorio vocale generato a Venezia divenendone uno dei massimi esperti. Le continue esecuzioni della Cappella Marciana, durante le funzioni liturgiche 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. Oltre all'attività liturgica e concertistica in Basilica, incide CD e porta la Cappella Marciana a esibirsi in prestigiose sedi europee. Dopo aver insegnato in diverse istituzioni musicali italiane, è tuttora docente di direzione di coro e composizione corale al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Direttore, musicologo, ricercatore, curatore di mostre, autore di numerose trascrizioni di inediti, revisore ed editore, è un musicista a 360 gradi, attivo sia come compositore sia come interprete. Il suo ultimo libro s'intitola *Il canone a due voci, alla ricerca del segreto dei fiamminghi*.

LA CAPPELLA MUSICALE DELLA BASILICA DI SAN MARCO A VENEZIA

La cappella musicale della Basilica di San Marco, detta Cappella Marciana, discende direttamente dalla Cappella della Serenissima Repubblica in San Marco ed è stata la cappella del doge per oltre cinque secoli. I primi documenti che ne attestano una consolidata esistenza risalgono al 1316. Oltre a essere considerata la più antica formazione musicale professionistica tutt'oggi attiva, la Cappella Marciana vanta altri primati assoluti: la quantità di musica prodotta nei secoli per essere da essa eseguita, l'altissimo numero di compositori attivi al suo interno e la quantità di intuizioni musicali divenute paradigmatiche nel panorama della musica occidentale. Questa singolare formazione continua ancora oggi a eseguire polifonia di pregio durante l'ufficio liturgico, in continuità con la propria tradizione. Da secoli essa presenzia 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 sotto le volte di San Marco alla fonte del carisma dell'evangelista artista.



Teatro La Fenice

venerdì 20 dicembre 2019 ore 20.00 turno S

domenica 22 dicembre 2019 ore 17.00

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*

Allegro vivace

Andante con moto

Con moto moderato

Saltarello. Presto



Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107 *Riforma*

Andante - Allegro con fuoco

Allegro vivace

Andante

Ein' feste Burg ist unser Gott: Andante con moto - Allegro vivace - Allegro maestoso

direttore

CLAUS PETER FLOR

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, SINFONIA N. 4 IN LA MAGGIORE OP. 90
ITALIANA

A parte le giovanili dodici sinfonie per archi, composte tra il 1821 e il 1823, il catalogo mendelssohniano comprende cinque sinfonie 'ufficiali' per grande orchestra. La Prima, ancora legata a questa esperienza adolescenziale, è del 1824; seguono la *Riforma* (1832, pubblicata come n. 5), l'*Italiana* (1833, n. 4), la *Sinfonia-cantata Lobgesang* (1840, n. 2), la *Scozzese* (1842, n. 3).

Come indicano i titoli, tanto l'*Italiana* quanto la *Scozzese* nascono ispirate da due viaggi di formazione. Dapprima, nel 1829, Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) visita l'Inghilterra e la Scozia. Dell'orizzonte romantico settentrionale e ossianico, la definitiva testimonianza musicale arriva solo dopo tredici anni di lunga elaborazione, con la *Scozzese* appunto. Dell'altro orizzonte romantico, quello meridionale e solare, il prodotto definitivo è la Quarta Sinfonia in la maggiore op. 90 (*Italiana*), nata dopo il viaggio in Italia iniziato verso la metà del 1830 e presentata a Londra, diretta dallo stesso autore, il 13 maggio 1833. Rielaborata più volte, la versione definitiva fu eseguita per la prima volta nel 1849, ovvero due anni dopo la morte del compositore, a Lipsia.

L'opera è in quattro tempi, ma solo i movimenti estremi in qualche modo rispecchiano, nella loro duttile levità, quel carattere 'mediterraneo' richiamato dal titolo. Temi e ritmi popolari vengono interpretati con grande libertà e l'orchestrazione è di fatto d'impronta francese: viene valorizzato il timbro delle singole famiglie strumentali nella loro purezza, evitando impasti sonori.

Nell'*Allegro vivace* iniziale, brillante ed eccitato, in forma-sonata, si stabilisce un dialogo tra archi e fiati che espongono con pertinente caratterizzazione timbrica il primo e il secondo tema. Da segnalare l'anomalia, nello sviluppo, di un nuovo tema che consente un efficace gioco contrappuntistico, nonché l'insolita dimensione della coda, con le sue centotrenta battute. L'*Andante* è anch'esso in forma-sonata, ma senza sviluppo. La nobile melodia d'inizio è quasi un canto processionale, nella tonalità di re minore, dal vago sapore modale. Le possibilità timbrico-espressive vengo-

no affidate quasi completamente agli strumenti a fiato. Segue un Minuetto (Mendelssohn in partitura indica solo *Con moto moderato*) d'impronta schubertiana, contrassegnato da un tema vago e scorrevole; il Trio si apre invece con un ritmico richiamo di corni e fagotti. Chiude la sinfonia il famoso Saltarello (*Presto*), personalissima interpretazione della popolare danza, conclusivo omaggio al mito di una solare, impetuosa e fremente latinità.

Mario Merigo

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, SINFONIA N. 5 IN RE MAGGIORE OP. 107
RIFORMA

Illuminista tra i romantici, Mendelssohn tratta con disinvoltura superiore le questioni legate al sacro, tanto da indurre Charles Rosen a identificarlo con l'idea di «*kitsch* religioso». Di illustre famiglia ebraica, Mendelssohn abbraccia il Luteranesimo con una profondità che non si intende sondare in questo breve scritto, ma che certamente porta con sé l'intento di sfruttarne la manifestazione artistica più appariscente e prestigiosa: la *biblia pauperum* costituita dalla musica, al contempo preziosa e popolare. L'intento iconoclasta della Riforma nella sua fase avanzata ha tra le sue conseguenze il florilegio dell'arte dei suoni, che raggiunge vette vertiginose di astrazione e conosce diffusione capillare quale mezzo concreto di alfabetizzazione di massa tramite il corale, autentico sangue della Riforma.

È tradizionalmente attribuita a Mendelssohn la 'riscoperta' di Johann Sebastian Bach – invero mai completamente dimenticato – ma sino ad allora mai entrato in una sala da concerto. Ed ecco lo scomodo concetto di *kitsch*: Bach esce dalla volta archiacuta di San Tommaso per fare il suo ingresso nella sala del Gewandhaus, ove la sua funzione non è più (soltanto, verrebbe da dire) rito collettivo legato al sacro, bensì rito laico – l'andare al concerto – e venerazione tributata a colui che diviene l'archetipo del compositore. La funzione genuinamente sacrale della musica bachiana e – per estensione – della fuga e del corale, viene meno e diventa simulacro di se stessa. Sostituisce, usando le parole di Rosen, la religione con la devozione.

La Quinta si presenta fin da subito come lavoro severo, che prende a prestito dalla musica sacra la voce sacerdotale del trombone, una rarità nell'orchestra sinfonica di Mendelssohn. È dal magma di un registro medio-grave già brahmsiano che si affranca, come dalle brume di una lontana epoca di violenza, uno stralcio di melodia fortemente evocativa, già presaga di trasformazioni. Il 'verme nell'orecchio' – così lo chiamano i tedeschi – è presto istillato e l'orecchio musicalmente alfabetizzato dalla Riforma ne afferra le mutazioni e le successive variazioni sonatistiche, così come afferra la traccia dell'autentico corale-bandiera del luteranesimo, che tornerà smaltato di gloria nel finale; i legni ne evocano appena lo scheletro ritmico della

pulsazione sillabica, sufficiente per instaurare una reminiscenza e un'anticipazione che attraversa il primo movimento nella sua interezza. Questo, rifacendosi alla consuetudine haydniana, si apre con un grave *Andante* in re minore che presenta i due elementi oggetto di elaborazione: il solenne ritmo puntato di fanfara, ricavato dalla sillabazione di «Ein feste Burg» e l'*Amen di Dresda* riconoscibile dalla scaletta ascendente che lo caratterizza.

Mendelssohn era stato un autentico prodigio capace di gestire un'orchestra e controllare una forma ampia sin dalla tenera età. Nel 1830, ventunenne, il genio è pienamente maturo e padrone della tecnica orchestrale, che sa gestire con la più sorprendente naturalezza: i contorni netti del primo tema assumono i toni della vigorosa predicazione nella lingua del popolo – nucleo della rivoluzione luterana. Il tumulto che tale materiale musicale consente di generare viene contrapposto all'*Amen di Dresda*, contrasto particolarmente evidente quando questo viene affidato alla soavità degli archi. Questo viene presentato come controparte moderata alla predicazione tempestosa e intransigente di Lutero, quella *Confessio Augustana* melantoniana dai toni dotti e concilianti di cui si festeggiava il terzo centenario.

Qualche elemento ritmico, il vivace puntato del primo nucleo tematico, viene ripreso anche nel secondo movimento, che presenta caratteristiche completamente diverse; si tratta di un gioioso scherzo dal carattere paesano. Le lotte seguite alla rivoluzione luterana, i decenni di polemiche e dispute, gli scontri, la lacerazione della Chiesa e il tumulto di quegli anni infuocati evocati nel movimento precedente sembrano dimenticati nel buon umore campestre evocato dall'*Allegro vivace*.

Il breve *Andante* si presenta come una melodia che ha i toni dell'antica opera seria, elegante e pensosa introduzione al movimento finale, cui è tenuamente collegata tramite i suoni degli archi gravi. Su questo brevissimo, raffinato strascico – che già appartiene all'*Andante con moto* finale – il flauto rende esplicito ciò che nel primo movimento era un larvato suggerimento mascherato da fanfara. I legni vi si uniscono armonizzando il corale e dando vita a una mutazione d'organo cui poi si aggiungono anche gli archi e, dopo la presentazione del corale in stile 'organistico', prende vita (nell'*Allegro vivace*) la sua elaborazione sinfonica. L'atmosfera cupa dei primi cruenti decenni di riforma lascia spazio al suo trionfo, al grido di lode per la salda forza che si identifica con Dio.

Se Mendelssohn ha trovato la sua vocazione nella musica – in una società fertile e ricettiva all'astrazione dell'arte dei suoni – lo deve anche al ruolo profondo che questa ha acquisito nei Paesi tedeschi a partire dal quel lontano tempo evocato nella sua Quinta Sinfonia.

Mauro Masiero

CLAUS PETER FLOR

Direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi dalla stagione 2017-2018, è nato a Lipsia nel 1953, ha iniziato la sua carriera musicale studiando violino a Weimar e Lipsia, prima di dedicarsi alla direzione d'orchestra con Rolf Reuter e successivamente con Rafael Kubelik e Kurt Sanderling. Nel 1984 è stato nominato *general music director* della Konzerthausorchester di Berlino, attivando allo stesso tempo regolari collaborazioni con le altre principali orchestre tedesche: la Gewandhaus di Lipsia e la Staatskapelle di Dresda. Nel 1988 ha debuttato con la Filarmonica di Berlino, dove è poi tornato in altre due occasioni. Nel corso della sua carriera ha ricoperto incarichi presso un gran numero di importanti orchestre, tra cui la Philharmonia Orchestra di Londra, la Dallas Symphony Orchestra, la Tonhalle Orchester Zürich e la Malaysian Philharmonic Orchestra. Prima di ricoprire la carica di direttore musicale della Malaysian Philharmonica dal 2008 al 2014, è stato direttore ospite principale dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (2003-2008), con il compito di sviluppare il lavoro dell'orchestra nel repertorio mitteleuropeo. Nel 2018 è stato nominato direttore ospite dell'Het Gelders Orkest. Negli ultimi tempi ha diretto concerti con la London Symphony Orchestra e con l'Orchestra Santa Cecilia di Roma. La sua esperienza in ambito lirico lo ha portato a instaurare una lunga collaborazione con il Théâtre du Capitôle di Tolosa, dirigendo produzioni del *Prophète* di Meyerbeer, *Tiefland* di d'Albert e *Die Walküre* di Wagner. Tra i titoli diretti si ricordano anche *Faust* di Gounod, *Tristan und Isolde* di Wagner, *Madama Butterfly* di Puccini, *Die Zauberflöte* di Mozart, *Hänsel und Gretel* di Humperdinck. Ha collaborato con diversi registi, fra i quali Götz Friedrich, Joachim Herz, Harry Kupfer, Nicolas Joël, Mariame Clément e Walter Suttcliffe. Altri impegni lirici includono *Siegfried* di Wagner, regia di David McVicar, con l'Opéra National du Rhin a Strasburgo, *Le nozze di Figaro* e *Die Meistersinger* alla Monnaie di Bruxelles (quest'ultimo anche in *tournee* a Tokyo), *Die Zauberflöte* di Mozart per la Houston Grand Opera, *Euryanthe* di Weber per la Netherlands Opera con la Royal Concertgebouw Orchestra, e *La bohème* per la Dallas Opera. Ha anche diretto numerosi altri titoli con la Staatsoper di Berlino, la Deutsche Oper e i teatri lirici di Monaco, Dresda, Amburgo e Colonia.



Teatro Malibran

venerdì 10 gennaio 2020 ore 20.00 turno S

domenica 12 gennaio 2020 ore 17.00

ALVISE ZAMBON

Sul limitare della notte

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Fondazione Spinola Banna per l'Arte
prima esecuzione assoluta

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Adagio - Allegro vivace

Adagio

Allegro molto e vivace

Allegro ma non troppo



Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Poco sostenuto - Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

direttore

DANIEL COHEN

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ALVISE ZAMBON, *SUL LIMITARE DELLA NOTTE*

Un rituale d'amore ai primordi del linguaggio e antico come il tempo che si consuma nelle sere d'estate sul limitare della notte: sono i *lampiridi* (ovvero le lucciole) i quali, attraverso un codificato sistema di impulsi luminosi, comunicano ai propri *partner* la disponibilità all'accoppiamento.

Frequenza, intensità e ritmo degli impulsi generati dalle lucciole sono ben noti agli studiosi: ogni tipologia di lucciola ha un suo preciso codice identificativo che si differenzia sia in base al genere che alla famiglia di appartenenza. Ben noto e curioso è il caso delle femmine di *Photuris*, un tipo di lucciola predatrice in grado di imitare gli impulsi di altre specie per attirare il maschio (in genere *Photinus*) e ucciderlo divorandolo.

Sul limitare della notte trae spunto da questo micromondo di codici, ritmi, impulsi per esplorare le possibilità offerte dallo strumento 'orchestra' alla ricerca di nuovi confini musicali basati soprattutto sulla percezione.

Alvise Zambon

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

Scritta per un'orchestra di struttura haydniana, la Quarta Sinfonia di Ludwig van Beethoven venne stesa in pochi mesi, nella tarda estate del 1806, per il conte Oppersdorff, un aristocratico che manteneva una propria orchestra di corte: lavoro ben remunerato per il quale Beethoven accantonò momentaneamente la Quinta, allora già in fase avanzata di composizione. Vien da chiedersi perché mai Beethoven, invece di comporre una nuova sinfonia, non abbia offerto a Oppersdorff quella in do minore, già in cantiere: forse sentiva che la Quinta gli avrebbe richiesto ancora un lungo impegno elaborativo (non l'avrebbe infatti compiuta prima del 1808), o semplicemente sapeva che l'orchestra del conte non aveva organico sufficiente per eseguirla. Da queste circostanze deriva probabilmente il carattere più tradizionale e disimpegnato della Quarta: un carattere che tuttavia non si può leggere come prova di inferiorità qualitativa. Sulla «grazia greca» e l'«alata leggerezza» della Quarta, stretta fra i due titani

dell'*Eroica* e della Quinta, sono infatti scorsi fiumi d'inchiostro, col risultato di indurre una percezione un po' distorta dei suoi caratteri reali, e quasi di relegarla immeritatamente fra le composizioni minori del suo autore.

Un elemento che colpisce a prima vista è la sua rilassatezza tematica, opposta a quella concentrazione, a quella spasmodica economia di mezzi che troviamo nella Quinta, ove tutto si costruisce a partire da un'unica cellula. Nel primo movimento, oltre all'introduzione lenta (qui ripristinata dopo che l'*Eroica* ne aveva fatto a meno: è un omaggio alla tradizione haydniana, ma anche una scelta espressiva), troviamo almeno quattro passaggi che acquistano, all'orecchio dell'ascoltatore, rilevanza tematica: i primi due scaturiscono da un impulso eminentemente ritmico (il tema iniziale in cui le strappate dell'orchestra vanno gradualmente infittendosi fino a raggiungere la dinamica scorrevolezza che pervade tutto il movimento; e quello in fa maggiore del fagotto), gli altri da una netta distensione lirica (il tema sempre in fa maggiore introdotto dal clarinetto – che è poi una variante del precedente – e quello che fuggevolmente si concretizza, autonomo, nel corso dello sviluppo). L'unità che pervade il movimento non è quindi ottenuta con i consueti mezzi beethoveniani dell'elaborazione tematica-intervallare, piuttosto tramite il gioco della pulsazione ritmica. E il ritmo è d'altronde anche il parametro decisivo nel tempo lento, tutto percorso dal rintoccare di una figurazione puntata e delle sue varianti: un rintocco talvolta scoperto e forse parodistico, nel quale Schumann, in un saggio del 1835, vedrà una sorta di rappresentazione della figura di Falstaff (ma sulla quale i legni ricamano delle atmosfere di magica sospensione onirica).

Ritmico è anche l'impulso di base del minuetto (che porta una denominazione arcaica, ma è in realtà un vero e proprio scherzo giocato su opposizioni fra binario e ternario) e quello del velocissimo finale, col suo *perpetuum mobile*. Bisogna tuttavia precisare in che senso esattamente si debba intendere questo predominio dell'elemento ritmico: esso non si impone a discapito degli altri parametri, ma li coopta ai fini della propria articolazione. L'eccitata continuità del discorso musicale passa dunque attraverso il gioco fra ritmi armonici lenti e risoluzioni inaspettate, oppure nell'incessante circolare delle figurazioni fra gli strumenti dell'orchestra; orchestra che in questa sinfonia è trattata con una maestria, con una libertà inventiva, con un'indipendenza dalle consuetudini che neppure nell'*Eroica* è dato trovare.

Certo, questo non è il Beethoven titanico del mito postumo: rientra piuttosto in quella linea di capolavori apparentemente distaccati, disimpegnati, ma assolutamente geniali, che comprende ad esempio il Quarto Concerto per pianoforte, il Primo Quartetto *Rasumovsky*, la Sonata per violoncello op. 69 (tutte composizioni degli anni 1805-1807). La grandezza vertiginosa di Beethoven sta anche nella sua capacità – frutto di ricerca incessante, di atteggiamento compositivo meditato e consapevole – di risultare sempre diverso da se stesso.

Luca Zoppelli

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 7 IN LA MAGGIORE OP. 92

Nel caos in cui noi poveri tedeschi ci troviamo, chi può dire se Ella mi vedrà al nord? Stia bene. Compongo altre tre sinfonie delle quali una è quasi pronta

scriveva Ludwig van Beethoven all'editore Breitkopf & Härtel nel maggio del 1812: la sinfonia a cui faceva riferimento era proprio la Settima, composta a cavallo tra il 1811 e il 1812, parallelamente all'Ottava, completata poco dopo. Il ritorno all'orchestra – quattro anni dopo la Sesta – fu un trionfo per l'autore, che nel fremito germanico antinapoleonico fece debuttare la Sinfonia n. 7 op. 92 insieme alla *Wellington Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (La Vittoria di Wellington o La battaglia di Vittoria), nei due concerti di beneficenza per gli invalidi austriaci e bavaresi reduci dalla battaglia di Hanau, ben un anno dopo il completamento del brano, l'8 e il 12 dicembre 1813 nella sala dell'Università di Vienna, a soli due mesi dal conflitto. Riporta l'«Allgemeine Musikalische Zeitung»:

Beethoven già a tempo stimato come uno dei più grandi compositori, ha appena riportato un indicibile successo con l'esecuzione di due nuove Sinfonie. L'orchestra è stata diretta da Beethoven e il profondo entusiasmo è stato in parte dovuto alla perfezione dell'esecuzione. Soprattutto l'ultima sinfonia ha ottenuto un successo straordinario; bisogna infatti ascoltare quest'opera eseguita magistralmente, come nel nostro caso, per poterne apprezzare tutte le sue bellezze. Il redattore considera questa Sinfonia la più ricca dal punto di vista melodico e la più comprensibile di tutte le sinfonie di Beethoven.

Dopo una terza replica il 2 gennaio 1814, una quarta il 27 febbraio alla Redoutensaal, insieme all'Ottava, il successo venne definitivamente confermato nella quinta esecuzione del 29 novembre 1814 (ne seguirà una sesta il 25 dicembre), sempre nella Redoutensaal, questa volta stracolma, alla presenza dell'imperatore Alessandro, dell'imperatrice russa (alla quale Beethoven dedicherà una trascrizione pianistica della sinfonia), le due granduchesse, il re di Prussia, il principe di Sicilia. Racconta il compositore Louis Spohr, che suonava nell'orchestra:

Il [concerto] organizzato dai suoi amici ebbe comunque il successo più straordinario. Le nuove composizioni di Beethoven piacquero in modo eccezionale, specialmente la Sinfonia in la maggiore (la Settima); il meraviglioso secondo movimento fu richiesto da capo; anche su di me ha fatto un'impressione profonda e duratura. L'esecuzione fu magistrale, nonostante la direzione incerta, e spesso ridicola, di Beethoven.

L'ingravescente sordità non gli poteva permettere una prestazione ottimale, ma è interessante che quasi a prescindere dalla circostanza questi successi non furono dovuti soltanto all'accostamento con *La battaglia di Wellington*, più che adatta all'occasione, venendo invece attribuiti a pieno

titolo a un brano sinfonico privo di contenuti extramusicali, che al massimo poteva indirettamente richiamare entusiasmi festosi, e che allo stesso tempo riusciva a impressionare maggiormente l'uditorio proprio attraverso la sua pagina più sommessa e contemplativa. Il conte Carl Bertuch, presente quella sera, riporta l'ammirazione per la Settima,

una nuova Sinfonia che si contraddistingue tanto per la ricchezza quanto per la chiarezza e che costituisce un nuovo magnifico arricchimento di questo settore musicale.

La popolarità fu travolgente, tanto da far realizzare o autorizzare dallo stesso Beethoven, che la ritenne «una delle opere migliori» (ma Czerny gli faceva preferire l'Ottava), le versioni pianistiche a due e a quattro mani, e per due pianoforti, a cui si aggiunsero trascrizioni – soprattutto dell'*Allegretto* – per fiati, settimino, quintetto d'archi, quartetto e trio con pianoforte.

La Settima era destinata a impressionare, a rimanere scolpita nel ricordo di ogni ascoltatore, in essa Beethoven aveva perfezionato uno stile che portava tutti i processi di elaborazione a una sintesi superiore, ma soprattutto vi si incarnava emblematicamente ciò che la sinfonia ormai rappresentava in quegli anni, come riportato da E.T.A. Hoffmann sull'*«Allgemeine Musikalische Zeitung»*, proprio nel 1813, per cui

i nostri grandi maestri della musica strumentale, Haydn, Mozart, Beethoven diedero nel frattempo alla sinfonia una tendenza tale che essa è diventata un tutto a sé stante e al tempo stesso il culmine della musica strumentale stessa, l'opera [teatrale] degli strumenti.

L'assolutezza e l'astrattezza della musica strumentale rappresentavano una linea estetica dominante, ne costituivano le ragioni di un'autarchia prevaricante sugli altri generi, se per lo stesso Hoffmann, nella celebre recensione della Quinta Sinfonia

anche la musica strumentale di Beethoven ci schiude il regno del prodigioso e dell'incommensurabile. Raggi ardenti squarciano la notte profonda di questo regno, e noi scorgiamo un agitarsi e un ondeggiare di ombre gigantesche, che ci stringono sempre di più da vicino e ci annientano, pur senza distruggere il dolore della nostalgia infinita, nella quale ogni gaudio, levatosi d'un subito in note esultanti, sprofonda e scompare: e solo in questo dolore, che – consumando in sé, pur senza annientarli, amore speranza gioia – pare voglia schiantarci il petto con una sinfonia a piene voci di tutte le passioni, noi continuiamo a vivere, rapiti visionari!

Infatti, per Ludwig Tieck le sinfonie

svelano con un linguaggio misterioso quanto c'è di più misterioso, non dipendono da alcuna legge di verosimiglianza, non hanno bisogno di collegarsi con alcuna storia e con alcun carattere, rimangono in un mondo puramente poetico.

In realtà la complessità o, se si preferisce, la ricchezza della Settima Sinfonia non trovarono sempre unanimi consensi. Già nel 1810 Carl Maria von Weber, a soli ventitré anni, successivamente grande ammiratore di Beethoven (purtroppo la corrispondenza fra i due è andata perduta), scriveva che

l'ardente e davvero quasi incredibile capacità inventiva che lo anima è accompagnata da una tale confusione nella disposizione delle sue idee che solamente le sue prime composizioni mi riescono gradite, le ultime invece rappresentano per me soltanto un caos confuso, una lotta incomprensibile per la novità, da cui risplendono singoli e celestiali lampi di genio, che dimostrano come egli potrebbe essere grande se volesse frenare la sua rigogliosa fantasia

mentre proprio riguardo alla Settima, a quanto riferito in maniera approssimativa da Anton Schindler, biografo di Beethoven, Weber avrebbe dichiarato che

le stravaganze di questo genio hanno raggiunto il non plus ultra, e Beethoven è pronto per l'ospedale psichiatrico.

Si aggiungono poi altre detrazioni, come quella di un recensore del 1827, sempre su questa sinfonia, il quale si chiedeva

cos'era successo a questo buon uomo nell'ultimo periodo? Sopraffatto da una certa insania? [...] Dura almeno tre quarti d'ora, ed è una vera mescolanza di idee tragiche, comiche, serie e triviali, che sprizzano da una parte all'altra senza alcuna connessione, ripetute fino all'eccesso, quasi distrutte dal persistente rumore dei timpani.

Molto diverso invece, ma di pochi anni distante, il giudizio di Schubert, a quanto riferito dall'amico Joseph con Spaun nel 1858, secondo cui

le sinfonie in re maggiore e in la maggiore di Beethoven accrescevano oltremodo il suo entusiasmo.

Il giovane Weber e Schubert esprimevano sentimenti che affondavano le radici da un lato ancora in un passato classico, dall'altro nel futuro più romantico. La Settima nasce infatti proprio in un momento di transizione dal mondo settecentesco al romanticismo, prestandosi a letture ambigue e suggestive da parte degli stessi contemporanei. Nell'ambito dello stesso arco creativo beethoveniano essa si pone anche al confine del tradizionale periodo di mezzo 'eroico' e dell'ultimo, rifacendosi a entrambi, collocando sottili processi elaborativi e una poetica d'intensi contrasti in un contesto linguistico che tende ad accentuare l'astrazione, il pensiero irregolare, la sospensione dialettica e temporale. Ciò che comunque, all'epoca, sembrava contare maggiormente era che

la sinfonia si presta eminentemente all'espressione di quanto è grande, solenne, elevato

come aveva scritto Abraham Peter Schulz già nel 1794, in parte ripreso successivamente da Robert Schumann, secondo il quale

la forma è il vaso dello spirito. Per essere riempiti, i grandi spazi hanno bisogno d'un grande spirito. Col nome di 'sinfonia' si è finora indicata, nella musica strumentale, la forma di più ampie proporzioni.

Ciononostante, per quanto riguarda la Settima, la ricchezza immaginifica dell'Ottocento rischiò tuttavia di turbarne la reale e pura natura, aprendo il campo a una messe di riletture che le attribuirono aspetti programmatici talvolta inappropriati, dalle dettagliate scene di nozze ricostruite da Lenz e Schumann alle ambientazioni arcaiche di Alexander Oulibicheff, fino alla rappresentazione della creazione del mondo nel balletto di Leonide Massine del 1939.

Tornano quindi in mente le parole di Hoffmann e la molteplicità di contenuti espressivi della Settima, ma il commento rimasto più suggestivo a suo marchio è quella «apoteosi della danza» coniato da Wagner, puntando quindi il dito sull'elemento ritmico come fulcro continuo, intendendo la danza in senso universale, «musica delle sfere e musica dell'uomo» sempre secondo Wagner, ma anche perché, come nota Adorno, «la Settima è estatica, non patetica», guardando quindi oltre apparenti caratterizzazioni eroiche, atteggiamenti festosi o rustici di danza popolare (si pensi al *Vivace*). Il ritmo è dunque elemento strutturale essenziale, d'imprescindibile efficacia linguistica, riecheggiando quella funzione propulsiva e generatrice assunta anche nel primo movimento della Quinta Sinfonia, quindi esteriormente trascinate, denso – detto ancora da Wagner – di «onnipotenza bacchica». L'intuizione wagneriana si avvicina a una delle chiavi di lettura più chiarificatrici per questa partitura, dove non è solo il ritmo in sé a lasciare il segno in quanto «ordine dei tempi» bensì l'organizzazione secondo una metrica iterativa, per cui ognuno dei quattro movimenti – anzi cinque, perché in tal senso dovremmo differenziare il *Poco sostenuto* dal *Vivace* – si avvale di una o più figure ritmiche in ostinato che imperversano per tutto il brano, divenendo di volta in volta il mattone in grado di conferire unità e continuità. Adorno scopre genialmente che

il tempo che passa, che passa anche per la concezione della forma musicale, viene sincopato dall'istante del motivo identico, in sé senza tempo, viene abbreviato dal suo teso crescendo finché si arresta. Nel contempo l'alternanza nel gioco motivico antifonico fa sì che la ripetizione del motivo non sprofondi nella noia. Probabilmente il motivo contrae l'estensione temporale attraverso la ripetizione aumentata o diminuita come momento che incanta ed è incantato. Nell'antifonia appare però come sempre nuovo e là nell'alternanza obbedisce ancora all'esigenza del tempo che

scorre storicamente, dove la sua identità virtualmente supera lo scorrere. È questa paradossalità che domina nei primi movimenti della Quinta e della Settima Sinfonia e anche dell'*Appassionata*: le loro diverse centinaia di battute sembrano una sola come sette anni sembrano un giorno nella montagna delle favole.

Si tratta, aggiungerà Adorno, di «totalità intensiva», ossia

l'illusione del ristagno temporale, l'illusione cioè che certi tempi di sinfonia come il primo della Quinta e della Settima, o magari anche quello così esteso dell'*Eroica*, non durino – se ben eseguiti – sette o quindici minuti ma soltanto un istante, questa illusione è determinata da quella stessa struttura che determina la sensazione di costrizione da cui l'ascoltatore non può liberarsi, la sensazione di autorità sinfonica intesa come autorità immanente del senso, insomma dell'essere avvolta dalla sinfonia, dalla ricezione rituale del particolare in un tutto divenire.

Ultima grande pagina sinfonica prima della Nona, priva per di più di un vero e proprio tradizionale movimento lento, la Settima afferma (pur con soli due corni e senza tromboni) una forma monumentale, assai estesa, tempestata di contrasti estremi, enorme affresco timbrico e armonico, celebrazione positiva e liberatoria dell'atto compositivo, tumulto di istanze espressive e costruttive. Un terzo aspetto interpretativo, che affianca direttamente il precedente, è l'ironia che percorre tutta la sinfonia come un brusio di fondo, ironia giocosa sul suono e sui contrasti fra contrasti, dall'incantatoria, umoristica, transizione verso il *Vivace*, all'*Allegretto* in la minore che con effetto straniante affianca direttamente il la maggiore esplosivo del primo movimento appena udito a un certo carattere militaresco del Trio (*Assai meno presto*) nel terzo movimento, alle bizzarrie imprevedibili del virtuosismo del finale, che rivolta come un calzino la forma-sonata.

La lenta introduzione (*Poco sostenuto*) del primo movimento è l'ultima e più lunga concepita da Beethoven per una sinfonia (altre sono quelle nella Prima, Seconda e Quarta), procedimento sublimato nella Nona, che inizierà piuttosto in una vibrazione preparatoria. La forte determinazione armonica delle prime battute è necessaria, in quanto contraltare alle modulazioni più disparate che caratterizzeranno la sinfonia, ma è strutturalmente incredibile per l'economia di mezzi adottati. Come sempre conta più la capacità di elaborare un'idea, la sua dimensione dinamica, rispetto all'idea stessa colta nella propria staticità della nascita, atteggiamento tipico della maturità beethoveniana se si pensa alle *Variazioni Diabelli*, dove la futilità di un tema viene portata sempre più a siderali trasumanazioni, attraverso cui qualsiasi elemento musicale può divenire base ideativa di una composizione. Su una serie di accordi che ricordano l'inizio della Sinfonia n. 1 (ma fra differenti percorsi armonici), l'oboe apre la Settima con una melodia costruita sulle note della triade maggiore, una linea che a un elementare intervallo di quarta discendente (la-mi) oppone quindi una quarta ascendente

(do diesis-fa diesis): tutto qui, anzi, ancor più semplicemente, Beethoven contrappone a questo motivo, intensificato da accenti, una serie di scale ascendenti, nude e crude quartine che imperversano inarrestabili. Il ritmo ostinato della melodia di quattro note, in minime, e quello delle scale di semicrome vengono interrotti da disegni oscillanti ai fiati, dai quali, sempre per iterazione delle ultime figurazioni ritmiche, si genera una cellula primordiale in metro giambico (breve-lunga) che dà quindi vita all'unico tema dominante del *Vivace*, ai fiati, basato su un nuovo ostinato ritmico, ma in tempo ternario. L'assenza di un secondo tema è un mezzo per conferire straordinaria coesione a tutto il brano, sviluppo incluso. Tutto scorre senza che ce ne accorgiamo, il ritmo guida a tonalità lontane, modulazioni improvvise per giustapposizione, e ad aggregati timbrici estremi, due per tutti: il primo *fortissimo*, quei «tutti troppo massicci (ad esempio nella Settima) – osserva Adorno – che coprono gli eventi tematici», e la fissità armonica mista a rarefazione timbrica incontrata non solo all'inizio dello sviluppo, ma soprattutto nel *pianissimo* che segue la ripresa, su un minaccioso incedere dei timpani. Fra i momenti più suggestivi per l'immobilità incantatoria c'è la coda, che prepara le ultime battute, sopra un basso ostinato costruito sul tema iniziale, con cromatismo mi-re diesis-re.

Affine a un movimento lento, per il carattere contemplativo e per la collocazione tra due tempi veloci, fu l'*Allegretto* ad accendere maggiormente gli animi, non privo di misteri se si pensa all'interrogativo, quasi inspiegabile accordo iniziale di la minore in quarta e sesta, sicuramente anomalo per cominciare, vera e propria ombra dell'ultimo accordo del *Vivace*, che Schumann riprenderà all'inizio della Romanza della Quarta Sinfonia. Ma perché un'armonia debole di cosiddetta 'quarta e sesta'? Questa disposizione di note è tipica di un accordo con funzione transitoria o preparatoria, e la sua distribuzione ai fiati, in una regione timbricamente scura, ne irradia la sonorità come lontana ed enigmatica evocazione. Posto inoltre all'inizio e alla fine, così come ad avviare la sinfonia è un puro accordo di la maggiore, si configura anche come semplice elemento generatore e germinatore, porta di accesso e di uscita, che apre e chiude la cinetica espressiva. Il primo tema sfrutta un nuovo ostinato su note ribattute, ritmo che alterna un dattilo (lunga e due brevi) a uno spondeo (due lunghe), in un nucleo di tre frasi di otto misure di cui la terza è eco della seconda, seguito da una serie di apparenti sei variazioni, in realtà ripetizioni in accumulazione. L'evoluzione avviene infatti in senso timbrico, poiché dall'inizio nel registro grave degli archi, in *piano* e *pianissimo*, essa si estende fino ad abbracciare tutta l'orchestra in *fortissimo*, iterando un'idea melodica su note lunghe – il primo tema – direttamente sovrapposta e contrapposta al motivo iniziale. Precisa Adorno sull'*Allegretto*:

È stato spesso detto che anche in esso è mantenuto il carattere di danza. Ma ciò non basta ancora per arrivare all'idea di questo tempo musicale, che consiste piuttosto nella dialettica tra fissità, oggettività e dinamica soggettiva. Il tema è dapprima fisso, mantenuto come una passacaglia, ma è in se stesso estremamente soggettivo, nel senso di segreto. [...] Appartiene ai caratteri romantici di Beethoven, ricorda Schubert, in particolare il contrappunto. [...] La fissità, l'oggettività deriva non dal tema stesso, ma dalle variazioni che non variano.

Le anticipazioni di certi atteggiamenti schubertiani, o, viceversa, l'interesse che sembra aver coinvolto Schubert verso questa pagina, trovano conferma nella lunghezza delle ripetizioni, negli improvvisi accostamenti tra tono minore e maggiore, nelle figurazioni di ostinato, laddove Schubert manifesta peraltro particolare predilezione per i temi in note ribattute (vedi il Trio op. 100). Ma la suggestione dell'*Allegretto* sembra averlo portato ad alcune citazioni, come nelle Variazioni D 576 per pianoforte (del 1817, ma che riprendono il tema del Quartetto per archi op. 3 n. 1 di Anselm Hüttenbrenner, edito nel 1816, già citazione dell'*Allegretto*), nell'introduzione della Sinfonia in mi maggiore D 729, solo abbozzata (1821), nelle Variazioni op. 35 D 813 per pianoforte a quattro mani (1824). Il tema pare aver trovato anticipazioni nello stesso Beethoven, accennato nel Quartetto op. 59 n. 3 (1806-7), nell'*Allegretto* del Trio op. 70 n. 2 (1808) e nell'*Allegretto* del Quartetto op. 95 (1811). Una cellula, quella dattilica, che qui inonda ossessivamente ogni settore dell'orchestra, fino ai timpani, e ogni mutamento timbrico, passando in forma di pizzicato, sviluppando toni mesti in una coralità processionale, e su cui si innesta, quasi per romperne l'immobilità, un fugato con funzione preparatoria prima di un nuovo *fortissimo*. Colpisce il tema della sezione contrastante in la maggiore, ancora una volta elementarmente costruito sulle note della triade.

Frenesia ritmica e fissità convivono nel terzo movimento, alternante per due volte un *Presto* e un *Assai meno presto* (con connotazione di Trio), così da costituire una forma in cinque parti (ABABA), evitando quindi gli appellativi di minuetto o scherzo inizialmente presi in considerazione da Beethoven. Se il gioco di contrapporre archi e fiati domina l'ascendente agitazione motoria iniziale, momenti di staticità si isolano su oscillazioni di note ferme, per poi caratterizzare il tema a singhiozzo dell'*Assai meno presto*, derivato da un inno religioso dei pellegrini della bassa Austria.

La chiarezza delle figurazioni tematiche dell'*Allegro con brio* conclusivo è abbagliante: Beethoven isola in blocchi acustici ogni idea ritmico-melodica, a partire dalla figura circolare iniziale di sei semicrome, vorticoso di per sé, e derivata dalle note del primo tema dell'*Allegretto*. La forma-sonata è un pretesto, contando maggiormente una strutturazione episodica in cui ogni cellula ritmica – una delle quali è invece derivata

dal tema del *Vivace* – è base per costruzioni multiformi, sia attraverso architetture accordali verticali, sia in polifonie a dimensione orizzontale, fino alle combinazioni artificiose che precedono il vero e proprio finale, quando sopra un ennesimo basso ostinato su semiminime (prima progressioni su tre semitoni come nell'ostinato della coda del *Vivace*, poi ossessiva iterazione di mi e re diesis), si aggrappano continue ripetizioni del tema principale lungo ardite modulazioni. La sorpresa dell'estrema battuta è liberatoria e catartica, quando il tempo stesso sembrava ormai aver smesso di scorrere.

Mirko Schipilliti

ALVISE ZAMBON

Compositore e direttore d'orchestra, ha studiato al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia con Corrado Pasquotti e all'Accademia di Santa Cecilia con Ivan Fedele. Si occupa principalmente di musica sperimentale e di teatro musicale e ha all'attivo esecuzioni alla Biennale Musica, al Teatro La Fenice e al Parco della Musica di Roma. Nel 2015 la sua commedia lirica *Le donne gelose*, su libretto proprio tratto dall'omonima commedia di Carlo Goldoni, è stata messa in scena nei teatri di Jesolo e di Belluno, per la regia di Paolo Giacomini. Nello stesso anno inol-



tre ha scritto, in collaborazione con Giovanni Sparano, e diretto le musiche per il film muto di Louis Feuillade *Les Vampires*, commissione della Fondazione Pinault di Venezia, eseguite a Palazzo Grassi in occasione del centenario della nascita della casa di produzione francese Gaumont. Nel 2016 ha debuttato come regista lirico firmando la messinscena di *Aura* di Luca Mosca, libretto di Pilar García, allestita in prima assoluta dal Teatro Comunale di Treviso. Nel 2017 ha diretto alla Fenice l'opera *Fenix DNA* di Giovanni Sparano, *concept* e regia di Fabrizio Plessi. Nel 2018 la sua opera *Push!*, su libretto di Maria Guzzon, è stata rappresentata con la regia di Kathrin Hammerl al LXII Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. A ottobre del 2018 il lavoro per ottavino e clarinetto *Sette espressioni intraducibili* è stato eseguito da Federica Lotti e da Fabio Battistelli ai Giardini Ravino di Forio (Ischia). Nel 2019 *Kintsukuroi*, per orchestra da camera, è stato eseguito in prima assoluta al Parco della Musica di Roma dall'Ensemble Novecento diretto da Carlo Rizzari. Sempre nel 2019 il suo *musical Come se non ci fosse un domani*, scritto in collaborazione con Maria Guzzon, è risultato tra i finalisti del Premio Italiano per il Musical Originale. A giugno dello stesso anno ha infine diretto la *Petite Messe Solennelle* di Rossini nel Duomo di Pieve di Soligo.

DANIEL COHEN

È attualmente direttore musicale principale dello Staatstheater di Darmstadt, dove ha diretto tra gli altri *Un ballo in maschera* e *Rusalka*. Ancora studente alla Royal Academy of Music di Londra, fu nominato direttore musicale per dieci stagioni della Jersey Chamber Orchestra, lavorando con artisti quali Nicola Benedetti, Sophie Bevan, Alison Balsom e Lawrence Zazzo. Come assistente di Gustavo Dudamel, ha diretto nella stagione 2013-2014 diversi concerti con la Los Angeles Philharmonic. In seguito al successo ottenuto per il suo debutto alla Staatsoper di Berlino con la *Sagra della primavera* di Stravinskij nella stagione 2016-2017, è tornato nel prestigioso teatro tedesco per *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia* e *The Turn of the Screw* (con la regia di Klaus Guth). Nel biennio 2015-2017 è stato *Kapellmeister* alla Deutsche Oper di Berlino, dove ha avuto occasione di dirigere opere quali *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia*, *Dornröschen*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata* e *Morgen und Abend* di Georg Friedrich Haas. Tra gli impegni più recenti si segnalano *Die Zauberflöte* allo Sferisterio di Macerata, *Don Giovanni* alla Deutsche Oper di Berlino, una serie di concerti con l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali a Milano e a Parma. Tra gli impegni delle scorse stagioni, ricordiamo anche *La clemenza di Tito* alla Canadian Opera Company, la prima italiana di *Maria di Venosa* di D'Avalos al Festival della Valle d'Itria, *Don Quichotte* al Lirico di Cagliari e al Festival Bregenz, *A Midsummer Night's Dream* e *Idomeneo* al Massimo di Palermo e *Le nozze di Figaro* ad Oslo. Collabora regolarmente con la New Israeli Opera dove ha diretto *La Cenerentola*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Rigoletto*, *Otello*, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, *La dama di picche*, *Wozzeck* e *A Midsummer Night's Dream*. Attivo anche sul versante concertistico ha diretto, oltre all'orchestra della Staatskapelle di Berlino, formazioni quali la Los Angeles Philharmonic, la Dresdner Philharmonie, la Helsinki Philharmonic, la RTÉ National Symphony a Dublino, la West Australian Symphony Orchestra, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, la Milwaukee Symphony, la Israeli Philharmonic, l'Orchestre de Chambre de Lausanne e la Sinfonieorchester Basel. Interessato al repertorio contemporaneo, ha frequentato il Lucerne Festival Academy Composer Project, lavorando al fianco di Pierre Boulez.



Teatro La Fenice

sabato 29 febbraio 2020 ore 20.00 turno S

domenica 1 marzo 2020 ore 17.00 turno U

LUDWIG VAN BEETHOVEN Sinfonia n. 9 in re minore op. 125 per soli, coro e orchestra

Allegro ma non troppo e un poco maestoso

Molto vivace

Adagio molto e cantabile

Presto - Allegro assai

soprano Laura Aikin

mezzosoprano Anke Vondung

tenore Brenden Gunnell

basso Thomas Johannes Mayer

direttore

HARTMUT HAENCHEN

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

NOTE AL PROGRAMMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 9 IN RE MINORE OP. 125

Non si dà forse un caso più clamoroso, in tutta la storia della musica, e forse di ogni arte, di germinazione inconscia e prolungata, che quello della Nona Sinfonia; o, per lo meno, il proposito beethoveniano di mettere in musica, in qualche modo, l'*Ode alla gioia* di Schiller. Il 26 gennaio 1793 il professor Fischenich, amico di Schiller, scriveva alla moglie del poeta, Carlotta, per raggiugliarla sulle attività d'un giovane musicista della città di Bonn, dove egli era insegnante di diritto all'Università:

Vi accludo una composizione sulla poesia *Feuerfarb*, vorrei conoscere il vostro giudizio in merito ad essa. È stata composta da un giovanotto della nostra città, il cui talento è ovunque apprezzato e che è stato mandato recentemente dal nostro Elettore a Vienna presso Haydn. Egli comporrà anche *An die Freude* di Schiller, ogni strofa separatamente. Io mi attendo da lui qualcosa di perfetto, giacché egli prova interesse soltanto per gli argomenti grandiosi e sublimi.

1793. Beethoven aveva ventitré anni. Non era ancora sordo. La vita gli si apriva davanti, quella vita che avrebbe poi percorso in un crescendo di solitudine e di amarezza, ma anche di entusiasmi e di esaltazione creativa. Il mondo sarebbe cambiato due volte intorno a lui. Napoleone sarebbe diventato il signore d'Europa, e sarebbe crollato e morto a Sant'Elena. Le idee e i gusti degli uomini cambiavano. Il romanticismo si affacciava trionfante sulla scena e relegava tra le vecchie parrucche le glorie musicali del Settecento. Piccinni, Paisiello, Cimarosa, chi poteva ancora ascoltarli nel 1820? Qualche bisbetico conservatore come Carlo Botta, che teneva una statuetta di Paisiello sul tavolo da lavoro dove scriveva la sua *Storia d'Italia*, e rifiutava il proprio assenso all'astro di Rossini ch'era salito altissimo nel cielo musicale. E Bach, chi se ne ricordava? Giusto giusto qualche vecchio e solido musicista come quel Neefe che a Bonn s'era accorto del genio di Beethoven e l'aveva coltivato col suo insegnamento. Eppure, in mezzo a tutte queste trasformazioni, il proposito era sempre lì, nella testa di Beethoven, anzi, un «pensiero dietro la testa», dimenticato, sprofondato nell'inconscio, annidato nelle pieghe più oscure della sua mente, a lavorare, a rodere come

un tarlo. E la cosa più straordinaria non è tanto che abbia resistito a tante trasformazioni della vita esterna, quanto piuttosto che sia sopravvissuto ai torrenti impetuosi, ai fiumi di musica che quell'uomo ci aveva rovesciato sopra: otto Sinfonie, il *Fidelio*, più di cinquanta tra Sonate per pianoforte e altri strumenti, Trii, Quartetti. Tutta questa alluvione di musica era passata sopra quel vecchio proposito senza cancellarlo; aveva travolto, sospinto, levigato quel piccolo sassolino, senza distruggerlo.

E il bello è che il germe lavorava in due direzioni contemporaneamente: come generico progetto di composizione, ma anche già come avvicinamento all'idea melodica e tematica che un giorno, nel 1823 e 24, ne sarà il concretamento. Al 1794 risale un *Lied* intitolato «Gegenliebe» (amore reciproco, amore ricambiato), o più esattamente «Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe» (Sospiro di un disamato e amore reciproco), su due poesie di Bürger (il poeta della *Eleonora*, tradotta dal Manzoni, e della ballata *Il cacciatore selvaggio*, presa a modello di romanticismo dal Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo*, era morto quell'anno). La melodia che trent'anni dopo diverrà celeberrima nel finale della Nona vi è già chiaramente prefigurata.

Invece in un quaderno del 1798 si trova un abbozzo di melodia sulle parole d'un verso dell'*Inno alla gioia* di Schiller («Muss ein lieber Vater wohnen»). Questa melodia non ha nulla a che vedere con quella della Nona.

Al 1804 risale un misterioso abbozzo di melodia sulla parola «Wer» (chi), che il Rolland ritiene si debba completare con le parole del verso di Schiller: «Wer ein holdes Weib errungen» (chi si è conquistato una cara donna). La melodia presenta analogia con quella dell'*Ode alla gioia* della Nona: stessa sillabazione fitta, con andamento discendente seguito da risalita e ripiegamento finale. Del 1808 è la Fantasia in do minore op. 80 per pianoforte, orchestra e coro. Il coro interviene nell'ultimo tempo (come accadrà nella Nona Sinfonia), intonando sei quartine del poeta Christoph Kuffner, pare improvvisate su richiesta e suggerimento di Beethoven. La melodia è quella del *Lied* «Gegenliebe», che già sappiamo essere un anticipo del finale della Nona. Le parole inneggiano al trionfo della pace e della gioia («Fried' und Freude») attraverso le nozze della musica e della parola, paiono a Romain Rolland «il programma del finale della Nona» e provano, secondo lo scrittore francese, quanto fosse radicato in Beethoven il proposito di maritare la parola alla forma sinfonica, contrariamente alla nota opinione di Karl Czerny, che il finale corale della Nona sarebbe stato «ein Misgriff», uno sbaglio, sconfessato e deplorato dallo stesso Beethoven.

Nel taccuino Petter, del 1809 o 1811, insieme con schizzi per lo straordinario *Allegretto* della Settima Sinfonia e per il finale dell'Ottava, e insieme con abbozzi di Concerti per pianoforte, si legge: «Freude schöner Götterfunken, Tochter... Lavorare l'*ouverture*». Poi: «Frammenti staccati, come “i principi sono mendicanti”, ecc., non tutto». E ancora:

«Frammenti staccati dalla *Gioia* di Schiller, messi assieme in tutto». Infine: «Sinfonia in re minore, terza sinfonia». Terza, naturalmente, perché l'idea s'incunea tra la Settima e l'Ottava, allora in corso di composizione. Dobbiamo quindi inserire tra i molteplici antefatti della Nona il progetto d'una Sinfonia in re minore (quale sarà appunto la tonalità della Nona), senza più, cioè senza progetti di inserzione vocale, e pertanto senza riferimento all'*Ode alla gioia* di Schiller. Infatti, in una lettera agli editori Breitkopf & Härttel, del primo giugno 1812, annuncia: «Sto scrivendo tre Sinfonie, delle quali una è già completa».

Al 1812 risale uno schizzo sui due versi di Schiller: «Freude, scheiner Gitterfunken, Tochter aus Elysium». La melodia è assai curiosa e non ha niente in comune con quella che entrerà poi nella Nona. Scandisce energicamente la triade di do maggiore, con un effetto di proclamazione seccamente sillabata. Come scrive Romain Rolland, la *Gioia* non aveva ancora assunto il suo volto religioso: era pura allegrezza, e basta.

Il materiale della futura Sinfonia continua a germogliare per conto proprio, quando della Sinfonia non c'è ancora l'idea. In un quaderno del 1813, tra gli schizzi della Sonata per violoncello op. 102 n. 2 in re maggiore, annotato come un tema di fuga, ecco spuntare quello che sarà l'inizio dello Scherzo nella Nona Sinfonia: una nota puntata, ribattuta all'ottava inferiore, il tutto seguito da una vivacissima ronda.

Nel 1817, anno quasi sterile, Beethoven lavora alla grandiosa Sonata op. 106, e comincia, molto genericamente, la Sinfonia. Ci lavora nel 1818 e occasionalmente nel 1819. Non è ancora questione dell'*Ode alla gioia* e in certi appunti in fogli sciolti del 1817-1818 parrebbe previsto un finale strumentale, ma in appunti della seconda metà del 1818 ecco l'atto di nascita del celebre finale con voci, che tanto effetto produrrà sulle sorti future della musica sinfonica, quando Gustav Mahler avrà il coraggio di riallacciarvisi.

Adagio cantico. Cantico religioso per una Sinfonia negli antichi modi: «Herr Gott, dir loben wir. Alleluja» in maniera indipendente o come introduzione a una fuga. Forse in questa seconda maniera l'intera Seconda Sinfonia potrebbe essere caratterizzata con l'entrata delle voci nel Finale o già nell'*Adagio*. Decuplicare i violini dell'orchestra, ecc. per l'ultimo movimento. O l'*Adagio* sarà in qualche modo ripetuto negli ultimi pezzi in cui le voci poi entrano gradatamente. nell'*Adagio* come testo un mito greco o un cantico di chiesa: nell'*Allegro* festa a Bacco.

Per prepararsi alla composizione della *Missa solemnis* Beethoven si affacciava sul continente della musica sacra e riconsiderava il canto gregoriano, sicché la peculiarità melodica dei modi ecclesiastici lo induceva a un vagheggiamento dell'antichità classica mescolata a un senso di libera religiosità (si pensi alla «Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito» nel Quartetto in la minore op. 132).

Perché «Seconda Sinfonia»? In una conversazione tenuta con J. F. Rochlitz nell'estate del 1822 Beethoven diceva d'averne in mente «due grandi Sinfonie, molto differenti»: quella in re minore per Londra, tutta strumentale e una Sinfonia tedesca, cioè con intervento corale su parole tedesche, probabilmente il progetto del 1818 su idee mistiche della mitologia e del cristianesimo. Svanite queste speculazioni, risorse dalle profondità della coscienza il vecchio proposito di musicare l'*Ode alla gioia* di Schiller, e scartando altre formulazioni melodiche che ancora nel 1822 egli veniva escogitando, andò a congiungersi col tema balenato fin dal giovanile *Lied* «Gegenliebe» e ripreso poi nella Fantasia per pianoforte coro e orchestra: «erano due che si cercavano», scrive Romain Rolland, sicché la genesi della Nona Sinfonia, e in particolare del finale con coro, riproduce proprio esattamente il procedimento e le fasi d'un biologico concepimento.

Mescolandosi i due progetti di Sinfonia, quella inglese e quella «allemand», uno divorò l'altro. Per lettera Beethoven dovette barcamenarsi per tenere a bada l'amico Ferdinand Ries, che gli aveva procurato a Londra l'ordinazione di una Sinfonia, e naturalmente se n'aspettava una normale, per sola orchestra. Invece Beethoven si era ormai buttato sull'altro progetto, quello della Sinfonia tedesca con cori: nel suo spirito si era unificata la dispersione dei vari progetti e l'idea ormai lo possedeva. Sempre del 1822 è un appunto decisivo, fra gli schizzi studiati dal Nottebohm, che dice: «Sinfonie allemand dopo la quale entra il coro Freude Schöne Götterfunken Tochter aus Elysium. Fine della Sinfonia con musica turca o coro vocale». Da notare che in questo schizzo le parole di Schiller sono segnate in musica, ma con una melodia affatto diversa da quella che le rivestirà nella Nona Sinfonia e che già era apparsa nel vecchio *Lied* «Gegenliebe» e nella Fantasia op. 80.

Il 1822 è dunque l'anno decisivo, in cui i vari progetti dispersi a poco a poco si unificano nel proposito della Sinfonia con cori, e il 1823 fu l'anno del lavoro intenso alla composizione. Il primo luglio, col consueto incorreggibile ottimismo informava l'arciduca Rodolfo: «Sto ora scrivendo una nuova Sinfonia per l'Inghilterra, cioè per la Società Filarmonica, e spero di portarla a termine in meno di quindici giorni».

Questi errori di valutazione nelle prospettive di lavoro non sono da imputare a leggerezza né a difficoltà esterne che intralciassero la composizione. Hanno un significato storico. Beethoven continuava a calcolare secondo le consuetudini d'una volta, le consuetudini del tempo di Haydn e di Mozart, quando la composizione d'una Sinfonia era, per l'appunto, affare di quindici giorni al massimo. Non si rendeva conto di essere stato proprio lui a trasformare la situazione e a fare della Sinfonia un monumento di alto impegno intellettuale, sicché il lavoro gli si allungava e complicava tra le mani, come era già avvenuto in maniera clamorosa per la *Messa solenne*.

Il gioco dei rinvii prendeva dei risvolti quasi comici con i sotterfugi

candidamente messi in atto per far fronte al soverchiante impegno. A Ries, dopo avergli promesso in marzo la Sinfonia entro quindici giorni, scriveva il 25 aprile: «Proprio ora non sto bene a causa di tante contrarietà che ho dovuto sopportare, sì, perfino male agli occhi. Ma non aver paura; avrai presto la Sinfonia; la colpa è solo di questa miserabile situazione». Il 5 settembre scriveva solennemente al libraio Kirchhoffer, incaricato di trarre le copie manoscritte, che gli avrebbe consegnato la Sinfonia entro i soliti «quattordici giorni al massimo», e lo stesso giorno, con insigne quanto bambinesca malafede, scriveva a Ries: «La partitura della Sinfonia è stata finita dai copisti durante gli ultimi pochi giorni e di conseguenza Kirchhoffer ed io siamo semplicemente in attesa di una buona occasione per spedirla».

In realtà il lavoro aveva imperversato durante quell'estate, nelle villeggiature di Hetzendorf e poi di Baden, non lontano da Vienna. Racconta Schindler che Beethoven si era concentrato al massimo, evitando di vedere chicchessia, anche lui, Schindler, e trascurando ogni affare e convenienza domestica.

Completamente assorto, vagava per campi e prati, taccuino alla mano, senza darsi pensiero per l'ora dei pasti. Quando ritornava, era spesso senza cappello, ciò che mai era accaduto prima, anche nei momenti di più alta ispirazione. Verso metà agosto si potevano vedere grandi quaderni con annotazioni per il nuovo lavoro.

È il momento della definizione e della stesura di tutto il materiale portato in mente per anni: il parto dopo la lunghissima gestazione. Isolato da tutto, interamente immerso nella selva delle idee musicali che giungevano allora al punto di coagulazione, diceva a Schindler: «Non son mai solo quando sono solo». Sfido! Se si pensa che facciamo una certa fatica noi, semplicemente a tenere a mente e coordinare tutte le fasi attraverso cui l'opera enorme si venne formando lentamente nella sua coscienza, si può avere un'idea della gigantesca impresa intellettuale che fu quella di fissare queste idee musicali che pululavano e sfuggivano da tutte le parti, forgiarle, limarle e integrarle nel tutto della Sinfonia. Non c'è da stupire che Beethoven andasse in giro sciamannato, magari con le calze spaiate e i pantaloni sbottonati, e che tutti i momenti buttasse sotto il rubinetto della cucina la testa ardente come un vulcano.

In totale, poiché al primo tempo della Sinfonia in re minore Beethoven aveva cominciato a pensare nel 1817-1818, la composizione richiese circa sei anni e mezzo, naturalmente non ininterrotta. Troppi, secondo alcuni, e causa dei «difetti» che si vogliono talvolta riscontrare in questo celebre capolavoro in confronto alla compattezza delle Sinfonie precedenti; anche se il lavoro serrato cominciò solo nel 1822, dopo la fine della *Messa solenne*, e durò quindi circa un anno.

D'altra parte c'è chi nella lunghezza della gestazione della Nona Sinfonia e nella conseguente dilatazione delle forme, che le conferisce una

lunghezza senza precedenti nella storia di quel genere musicale, vuol vedere le ragioni della sua superiorità. Essa testimonia la ricchezza del pensiero, fecondato dalla lunga esperienza. Secondo Romain Rolland, ognuna delle otto Sinfonie precedenti poteva essere concisa e compatta, perché era circoscritta: ognuna era la rappresentazione di un aspetto singolo della personalità di Beethoven, di un momento della sua vita interiore.

Ognuna è il Beethoven – un solo Beethoven – di un giorno... La Nona Sinfonia è un confluente.

La Nona Sinfonia è anche un *Rückblick*, o, come oggi si direbbe, un *flashback*:

uno sguardo indietro che domina da una cima tutto il passato. Il lungo tempo trascorso tra l'Ottava e la Nona Sinfonia (da dieci a undici anni) ha prodotto quell'allontanamento della prospettiva, quel vol piané su tutta una somma di vita evocata.

Si fonda qui, in questo carattere di ricapitolazione, di bilancio d'una vita, quella concezione monumentale del genere sinfonico che si affermerà lungo l'Ottocento e che culminerà nella definizione di Gustav Mahler, una Sinfonia dover essere un mondo.

Sguardo indietro, bilancio e compendio delle esperienze artistiche d'una vita, o apertura di nuovi orizzonti? Si potrebbe discutere all'infinito se la Nona Sinfonia sia da annettere al terzo stile insieme con gli ultimi cinque Quartetti, venuti dopo, e le cinque ultime Sonate, venute prima, ma è noto come in Beethoven la Sonata per pianoforte sia il banco di prova dove si anticipano i futuri sviluppi stilistici. Il lungo distacco dalle precedenti, l'imponenza delle proporzioni (circa un'ora e dieci minuti di esecuzione), l'aggiunta della voce umana sembrano elevare la Nona in una posizione isolata, quasi inizio d'un nuovo ciclo produttivo, piuttosto che coronamento delle opere precedenti. Ma non più che come una soglia. I caratteri specifici del terzo stile, in particolare la predilezione per la scrittura contrappuntistica, si ravvisano soltanto nelle Sonate e nei Quartetti, e sostituiscono alla logica sonatistica un nuovo criterio compositivo che si avvicina al principio della variazione perpetua. Nella Nona la dialettica della forma-sonata è soltanto ingigantita a dismisura, con enorme ricchezza di digressioni, d'idee secondarie che non sono secondarie affatto, di integrazioni e di nessi, ma in sostanza sussiste e accoglie in sé l'intera concezione.

D'altra parte, proprio l'attenuarsi dei contrasti derivante dalla dilatazione biologica, si vorrebbe dire dall'ingrassamento della forma-sonata, ha le sue motivazioni in una profonda maturazione, se non trasformazione, interiore. La vittoria sull'individualismo drammatico, avviata dalla *Pastorale* e continuata nella Settima e nell'Ottava, qui è cosa pacifica, è il punto di partenza. La ricerca di valori assoluti è esplicita e sottolineata dal testo schilleriano dell'*Ode alla gioia*. Il distacco dall'umano, per lo meno

dall'individuale, è completo; l'ansia del sovrumano s'indirizza non verso una romantica e irraggiungibile brama dell'infinito, bensì verso un concreto ideale di miglioramento dell'uomo, annunciando il vangelo filantropico e settecentesco della liberazione dell'umanità attraverso l'amore universale.

La pacata certezza di questa verità, sentita come sicuro possesso dell'assoluto, la fede ferma nel sovraumano, fede operosa, senza ombra di misticismi, conferiscono alla Nona Sinfonia il suo aspetto maestoso, lontano dalla convulsa frenesia drammatica della Quinta in do minore. Anche nel primo tempo – in forma-sonata di gigantesche proporzioni – non si ha tanto qualche cosa che avviene, un dibattito che si svolga per pervenire a una conclusione, quanto un'affermazione definitiva che dopo la sua solenne apparizione non verrà modificata, bensì approfondita, indagata, chiosata con un lavoro assiduo di commento e di chiarificazione. Forse per questo non si ha ripetizione dell'esposizione (novità che Beethoven aveva già introdotto nell'*Appassionata*, ma là – si direbbe – per ragioni diverse, non potendosi imprigionare in un 'da capo' la lava incandescente dell'espressione).

Questa situazione si rispecchia anche nella qualità dei temi: l'uso sistematico di violenti e sommarî contrasti dà luogo a una tecnica che si vorrebbe dire analogica. Non più l'inesorabile martellamento di tonica e dominante, ma una trama sottile e segreta di relazioni tonali meno brutalmente affrontate. Relazioni dedotte per più sottili e indiretti cammini (per esempio, dopo il re minore iniziale, il secondo tema apparirà in si bemolle maggiore, cioè alla sottodominante del relativo maggiore). Si hanno così, nell'immenso sviluppo del primo tempo, accostamenti di tonalità imparentate per rapporti segreti, sotterranei; inoltre la ricca farcitura di idee secondarie in funzione connettiva elimina i salti bruschi, le contrapposizioni magniloquenti. Si scivola impercettibilmente da un tema all'altro, da una zona tonale ad altra analoga; non si salta bruscamente, l'arte della modulazione è sottile ed evita le antitesi provocatorie. Un carattere meditativo e riflesso, anziché drammatico, ecco la novità dell'ultima Sinfonia beethoveniana. Se anche volessimo conservare l'abusato schema interpretativo del rapporto tra l'uomo e il destino, dovremmo dire, col Bekker, che qui non vi è alcuna lotta dell'uomo contro il destino, bensì lo spettacolo della potenza del destino (ossia della storia), contemplazione dell'universo da parte dell'uomo pervenuto alla rivelazione dei valori ultimi.

L'Allegro ma non troppo e un poco maestoso si apre con la celebre quinta vuota la-mi, tenuta dai corni e prolungata nel tremolo pianissimo degli archi. La mancanza d'una terza produce indeterminatezza tra maggiore e minore e rende l'impressione del vuoto, d'un caos informe che attenda la virtù d'un principio formale e creatore. Infatti in questo vuoto indistinto i primi violini lasciano cadere, quasi scintilla celeste, due note, sempre quelle, la-mi, ma sempre più frequentemente iterate dall'alto al basso. Esse piovono come l'oro di Giove sulla Danae di quella massa informe, che ne risulta fe-

condata, e reagisce al fermento, si agita come plasmata da una forza discesa in lei. La comparsa di un re nei bassi (fagotti) determina la tonalità, e un breve *crescendo* sbocca alla presentazione fortissima del primo tema.

Questo scende per grandi balzi e scandisce la tonalità di re minore con sicura forza, presentando l'immagine solenne d'un ordinato cosmo che una scintilla fa scaturire dalla materia cieca. Questa esposizione del tema – quasi un mistero della creazione – si ripete, prima in re minore, poi in si bemolle maggiore, finché si arriva (non senza essere passati attraverso un'importante e vigorosa nuova figura «ben marcato») a una dolce cantilena, quasi pastorale, dei legni che mostra una certa parentela con la melodia dell'*Inno alla Gioia* nel Finale e che introduce il secondo tema, senza esserlo veramente. Il secondo tema, sempre in si bemolle, segue subito ed è un disegno stranamente accentato, che ascende impetuoso, quasi volando per spinte successive. Dal punto di vista dell'attrattiva melodica e delle possibilità di sviluppo può accadere che il vero e proprio tema abbia minore importanza di certe figure secondarie, come un'ostinata, quasi sgarbata affermazione ritmica dell'intera orchestra, quasi un testardo scalpitare e batter di piedi, più volte ripetuta e presa a partito.

Il grandioso sviluppo non ha, come s'è detto, carattere drammatico per antagonismo di gruppi tematici diversamente espressivi, ma è piuttosto uno sviluppo nel vero senso della parola, cioè uno sviluppo organico, condotto secondo i modi riflessivi della variazione e del contrappunto (e qui sì, la Nona accampa diritti per essere ammessa nel santuario del 'terzo stile' beethoveniano). Culmina in una specie di doppia fuga non rigorosa: opera, in certo modo, di dissociazione analitica, che ha sezionato, mescolato e confuso temi e frammenti di temi, e dopo la quale la ripresa dell'esposizione avviene con potenza inaudita.

Lo Scherzo, anche se non espressamente designato come tale, viene insolitamente avanzato al secondo posto. Forse un tempo lento e grave dopo l'imponente estensione dell'*Allegro* (che del resto è di carattere più maestoso e sostenuto che veramente allegro) avrebbe costituito un blocco troppo massiccio: d'altra parte l'enorme sviluppo del Finale non avrebbe consentito la congiunzione immediata del terzo e quarto movimento rapidi, come avviene nelle altre Sinfonie. Per le proporzioni, per la semplicità dei temi, per la chiara architettura, il *Molto vivace* è il pezzo più facile ed evidente della Nona Sinfonia. Alla prima esecuzione il pubblico viennese, fanciullescamente divertito dal periodico rintocco dei timpani, scoppiò in applausi durante l'esecuzione. Il movimento si ricollega al tipo di Scherzo aereo, rapidissimo e turbinoso, di cui Beethoven aveva già dato un esemplare perfetto, dopo molte prove, nell'*Eroica*. Vive sulla leggerezza dello strumentale e sulla varietà del ritmo ternario, che nella vertiginosa ripresa prende a unità di misura gruppi di tre e poi di quattro battute. Il primo tema viene trattato in modo di fugato, con molta libertà, mentre il secondo fa prorompere gli strumenti a fiato in scoppi sonori di ebbrezza bacchica. Il

Trio, con mossa ritmica efficacissima, quasi un cambio di marcia, è in tempo pari e introduce una melodia di semplice giubilo, che richiama ancor essa, con la massima evidenza, l'*Inno alla Gioia* nel Finale.

Un lembo purissimo di paesaggio dell'anima, una beatitudine di vita spirituale è il terzo tempo, *Adagio molto e cantabile*. Siamo lontani dai primi *Adagi* beethoveniani, espressioni di un dolore cocente e d'abbattimento mortale dopo il rovello della vana ribellione. È piuttosto la tenerezza affettuosa dei tempi lenti mozartiani che qui ritorna, approfondita e, per così dire, con segno cambiato. La tenerezza di Mozart è come ricordo inconscio dell'età dell'oro, di un'età felice anteriore al peccato originale, quando all'uomo arridevano le gioie del paradiso perduto. La malinconia di Mozart guarda indietro, a un passato di felicità che ci è stato sottratto. In Beethoven c'è invece l'afflato verso un avvenire – celeste? forse anche terreno – di felicità futura. Non semplice tenerezza, ma il calore benefico d'un amore fraterno e universale, che ha superato le miserie dell'io e abbraccia nell'empito della sua misericordia tutte le creature.

Forse preesistente in una versione per quartetto d'archi, questo terzo tempo alterna un po' meccanicamente due sezioni giustapposte. All'estatica immobilità del primo tema, in si bemolle, succede un *Andante moderato* in re maggiore, assai più individuato e agile, dove l'interesse è sostenuto anche dalla leggera agitazione delle armonie in contrattempo. Il lungo sviluppo avviene per variazioni, nelle quali anche il primo tema si riscuote alquanto dalla sua staticità, acquistando figura melodica ben definita, quasi solamente ora si inverasse e giungesse a piena coscienza di sé. Nella coda alcuni accenti incisivi, come di fanfara, attraversano senza turbarla la calma sovrumana di questa meditazione, preannunciando la novità che ci attende nell'ultimo tempo.

Novità che in sé non sarebbe poi così sensazionale, poiché casi d'inserzione della voce nella sinfonia strumentale se n'erano già dati, specialmente in circostanze celebrative ed encomiastiche. Ma Beethoven vi si accinse con la volontà e la coscienza di osare un passo grave, tanto più che la celebrazione e l'encomio egli li rivolgeva all'Uomo e a Dio. Anche senza accettare le interessate affermazioni wagneriane – che Beethoven, esaurite ormai le possibilità estreme della musica strumentale, avrebbe sentito la necessità di congiungere all'orchestra la voce umana, dando inizio così all'arte dell'avvenire, l'auspicato *Wort-Ton-Drama* – è innegabile che Beethoven introduce con molto apparato il nuovo elemento. La voce umana la fa cascar dall'alto.

Una specie di drammatico arpeggio in re minore apre il *Presto*, simile a un velario bruscamente squarciato, e serve da tessuto connettivo per tutta la prima parte alternando e interrompendo a volta a volta un caratteristico recitativo dei bassi e le riprese dei primi tre movimenti della Sinfonia. I rispettivi temi vengono quasi provati e poi abbandonati con impazienza, come

se più non si addicessero a una nuova situazione. Finché, dopo alcune battute di inquieta ricerca del recitativo strumentale, violoncelli e contrabbassi all'unisono intonano quello che presto sarà l'*Inno alla Gioia*: una melodia semplicissima e tipicamente vocale, per la contiguità quasi ininterrotta degli intervalli, e trattata in seguito secondo un sistema di elementare fugato.

La semplicità musicale di quest'ultimo tempo è in forte contrasto con la complessità di linguaggio a cui si elevano il primo e il terzo tempo. Par quasi che nell'accresciuto spiegamento di mezzi sonori Beethoven abbia stornato la vertiginosa ascesa del suo pensiero musicale verso le spiagge d'una rarefatta, astratta semplicità. Più d'un commentatore ha rimpianto ch'egli non abbia voluto coronare la sua ultima Sinfonia con una colossale fuga, forma suprema d'ogni creazione musicale. Se la Nona Sinfonia fosse totalmente immersa nel clima del 'terzo stile', forse così sarebbe avvenuto.

Sul recitativo già fatto intendere dai bassi dell'orchestra, il baritono annuncia e giustifica l'intervento del coro con una frase pomposa e un po' impacciata, la cui redazione definitiva costò a Beethoven non pochi tentativi: «O amici, non più questi suoni, ma intoniamone altri più piacevoli, e più gioiosi». Dopo di che il coro intona, sul motivo del vecchio *Lied* «Gegenliebe», l'*Inno alla Gioia*:

Gioia, bella scintilla divina,
figlia dell'Elisio,
ebberi del tuo fuoco, o celeste
noi entriamo nel tuo santuario.
La tua magia riunisce
ciò che la moda ha crudelmente separato,
tutti gli uomini divengono fratelli
là dove indugia il tuo volo.

Non tutta la lunga poesia di Schiller è musicata, ma solo alcune strofe, liberamente e accortamente mescolate, celebranti la fraternità umana nella fiamma dell'amore universale e l'umile devozione della creatura di fronte alla divinità. Musicalmente una nuova idea interviene, dopo che il primo motivo ha dato luogo a un ampio episodio *Allegro assai vivace alla marcia*, ed è la solenne perorazione di «Seid umschlungen, Millionen» (siate abbracciati, milioni). Grandiosa, forse non esente da una certa enfatica forzatura, questa idea trapassa nell'*Adagio ma non troppo, ma divoto* («V'inginocchiate, milioni? Senti il creatore, mondo?»), dopo di che si ritorna a un *Allegro energico* nel quale i due elementi tematici, e i relativi testi poetici, sono intrecciati con ingegnoso artificio contrappuntistico e variati liberamente fino alla fine, con progressivo stringere dei tempi, non arrestato da alcuni brevi ritorni di *Adagio* meditativo e devoto.

Massimo Mila

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere.

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!
Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

O amici, non questi suoni!
ma intoniamone altri
più piacevoli, e più gioiosi.

Gioia, bella scintilla divina,
figlia dell'Elisio,
ebbri del tuo fuoco, o celeste
noi entriamo nel tuo santuario.
La tua magia riunisce
ciò che la moda ha crudelmente separato,
tutti gli uomini divengono fratelli
là dove indugia il tuo volo.

L'uomo a cui la sorte benevola,
concesse il dono di un amico,
chi ha ottenuto una donna devota,
unisca il suo giubilo al nostro!
Sì, chi anche una sola anima
possa dir sua nel mondo!
Chi invece non c'è riuscito,
lasci piangente e furtivo questa compagnia!
Gioia bevono tutti i viventi
dai seni della natura;
vanno i buoni e i malvagi
sul sentiero suo di rose!
Baci ci ha dato e uva,
un amico, provato fino alla morte!
La voluttà fu concessa al verme,
e il cherubino sta davanti a Dio!

Lieti, come i suoi astri volano
attraverso la volta splendida del cielo,
percorrete, fratelli, la vostra strada,
gioiosi, come un eroe verso la vittoria.

Siate abbracciati, milioni!
Questo bacio vada al mondo intero!
Fratelli, sopra il cielo stellato
deve abitare un padre affettuoso.
Vi inginocchiate, milioni?
Senti il creatore, mondo?
Cercalo sopra il cielo stellato!
Sopra le stelle deve abitare!

Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnens aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Gioia si chiama la forte molla
che sta nella natura eterna.
Gioia, gioia aziona le ruote
nel grande meccanismo del mondo.
Essa attrae fuori i fiori dalle gemme,
gli astri dal firmamento,
conduce le stelle nello spazio,
che il canocchiale dell'osservatore non vede.



HARTMUT HAENCHEN

Nato a Dresda nel 1943 e cresciuto nell'ex Germania dell'Est, ha consolidato le sue esperienze musicali non soltanto con le orchestre della DDR ma, malgrado le severe restrizioni del regime, anche con celebri formazioni occidentali, compresa l'orchestra dei Berliner Philharmoniker e quella del Concertgebouw. Nel 1986, in Olanda, diventa direttore musicale della Netherlands Philharmonic Orchestra e della Netherlands Opera. Nei tredici anni di questo incarico dirige una grande quantità di partiture di Strauss, Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Čajkovskij, Gluck, Händel, Berg, Šostakovič e Musorgskij; grande successo ottiene il suo *Ring* per la regia di Pierre Audi. Particolarmente noto e apprezzato per le sue interpretazioni di Richard Strauss, Wagner e Mahler, collabora con orchestre di tutto il mondo: Kungliga Filharmonikerna, Oslo-Filharmonien, Orchestre symphonique de Montréal, Japan Philharmonic, Kioi Sinfonietta, Tonhalle Zürich, Gewandhaus Orchester di Lipsia, Sächsische Staatskapelle Dresden, WDR Köln, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Dallas Symphony Orchestra, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Numerose le sue presenze nei maggiori teatri d'opera. Tra le più importanti: *Salome*, *Capriccio*, *Parsifal*, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (che gli è valsa il Grand Prix de la Critique 2009) e *Wozzeck* all'Opéra National di Parigi; *Salome* e *Tannhäuser* al Covent Garden di Londra; *Wozzeck* a Tokyo; *Elektra*, *Tannhäuser* (2012) e *Daphne* (2014) a Tolosa; una nuova produzione di *Parsifal* alla Monnaie di Bruxelles (Prix de l'Europe 2010); ancora *Parsifal* alla Royal Opera di Copenaghen; *Boris Godunov*, *Lohengrin* e *Fidelio* al Teatro Real di Madrid. Il 2016 ha visto il suo debutto a Bayreuth con *Parsifal*. Nel 2012 ha diretto *Die Schöpfung* all'Accademia di Santa Cecilia e nel 2013 ha debuttato alla Scala con *Der fliegende Holländer*. Negli anni seguenti ha diretto concerti al Teatro San Carlo di Napoli, al Teatro Massimo di Palermo, al Carlo Felice di Genova e a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

LAURA AIKIN

Soprano di notorietà internazionale, è una presenza familiare dei teatri d'opera e delle sale da concerto più prestigiosi del mondo, nei quali si è esibita sotto la direzione di maestri quali Barenboim, Cambreling, Christie, von Dohnányi, Iván Fischer, Gatti, Gielen, Jacobs, Luisi, Mehta, Metzmacher, Muti, Rilling, Runnicles e Welser-Möst. Il suo repertorio spazia dal barocco al contemporaneo. È costantemente ospite di teatri come Wiener Staatsoper, Scala, Deutsche Oper di Berlino, Opernhaus di Zurigo, Netherlands Opera, Opéra National di Parigi, Semperoper di Dresda, Gran



Teatro del Liceu di Barcellona, Oper Frankfurt, Staatsoper di Amburgo e Metropolitan Opera di New York. Recenti successi operistici sono una nuova produzione di *Věc Makropulos* di Janáček alla Wiener Staatsoper, *Die ägyptische Helena* (Etra) alla Deutsche Oper di Berlino, *Pierrot Lunaire* di Schönberg all'Oper Frankfurt, *Don Giovanni* (donna Anna) ancora alla Staatsoper di Berlino, *Elegy for Young Lovers* di Henze (Hilda) ancora a Vienna, la prima mondiale di *Ti vedo, ti sento, mi perdo* di Salvatore Sciarrino alla Scala e a Berlino, *Die Fledermaus* (Rosalinde) a Vienna e *Neither* di Morton Feldman a Monaco e Colonia. Altri importanti interpretazioni della stagione 2018-2019, oltre a diversi progetti concertistici, sono Madame Herz in *Der Schauspieldirektor* di Mozart alla Mozartwoche di Salisburgo e Helena in *Orest* di Manfred Trojahn.

ANKE VONDUNG

Nata a Speyer, in Germania, ha compiuto i suoi studi alla Hochschule für Musik di Mannheim con Rudolf Piernay. Nel ruolo di Cecilio (*Lucio Silla*), ha preso parte nel 1998 a un progetto internazionale dell'European Opera Center sotto la direzione di Brigitte Fassbaender. Ha fatto parte dell'ensemble della Staatsoper Dresden e vi ritorna tuttora regolarmente come ospite. Debutta al Théâtre du Châtelet di Parigi nel ruolo di Hänsel, alla Staatsoper di Monaco come Siebel nel *Faust* di Gounod, ai Salzburger Festspiele come Alkmene in *Die Liebe der Danae*, Etra



in *Die ägyptische Helena* e Dorabella in *Così fan tutte*, all'Opéra Bastille di Parigi come Fjodor in *Boris Godunov*, al Glyndebourne Festival come Dorabella, alla Nederlandse Opera di Amsterdam come Clairon in *Capriccio*, al MET come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e come Sesto nella *Clemenza di Tito*. Il suo cavallo di battaglia è il ruolo di Oktavian in *Der Rosenkavalier* che ha cantato all'Opéra Bastille, alla Staatsoper di Berlino, a San Diego e a Dresda. Tra gli impegni più recenti ricordiamo concerti con la Boston Symphony Orchestra e James Levine, Fricka in *Die Walküre* a Montreal, Marguerite nella *Damnation de Faust* a Palermo, *Geschichten aus dem Wiener Wald* di Gruber al Festival di Bregenz e al Theater an der Wien, *Paulus* al Maggio Musicale Fiorentino. Ha lavorato con direttori quali Conlon, Rilling, Norrington, Herreweghe, de Waart, Albrecht, Nagano, Jordan, Fischer, Manfred Honeck, Schreier, Fischer-Dieskau, Levine, Luisi, Janowski, Shelley, Arman, Zagrosek, Schneider, Märkl e Guttenberg.

BRENDEN GUNNEL

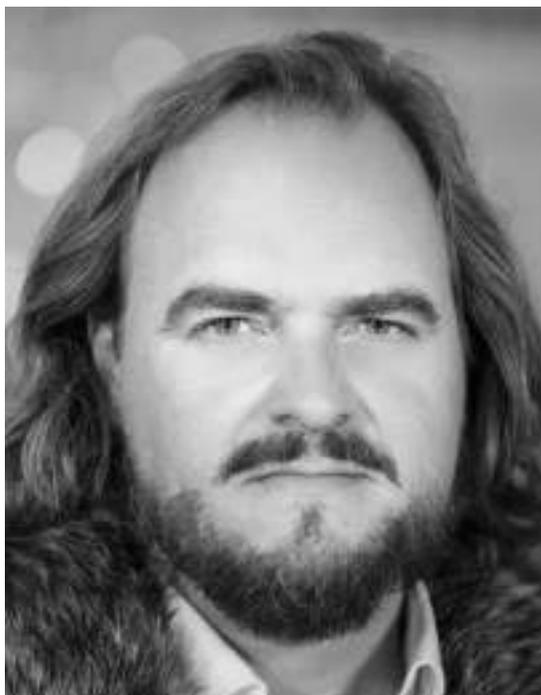
Cresciuto nel Michigan, ha fatto parte dell'*ensemble* di canto del Teatro di Innsbruck per poi trasferirsi alla Norwegian Opera di Oslo su invito di Paul Curran. Nell'autunno del 2012 ha cantato *Dream of Gerontius* di Elgar ad Amburgo con gli Hamburger Symphoniker diretti da Sir Jeffrey Tate. Da allora ha avuto inizio una rapida ascesa professionale, accompagnata dal passaggio a una vocalità più drammatica. Riscritturato subito dagli Hamburger Symphoniker per *Königskinder*, ha preso parte all'Ottava Sinfonia di Mahler con l'Orchestra Verdi di Milano diretta da Ric-



cardo Chailly. Le stagioni successive lo hanno visto impegnato nella *Sposa venduta* all'Opera North di Leeds, in *Königskinder* alla Semperoper di Dresda, in *Jenůfa* al Comunale di Bologna, nella *Entführung aus dem Serail* al Festival di Glyndebourne e ai BBC Proms, in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* e *Lulù* all'Opera di Roma, *Idomeneo* alla Fenice, *Peter Grimes* a Saarbrücken, *Oedipus Rex* e *Klagendes Lied* a Torino con l'Orchestra Nazionale della RAI, Nona Sinfonia di Beethoven a Caserta e Roma con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sotto la direzione di Antonio Pappano, *Oberon* di Weber a Köln e alla Bayerische Staatsoper di Monaco, *Paradies und die Peri* a Roma con l'Orchestra Santa Cecilia e la direzione di Daniele Gatti, *Der Fliegende Holländer* al Petruzzelli di Bari, *Rheingold* e *Walküre* a Göteborg, *Die Meistersinger von Nürnberg* al New Centre Performing Arts di Beijing, *Faust Symphonie* di Liszt con la London Symphony Orchestra diretta da Pappano, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* a Glyndebourne per la regia di Graham Vick, *Elias* al Théâtre des Champs-Élysées, l'Ottava Sinfonia di Mahler con Fabio Luisi al Maggio Musicale Fiorentino.

THOMAS JOHANNES MAYER

Studia pianoforte, canto, storia e lettere. È regolarmente ospite dei più importanti teatri e festival del mondo compresi Wiener Staatsoper, Opéra di Parigi, La Scala, Théâtre La Monnaie di Bruxelles, Covent Garden di Londra, Staatsoper e Deutsche Oper di Berlino, Teatro Real di Madrid, Staatsoper di Amburgo, Opera di Monaco di Baviera, Amsterdam, Tokyo, Festival di Salisburgo, Festival di Bayreuth, Festival di Bregenz e Wiener Festwochen. Oltre ottanta i ruoli interpretati, molti del repertorio di Wagner, Strauss e Verdi.



Ma ha riscosso grande successo anche con ruoli del repertorio contemporaneo come recentemente con *Orest* di Manfred Trojahn alla Staatsoper di Vienna. Impegni recenti includono Andrea Vitellozzo Tamare (*Die Gezeichneten* di Franz Schreker) all'Opera di Zurigo, Jochanaan (*Salome*) allo Staatstheater di Wiesbaden, Esprit du Lac (*Rusalka*) all'Opéra Bastille di Parigi, Amfortas (*Parsifal*) e Don Pizarro (*Fidelio*) alla Staatsoper di Vienna e Friedrich von Telramund (*Lohengrin*) al Festival di Bayreuth.

Teatro La Fenice

sabato 7 marzo 2020 ore 20.00 turno S
domenica 8 marzo 2020 ore 17.00 turno U

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do minore op. 37

Allegro con brio
Largo
Rondo. Allegro - Presto

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Allegro
Adagio un poco moto
Rondo. Allegro

pianoforte e direttore

RUDOLF BUCHBINDER

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 3
IN DO MINORE OP. 37

Se paragoniamo la produzione per pianoforte e orchestra di Wolfgang Amadeus Mozart e di Ludwig van Beethoven abbiamo subito modo di stupirci. Questi due artisti consumarono entrambi a Vienna una parte della loro vita; entrambi, come pianisti, raggiunsero senza grandi sforzi, fra i molti e agguerriti concorrenti locali, le prime posizioni. Orbene, in poco più di dieci anni di soggiorno nella capitale austriaca Mozart compose sedici Concerti, mentre Beethoven, in poco più di trentacinque anni, ne compose cinque. L'indice del prodotto annuale medio di Mozart è di 1,6, quello di Beethoven di 0,14. Se ci limitiamo al 1809, data dell'ultimo Concerto di Beethoven, il quoziente si alza un pochino, 0,29, ma resta pur sempre lontano da quello di Mozart.

Perché due grandi pianisti che erano anche due grandi compositori si comportarono in modo così diverso nell'approccio a un genere che portava fama e clienti, cioè allievi privati aristocratici, aristocratici d'arso che non badavano al soldo quando si trattava di poter vantare la familiarità con un maestro alla moda? La risposta è semplice. Mozart doveva tenere il passo con un principale concorrente che si chiamava Leopold Kozeluch, nato nel 1747, succeduto nel 1771 a Georg Christoph Wagenseil come maestro di pianoforte della corte viennese. 'Succedere' significava allora anche cancellare la memoria dei Concerti del predecessore, perché i generi musicali erano in rapidissima evoluzione. Kozeluch divenne a Vienna il *dominus* del mondo pianistico e, pur non impedendone l'ascesa, tenne a bada Mozart.

Quando Beethoven arrivò a Vienna, Mozart era deceduto da circa un anno e Kozeluch, che sarebbe morto nel 1818, era più che mai il *dominus*. Ma la musica di Mozart non spariva con la scomparsa del suo creatore. Anzi, grazie anche ma non solo al gran daffare messo in campo dalla abilissima vedova (che doveva estinguere i debiti del marito) stava acquisendo nuovi *fan*, li stava acquisendo in numero maggiore di quelli che aveva avuto in vita. E Beethoven diede persino una mano alla vedova Mozart accettando

l'invito a suonare il Concerto in re minore negli intervalli di una esecuzione in forma di concerto della *Clemenza di Tito*.

Per Beethoven, nel volgere dei tempi che tendevano al recupero della musica del passato, era di vitale importanza diventare il successore storico di Mozart, non di Kozeluch. In fatto di qualità, Kozeluch era facilmente superabile. Mozart no. E perciò ogni concerto di Beethoven *doveva* essere un evento. E lo fu.

Si disse e si dice ancora spesso che il Concerto in do minore op. 37 risenta l'influenza del Concerto in do minore kv 491 di Mozart. Il rapporto fra i due Concerti c'è ed è del resto evidente, ma secondo me non si tratta di influenza. Si tratta di sfida. La *ratio* del concerto era l'ottimismo, il pubblico doveva tornare a casa contento e sereno. E dei ventisette concerti pianistici di Mozart, soltanto due sono in modo minore, il modo, per definizione, del dolore. Beethoven, con il Concerto n. 3, diceva al pubblico (e ai posteri): 'Badate, anch'io so addentrarmi in questo campo periglioso che Mozart toccò due volte soltanto, anch'io so piegare il genere del concerto alle ragioni del dramma'. Per questo, credo, fu pensato nel 1800, subito dopo la pubblicizzazione del kv 491 di Mozart e in relazione con esso, il Concerto n. 3, che costò a Beethoven tre anni di lavoro. Mozart, essendo operista (il Concerto, che si rivolgeva a un pubblico più largo di quello abituale della musica solistica, era un succedaneo dell'opera), Mozart, dicevo, aveva impiegato circa tre settimane per comporre il kv 491. Beethoven, che non aveva ancora affrontato l'opera, si trovò a dover rodere un osso molto, molto duro, e gli ci volle il suo tempo per venire a capo dell'impresa.

Ne venne a capo ma, se vogliamo, fu meno audace di Mozart: il Concerto in do minore del salisburghese ha il primo movimento in tempo ternario (mentre era di tradizione, per il Concerto, il tempo binario), passa nell'ultima parte finale dal metro binario semplice al metro binario composto, e termina in do minore. Beethoven mantiene nel primo movimento il tempo binario, passa nel finale dal binario semplice al binario composto, ma termina il Concerto in do maggiore, con il lieto fine. Detto in termini di teatro musicale, il kv 491 è opera seria, l'op. 37 è opera semiseria. La sfida è rivolta al Concerto kv 491, lo schema drammaturgico è quello, meno arduo, del Concerto in re minore kv 466.

Mozart batte Beethoven per uno a zero? Sì, in termini sportivi. Nel primo movimento. Ma Beethoven segna due gol nel secondo movimento. Mentre il secondo movimento di Mozart è, tradizionalmente, in mi bemolle maggiore, il secondo movimento di Beethoven è in mi maggiore. Il mi bemolle maggiore è il relativo di do minore. Non esiste invece alcun legame funzionale fra do minore e mi maggiore.

Beethoven scelse il mi maggiore per il colore, caldo, della tonalità, e per il suo *ethos* amoroso. Ed enfatizzò la dolcezza del colore impiegando il pedale di sordino e alternando il «con sordino» e il «senza sordino». Que-

sto pedale, che soffocava in parte la vibrazione delle corde perché collocava fra la martelliera e la cordiera un sottile strato di feltro, cadde ben presto in disuso, e la indicazione senza sordino, confondendo «sordino» con «sordini», cioè «smorzatori», portò verso la metà del secolo a una pedalizzazione – col pedale di risonanza – che parve audacissima (o sconsiderata) e che divenne per gli interpreti sia un caso di coscienza che una manna. I più censurarono le indicazioni di Beethoven (che in realtà non erano affatto sue), gli altri le esaltarono, creando macchie di suono là dove l'Autore aveva pensato solo a disegni – come dire? – un po' nebbiosi. Soltanto l'esecuzione su un pianoforte storico – ma non tutti i pianoforti storici posseggono il pedale di sordino – può oggi farci capire quale fosse l'idea di Beethoven, l'idea di una notte incantata («Notte di primavera», diceva Chopin del secondo movimento, che è in mi maggiore, del suo Concerto op. 11).

Archiviato il secondo movimento con il due a zero di Beethoven, nel terzo movimento Mozart pareggia il conto. E la sfida finisce in parità, due a due. Per trovare un Concerto in do minore di grande qualità, non pari tuttavia a quella di Mozart e di Beethoven, bisognerà aspettare settant'anni, bisognerà arrivare al Quarto di Saint-Saëns. Ma il vero terzo incomodo sarà, cent'anni dopo Beethoven, il Secondo di Rachmaninov. E nessun concerto in modo minore di valore assoluto terminerà mai più in modo minore dopo il kv 491, il solitario esploratore del senza-il-lieto-fine.

Per quanto riguarda la drammaturgia, il Concerto op. 37, al contrario del kv 491, segue in sostanza lo schema, molto frequente tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, della cosiddetta 'battaglia': lotta e vittoria nel primo movimento, preghiera di ringraziamento nel secondo, festa nell'ultimo. Ma in questo caso, secondo me, la battaglia non è tanto campale, quanto piuttosto sportiva, da torneo. I campioni lottano per conquistarsi l'ammirazione di una bellissima dama. Il vincitore passa con lei una meravigliosa notte d'amore e il giorno dopo si banchetta tutti assieme, scherzando molto e finendo in gloria. Meno audace di Mozart, senza dubbio, ma esteticamente e drammaturgicamente perfetto.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 5
IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 73 *IMPERATORE*

Lo schema della battaglia ritorna nel Concerto in mi bemolle maggiore op. 73, detto da tempo memorabile, senza che si sappia bene chi se lo sia inventato, *Imperatore*. Il Concerto fu iniziato nel 1808 e composto nel 1809, quando era scoppiata la guerra fra l'Austria e la Francia e le truppe francesi occupavano Vienna dopo averla cannoneggiata. Si potrebbe pensare che Beethoven, le cui orecchie ammalate doloravano a causa delle cannonate, scrivesse inconsciamente una 'battaglia di Vienna'. Ma non è così. Che si

tratti di battaglia è fuor di dubbio: negli abbozzi del primo movimento troviamo scritto qua e là «Assalto», «Canto di trionfo dopo la battaglia», «Vittoria». Si tratta dunque di una battaglia vittoriosa di cui Beethoven si fa il cantore nel momento in cui le sorti della guerra stanno però volgendo verso il trionfo della Francia? Sarebbe un incomprensibile paradosso.

E dove lo mettiamo, l'Imperatore? L'imperatore d'Austria era scappato da Vienna con tutta la famiglia imperiale (Beethoven aveva scritto la Sonata op. 81a, dedicata al fuggiasco arciduca Rodolfo, suo allievo e amico). In molte copertine di dischi con il Quinto Concerto campeggia l'imperatore vittorioso per antonomasia, Napoleone. Questa è una astuta trovata pubblicitaria che fa di sicuro rivoltare Beethoven nella tomba. Perché chi pensa che Beethoven potesse celebrare nel 1809 l'imperatore dei francesi non fa i dovuti conti con un sentimento, l'amor di patria, che oggi vegeta e che era invece vivissimo nei Paesi tedeschi battuti dalla Francia così come in Beethoven. E che in Beethoven sarebbe rimasto ben vivo, per lo meno fino al 1815, fino al momento della cocente delusione per l'esito reazionario del Congresso di Vienna.

L'orgoglio dei tedeschi battuti sul campo si era destato e aveva trovato nel berlinese Fichte, nei suoi *Discorsi alla nazione tedesca* pubblicati nel 1808, l'ideologo che faceva al caso suo. Fichte non incitava però i tedeschi ad armarsi fino ai denti per tornare a combattere. Li incitava invece a educarsi per guidare l'umanità verso la sua 'quarta età', l'età della ragione. E questo programma non poteva che trovare rispondenza piena nell'animo di Beethoven, in cui l'*eros* pedagogico era una componente fondamentale del carattere. Per noi, oggi, è tragico pensare che la nazione tedesca si sarebbe auto-educata fino al punto da mettere il suo destino nelle mani di Hitler. Ma Fichte non poteva immaginare che cosa il futuro avrebbe tenuto in caldo per sfoderarlo al momento buono.

La battaglia del Concerto n. 5 è dunque l'allegoria di una battaglia culturale, splendidamente illustrata nel primo movimento in cui si incontrano novità formali rilevanti e un sottile gioco di sfumature psicologiche: ad esempio, il primo tema, eroico quando appare in orchestra, non lo è affatto quando passa al solista, e il secondo tema viene presentato sia titubante (nel modo minore) che eroico (nel modo maggiore). Musica di alta qualità. Ma il grande colpo d'ala arriva nel secondo movimento. La tonalità, rispetto alla tonalità del primo movimento, è in questo caso funzionale. È scritta in si maggiore per comodità di lettura ma in realtà è pensata come do bemolle maggiore, sesto grado abbassato rispetto al mi bemolle maggiore del primo movimento. E il ricorso alla tonalità del sesto grado abbassato è tipico di Beethoven. Ma tutte le preziosità del linguaggio spariscono di fronte al tono espressivo.

L'origine delle intense emozioni del secondo movimento è la preghiera di ringraziamento, la realtà è un inno alla notte al modo di Novalis. E qui

Beethoven si trova in accordo con gli intellettuali del suo tempo (Hoffmann, Wackenroder, Tieck, oltre a Novalis), riformatori dell'estetica. Segue, collegato con il secondo movimento, il finale di festa, e direi di ballo, di ballo di popolo, con una assoluta prevalenza del tema principale che ritorna molte volte e in molte tonalità, come se accompagnasse la comparsa di gruppi diversi di danzatori. Si pensa sia alla sfilata delle corporazioni nell'ultima scena dei *Meistersinger von Nürnberg* di Wagner, sia all'ultimo quadro del *Petruška* di Stravinskij, *La settimana grassa*.

Il Concerto venne eseguito per la prima volta a Lipsia, pianista Friedrich Schneider, e fu un successo; e poco dopo a Vienna, pianista Carl Czerny, e fu un fiasco. La sua grande popolarità arrivò con le esecuzioni, negli anni Trenta, di Ferdinand Hiller e soprattutto di Franz Liszt. Dopodiché nessun grande pianista poté e può più farne a meno, a pena di esser guardato storto da un pubblico per il quale l'*Imperatore* era ed è diventato senza ombra di dubbio l'imperatore dei concerti per pianoforte.

Piero Rattalino

RUDOLF BUCHBINDER

È oggi considerato uno dei più grandi interpreti del nostro tempo. Da più di sessant'anni suona in tutto il mondo con le più rinomate orchestre e i più importanti direttori. Il suo settantesimo compleanno, nel dicembre 2016, è stato festeggiato nelle più prestigiose sale da concerto: dalla Carnegie Hall di New York alla Suntory Hall di Tokyo, dal Musikverein di Vienna alla Philharmonie di Berlino. In quella stagione i punti salienti sono state le *tour-née* con i Wiener Philharmoniker con Zubin Mehta e Franz Welser-Moest, i concerti con la Staatskapelle di Dresda e con i Berliner Philharmoniker con la direzione di Christian Thielemann. Su invito di Mariss Jansons è artista in residenza dell'Orchestra Sinfonica della Bayerischer Rundfunk. Sempre nel 2016, il Musikverein gli ha dedicato un ritratto e i Wiener Philharmoniker lo hanno nominato membro d'onore. Il suo vastissimo repertorio si estende da Bach fino ai contemporanei, repertorio documentato da più di cento registrazioni, molte delle quali hanno ricevuto prestigiosi premi internazionali. La sua interpretazione delle trentadue Sonate di Beethoven è considerata oggi uno dei caposaldi nella storia dell'interpretazione beethoveniana: il ciclo è stato eseguito più di cinquanta volte, a Berlino, Buenos Aires, Dresda, Pechino, San Pietroburgo, Zurigo e Milano e ripetute volte a Vienna e Monaco. È stato il primo pianista a interpretare tutte le trentadue Sonate al Festival di Salisburgo 2014, e il ciclo è stato registrato in DVD. Le ultime registrazioni discografiche sono dedicate ai Concerti di Mozart con la Staatskapelle di Dresda, incisioni in cui figura come direttore e solista. Nell'autunno 2016 sono stati pubblicati, in CD e DVD, i due Concerti di Brahms con i Wiener Philharmoniker e Zubin Mehta. La sua interpretazione si basa su testi originali. È appassionato collezionista di partiture storiche e possiede ben trentanove edizioni complete delle Sonate di Beethoven. Ma la collezione comprende anche partiture di altri compositori e le copie autografe delle parti e delle partiture dei Concerti di Brahms. Dal 2007 è direttore artistico del Festival di Grafenegg, che sotto la sua guida è diventato in breve tempo uno dei più importanti festival europei. Ha scritto due libri, la sua biografia *Da Capo*, e *Il mio Beethoven, vita con il Maestro*.



Teatro La Fenice

venerdì 10 aprile 2020 ore 20.00 turno S

sabato 11 aprile 2020 ore 17.00 turno U

GUSTAV MAHLER

Sinfonia n. 3 in re minore

per contralto, coro femminile, coro di voci bianche e orchestra

Kräftig, entschieden

(Con forza, deciso)

Tempo di menuetto: Sehr mäßig

(Tempo di menuetto: Molto moderato)

Comodo, scherzando, ohne Hast

(Comodo, scherzando, senza fretta)

Sehr langsam, misterioso

(Molto lento, misterioso)

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck

(Allegramente nel ritmo e vivace nell'espressione)

Langsam, ruhevoll, empfunden

(Lento, tranquillo, sentito)

contralto Sara Mingardo

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Piccoli Cantori Veneziani

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 3 IN RE MINORE

Nel primo decennio del ventesimo secolo, mentre Mahler portava a compimento il suo monumentale ciclo sinfonico, Schönberg, pur non avendo ancora organizzato il nuovo sistema dodecafonico, stava radicalmente abbandonando quello tonale. Nonostante Mahler abbia sempre utilizzato quest'ultimo (e talvolta nelle sue forme più esplicite), non fu mai sfiorato dall'accusa di conservatorismo. Si ritenne infatti che la grandezza della sua scrittura consistesse proprio nella capacità di comunicare il punto d'arrivo al quale era giunta la vecchia forma di espressione. Mahler avrebbe dunque svolto il compito di dare voce al canto di morte di una società irrimediabilmente decaduta.

Oggi, grazie a una concezione meno deterministica e più circolare della storia, possiamo cogliere la modernità, addirittura l'attualità di Mahler da tutt'altra angolazione. La sua estetica 'totale' non ha interpretato solo il crepuscolo di un'epoca, di una classe sociale, di un universo di idee e di sentimenti, ma ha saputo consegnarci, con grande anticipo, una visione del mondo in movimento.

Mahler è stato tra i primi compositori a significare 'musicalmente' l'estrema varietà di sfaccettature e di combinazioni con le quali la realtà si sarebbe presentata agli uomini del Novecento e del Duemila. Tutte le popolazioni del pianeta – insieme alle loro culture – sarebbero state scosse dal crollo di quelle sicure percezioni che avevano organizzato la vita prima dell'avvento di una civiltà globale. I ritmi dell'esistenza non sarebbero più stati scanditi dai parametri tradizionali dell'unità e della molteplicità, della vicinanza e della distanza, del giusto e dello sbagliato come aree separate da rassicuranti barriere. Con audacia, Mahler ci ha comunicato l'interdipendenza e la sovrapposizione dei punti di vista, facendoci scivolare dalla raffinatezza alla trivialità, dall'evocazione di antichi simboli all'irruzione di materiale citato dalla storia della musica (colta e popolare) e immesso in un universo sonoro che ne stravolge completamente il senso. Ecco quindi il divagare e il rincorrersi tematico di reperti linguistici tratti da inni, marce, voci della natura e della società. Ma ecco anche le

aperture sorprendenti a situazioni di perfezione estatica o di tenerezza incontaminata. In questa prospettiva va intesa anche l'anima 'vulgare' di Mahler della quale si è tanto parlato. I suoi motivi considerati banali, oltre ad avere una profonda carica simbolica ed esistenziale, contribuiscono a dare rilievo e profondità agli spazi sonori. Del resto, il compositore era assolutamente lucido sull'uso di queste scorie musicali, al punto da poterci scherzare sopra. Scrive al direttore d'orchestra Bruno Walter, il 2 luglio 1896, proprio a proposito della Terza Sinfonia:

Il tutto è purtroppo nuovamente infettato dal mio già così deplorabile senso dell'umorismo e trova anche spesso occasione per cedere alla mia tendenza verso il rumore sfrenato. Talvolta, anche i musicisti suonano senza avere il minimo riguardo gli uni per gli altri, e in questo si mostra, nel suo nudo aspetto, tutta la mia natura selvaggia e brutale. Si sa infatti che io non posso fare a meno della banalità. Questa volta, del resto, si oltrepassano tutti i limiti consentiti. A volte si ha l'impressione di trovarsi in una taverna o in una stalla. Venga, dunque, al più presto, e si armi in modo opportuno. Il suo gusto, che forse a Berlino si è un po' affinato, si guasterà di nuovo irrimediabilmente...

Se Mahler aderisce al sistema tonale, è per evaderne il flusso discorsivo, per mescolarne le carte, scardinandone la linearità costruttiva e raggiungendo così, per altre vie, risultati altrettanto radicali di quelli conseguiti da compositori a lui contemporanei come lo stesso Schönberg. Invece di annullare un codice per sostituirlo con un altro, Mahler lo spezza, lo inframmezza, lo proietta su uno sfondo alterato e visionario.

Se è vero che l'intero corpo delle sinfonie mahleriane è attraversato da sotterranee affinità, sono particolarmente riconoscibili vincoli tematici ed emotivi nella Seconda, nella Terza e nella Quarta. Queste tre sinfonie, composte nel periodo compreso tra il 1884 e la fine del secolo, sono dette del *Wunderhorn* perché legate, in vario modo, all'attrazione che Mahler sentì, in quegli anni, per le poesie popolari che Ludwig Achim von Arnim e Clemens Maria Brentano avevano riunito, tra il 1806 e il 1808, nella raccolta *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno meraviglioso del fanciullo). Vero e proprio concentrato dello spirito romantico, è un monumento di canti folcloristici che idealizza la civiltà medievale cristiana e le tradizioni nazionali tedesche insieme ai valori della spontaneità e del candore. Mahler utilizza testi tratti dall'antologia *Des Knaben Wunderhorn* non solo nell'omonimo ciclo di *Lieder*, scritto tra il 1892 e il 1899 nelle due versioni per voce e pianoforte e per voce e orchestra, ma anche nel *Lied* «Das himmlische Leben» (La vita celestiale) del 1892 (che, dapprima pensato come fonte dell'intera Terza Sinfonia e come suo possibile finale, costituirà, nella versione orchestrale, il quarto movimento della Quarta Sinfonia) e nei primi due *Lieder* («Revelge» [Sveglia] e «Der Tamboursg'sell» [Il tamburino]), rispettivamente del 1899 e del 1901) dei *Sieben letzte Lieder*, anch'essi nei due adattamenti che vedono la voce accompagnata dal pianoforte o dall'or-

chestra. Inoltre, mentre «Des Antonius von Padua Fischpredigt» (La predica ai pesci di Antonio da Padova) e «Urlicht» (Luce primigenia), sesto e dodicesimo *Lied* di *Des Knaben Wunderhorn*, diventano il terzo e il quarto movimento della Seconda Sinfonia, «Es sungen drei Engel» (Tre angeli cantarono) è confluito nel ciclo di *Lieder* dopo essere stato concepito per il quinto tempo della Terza Sinfonia, nella quale c'è un altro legame con il *Wunderhorn*: il terzo movimento, infatti, elabora, in modo puramente orchestrale, il *Lied* «Ablösung im Sommer» (Cambio della guardia in estate) compreso nel terzo quadro dei *Lieder und Gesänge* per voce e pianoforte (composti tra il 1880 e il 1900) che, come il secondo, utilizza testi tratti da quella stessa raccolta.

La sensazione che riceviamo all'ascolto, quella di un immenso crogiolo espressivo, dipende proprio dall'uso dei più vari materiali musicali piegati alla creazione di un 'tutto' in continua trasformazione.

Gli echi del *Wunderhorn* sono solo una delle suggestioni extramusicali che costituiscono la linfa della Terza Sinfonia. Scritta tra il 1895 e il 1896 (ma alcuni abbozzi risalgono apparentemente al 1893) e diretta integralmente dall'autore solo nel 1902, al Festival di Krefeld, è nata con una serie di titoli e sottotitoli che Mahler attribuì in momenti diversi alla sinfonia nel suo insieme e ai singoli tempi. Una cosmogonia pagana nella quale uomo, fenomeni naturali e mondo animale hanno il destino di rinnovare il ciclo di vita-morte-rinascita sostiene la composizione. L'influenza della visione metamorfica di Nietzsche è evidente anche al di là del passo tratto da *Also Sprach Zarathustra*, intonato dal contralto nel quarto movimento.

Mahler, scrivendo ad amici e conoscenti, illustrò diversi programmi, chiamando la sinfonia con nomi differenti, più volte modificati e poi abbandonati: il primo, pensato nel 1895 come *La vita felice. Sogno di una notte d'estate*, fu poi ridotto a *Sogno di una notte d'estate* (ma specificando «Non da Shakespeare»). Nello stesso anno, in riferimento all'omonimo testo di Nietzsche, si trasformò da *La mia gaia scienza* in *La gaia scienza. Sogno d'un mattino d'estate*. Nel 1896, dopo un'ulteriore variazione in *La gaia scienza. Sogno d'un mezzogiorno d'estate*, venne cancellato per la versione definitiva.

Altrettanto varie le denominazioni, anch'esse gradualmente scomparse, dei sei movimenti. Con la pubblicazione della partitura, vennero eliminati tutti i titoli insieme alla suddivisione tra l'introduzione e la marcia nel primo tempo. Dall'affascinante rete di nessi e dichiarazioni programmatiche emerge un grandioso disegno nel quale la creazione artistica si identifica – esprimendola – con la creazione universale: dalla materia inanimata, attraverso tutti gli esseri viventi, si giunge a un dio che riassume il valore simbolico di culture diverse ma storicamente contigue – se non, talvolta, intrecciate – come il panteismo, l'ebraismo, il cristianesimo.

Che Mahler abbia comunicato idee e stati d'animo intensi associati alla Terza Sinfonia, non stupisce. La musica, come ogni altra manifestazione

umana, non può essere estranea al contesto da cui prende vita. Né Mahler ha mai aspirato a un'arte assoluta e astratta, solipsisticamente chiusa in se stessa. Il fatto poi che non abbia voluto indicare, in partitura, i densi percorsi del suo pensiero, fu probabilmente proprio dettato dall'intenzione di non tradirne la ricchezza con sintesi riduttive. Riferisce Ludwig Schieder mair ciò che disse Mahler, nel 1900, a questo proposito:

Via i programmi! Generano idee sbagliate [...]. Se un compositore riesce a far accettare autonomamente agli ascoltatori le sensazioni che l'hanno pervaso, ha senz'altro raggiunto il suo scopo...

La sinfonia, che presenta un organico particolarmente ricco, si divide in due parti. La prima è occupata dal lungo movimento iniziale, che assorbe circa metà dell'intero lavoro. L'introduzione (inizialmente pensata come autonoma e poi confluita nel primo tempo), dopo essere stata chiamata *Fanfara e marcia gioiosa. Entra l'estate a passo di marcia*, era divenuta *Cosa mi racconta la montagna* e infine *Il risveglio di Pan*. Il primo tempo, nel suo insieme, oltre ad avere evocato l'atmosfera del bosco (*Quel che mi racconta il bosco*) rimase legato all'idea dell'estate, variamente associata a Dioniso-Bacco. All'episodio introduttivo lento, ricco di caratteri tematici, segue una personale e atipica forma-sonata. La fanfara iniziale degli otto corni, all'unisono, avvia un caleidoscopico avvicinarsi di frammenti melodici (con parti ariose e recitative e un episodio che ha carattere di corale) unificati dall'incedere, sempre più marcato, del ritmo di marcia. Nella successiva forma-sonata, una serie di motivi pastorali, quasi evocati dall'ancestrale 'risveglio' dei corni, alludono al mormorio della natura con accordi dei legni, trilli degli archi, interventi del primo violino solo e dell'ottavino. In una lettera all'archeologo Friedrich (chiamato Fritz) Lar del 29 agosto 1895, Mahler parla di vittoria dell'estate e, quindi, della vita. L'idea dell'estate che arriva marciando accomuna effettivamente tutto il primo tempo, dall'inizio che segnala l'irrompere della vita all'apoteosi conclusiva. Una lettera scritta il 18 novembre 1896 al musicologo praghese Richard Batka (1868-1922) ci svela la concezione di un universo in continuo divenire che immette lo spirito cristiano e le radici ebraiche della cultura mahleriana in una visione panteista:

Che questa natura nasconda in sé tutto ciò che esiste di spaventoso, grande e anche attraente (che è esattamente ciò che volli esprimere nell'intero lavoro, in una sorta di sviluppo evoluzionistico), certo nessuno lo sa. Mi colpisce che quando la gente parla della natura pensi ai fiori, agli uccellini e ai profumi del bosco. Nessuno conosce il dio Dioniso o il grande Pan. Qui Lei ha già una sorta di programma, cioè un esempio di come io compongo. È sempre e ovunque soltanto suono della natura.

Il secondo movimento venne chiamato *Ciò che mi raccontano i fiori*, con l'aggiunta, talvolta, del prato, ma in precedenza Mahler aveva anche pensato a *Cosa mi racconta il fanciullo*, poi attribuito al settimo movimen-

to (*Das himmlische Leben*) che venne eliminato. Come il primo tempo è segnato dallo spirito della marcia, così *Ciò che mi raccontano i fiori* pare scandito dal lieve succedersi di movenze di danza sostenute da timbri insolitamente puri, privi di quel gioco di impasti che caratterizza di norma l'orchestrazione mahleriana. Un'idea in tempo di minuetto si alterna due volte con un Trio che ha carattere di scherzo.

Nel terzo movimento (definito dapprima *Ciò che mi dice il crepuscolo*, poi *Ciò che mi dicono gli animali nel bosco*) Mahler orchestra il *Lied* «Ablösung im Sommer» (Cambio della guardia in estate), che narra l'episodio malinconico della morte di un cuculo, crudelmente sostituito da un usignolo. Non mancano, neppure qui, sentimenti contrastanti: nel mondo degli animali c'è tenerezza e nostalgia ma c'è anche umorismo: e l'indicazione complessiva del *Lied* è infatti «Mit Humor» («con umorismo»), rimasto anche nel *Lied* del *Wunderhorn*). Dice Mahler alla Bauer-Lechner nell'estate 1899:

In questo pezzo è veramente come se l'intera natura facesse versacci e tirasse fuori la lingua.

Mentre il canto del cuculo è in minore, quello del dolce usignolo è in maggiore. I due motivi dello Scherzo e il segnale della cornetta del postiglione dell'episodio centrale (Trio) si succedono e si inframmezzano fino a disperdersi.

Il quarto tempo (*Ciò che mi dice la notte*, poi *Ciò che mi dice l'uomo*) nel quale il contralto solista intona il *Lied* di mezzanotte «O Mensch! Gib Acht» («Uomo, sta' attento») da *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche, è un richiamo all'uomo perché si svegli dal torpore spirituale e si getti nella sensualità dell'esistenza. Mahler lo chiamò in vari modi: *Ciò che mi dice il cuculo* (titolo pensato anche per il terzo movimento), *Ciò che mi dicono le campane del mattino*, *Ciò che mi dicono gli angeli*. L'indicazione *Sehr langsam, misterioso. Durchaus ppp* (Molto lento, misterioso. Assolutamente *ppp*) già denota il clima delicato e sognante. La voce intona un tema che sintetizza il senso del testo (i cui versi finali sono «Ma ogni gioia vuole eternità! / Vuole la più profonda eternità») e della musica, coinvolgendo nelle proprie riflessioni anche gli interventi orchestrali. A battuta 73-75, sull'intervallo di terza maggiore ascendente intonato dall'oboe, Mahler indica, in partitura, «wie ein Naturlaut» (come un suono di natura). Nel manoscritto già citato, si trovava l'indicazione «der Vogel der Nacht» (l'uccello della notte).

Segue, senza interruzione, il quinto movimento per contralto, coro femminile e coro di voci bianche, orchestra (senza violini ma con quattro campane), incentrato sul *Lied* «Es sungen drei Engel»: su un testo ancora tratto dalla raccolta di Arnim e Brentano, Mahler compone questo episodio dal quale ricaverà il *Lied* per voce sola poi confluito in *Des Knaben Wunderhorn*. Alla strumentazione incantevole si aggiunge

l'intervento dei bambini che cantano «bimm, bamm» imitando, come prescrive Mahler in partitura, il suono delle campane. L'episodio centrale, che corrisponde alla terza strofa della poesia nella quale San Pietro piange sui propri peccati, è invece attraversato da un soffocato tormento, con il timbro scuro degli archi gravi.

Il lirico e commosso *Langsam* conclusivo (*Ciò che mi racconta l'amore*), ricco di cromatismi che animano il lento e solenne contrappunto, rievoca, insieme ai motivi del primo tempo, quella «vita felice» cui alludeva uno dei titoli pensati dal compositore per la sinfonia. È stata spesso sottolineata la somiglianza del tema principale con la melodia del terzo tempo dell'op. 135 di Beethoven. Il secondo tema ha carattere doloroso, in modo minore. Entrambi i motivi si intensificano gradualmente fino al momento culminante, quando risuona la fanfara iniziale della sinfonia. Poiché il passaggio attraverso le varie fasi dell'essere va dalla vita vegetale a quella animale per giungere, attraverso l'uomo e gli angeli, all'amore di Dio, è interessante sapere come Mahler intendesse tale amore. Scrive infatti ad Anna Bahr-Mildenburg il primo luglio del 1896, dopo aver citato il motto «Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen lass verloren sein» (Padre, guarda le mie ferite / Non abbandonare alcuna creatura), riportato anche sull'autografo della partitura:

Potrei quasi chiamare il movimento anche *Ciò che mi dice Dio*. E proprio nel senso che Dio può essere inteso solo come amore. E così il mio lavoro forma un poema musicale che abbraccia tutte le fasi di sviluppo in graduale crescendo. Comincia dalla natura inanimata e si innalza fino a Dio.

La Terza Sinfonia, con tutta la carica panteista ricavata da Nietzsche (come nell'Ottava lo sarà da Goethe), riscatta pienamente Mahler dallo stereotipo che lo vuole comunque e sempre poeta della crisi. In questo lavoro così denso non troviamo tanto le luci crepuscolari e i segni del disorientamento quanto l'esuberanza e la sensualità di un'esistenza piena.

Oltre a essere cantore dello smarrimento, Mahler lo è anche del continuo divenire, che, attraverso la morte e la sofferenza della trasformazione, recupera la vita. La sua scrittura sa sprofondarci nel dolore provocato dalla frattura così come ci restituisce la freschezza di una gioia improvvisa e di una serenità raggiunta. Questi continui slittamenti, dal piacere infantile e stupito all'angoscia del vuoto, dallo struggimento romantico alla lucidità grottesca, corrispondono ad altrettanti piani espressivi, pieni di contraddizioni ma anche di prospettive. Mahler riteneva infatti che i cinque movimenti della seconda parte,

variegati come il mondo stesso, culminassero e trovassero la soluzione liberatrice nell'amore.

Fabio Vacchi

Quarto tempo

ALT

O Mensch! O Mensch!
 Gibt Acht! Gibt Acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 Ich schlief! Ich schlief!
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht!
 Die Welt ist tief!
 Und tiefer als der Tag gedacht!
 O Mensch! O Mensch!
 Tief! Tief! Tief! ist ihr Weh!
 Tief ist ihr Weh!
 Lust, Lust tiefer noch
 [als Herze leid!
 Weh spricht: Vergeh! Weh spricht: Vergeh!
 Doch alle Lust, Will Ewigkeit!
 will tiefe, tiefe Ewigkeit.

Quinto tempo

KNABENCHOR

Bimm, bamm, bimm, bamm,
 Bimm, bamm, bimm, bamm...

FRAUENCHOR

Es sungen drei Engel einen süßens Gesang;
 mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
 sic jauchzten fröhlich auch dabei,
 dass Petrus sei von Sünden frei.
 Und als der Herr Jesus zu Tische sass,
 mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl ass:
 Da sprach der Herr Jesus:
 Was stehst du denn hier?
 Wenn ich dich anseh', so weinst du mir!

ALT

Und sollt ich nicht weinen,
 du gütiger Gott?

FRAUENCHOR

Du sollst ja nicht weinen!
 Sollst ja nicht weinen!

CONTRALTO

O uomo! O uomo!
 Attenzione! Attenzione!
 Che dice la profonda notte?
 Io dormivo! Dormivo!
 Fui svegliato da un profondo sogno!
 Il mondo è profondo!
 E più profondo di quanto il giorno ricordi!
 O uomo! O uomo!
 Profondo, profondo, profondo è il suo dolore!
 Profondo è il suo dolore.
 Gioia, gioia più profonda ancora
 [di quanto il cuore sopporti.
 Il dolore dice: passa! Il dolore dice: passa!
 Ma ogni gioia vuole eternità!
 Vuole la più profonda eternità.

CORO DI FANCIULLI

Bimm, bamm, bimm, bamm,
 Bimm, bamm, bimm, bamm...

CORO FEMMINILE

Tre angeli cantavano una dolce canzone;
 di gioia facevan risuonare il cielo,
 ed esultavano di felicità
 perché Pietro era senza peccato.
 E quando Gesù sedette alla tavola
 coi suoi dodici apostoli per l'ultima cena,
 così parlò Gesù:
 perché ancora stai qui?
 Quando ti guardo tu piangi per me!

CONTRALTO

E non dovrei io piangere,
 mio buon Dio?

CORO FEMMINILE

Tu non devi piangere!
 Non devi piangere!

ALT

Ich hab' übertreten die zehn Gebot.
Ich gehe und weine ja bitterlich.

FRAUENCHOR

Du sollst ja nicht weinen!
Sollst ja nicht weinen!

ALT

Ach komm und erbarme dich!
Ach komm und erbarme dich über mich!

KNABENCHOR UND FRAUENCHOR

Bimm, bamm, bimm, bamm
Bimm, bamm, bimm, bamm...

FRAUENCHOR

Hast du denn übertreten die zehn Gebot,
so fall auf die Kniee und bete zu Gott!
Liebe nur Gott in alle Zeit!
So wirst du erlangen die himmlische Freud!

KNABENCHOR

Liebe nur Gott!
Die himmlische Freud' ist seine selige Stadt,
die himmlische Freud' die
[kein Ende mehr hat!

KNABENCHOR UND FRAUENCHOR

Die himmlische Freude war Petro bereit't,
durch Jesum und Allen zur Seligkeit.
Bimm, bamm, bimm, bamm...

CONTRALTO

Io ho infranto i dieci Comandamenti.
Io vado e piango amaramente.

CORO FEMMINILE

Tu non devi piangere!
Non devi piangere!

CONTRALTO

Ah! vieni e pentiti!
Ah! vieni e pentiti davanti a me!

CORO DI FANCIULLI E CORO FEMMINILE

Bimm, bamm, bimm, bamm
Bimm, bamm, bimm, bamm...

CORO FEMMINILE

Tu hai infranto i dieci Comandamenti,
quindi cadi in ginocchio e prega Dio!
Ama solo Dio in ogni tempo!
Così conseguirai la gioia celeste!

CORO DI FANCIULLI

Ama solo Dio!
La gioia del cielo è una santa città,
la gioia del cielo
[che è senza fine!

CORO DI FANCIULLI E CORO FEMMINILE

La gioia del cielo era a Pietro riservata
e a noi, grazie a Gesù, in santità.
Bimm, bamm, bimm, bamm...



MYUNG-WHUN CHUNG

Vedi biografia a pagina 50.

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 una delle rarissime voci di autentico contralto 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.

PICCOLI CANTORI VENEZIANI

Si può considerare una delle più conosciute realtà corali veneziane, di certo la più longeva. Fu costituita nel 1973 dai Davide Liani e Mara Bortolato con l'intento di «avvicinare i bambini alla musica attraverso l'esperienza del canto corale». Negli anni ha coinvolto migliaia di bambini e le loro famiglie in una piacevole avventura educativa che si è primariamente tradata nell'emergere di interessi direttamente connessi con l'apprendimento della musica corale e non solo. Molti di loro hanno proseguito gli studi musicali in forma amatoriale e spesso professionale raggiungendo importanti traguardi. I coristi ricevono una preparazione che li porta ad affrontare un vasto e variegato repertorio che spazia dalla polifonia sacra alla sinfonica, dall'operistica alla musica contemporanea con la realizzazione di composizioni espressamente commissionate per la formazione. Sin dalla sua fondazione, il Coro partecipa regolarmente alle produzioni d'opera e ai concerti sinfonici del Teatro La Fenice, sotto la direzione di importanti direttori d'orchestra. Numerose le collaborazioni con realtà musicali sia locali che internazionali e i riconoscimenti ricevuti nel corso degli anni. La preparazione è affidata a un *team* di esperti coadiuvati da un *vocal coach*, coordinati e diretti dal direttore artistico Diana D'Alessio. Numerose le *tournées* sia in Italia che all'estero.



Teatro La Fenice

domenica 10 maggio 2020 ore 20.00 turno S

BERNARDINO ZANETTI

Stabat Mater

per coro, organo, viola, oboe, campane, timpani
Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg
prima esecuzione assoluta

JOHANN SEBASTIAN BACH

«Jesu, meine Freude» mottetto BWV 227

Jesu, meine Freude
Er ist nun nichts Verdammliches
Unter deinen Schirmen
Denn das Gesetz des Geistes
Trotz dem alten Drachen
Ihr aber seid nicht fleischlich
Weg mit allen Schätzen
So aber Christus in euch ist
Gute Nacht, o Wesen
So nun der Geist des
Weicht, ihr Trauergeister

ALFRED SCHNITTKE

Requiem

editore proprietario C. F. Peters Musikverlag, Lipsia
rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali di Milano

Requiem
Kyrie
Dies irae
Tuba mirum
Rex tremendae
Recordare
Lacrimosa
Domine Jesu
Hostias
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei
Credo
Requiem

direttore

CLAUDIO MARINO MORETTI

Coro del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

BERNARDINO ZANETTI, *STABAT MATER*

La composizione, in forma di breve rappresentazione, vede musicati sei versetti della famosa sequenza scritta da Jacopone da Todi nel tredicesimo secolo. Il testo di straordinaria umanità, incentrato sulla figura di Maria madre di Gesù e sulle sofferenze patite durante la crocifissione di suo figlio, ha attraversato i secoli amatissimo da tutta la cristianità, nonché dai grandi musicisti che lo hanno testimoniato con opere immortali.

Il germe tematico compositivo, evidente già dalle prime battute, ci descrive la salita al calvario, con una linea melodica ascendente di tutte le sezioni vocali e in parte strumentali, senza però eccedere nel cromatismo fine a se stesso. L'alternanza fra tonalità e modalità iniziale si interseca nella fase centrale, e la scrittura anche in senso figurato scandisce i vari momenti di tensione e partecipazione emotiva. Le sezioni vocali femminili fanno da filo conduttore tra i vari momenti della sequenza, commentando di volta in volta i tragici avvenimenti. La pienezza e la sfavillante luce dell'armonia si rende udibile nella fase conclusiva dell'opera, offrendoci la speranza nel dinamico fulgore del Paradiso.

Bernardino Zanetti

JOHANN SEBASTIAN BACH, «JESU, MEINE FREUDE» BWV 227

ALFRED SCHNITTKE, *REQUIEM*

Alfred Schnittke (1934-1998) confessava all'amico Alexander Ivashkin che la musica di Johann Sebastian Bach (1685-1750) aveva sempre prodotto su di lui un effetto fisico:

È una cosa che ho costantemente sperimentato. Prova a tenere una conversazione ad alta voce mentre in sottofondo c'è musica di Bach, e ti accorgerai che è impossibile. Quando si ascolta la *Passione secondo Matteo* bisogna fare volontariamente uno sforzo per parlare ad alta voce. [...] In effetti, si potrebbe definire un effetto spirituale. Ma nella musica di Bach si cessa di essere consapevoli dei confini tra ciò che è spirituale e ciò che è fisico, ovvero, per essere più precisi, la dimensione spirituale è una continua-

zione di quella fisica, non qualcosa di separato. (Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, ed. by Alexander Ivashkin, Indiana University Press, Bloomington 2002, p. 9)

Il nome di Bach, inoltre, racchiudeva per Schnittke un significato più ampio e profondo del mero aspetto musicale, perché esso incarnava simbolicamente le radici spirituali del suo stesso mondo. Schnittke, infatti, discendeva per parte di madre dai cosiddetti ‘tedeschi del Volga’, una comunità di coloni provenienti dalla Germania, chiamati in Russia nel Settecento da Caterina la Grande per bonificare e popolare l’ampio bacino del basso Volga, tra Saratov e Astrachan’, verso il Mar Caspio. Il padre Harry, invece, era un ebreo del Baltico, nato in Germania all’epoca dei pogrom del primo Novecento e da lì rientrato in Unione Sovietica negli anni Venti. In altre parole, Schnittke ha vissuto la maggior parte della vita in Russia senza sentirsi in effetti veramente russo, bensì per metà tedesco e per metà ebreo, una condizione resa ancor più difficile e contraddittoria dalle travagliate vicende politiche del secolo scorso. I ‘tedeschi del Volga’, infatti, al momento dell’invasione nazista del 1942, quando Schnittke aveva appena otto anni, furono dichiarati da Stalin sospetti d’intesa con il nemico e deportati in massa in Siberia, dove molti non riuscirono a sopravvivere a condizioni di vita durissime. La storia stessa dei ‘tedeschi del Volga’, dopo la guerra, fu in pratica oscurata dal regime, che fece di tutto per cancellare le tracce lasciate nella vita russa da questa popolazione laboriosa ma non assimilata, che aveva mantenuto la propria lingua, i propri costumi e la propria fede cattolica e luterana, nonostante il suo grande contributo all’edificazione del nuovo mondo sovietico dopo la Rivoluzione d’ottobre. Paradossalmente, la famiglia di Schnittke fu risparmiata dalla deportazione grazie alle origini ebraiche del padre, che era riuscito in tal modo a dimostrare di non essere un ‘tedesco del Volga’.

Ciò non significa, tuttavia, che il giovane Schnittke sia stato immune dalle persecuzioni, dal momento che l’antisemitismo era largamente diffuso anche in Unione Sovietica. La musica tedesca, e Bach in particolare, dunque, divenne per Schnittke l’emblema della propria identità culturale, rivendicata con orgoglio ma vissuta allo stesso tempo come una ferita psicologica, una separazione dal corpo sociale. È assolutamente appropriato, quindi, premettere a un lavoro così intimamente legato alle origini di Schnittke, qual è il *Requiem*, uno dei più famosi mottetti di Bach, «Jesu, meine Freude» BWV 227.

La scelta è del tutto pertinente per varie ragioni. In primo luogo, si tratta di un lavoro scritto nel 1723 da Bach, appena arrivato a Lipsia come *Thomaskantor*, per il servizio funebre in memoria di Johanna Maria Käsin, moglie del direttore delle Poste. Inoltre, il mottetto funebre, composto su un magnifico testo del poeta Johann Franck mescolato ad alcuni versetti della Lettera ai Romani di San Paolo (8, 11-12), presenta una struttura palindro-

ma, che richiama la scelta di Schnittke di chiudere il *Requiem* con la ripresa del «Requiem aeternam» iniziale, al posto del tradizionale «Lux aeterna». Infine, il mottetto di Bach inizia e finisce nella tonalità di mi minore, che costituisce la spina dorsale armonica dell'intero lavoro, in maniera analoga alla struttura tonale del *Requiem*. In altre parole, sebbene Schnittke non citi direttamente il lavoro di Bach, è molto probabile che «Jesu, meine Freude», con le sue undici sezioni e la sua magistrale scrittura corale polifonica, abbia fornito il modello artistico e spirituale per il *Requiem*.

Questo modo di citare Bach in maniera indiretta e obliqua, parafrasando la forma e altre caratteristiche della sua musica, corrisponde ai nuovi processi compositivi che Schnittke stava mettendo a fuoco nei primi anni Settanta, definiti dallo stesso autore 'polistilistici'. Il concetto di stile, per Schnittke, abbraccia un'ampia gamma di significati, che riguardano l'epoca, il genere, le caratteristiche di un autore, le forme, eccetera. Mescolando elementi diversi, dalle tecniche più sofisticate e avanguardistiche della nuova musica a citazioni del passato, musica popolare, influenze *jazz* e *rock*, egli intendeva negare, in sostanza, il valore di una purezza stilistica astratta, in favore viceversa di un'espressione artistica autentica e realistica, capace d'inglobare i fenomeni musicali più disparati, senza riguardo a gerarchie di valori precostituite e a separazioni tra alto e basso, nobile e volgare, serio e da intrattenimento. In altri lavori di questo periodo, come per esempio la Sinfonia n. 1, l'ecclettismo estetico teorizzato da Schnittke emerge in una forma più estrema e radicale rispetto a una partitura misurata come il *Requiem*, ma il polistilismo rimane tuttavia un filo rosso che attraversa la sua intera produzione a partire dalla fine degli anni Sessanta, collegando il compositore russo a una delle vene creative più ricche e innovative della musica del Novecento, in compagnia di Mahler e Šostakovič, di Stravinskij e Berg. Il lungo lavoro come autore di musica da film non è estraneo all'evoluzione estetica di Schnittke, che negli anni Sessanta aveva trovato nel cinema una forma di sopravvivenza artistica all'ostracismo pubblico a cui lo aveva condannato il suo atteggiamento avanguardistico. Il cinema gli aveva insegnato a scrivere in maniera flessibile e aperta a molteplici influenti, inducendolo a scoprire le possibilità espressive della commistione dei generi e a sperimentare forme di montaggio sonoro analoghe a quelle visive.

Schnittke ha scritto implicitamente il *Requiem* in memoria della madre, Marie Vogel, scomparsa nel 1972, donna di grande cuore che dalle colonne del giornale in lingua tedesca «Neues Leben», sul quale teneva la corrispondenza con i lettori, aveva infaticabilmente ascoltato e cercato di aiutare i sopravvissuti della sua comunità. Ma durante la restaurazione dell'ortodossia marxista dell'era Breznev, che aveva liquidato rapidamente le aperture sociali e culturali della cosiddetta politica del disgelo di Chruscev, era impensabile per un musicista sovietico produrre un lavoro d'ispirazione religiosa, tanto più per un autore in odore di dissidenza

come Schnittke, invisibile alle associazioni ufficiali dei compositori per le sue tendenze avanguardistiche. Ecco, dunque, che il *Requiem* prende la forma di musica di scena per il dramma *Don Carlos* di Schiller, con la scusa di evocare attraverso l'intonazione di un testo in latino l'ambiente storico della corte spagnola.

L'organico dell'orchestra rivela forse in maniera più evidente la natura anticonformista del lavoro, e comprende tromba, trombone, organo, pianoforte (che può essere amplificato), celesta, chitarra elettrica, basso elettrico e una nutrita batteria di strumenti a percussione. Ne scaturisce un suono alieno da ogni forma convenzionale, e immerso in un'aura di misticismo a tratti estraniante. Il *Requiem* è il primo di una serie di lavori religiosi scritti da Schnittke negli anni Settanta e Ottanta. Il suo ritorno alla fede non è stato un fenomeno isolato. L'interesse verso i temi spirituali affiorava in maniera prepotente tra i giovani compositori della generazione post-Šostakovič, in silenziosa polemica con le posizioni ufficiali della musica sovietica, una sorta di fronda al regime che accomuna Schnittke a personaggi come Arvo Pärt, Sofija Gubaidulina, Galina Ustvolskaia. Sebbene i genitori, entrambi convinti marxisti, abbiano evitato di dare ai figli un'educazione religiosa, Schnittke era cresciuto all'ombra della fede cattolica della nonna materna. La sua riscoperta della fede cristiana, tuttavia, si colloca piuttosto in una prospettiva di sincretismo delle religioni, in cui si fondono concezioni provenienti anche dall'ebraismo, dalla Chiesa ortodossa e dal mondo della Riforma. Gli influssi del canto ortodosso, per esempio, sono ben presenti nella scrittura del *Requiem*, a cominciare dalle inflessioni modali del «Requiem aeternam». I processi compositivi di Schnittke, fondamentalmente, ruotano attorno all'idea di accumulazione di elementi diversi, di allargamento dei confini stilistici, anche in un lavoro di carattere più allusivo e temperato come questo. Di conseguenza, convivono nella sua scrittura corale elementi estremamente contrastanti, come la purezza stilistica di Webern e il neopaganesimo ritmico di Orff, lo *Sprachgesang* e il canto spianato, le forme neobarocche e lo stile responsoriale.

Benché dissimulato dietro la maschera di musiche di scena, il *Requiem* contiene una professione di fede normalmente non richiesta dal rito funebre cattolico. Il «Credo», infatti, suggella spiritualmente il lavoro, prima della ripresa del «Requiem aeternam» iniziale. Schnittke sembra rivendicare, quasi in tono di sfida, la conversione alla fede cattolica dei suoi avi, in una forma musicale nettamente distinta dagli altri tredici numeri della partitura. La scrittura corale del «Credo» è tendenzialmente semplice e chiara, diatonica e omoritmica, e si staglia su uno sfondo tinto di armonie politonali, gravitanti tuttavia attorno a re minore. L'unico punto fortemente dissonante è la parola 'coelis' («qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis»), una tensione armonica che apre un interrogativo sulla natura divina di Cristo. Ma il carattere originale del «Credo»

dipende soprattutto dal rapporto tra voci e strumenti, che assumono un maggior rilievo e una nuova forza espressiva rispetto al resto della partitura. Il «Symbolum nicaenum» è intonato all'inizio dai bassi del coro, raddoppiati dalla voce di un trombone, il cui timbro è legato per tradizione al mondo ultraterreno. Il pianoforte, usato in maniera percussiva, scandisce con dei piccoli *cluster* politonalmente la lenta pulsazione ritmica del *Largo*. La coda della prima strofa («visibilium omnium et invisibilium») è rafforzata dalle percussioni, che presentano un set di batteria di tipo *rock*. La seconda strofa («Credo in unum Dominum, Jesum Christum») aggiunge la sezione dei tenori, raddoppiati questa volta da una tromba che intreccia un dialogo in contrappunto con il trombone. Le parole «Dominum, Jesum Christum» sono colorate in maniera festosa dal suono di campane intonate, mettendo in luce un'inclinazione per la pittura musicale che si manifesta pienamente nella successiva strofa, «Deum de Deo, lumen de lumine». Questi versetti sono intonati solo dalla parte femminile del coro, e la velata luminosità delle voci, che sono costrette nel loro registro più grave, è riflessa dal timbro cristallino della celesta. Il versetto è ripetuto un'altra volta con l'aggiunta dei tenori, e qui la luce sfolgora d'improvviso nella luminosa melodia intonata dalla tromba e dalla chitarra elettrica, che rifugge sulle parole «genitum, non factum». Il tema del «Credo» («Credo in unum Dominum, Jesum Christum») irrompe di nuovo finalmente a coro pieno ma con una scrittura a due voci, dal momento che soprani e tenori intonano all'unisono la melodia principale, mentre contralti e bassi riempiono lo spazio armonico con un controcanto secondario. I versetti successivi («qui propter homines et propter nostram salutem descendit de coelis»), come anticipato sopra, rappresentano il passaggio più controverso ed espressivo. In sole otto battute la figura del Cristo Redentore trascina coro e orchestra verso una definitiva e trionfale professione di fede nell'unico Dio, in *fortissimo*, accompagnata da un tripudio di percussioni da concerto *rock*, lasciando in sospeso la dosologia finale dell'Osanna su un accordo di nona non risolto. Il «Credo», in altre parole, è il baricentro poetico del lavoro, che fonde il trauma della perdita della madre con l'insolubile problema dell'identità culturale e con la riscoperta della religione in chiave politica.

Oreste Bossini

Stabat Mater

STABAT MATER dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendébat Filius.

QUIUS animam geméntem,
contristatam et doléntem
pertransivit gláudius.

O QUAM tristic et afflicta
fuit illa benedicta
Mater unigéniti!

QUIS non posset contristari,
piam Matrem contemplari
doléntem cum Filio?

EIA, Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

QUANDO corpus moriétur,
fac, ut animae donétur
paradisi gloria. Amen.

Jesu, meine Freude

JESU, MEINE FREUDE
Jesu, meine Freude,
meines Herzens, Weide,
Jesu meine Zier.
Ach wie lang, ach lange
ist dem Herzen bange
und verlangt nach dir.
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
ausser dir soll mir auf Erden
nichts sonst Liebers werden.

ES IST NUN NICHTS
Es ist nun nichts Verdammliches
an denen die in Christo Jesu sind,
die nicht nach dem Fleische wandeln,
sondern nach dem Geist.

UNTER DEINEN SCHIRMEN

Unter deinen Schirmen
bin ich vor den Stürmen
aller Feinde frei.
Lass dein Satan wittern,
lass den Feind erbittern,
mir steht Jesus bei.
Ob es jetzt gleich kracht und blitzt,
ob gleich Sünd und Hölle schrecken;
Jesus will mich decken.

DENN DAS GESETZ DES GEISTES

Denn das Gesetz des Geistes,
der da lebendig machet in Christo Jesu,
Hat mich frei gemacht von dem Gesetz
der Sünde und des Todes.

TROTZ DEM ALTEN DRACHEN

Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht dazu.
Tobe, Welt, und springe;
ich steh hier und singe
in gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich acht;
Erd und Abgrund muss verstummen
ob sie noch so brummen.

IHR ABER SEID NICHT FLEISCHLICH

Ihr aber seid nicht fleischlich,
sondern geistlich, so anders Gottes Geist
in euch wohnet. Wer aber Christi Geist
nicht hat, der ist nicht sein.

WEG MIT ALLEN SCHÄTZEN

Weg mit allen Schätzen,
du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust.
Weg, ihr eiden Ehren,
ich mag euch nicht hören,
bleibt mir unbewusst.
Elend, Not Kreuz, Schmach und Tod
soll mich, ob ich viel muss leiden,
nicht von Jesu scheiden.

SO ABER CHRISTUS IN EUCH IST
So aber Christus in euch ist,
so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen;
der Geist aber ist das Leben
um der Gerechtigkeit willen

GUTE NACHT, O WESEN
Gute Nacht, o Wesen,
das die Welt erlesen,
mir gefällt du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
bleibet weit dahinten,
kommt nicht mehr ans Licht.
Gute Nacht, du Stolz und Pracht.
Dir sei ganz, du Lasterleben,
gute Nacht gegeben.

SO NUN DER GEIST DES
So nun der Geist des,
der Jesum von den Toten auferwecket hat,
in euch wohnt, so wird auch derselbige,
der Christum von den Toten auferwecket hat,
eure sterblichen Leiber lebendig machen,
um des willen, dass sein Geist in euch wohnt.

WEICHT, IHR TRAUERGEISTER
Weicht, ihr Trauergeister,
denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
muss auch ihr Betrüben
lauter Freude sein.
Duld' ich schon hier Spott und Hohn,
dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu meine Freude.

Requiem

REQUIEM

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.

KYRIE

Kyrie eleison, Christe eleison,
Kyrie eleison!

DIES IRAE

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

TUBA MIRUM

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 iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.

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

REX TREMENDAE

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

RECORDARE

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.

LACRIMOSA

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

DOMINE JESU

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 cadent in obscurum:
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae
promisisti et semini eius.

HOSTIAS

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus,
fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam.

SANCTUS

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis!

BENEDICTUS

Benedictus, qui venit
in nomine Domini.

AGNUS DEI

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

CREDO

Credo in unum
Deum, Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum,
Dominum, Jesum Christum,
Filius 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,
qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
Osanna!

REQUIEM

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.

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 154.



Teatro Malibran

sabato 6 giugno 2020 ore 20.00 turno S
domenica 7 giugno 2020 ore 17.00 turno U

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite per orchestra n. 1 in do maggiore BWV 1066

Ouverture
Courante
Gavotte I e II
Forlane
Menuet I e II
Bourrée I e II
Passepied I e II

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore BWV 1068

Ouverture
Air
Gavotte I e II
Bourrée
Gigue

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Adagio - Allegro con brio
Larghetto
Scherzo: Allegro
Allegro molto

direttore

TON KOOPMAN

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

JOHANN SEBASTIAN BACH, *SUITE* PER ORCHESTRA BWV 1066 E 1068

Nella musica strumentale per complessi orchestrali, il catalogo dell'opera di Johann Sebastian Bach comprende quattro *Ouverture*, dette anche *Suite* (BWV 1066-1069), superstiti di un probabile numero maggiore di composizioni dello stesso genere. Non possediamo dati sicuri sulla datazione, ma almeno le prime di tali *Ouverture* furono composte negli anni di Cöthen, quindi 1717-1723, per il locale *Collegium musicum*, una sorta di università di alto virtuosismo creata dalla passione per la musica strumentale del principe Leopold. Rispetto ad altre composizioni nate nel medesimo ambiente e all'incirca nello stesso tempo, come ad esempio i cosiddetti *Concerti brandeburghesi*, le *Ouverture* hanno in generale un tono più 'facile' e mondano, più da musica d'intrattenimento, ispirate specialmente alla civiltà musicale francese della *suite* e a una stilizzazione della danza, adatta a un più vasto pubblico come conferma il riutilizzo di queste musiche negli anni di Lipsia: dove, come osserva Alberto Basso, la tradizione della danza e la fioritura del *Collegium musicum*

rafforzò il principio di queste pagine scritte per i caffè, i giardini, i saloni di rappresentanza, le parate e le manifestazioni di ogni genere: una musica gaia, talvolta sentimentale e patetica, fatta per intrattenere un vasto pubblico.

Come contrappeso alla volubilità della danza, Bach antepone ai moduli diffusi di gavotta, *bourré*, minuetto ecc., delle grandiose *Ouverture* (da cui il titolo dato all'intera composizione) nello stile teatrale francese secondo lo schema fisso in tre sezioni: una prima lenta e solenne, una seconda in tempo veloce e in stile fugato, seguita da una ripresa della prima. Nelle danze che seguono è esclusa l'allemanda, con il suo indugiare preludante, mentre compaiono anche danze rare, come la furlana nella prima *Ouverture*, o brani indipendenti come l'aria nella terza; prevalgono comunque le danze vivaci, adatte a una musica che vuole soprattutto intrattenere e dilettere. Dopo la morte di Bach queste opere, dimenticate al pari di molte altre del compositore, verranno riscoperte nella 'rinascita bachiana' nell'epoca romantica: l'*Ouverture* n. 3 fu diretta da Mendelssohn al Gewandhaus di Lipsia nel febbraio 1838, mentre la prima edizione apparve per l'editore Peters nel 1853-1854.

JOHANN SEBASTIAN BACH, *SUITE* PER ORCHESTRA N. 1 IN DO MAGGIORE BWV 1066

Se dai caratteri generali si passa a considerare l'opera nella sua individualità concreta, si resta stupefatti per la capacità di Bach di sollevarsi sulle restrizioni del mestiere, cioè di riscattare la musica di consumo del suo tempo in puri valori di fantasia creativa. L'*Ouverture* introduttiva, secondo il consueto schema tripartito, incomincia con un solenne movimento moderato con tutte le parti (archi, due oboi, fagotto e basso continuo) serrate insieme; segue la pagina vivace in stile fugato, con un tema che incomincia da tre note ribattute e dove il terzetto di due oboi e fagotti si comporta come il 'concertino' nel concerto all'italiana, alternando il suo gioco combinatorio con il 'tutti' della compagine orchestrale.

La *suite* di danze che segue è la più numerosa di tutte le quattro *Ouverture*, comprendendo dieci brani diversi; il primo è una *Courante*, dall'andamento moderato e con il gruppo strumentale compatto nelle simmetriche curve melodiche. Tengono dietro due *Gavotte*, prima e seconda, dove il termine «alternativement» significa che dopo la seconda danza si ripete la prima: la *Gavotte I* è tutta leggerezza cortese, con l'eleganza dei suoi intrecci, mentre nella *Gavotte II* predomina il terzetto dei fiati, mentre gli archi si contrappongono con una delicata fanfara in stile di corale. La danza successiva è una *Forlane*, unico caso nella quattro *Suite*, danza di origine friulana in tempo di 6/4 molto usata da Campra negli *opéra-ballet*; è un brano vivacissimo che all'ascolto ricorda il ritmo festoso di una giga. Incarnazione della grazia musicale, seguono i due *Menuet I* e *II*, dove le cadenze sembrano ripetere il gesto di una riverenza; nel *Menuet II*, per soli archi, è singolare il clima riflessivo, composto in una tenerezza non comune nel clima mondano della *suite*. La *Bourrée*, anche qui, «alternativement», prima e seconda, è la danza che compare con più frequenza in tutte le quattro *Suite*; la *Bourrée I* parte con una figura di vitalistica vivacità, la *Bourrée II*, per trio di fiati, presenta l'eccezione di abbandonare la tonalità base di do maggiore per una diversione in do minore. Ultima coppia di danze, i *Passepied I* e *II*, sono in tempo moderato e con l'orchestra compatta; nel *Passepied II* predomina l'oboe accompagnato dalla delicata trama degli archi.

JOHANN SEBASTIAN BACH, *SUITE* PER ORCHESTRA N. 3 IN RE MAGGIORE BWV 1068

È forse la più famosa ed eseguita, già al tempo di Bach, delle *Suite* per orchestra. La presenza di tre trombe e timpani, oltre a due oboi, archi e basso continuo, conferisce un colore scintillante all'orchestrazione, un tono di fierezza eroica di stampo teatrale che si accosta alla sontuosità sonora di Händel. Trombe e timpani fanno da ampio portale al solenne movimento introduttivo; l'episodio centrale, vivace e fugato, è aperto dagli archi, con

un tema dal ritmo incalzante a cui partecipano anche le trombe, non relegate a semplice cornice festosa ma presenti, assieme agli oboi, all'intreccio delle più agili diversioni.

Non si può immaginare contrasto più eloquente del sopraggiungere del secondo brano denominato *Air*, cioè aria, termine simbolico della cantabilità più ardita e di ampio respiro; di colpo si apre un luogo di raccoglimento per soli archi, come una cappella segreta, dove appare l'ombra severa del Bach delle *Passioni*, delle grandi arie espressive, sul tipo di «*Erbarme dich*» della *Passione secondo Matteo*: il basso scende per gradi con ritmica regolarità, mentre il primo violino espone la melodia, con le sue volute e le sue increspature, senza che mai venga turbata l'immagine di una superiore impassibilità. Il brano è poi divenuto famoso con il titolo posticcio di 'aria sulla quarta corda', dovuto alla trasposizione operata dal violinista tedesco August Wilhelmj, che abbassò la composizione di una ottava portandola da re a do, in modo da poterla suonare tutta sulla quarta corda. La *Gavotte I* salta su con il ritmo balzante esposto dalle trombe, la *Gavotte II* («alternativement») ha un andamento più legato e composto, ma sempre ricco di ornamenti, spingendo anche le trombe alla leggerezza dei trilli. Velocissima e impetuosa è la *Bourrée*, gioia quasi fisica del movimento, mentre la *Gigue* chiude la composizione con spinta ininterrotta e trionfale, ma senza ingombri retorici, anzi con ammirevole, classica concisione.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE OP. 36

I primi abbozzi della Seconda Sinfonia di Ludwig van Beethoven, sulla base dei taccuini di lavoro, risalgono all'anno 1800 e si intensificano nel periodo che va dall'ottobre 1801 al maggio 1802; l'opera viene completata nell'estate durante la villeggiatura trascorsa a Heiligenstadt (a quei tempi piccolo centro a nord di Vienna) e presentata al pubblico della capitale il 5 aprile 1803 sotto la direzione dell'autore; il concerto, al Theater an der Wien, era tutto di musiche di Beethoven: l'oratorio *Cristo al Monte degli Ulivi*, la Prima Sinfonia, la Seconda appunto, e il Terzo Concerto per pianoforte e orchestra. Questa la prima esecuzione pubblica, ma è molto probabile che, essendo dedicata al fraterno amico Carl von Lichnowsky, la Sinfonia sia stata fatta ascoltare più volte in forma privata in qualche dimora del principe, ogni volta occasione a cambiamenti e ritocchi da parte del compositore. La locandina del Theater an der Wien annunciava il concerto «sotto la direzione dell'autore»: avviso da intendere non nel senso moderno, con l'autore sul podio, ma semplicemente 'presente in sala' a dare le sue indicazioni al primo violino, direttore effettivo.

Mentre nasce quest'opera pervasa di energia e serenità, la vita di Beethoven attraversa uno dei suoi momenti più scoraggianti: è di quel tempo

infatti il manifestarsi della sordità dell'artista in forma acuta e la conseguente decisione di abbandonare la carriera concertistica; nonché la delusione sentimentale di essere stato rifiutato dalla contessina Giulietta Guicciardi. Scrive Beethoven all'amico Wegeler di Bonn:

Posso dire che faccio una ben misera vita, da quasi due anni evito compagnia perché non mi è possibile dire alla gente: sono sordo!

ma tutto ciò, lungi dal penetrare allo stato grezzo nella composizione, si traduce in uno stimolo a saltare oltre l'ostacolo e a consegnarsi anima e corpo alla sua vocazione creativa.

Infatti, nella Seconda Sinfonia i contemporanei avvertirono subito qualcosa di eccessivo e sorprendente rispetto alle loro abitudini di ascolto: l'opera

guadagnerebbe ove venissero accorciati alcuni passi e sacrificate molte modulazioni troppo strane

è il parere espresso dall'«Allgemeine Musikalische Zeitung» nel 1804; e lo stesso autorevole foglio, dopo una esecuzione del 1805, avverte ancora:

troviamo il tutto troppo lungo, certi passi troppo elaborati; l'impiego troppo insistito degli strumenti a fiato impedisce a molti bei passi di sortire effetto. Il Finale è troppo bizzarro, selvaggio e rumoroso. Ma ciò è compensato dalla potenza del genio che in quest'opera colossale si palesa nella ricchezza dei pensieri nuovi, nel trattamento del tutto originale e nella profondità della dottrina.

La Sinfonia si apre con una introduzione lenta che dopo poche battute cerimoniose si avvia per campi armonici cangianti, come fosse decisa a misurare i confini di una regione sconosciuta: molto giustamente, Paul Bekker ci ha sentito dentro una sorta d'«improvvisazione per orchestra»; di qui prende il volo l'*Allegro con brio*, basato su una idea proposta sotto voce da viole e violoncelli, una idea che sfreccia inquieta, stretta parente al vitalismo dell'*ouverture* delle *Nozze di Figaro* mozartiane; ma una quantità di altre idee, e talvolta solo di brevi accenni di plastica evidenza, si stipano nella pagina in preda a un vero entusiasmo costruttivo.

Il *Larghetto* che segue è da considerare con la massima attenzione: tutto incomincia con la delicata legattezza di un quartetto d'archi, con quel tema principale che inizia con quattro note ascendenti come l'*ouverture* delle *Creature di Prometeo*: proposte e risposte, grazie e galanterie si rispecchiano fra gli archi e i legni, tutto in bella simmetria come fra le statue di un giardino settecentesco. In fondo, questo *Larghetto* rappresenta un sentimento di compresenza fra il possesso di tutte le grazie del Settecento e allo

stesso tempo la consapevolezza di tenere in mano un valore al tramonto; assumerlo come stabile vorrebbe dire diluirlo in manierismo stilistico (come avviene, ad esempio, nell'*Andante* della Sinfonia op. 30 di Tomášek che ne deriva); mentre in Beethoven proprio lo scrupolo di trattenere ancora un poco un tesoro perento dà intima consistenza alla sviscerata piacevolezza del più arguto Settecento, che tuttavia nelle sue venature quasi avverte un brivido di malinconia. Puro ritmo, al contrario, è l'essenza dello Scherzo, di geometrica economia di linee; mentre una vasta ricapitolazione di tutti gli atteggiamenti espressivi della Sinfonia è squadernata dal Finale, che parte da un tema che più di un tema pare un gesto fulmineo e scontroso. Certo simili corse, leggere e crepitanti, specialmente Haydn aveva fatto conoscere; ma qui si sbrigliano con un gusto per i contrasti, per gli ostacoli da abbattere di lega nuova: ad esempio, la coda non è un'appendice ma un'aggiunta sostanziale della conclusione, dove lo staccato degli archi in punta di piedi sparge per l'aria un clima da opera buffa, una gestualità accentuata che strizza l'occhio all'ascoltatore; siamo ancora nei limiti del finale giocoso, ma messo a soqquadro da una vena umoristica turbolenta che ha ormai scavalcato la convenzionale 'vivacità'.

Giorgio Pestelli

TON KOOPMAN

Nato a Zwolle in Olanda, ha avuto un'educazione classica e ha studiato organo, clavicembalo e musicologia ad Amsterdam. Attratto dagli strumenti antichi e dalla prassi filologica, ha da subito concentrato i suoi studi sulla musica barocca, con particolare attenzione a Bach, ed è presto diventato una figura di riferimento nel movimento dell'interpretazione antica. Si è esibito nelle più importanti sale da concerto e nei più prestigiosi festival, avendo l'opportunità di suonare sui più raffinati e preziosi strumenti antichi esistenti in Europa. All'età di venticinque anni ha creato la sua prima orchestra barocca; nel 1979 ha fondato l'Amsterdam Baroque Orchestra, cui ha fatto seguito l'Amsterdam Baroque Choir nel 1992. Con un ampio repertorio, tra il primo barocco e il tardo Classicismo, ABO & C si è esibito al Théâtre des Champs-Élysées e alla Salle Pleyel di Parigi, al Barbican e alla Royal Albert Hall di Londra, al Musikverein e alla Konzerthaus di Vienna. E ancora: Philharmonie di Berlino, Lincoln Center e Carnegie Hall di New York, Suntory Hall di Tokyo, Concertgebouw di Amsterdam, così come a Bruxelles, Milano, Madrid, Roma, Salisburgo, Copaneghen, Lisbona, Monaco, Atene e molte altre città. Tra i progetti più ambiziosi figurano l'esecuzione e la registrazione delle Cantate di Bach. Nel 2005 ha intrapreso un altro grande progetto: la registrazione dell'integrale di Dietrich Buxtehude, pubblicata in trenta CD. Nel 2006 ha ricevuto il Bach-Preisträger dalla città di Lipsia, nel 2012 il Buxtehude-Preisträger dalla città di Lubecca e nel 2014 il Bach Prize dalla Royal Academy of Music di Londra. Nel 2016 è stato nominato professore onorario nelle Musikhochschule di Lubecca e di Linz, e nominato consulente artistico onorario dell'Opera di Guangzhou. Nel novembre 2017 gli è stato conferito l'Edison Classical Award e dal 2019 è Presidente del Bach Archive di Lipsia. Svolge un'intensa attività come direttore ospite e ha lavorato con le principali orchestre del mondo tra le quali Berlin Philharmonic, Concertgebouw Orchestra, New York Philharmonic, Munich Philharmonic, Chicago Symphony, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Vienna Symphony, Boston Symphony, Philadelphia e Cleveland Orchestra.



Teatro La Fenice
lunedì 15 giugno 2020 ore 20.00

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Allegro con brio
Adagio
Allegretto grazioso
Allegro ma non troppo

JOHANNES BRAHMS
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Allegro non troppo
Andante moderato
Allegro giocoso
Allegro energico e passionato

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG
Staatskapelle Dresden

NOTE AL PROGRAMMA

ANTONÍN DVOŘÁK, SINFONIA N. 8 IN SOL MAGGIORE OP. 88

Sebbene seguita, a quattro anni di distanza, dalla celeberrima Sinfonia *Dal nuovo mondo*, Nona del catalogo generale, questa Ottava in sol maggiore, del 1889, costituisce il vero culmine dell'arte sinfonica dell'autore, e al tempo stesso il punto di non ritorno per il destino espressivo di una musica 'nazionale' ceca in ambito ottocentesco: un punto rispetto a cui la Nona rappresenterà per molti versi un passo a ritroso.

Cerchiamo di capire: nei primi anni, la produzione orchestrale di Antonín Dvořák (1841-1904) aveva incarnato il tentativo, splendido e ingenuo al tempo stesso, di costruire ampi organismi sinfonici, di impostazione formale classica, a partire da materiali popolari o a essi consanguinei. Nonostante un certo aggiornamento dei modelli armonici e orchestrali, queste sinfonie sono spiritualmente assai vicine alla prima fase della storia del genere, alla fase 'immediata' e 'primaria' dei classici viennesi, nel loro fiducioso equilibrio fra istanze collettive (temi semplici e quasi popolareschi, senso della ritualità festiva e spontanea) ed istanze 'colte' (elaborazione tematica dei materiali, fermenti contrappuntistici, percorsi tonali soggettivi e imprevedibili). Non per niente, quella fase della storia della sinfonia si era chiusa allo spirare degli anni Quaranta, e solo dopo due decenni di 'morte' del genere (sostituito da quello nuovo del poema sinfonico lisztiano) si era tentata una difficile resurrezione: condotta attraverso le aspirazioni classicistiche brahmsiane (riconoscere l'abisso dell'afasia, e fissarlo senza paura) o l'inossidabile diversità esistenziale del pensiero di Bruckner. Tuttavia, se la sinfonia 'vecchio tipo' (quella 'ingenua', nel senso di Schiller) era ormai improponibile, 'bruciata', nei suoi luoghi d'origine (l'area culturale austro-tedesca), lo stesso non si poteva dire per aree periferiche che appena allora rivendicavano lo *status* di nazione borghese, e per le quali la strada era tutta da ripercorrere: qui, nell'attimo dell'autoidentificazione culturale, era legittimo pensare alla sinfonia come al miracoloso incontro collettivo di artista e nazione, nel perfetto equilibrio delle diverse istanze.

Tanto fece Dvořák, con risultati sempre migliori, fino alla sua Sesta Sinfonia (dove tale identificazione è quasi esasperata, con lo scherzo sostituito da un *furiant* altrettanto feroce e sorgivo di quello che conclude la prima serie di *Danze slave*). Ma è noto che, quando i processi storici si ripetono, ciò avviene in tempi perlomeno compressi rispetto alla prima volta; anche perché Dvořák era tutt'altro

che impermeabile a quanto avveniva a Vienna, al laboratorio del grande maestro Brahms. La sua Settima Sinfonia, infatti, aveva segnato un'improvvisa sterzata verso moduli decisamente cosmopolitici, verso un brahmsismo rigoroso (peraltro in tutto degno dell'altissimo esempio: la Settima è forse uno dei capolavori più misconosciuti di tutto il patrimonio sinfonico ottocentesco).

A questo punto, qualcosa si era rotto. Ma a raccoglierne le conseguenze non sarà la Nona, che nei modi compositivi costituisce un ritorno all'ingenuità folklorizzante del primo periodo (forse in quanto tentativo, un po' paternalistico, di indicare alla giovane nazione americana la strada per un nuovo 'ripartire da zero', via da capo con la schilleriana ingenuità), bensì proprio l'Ottava. Che si assume il compito di raccogliere i cocci della sinfonia 'classico-nazionale' per dichiarare la difficile verità: che nessun collante stilistico poteva riattaccare i pezzi di ciò che la storia aveva infranto.

In questo senso, l'Ottava è una sinfonia schizofrenica, che denuncia la lacerazione come solo Mahler, altro boemo, saprà fare (a proposito: la Prima di Mahler era appunto in via di completamento nello stesso periodo). I due poli della tensione, ovvero l'intellettualismo brahmsiano dell'elaborazione tematica e le presenze sorgive della musica popolare, sono al tempo stesso integrati e contrapposti: è possibile tracciare una rete fitta di interrelazioni motiviche fra i vari temi (cosa che avrebbe fatto inorridire i fautori dell'ortodossia musical-populistica), come avviene in una 'vera' sinfonia; eppure al tempo stesso l'eterogeneità dei materiali usati non viene celata, ma esibita quasi a dimostrare la loro resistenza, la loro irriducibilità a costituire un'opera di stampo classico: ne derivano sconcertanti sbalzi di tono e livello stilistico, nonché una struttura formale del tutto atipica: si pensi alla forma-sonata/variazioni del finale, oppure al ricorrente passaggio modale fra minore e maggiore sulla stessa tonica (un procedimento tutt'altro che classico, casomai pertinente alla narratività schubertiana).

L'unità tematica agisce sia a livello diastematico generale (se si scorrono i temi si noterà come molti di essi siano fra loro somiglianti), sia a livello di più precise generazioni cellulari di un tema dal corpo di un altro. Tuttavia, come vedremo, questi richiami finiscono per fungere da dimostrazione in negativo; briglie che evidenziano impietosamente la sostanziale estraneità reciproca dei materiali collegati.

Si parte, sorta di introduzione con un tema struggente agli archi in sol minore, tipico di quel lirismo venato di sfumature etniche e persino paesistiche per cui Dvořák è maestro incomparabile: un tema apparentemente isolato, irrelato, che non fa in tempo a divenire una vera e propria introduzione giacché si produce subito il primo *shifting* al modo maggiore, introdotto dal motto del flauto. Uno di quei richiami naturalistici, quasi fatti per essere percepiti spazialmente, che spesso si ritrovano nella musica di Dvořák, ma che nell'Ottava letteralmente proliferano come a definire le coordinate amplissime di uno spazio sonoro e mentale 'altro', quasi simbolicamente estraneo al chiuso della forma colta, della sala da concerto. Un tema solenne, sintatticamente ordinato, evidentemente derivato da quello iniziale, si ritrova poco più avanti: dopo alcuni passaggi di transizione arriviamo

così all'area della medianta si minore, con un tema di marcia il cui carattere epico, enunciato da coppie di flauti e clarinetti, acquista piuttosto un sapore di 'relitto', di materiale povero e straniato, assai lontano dal tono lirico mantenuto finora. Dopo un corale in si maggiore e uno sprofondamento schubertiano in si minore, si raggiunge il re maggiore che conclude l'esposizione. Lo sviluppo chiama in causa il materiale già conosciuto, con drammatiche imitazioni sullo spunto del primo tema: il punto d'arrivo è una concitata enunciazione del tema iniziale alle trombe, in *fortissimo*, nel sol minore originale: di fatto classificabile come inizio della ripresa, anche se psicologicamente lontanissimo dall'atmosfera iniziale, che viene ritrovata, nel suo incantato lirismo, solo al momento del passaggio a sol maggiore col motto consueto del flauto. La ripresa è assai scorciata, cosicché si passa subito al tema di marcia, trasposto in sol minore; la sua impermeabilità modale ne consacra il carattere 'diverso', l'alterità irriducibile, prima di rinvenire altrove il sol maggiore (il corale) e la conclusione trionfale.

Il secondo tempo rivela logiche simili. Una sorta di spettrale marcia funebre, ove l'opposizione modale si evidenzia quasi a ogni battuta, è punteggiata da richiami dei legni i cui profili rimandano ad altri temi della sinfonia. Segue un nuovo passaggio al modo maggiore della stessa tonica: la marcia funebre diventa una graziosa marcetta in do maggiore, vagamente meccanica e buffamente ritmata, su cui si libra addirittura un assolo di violino: singolare trapasso a un'innocenza quasi infantile in cui la radicale estraneità alle tradizioni della musica colta è esibita con candore inaudito, atmosfera d'irreale luminosità portata poi alle massime sonorità orchestrali. Dopo un minaccioso silenzio, l'atteso ritorno della prima parte è sostituito da una drammatica sezione per terzine desunte dalla testa del tema principale, il cui modello sta probabilmente in un episodio nel secondo tempo della Quarta Sinfonia di Brahms, in posizione analoga; e ancora la candida marcia in do maggiore, non senza un incupimento finale, conclude il tempo.

Lo Scherzo esordisce con un tema danzante in sol minore di indicibile nostalgia, quale già Dvořák aveva saputo esprimere nella Serenata op. 22: un carattere che certo deriva da richiami al canto popolare ceco, ma al tempo stesso definisce una sorta di interno struggimento per l'irrecuperabilità di questo mondo, nel momento stesso in cui lo si è evocato. Ad esso risponde però un minaccioso pedale di re, dal ritmo bloccato, su cui le diverse parti orchestrali planano cromaticamente (e conseguente ritorno da re a sol). Anche qui, sulla rievocazione nostalgica sembra incombere la minaccia di una radicale dissoluzione. Il Trio è costituito da una graziosa danza contadina; segue la ripetizione dello Scherzo, poi una coda molto vivace che rielabora in tempo binario il tema del Trio. Notiamo ancora, quindi, la divaricazione fra una tecnica raffinata di trasformazioni tematiche che istituzionalmente dovrebbe conferire unità alla sinfonia, e la tendenza a moltiplicare le ragioni d'eterogeneità attraverso contrasti ampi, sezioni formali aggiunte, caratteri centrifughi.

Ciò risulta palese nel Finale, la cui stessa impostazione formale è assolutamente problematica. Si parte in tempo vivace con un motivo di marcia delle

trombe sole; poi il tempo rallenta, e i violoncelli espongono un tema che denuncia parentele con quelli già conosciuti nel primo tempo, nonché una derivazione dal motivo delle trombe. Esso è regolarmente diviso in due sezioni di otto battute l'una con ritornelli: la prima conduce alla dominante, la seconda torna alla tonica. Si tratta insomma di un tipico tema per variazioni di stampo barocco o classico: un evento di 'archeologia' musicale sorprendente in Dvořák, se non ci sovvenisse con quanta frequenza la forma del tema con variazioni è stata utilizzata da Brahms, mentore e ispiratore principale di Dvořák, sia separatamente sia nell'ambito di un ciclo di sonata (Primo Sestetto, Quarta Sinfonia); anche per altri versi il taglio melodico e l'atmosfera espressiva del tema possono ricordare Brahms (finale della Prima Sinfonia, ad esempio). La prima variazione si mantiene aderente al tema, con rinforzi di ordine imitativo; all'irrompere della seconda, invece, il ritmo diventa più veloce, e l'orchestra si scatena in una sorta di sfrenata danza contadina, esasperata da effetti orchestrali sorprendenti (i trilli in *fortissimo* dei corni); la terza variazione è condotta dagli arabeschi del flauto solo su frammenti del motivo iniziale delle trombe, dopodiché viene riesposta la seconda. A questo punto ci aspetteremmo una prosecuzione del tema con variazioni; abbiamo invece una sezione di sviluppo tipica di una forma-sonata. Essa esordisce in do minore con una grottesca marcia derivata dal tema delle trombe, dallo *humor* spettrale sideralmente lontano dallo spirito della sinfonia classico-romantica. La marcia si sfalda lungo una discesa cromatica (ricordiamo quanto avveniva nello Scherzo), salvo ricomparire in un impressionante *fortissimo*: momento di storica eversione dei valori, dato che pochi, in precedenza, avevano mai osato puntare così a fondo sulla rottura dei livelli di stile. Lo slancio porta alla riaffermazione del motto delle trombe (come nel primo tempo, le battute di introduzione tendono a essere inglobate nello sviluppo piuttosto che percepite come inizio della ripresa), e sul quietarsi dell'atmosfera si giunge alla ripresa, che rispetto all'esposizione aggiunge nuove variazioni di carattere lirico, dilazionando la conclusione rutilante.

In definitiva, l'Ottava si presenta come un esplicito superamento della poetica 'sinfonico-nazionale', la poetica di integrazione classicistica dell'"anima del popolo" nella sinfonia-rito della borghesia colta. Da un lato, il superamento avviene in direzione 'europea', tramite il riconoscimento dei valori organici dell'elaborazione tematica, la consapevolezza che il materiale in sé, trasportato in sede sinfonica, non basta a sostenere un linguaggio adeguato allo stadio linguistico raggiunto. Tuttavia (e qui la straordinaria novità dell'Ottava) la diversità dei materiali, il loro darsi uno per uno come 'oggetti trovati', non viene sconfessata: viene anzi assunta all'interno di una nuova poetica che accetti l'eterogeneo, e addirittura lo sottolinei mediante percorsi narrativi densi di devianze, contrasti di stile, aggiunte e lacerti: se la poetica 'sinfonico-nazionale' tendeva a lobotomizzare la diversità, incapsulandola nella veste classicistica, qui Dvořák esplica tutta la sua agguerrita tecnica costruttiva di ascendenza brahmsiana al fin di dare coerenza tematica a pulsioni la cui reciproca incoerenza di superficie, la cui insuperabile alterità (culturale, sociale, stilistica) è orgogliosamente esibita, senza più il senso d'inferiorità dell'umile che si mette il vestito da festa per entrare nel salotto borghese. E il problema dell'incomunicabilità

fra linguaggi musicali ‘alti’ e ‘triviali’, anziché aggirato mediante l’edulcorazione reciproca, viene smascherato per ciò che realmente significherà nel contesto della storia culturale europea: una tragedia della comunicazione, di cui solo la sinfonia-mondo mahleriana saprà prendere atto.

Luca Zoppelli

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

Nel 1884, appena un anno dopo la composizione della Terza Sinfonia, Johannes Brahms (1833-1897) si mise al lavoro per quella che doveva essere la sua ultima Sinfonia, la Quarta, in mi minore, composta nelle due estati del 1884 e ‘85 a Mürzzuschlag in Stiria; gli stretti rapporti intrattenuti in quegli anni con la corte e l’eccellente orchestra di Meiningen dovettero influire sulla decisione di completare così il suo patrimonio sinfonico. La prima esecuzione ebbe luogo appunto a Meiningen il 25 ottobre del 1885 sotto la direzione dell’autore; malgrado lo scetticismo di Brahms, che non la considerava un’opera di facile presa sul pubblico, la Quarta sollevò immediata ammirazione, ripetutasi puntualmente a ogni esecuzione di una *tournee* in Germania e Olanda dell’orchestra di Meiningen guidata dal suo direttore stabile Hans von Bülow. Solo a Vienna, al solito guardingo verso ogni novità, la nuova composizione fu accolta con qualche perplessità nel gennaio 1886, in una esecuzione (a quanto pare non preceduta da un numero sufficiente di prove) diretta da Hans Richter: che guidò la prima esecuzione a Londra, nel maggio dello stesso 1886, con l’opera ancora manoscritta, e che dirigerà ancora la Quarta a Vienna nel marzo 1897: questa volta con enorme successo, dovuto anche alla presenza in sala di Brahms, sua ultima apparizione pubblica pochi giorni prima della morte; seminascosto in un palco del Musikverein, fu intravisto dal pubblico e dai musicisti in orchestra e salutato da una travolgente ovazione di simpatia e affetto, forse la più trionfale di tutta la sua carriera.

La sequenza dei quattro movimenti tradizionali della Sinfonia, nella seconda metà dell’Ottocento era stata sentita dai compositori più avvertiti come un limite da fondere in una cornice più originale; era stata la Nona Sinfonia di Beethoven a condizionare il campo; in qualche modo, le sinfonie ‘romantiche’ di Schubert, Mendelssohn e Schumann prendono le mosse da prima di Beethoven e il confronto diventa diretto, tanti anni dopo, solo con Brahms; e anche se pochi come lui erano disposti a lasciarsi impressionare da pregiudizi innovativi, la sua Prima Sinfonia aveva mostrato qualche attenzione all’originalità di immediata percezione; e anche la Terza offriva un piccolo omaggio alla forma ciclica con la conclusione che riprende la fine del primo movimento. Ma per la Quarta Sinfonia gli stimoli verso novità di superficie tacciono del tutto: Wagner era morto nel 1883 e suoi ferventi seguaci, come Bruckner o Hugo Wolf, erano avvertiti con troppa distanza da Brahms per trarne incitamenti alla modernità: nella Quarta Sinfonia conta sopra tutto lo scavo interiore, la ricerca personale, condotta con tratti di «musica reservata» incuranti del mondo esteriore.

Il quale tuttavia penetra (e come!) nell'opera mirabile. All'epoca della Quarta Sinfonia Brahms aveva solo cinquant'anni (anche se tutti tendiamo a pensarlo più vecchio), e sotto il clima crepuscolare di Fontane o Storm, sotto la cappa della *finis Austriae*, si muove in realtà una esuberante energia inventiva; c'è dentro un cifrato virtuosismo, quello di toccare livelli linguistici plurimi e di tenere assieme le cose più disparate: incominciando dagli estremi della più disarmata semplicità (l'esordio del primo movimento) e del più complesso lavoro compositivo (le variazioni sul tema di Ciaccona nel finale). Con suprema sprezzatura la semplicità è esibita (l'opera doveva incominciare con due accordi introduttivi, poi soppressi a favore dell'immediata apparizione del tema orecchiabile), mentre la dottrina è nascosta: il tema della Ciaccona, derivato dalla Cantata BWV 150 di Bach, compare non meno di trenta volte, ma l'attenzione dell'ascoltatore non è mai convogliata lì sopra.

Scoperta cantabilità e contrappunto bachiano sono solo due poli del plurilinguismo della Quarta; un altro è il carattere zigano-ungherese di pizicati e ritmi sincopati (nel primo movimento), miracolosamente assorbito nell'equilibrio del sonatismo classico che, diversamente dalle altre tre Sinfonie, impone la sua struttura anche ai due movimenti centrali. Anche senza il sensuoso timbro del corno inglese, anche senza il fascino delle arpe, l'orchestra della Quarta Sinfonia in alcuni momenti sembra preannunciare Debussy per il carattere di macchia sonora ottenuto con la scrittura intrecciata, in *pianissimo*, di viole e violini divisi; nel meraviglioso *Andante moderato*, dopo l'appello del corno, quasi eco dell'età dell'oro romantica, nessun nuovo suono si fa avanti senza che l'ultimo della frase precedente sia svanito, in un trascolorare di conclusioni dilazionate, nota su nota, timbro su timbro.

Il finale è l'esempio sommo di quella tecnica brahmsiana che Schönberg chiamerà della «developing variation» (variazione sviluppante, oppure, parafrasando: di accumulazione e fusione fra i due principi diversi dello sviluppo e della variazione), convalidandola con il crisma della modernità più scaltrita; ma in Brahms non c'è ombra di intellettualismo combinatorio e il suo traguardo (come per altro nei finali della Sinfonia *Jupiter* di Mozart e dell'*Eroica* di Beethoven) sarà quello di collegare momenti poetici pregnanti e in sé conclusi con la forma ternaria generale, ribadita a un certo punto dallo scoccare di una ripresa. Piuttosto, molte e più profonde novità si nascondono in particolari metrici: come attestano alcune frasi, specie degli archi, che in appassionati intervalli ascendenti di settima e ottava tendono a slanciarsi oltre la gabbia della battuta in 3/4, allacciandosi in *enjambement* di grande respiro.

Essere 'moderni' non era una preoccupazione per il Brahms della Quarta Sinfonia: stringere assieme cultura e spontaneità, passato e presente, caratteristico e universale era un campo più allettante, e la felicità stilistica di quella sintesi resta una testimonianza non più superata dell'eroismo borghese di Brahms.

Giorgio Pestelli

MYUNG-WHUN CHUNG

Vedi biografia a pagina 50.

STAATSKAPELLE DRESDEN

Fondata dal principe elettore Moritz von Sachsen nel 1548, è una delle più antiche orchestre del mondo. Durante la sua lunga storia molti celebri direttori e altrettanti musicisti di fama internazionale hanno lasciato il loro segno in quella che un tempo era un'orchestra di corte. La lista dei direttori del passato include Heinrich Schütz, Johann Adolf Hasse, Carl Maria von Weber e Richard Wagner. Negli ultimi cento anni è stata diretta da maestri come Ernst von Schuch, Fritz Reiner, Fritz Busch, Karl Böhm, Joseph Keilberth, Rudolf Kempe, Otmar Suitner, Kurt Sanderling, Herbert Blomstedt e Giuseppe Sinopoli.



L'orchestra è stata inoltre diretta da Bernard Haitink dal 2002 al 2004, e più recentemente, dal 2007 al 2010, da Fabio Luisi. Direttore principale dalla stagione 2012-2013 è stato poi Christian Thielemann. Nel maggio del 2016 il precedente direttore principale, Herbert Blomstedt, ha ricevuto il titolo di direttore emerito: l'unica persona che in passato aveva ottenuto questa qualifica è stato Sir Colin Davis, dal 1990 alla sua morte nell'aprile 2013. Myung-Whun Chung è direttore principale ospite dalla stagione 2012-2013. Richard Strauss e la Staatskapelle ebbero un legame profondo per più di sessant'anni. Nove delle sue opere debuttarono a Dresda, e tra loro *Salome*, *Elektra* e *Der Rosenkavalier*, mentre *Eine Alpensinfonie* venne dedicata all'orchestra. Moltissimi altri autori hanno dedicato i propri lavori a questa formazione e altrettanti hanno debuttato a Dresda. Nel 2007 la Staatskapelle ha riaffermato la propria tradizione introducendo il titolo annuale di *Capell-Compositeur*. Sulla scia di Hans Werner Henze, Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, György Kurtág, Arvo Pärt e Peter Eötvös, questo riconoscimento per la stagione 2019-2020 è stato assegnato al compositore tedesco Aribert Reimann. Sede della Staatskapelle e la Semperoper di Dresda, dove ogni stagione presenta circa duecentosessanta appuntamenti tra opera e balletto, e cinquanta tra concerti sinfonici e da camera.

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, Eliahu 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*, della stagione 2017-2018 con *Un ballo in maschera* e della stagione 2018-2019 con *Macbeth*). 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.



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, 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 •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, *nnp**, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petrucci, *nnp**

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 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 •, 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 Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

*nnp** nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio [◇]
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, 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, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, 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, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette



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*

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**

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elisabetta Gardin**, **Thomas Silvestri**,
Pietro Tessarin

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

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, **Walter Comelato**, **Liliana Fagarazzi**,
Marco Giacometti, **Stefano Lanzi**, **Fabrizio Penzo**, **Nicola Zennaro**

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, **Dino Calzavara** *responsabile ufficio contabilità e controllo*,
Anna Trabuio

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*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*,
Stefano Callegaro, **Giovanna Casarin**, **Antonella D'Este**, *nnp**, **Lorenza Vianello**

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

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

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Roberto Rizzo *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**.

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

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

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Paola Milani *addetta calzoleria*

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Teatro La Fenice
24, 27, 30 novembre
3, 7 dicembre 2019

Don Carlo

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Robert Carsen

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

allestimento Opéra National du Rhin Strasbourg
e Aalto-Theater Essen
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

13, 15, 17, 19, 21 dicembre 2019
11, 12, 13, 14, 15 marzo 2020

Pinocchio

musica di Pierangelo Valtinoni

direttore Enrico Calesso / Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4, 5, 18, 22, 24, 26, 28, 29 gennaio 2020

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

17, 19, 21, 23, 25 gennaio 2020

A Hand of Bridge

musica di Samuel Barber

Il castello del principe Barbablù

A kékszakállú herceg vára

musica di Béla Bartók

direttore Diego Matheuz
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5, 6, 7, 8, 9 febbraio 2020

Duse

John Neumeier

Hamburg Ballett

prima rappresentazione italiana

Teatro Malibrán

13, 14, 15 febbraio 2020

La serva padrona

musica di Giovanni Battista Pergolesi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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

Teatro La Fenice

15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25 febbraio 2020

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Jader Bignamini
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, 26, 27, 28, 29, 31 marzo
1, 2, 3, 4, 5 aprile 2020

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Myung-Whun Chung
regia Calixto Bieito

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

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Real di Madrid
Teatro Regio di Torino e Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibrán

26, 27, 28 marzo 2020

Engelberta

musica di Tomaso Albinoni

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

prima rappresentazione in tempi moderni

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

Teatro La Fenice

23, 26, 29 aprile
2, 6, 8, 19, 21, 23, 27, 29, 31 maggio 2020

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

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

allestimento Opera Nazionale di Amsterdam

Teatro Malibrán

30 aprile, 3, 5, 7, 9 maggio 2020

Farnace

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Christophe Gayral

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

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22, 24, 26, 28, 30 maggio 2020

Faust

musica di Charles Gounod

direttore Frédéric Chaslin
regia Joan Anton Rechi

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

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

Teatro La Fenice
19, 21, 25, 27 giugno
1, 3 luglio 2020

Rinaldo

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Firenze
allestimento Teatro Municipale di Reggio Emilia

Teatro La Fenice
26, 28, 30 giugno, 2, 4 luglio 2020

Roberto Devereux

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Alfonso Antoniozzi

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

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Carlo Felice di Genova
e Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice
23, 28, 30 agosto
1, 2, 5, 9, 13 settembre 2020

Aida

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
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
27, 29 agosto
3, 4, 6, 8, 10, 19, 20, 24, 26 settembre
2 ottobre 2020

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
25, 27 settembre
4, 10, 13 ottobre 2020

Il trovatore

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Lorenzo Mariani

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

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
3, 8, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 24,
25, 27 ottobre 2020

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Federico Maria Sardelli
regia Bepi Morassi

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

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
9, 11, 15, 17, 20 ottobre 2020

Prima la musica e poi le parole

musica di Antonio Salieri

Der Schauspieldirektor

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Italo Nunziata

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice
11, 15, 17, 20 ottobre 2020

La cambiale di matrimonio

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvis Casellati
regia Enzo Dara

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

sabato 12 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 13 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

direttore

Alpesh Chauhan

Ludwig van Beethoven

Leonora ouverture n. 3 in do maggiore op. 72b
Fantasia corale in do minore op. 80
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

soprano **Anna Malvasio**

soprano **Lucia Raicevich**

contralto **Victoria Massey**

tenore **Salvatore De Benedetto**

tenore **Giovanni Deriu**

basso **Antonio Casagrande**

pianoforte **Andrea Lucchesini**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro Malibrán

venerdì 18 ottobre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 20 ottobre 2019 ore 17.00 turno U

direttore

Federico Maria Sardelli

Ludwig van Beethoven

Coriolano ouverture in do minore op. 62
Estratti da *Le creature di Prometeo* op. 43
Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

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

direttore

Marco Angius

Maurizio Azzan

Breaking Walls Down
Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Nicola Maria Giol
prima esecuzione assoluta

Richard Strauss

Intermezzo in do minore per *Idomeneo* di Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore kv 551 *Jupiter*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 5 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
venerdì 6 dicembre 2019 ore 20.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2019 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2019 ore 20.00 turno S

Concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Giovanni Legrenzi

Natale a San Marco 1670

Solisti della Cappella Marciana

Teatro La Fenice

venerdì 20 dicembre 2019 ore 20.00 turno S
domenica 22 dicembre 2019 ore 17.00

direttore

Claus Peter Flor

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 *Italiana*
Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107 *Riforma*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 10 gennaio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 12 gennaio 2020 ore 17.00

direttore

Daniel Cohen

Alvise Zambon

Sul limitare della notte

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di
Fondazione Spinola Banna per l'Arte
prima esecuzione assoluta

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 29 febbraio 2020 ore 20.00 turno S
domenica 1 marzo 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Hartmut Haenchen

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano **Laura Aikin**

mezzosoprano **Anke Vondung**

tenore **Brenden Gunnell**

basso **Thomas Johannes Mayer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

sabato 7 marzo 2020 ore 20.00 turno S
domenica 8 marzo 2020 ore 17.00 turno U

pianoforte e direttore

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 10 aprile 2020 ore 20.00 turno S
sabato 11 aprile 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore

contralto **Sara Mingardo**

Piccoli Cantori Veneziani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Teatro La Fenice

domenica 10 maggio 2020 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Bernardino Zanetti

Stabat Mater

per coro, organo, viola, oboe, campane, timpani
Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg
prima esecuzione assoluta

Johann Sebastian Bach

«Jesu, meine Freude» BWV 227

Alfred Schnittke

Requiem

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 giugno 2020 ore 20.00 turno S
domenica 7 giugno 2020 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 BWV 1066

Suite per orchestra n. 3 BWV 1068

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 15 giugno 2020 ore 20.00

direttore

Myung-Whun Chung

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Staatskapelle Dresden



credit fotografici

Alpesh Chauhan: Michele Monasta

Marco Angius: Silvia Lelli

Claus Peter Flor: Shawn Northcutt

Daniel Cohen: Benjamin Ealovega

Hartmut Haenchen: Riccardo Musacchio

Laura Aikin: Fabrizia Costa

Myung-Whun Chung: Silvia Lelli, Michele Crosera

Ton Koopman: Hans Morren

Staatskapelle Dresden: Matthias Creutziger

Claudio Marino Moretti, 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 n. 9 in re maggiore di Gustav Mahler

sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2004-2005;

le note sulla Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 Italiana di Felix Mendelssohn

sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2005-2006;

le note sulla Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60 di Ludwig van Beethoven

sono tratte dal programma di sala della Stagione Dialoghi 1998-1999;

le note sulla Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92 di Ludwig van Beethoven

sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2004-2005;

le note sulla Sinfonia n. 9 in re minore op. 125 di Ludwig van Beethoven

sono tratte dal programma di sala

del Concerto dell'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice del 10 giugno 1980;

le note sulla Sinfonia n. 3 in re minore di Gustav Mahler

sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2007-2008;

le note sulla Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88 di Antonín Dvořák

sono tratte dal programma di sala della Stagione Stili e Interpreti 2001-2002;

le note sulla Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98 di Johannes Brahms

sono tratte dal programma di sala della Stagione Dialoghi 1998-1999.

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

realizzazione grafica

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 2019

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,90



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 a 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 a 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 duecento 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, 1987¹, 1996² (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, 1981¹, 1984², 1994³;

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 Andretta

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