

# CONCERTO DI NATALE

Concerto in diretta *streaming*  
su [www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it)  
sul canale  YouTube del Teatro

*direttore*

**GIANLUCA CAPUANO**

*soprano* **Silvia Frigato**

*contralto* **Sara Mingardo**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

**dal Teatro La Fenice**

sabato 19 dicembre 2020 ore 17.30



# Arcangelo Corelli

## Concerto grosso in re maggiore op. 6 n. 4

Adagio - Allegro  
Adagio  
Vivace  
Allegro

## Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8 (fatto per la notte di Natale)

Vivace - Grave  
Allegro  
Adagio - Allegro - Adagio  
Vivace  
Allegro  
Pastorale: Largo

# Giovanni Battista Pergolesi

## *Stabat mater* per soprano, contralto, archi e basso continuo

Stabat mater dolorosa  
Cujus animam gementem  
O quam tristis et afflicta  
Quae moerebat et dolebat  
Quis est homo  
Vidit suum dulcem natum  
Eja mater fons amoris  
Fac, ut ardeat cor meum  
Sancta mater, istud agas  
Fac ut portem Christi mortem  
Inflammatum et accensum  
Quando corpus morietur

## NOTE AL PROGRAMMA

ARCANGELO CORELLI, CONCERTO GROSSO IN RE MAGGIORE OP. 6 N. 4

La biografia di Arcangelo Corelli è diversa da quella di tanti suoi colleghi, per molti versi opposta: prima di tutto il compositore ha ascendenze patrizie, erede com'è di una famiglia di proprietari terrieri, laddove la maggior parte dei suoi colleghi vive del proprio lavoro (lo stesso Tomaso Albinoni, pur di nobili origini, abbandonerà la definizione di 'dilettante di violino' abbracciando del tutto la carriera di compositore). In secondo luogo la sua produzione è davvero esigua: le sue edizioni a stampa sono solamente sei, ciascuna formata (come sempre accadeva allora) da un lotto di dodici composizioni. Considerata la pressoché totale assenza di fonti manoscritte (posizione a sua volta curiosa: le musiche di Vivaldi o di Bach ci sono state tramandate prevalentemente in questa veste) ci troviamo di fronte a poco più di una settantina di brani musicali, ripartiti in trenta sonate da chiesa (opera 1, 3 e metà della 5) e in altrettante da camera (opera 2, 4 e seconda metà della 5). Accanto a queste collochiamo i dodici concerti grossi (opera 6), questi sì sbilanciati: otto da chiesa e quattro da camera.

L'altra grande particolarità è data dal pressoché totale disinteresse per il mondo operistico, al quale mai ebbe a dedicarsi: e ancor più rimarchevole e significativa deve essere considerata la sua grande notorietà. Anche considerando la sua famiglia di origine, che molto lo aiutò nei buoni rapporti con le più altolocate famiglie romane e che lo sollevò probabilmente dall'onere della ricerca di un introito costante, certamente la sua fama venne legata ai concerti e alle accademie che interpretò nella capitale romana. La sua fama di virtuoso e successivamente di insegnante gli aprì autentiche autostrade nelle chiese romane che contendevano ai teatri notorietà e introiti; e forse anche proprio per questo l'estrema modestia delle fonti manoscritte coeve è spiegata dal desiderio di mantenere riservate le proprie composizioni, lontane dalla possibilità di copiarle e di farle copiare. E questa scarsità è non a caso bilanciata dall'enorme numero di ristampe, in vita e postume. Ed è questo anche il destino dell'opera 6, uscita nel 1714, l'anno successivo alla sua scomparsa; ma in realtà sappiamo molto bene come i singoli brani fossero stati composti lungo tutta la vita del compositore e a partire dagli ultimi anni del Seicento, secondo la testimonianza di Georg Muffat, che ricorda di averli ascoltati a Roma nel 1682. Da tempo Corelli stava pensando al riordino dei concerti grossi da lui composti e ne stava approntando un'edizione: nel dicembre 1712 il lavoro era già terminato, ma soltanto nel dicembre 1714 l'opera vedrà la luce per cura dell'allievo prediletto Matteo Fornari. Non averli fissati precedentemente sulla carta permise a Corelli di rielaborare e ritoccare lavori precedenti, magari aggiornandoli sulla base delle conquiste più recenti; uscendo con una trentina di anni di ritardo rispetto alle prime edizioni, ne consegue che i concerti di Corelli appaiono come

l'opera di un conservatore che rifiuta il principio moderno tripartito e evidenziando invece l'allargamento del principio della sonata a tre (Basso).

Il numero e la successione dei movimenti varia sensibilmente, testimonianza dell'aspetto conservatore dell'opera, anche perché Corelli non accoglie la tipica successione tripartita di quello che sarà il concerto vivaldiano (tempo veloce-lento-veloce), restando piuttosto ancorato a un passato considerato ancora valido ed opportuno; non solo, ma il concerto n. 4 propone vari stacchi di tempo che non prevedono necessariamente l'interruzione del brano: il movimento iniziale, ad esempio, prevede un *Adagio* introduttivo di sole quattro battute, alle quali segue, senza

soluzione di continuità, un *Allegro* ritornellato di quarantasette battute. Il secondo movimento a sua volta mostra ulteriori novità: anche qui l'introduzione è in *Adagio*, per quindici battute, alle quali segue un *Vivace* però in 3/4. Il terzo movimento è un *Allegro* in due quarti, ampio, sontuoso, seguito da un altro *Allegro*, però in quattro, che conclude definitivamente il brano. Stile omofono e stile polifonico sono presenti in egual misura, sicché a passaggi in severa imitazione se ne alternano altri dalla cantabilità ampia e distesa (specie nei frequenti *Largo*) che anticipa quella handeliana e anzi di questa è la giustificazione. L'alternanza di movimenti lenti e allegri concepiti come entità autonome è contraddetta in non pochi casi dalla presenza di movimenti di tipo misto: brevi episodi di diversa colorazione dinamica concatenati l'uno all'altro.

Generalmente il modello del concerto grosso è realizzato in una unica tonalità, evitando sempre il ricorso a tonalità diverse per gli altri movimenti: l'unica concessione, che si ripropone proprio qui, è l'uso della relativa minore (si) nel secondo tempo. L'*Adagio* riserva però anche altre piacevoli sorprese: le prime due battute sono interamente riservate agli strumenti acuti, con la sola presenza del violoncello concertino, e quest'ultimo e i violini di ripieno disegnano il languido disegno discendente; si, la#, la naturale, sol diesis, sol naturale, fa. Con ogni probabilità siamo di fronte a una eco del classico 'lamento' operistico, testimonianza della profonda conoscenza anche in campo teatrale del grande compositore di Fusignano.

ARCANGELO CORELLI, CONCERTO GROSSO IN SOL MINORE OP. 6 N. 8 (FATTO PER LA NOTTE DI NATALE)  
Tra le tante forme strumentali che si alternano o si succedono tra la seconda metà del Seicento e la prima del secolo successivo, coprendo quindi in maniera pressoché esaustiva il periodo poi conosciuto come il barocco più tardo, il concerto grosso occupa un posto davvero rilevante. Non siamo di fronte a numeri particolarmente consistenti, come avverrà più tardi per il concerto solistico o per la sinfonia, ma il numero – tutto sommato contenuto – di composizioni è ampiamente bilanciato dall'immenso favore che conobbe e dalla diffusione anche editoriale e persino geografica che ebbe a interpretare. Restano ancor oggi tutti i dubbi sulle motivazioni della nascita di questo genere musicale (anche se in questo caso non sarebbe sbagliato parlare più propriamente di forma) e le peraltro inevitabili parentele con i generi paralleli, dalla sonata a tre – non a torto accreditata di esserne la progenitrice – al concerto solistico, che certamente poi prevarrà e che peraltro conserva una larga parte degli stilemi compositivi del concerto grosso. Di questo genere Arcangelo Corelli da Fusignano è se non il fondatore certamente l'interprete più significativo, anche se sarà poi seguito da capolavori assoluti realizzati, tra gli altri da Georg Friedrich Händel e da Alessandro Scarlatti e con notevoli varianti, da Johann Sebastian Bach, e da Antonio Vivaldi, anche a volerci limitare ai nomi più illustri e più celebri.

Nella descrizione del genere il primo elemento da considerare è dato dalla destinazione esecutiva del brano: anche qui, come per la sonata, ci troviamo dinanzi alla alternanza tra i brani concepiti per una esecuzione profana e quelli immaginati per una destinazione religiosa, quando non dichiaratamente sacra o addirittura liturgica. Questa distinzione è stata in realtà ben meno significativa di quanto non si sia abituati a credere: per semplificare, le composizioni destinate all'ambiente profano sono costituite (come le *suite*) da una collana di danze, generalmente dichiarate sia nella fonte notata, mentre quelle destinate alla chiesa premiano piuttosto una distinzione meno definita anche se sempre e comunque legata all'andamento più lento o più veloce (nelle sue infinite sfumature) dei singoli movimenti. In realtà le differenze tra le due destinazioni spesso non sono così evidenti: un andamento in 3/4

può benissimo essere una delle innumerevoli danze del tempo anche se non viene dichiarato come tale nel manoscritto o nell'edizione a stampa. Piuttosto una maggiore attenzione deve essere posta alla struttura di alcuni tempi: ad esempio accenni a strutture imitative, talvolta anche spinte, risultano più legate all'ambiente sacro. Ecco quindi nascere il concerto grosso da chiesa o da camera, strutture abbastanza simili tra loro tanto da essere spesso confuse. Un esempio in questo senso è dato proprio dai concerti dell'opera sesta di Corelli, che accosta i primi otto brani – da chiesa – ai quattro finali, da camera.

Al di là di questa distinzione, presente già nelle composizioni di Alessandro Stradella, considerato a torto o a ragione tra i fondatori di questo genere e che ne è comunque uno dei maggiori interpreti, il concerto grosso nasce attorno al 1670-1680, ed è fin dall'inizio strutturato in due distinti organici strumentali: il 'concerto grosso' vero e proprio costituito dagli strumenti nel loro insieme, e il 'concertino', un organico ridotto e formato nella maggior parte dei casi da due violini, violoncello (violone) e continuo (dunque l'organico della sonata a tre). I due organismi si alternano con disinvoltura nella proposta del discorso musicale. Una scorsa alle principali fonti del periodo ci lascia di fronte a numerose sorprese: prima di tutto, mentre la presenza di Händel è del tutto in linea con il concerto grosso tradizionale, diventa invece evidente la particolarità (e l'originalità) dei lavori di Bach e di Vivaldi, che spesso prediligono strutture molto simili a queste ma vicine piuttosto ai doppi concerti, a quelli di gruppo o comunque a strutture non sempre del tutto coerenti con il concerto grosso. Una ulteriore osservazione va posta a livello cronologico: le prime edizioni a stampa risalgono all'*Armonico tributo* di Georg Muffat del 1682 e giungono sino alla metà del secolo successivo mettendo assieme meno di una trentina di sillogi; poche: siamo di fronte a una media di una edizione ogni due anni...

Quello che si perde in numeri assoluti lo si guadagna però nel consistente numero delle riedizioni e ristampe, davvero molto numerose. E anche una valutazione geografica si rende indispensabile: le edizioni italiane cessano nel 1715 con le *Sinfonie di concerto grosso* di Alessandro Scarlatti, editate a Napoli; per consultare le successive diventava necessaria, già allora, l'importazione dagli altri paesi europei, segnatamente da Londra, che primeggia in questo genere con la dozzina di edizioni, praticamente tutte quelle prodotte dal 1732. Nella nostra penisola il genere che diverrà rapidamente dominante sarà piuttosto il concerto solistico, che soppianderà rapidamente il concerto grosso. La forma del concerto *Per la notte di Natale* di Corelli è quella del concerto grosso tradizionale, una vera e propria 'amplificazione fonica' e concertante della tipica sonata a tre, già ampiamente praticata dal compositore romagnolo nelle sue prime quattro raccolte stampate. L'organico di questo genere è basato su due parti di violino e su una di basso, realizzata, quest'ultima, da un violoncello e spesso con l'arricchimento armonico di un cembalo. Nel concerto grosso lo stesso organico di due violini e violoncello soli («di Concertino obbligato») viene contrapposto a un altro gruppo di strumenti ad arco (due violini, viola, basso) che invece vengono raddoppiati e costituiscono un'orchestra di dimensioni variabili «di Concerto Grosso ad arbitrio». L'orchestra diventa quindi il 'grosso', detto anche 'ripieno' o 'tutti', contrapposto al concertino, o 'soli', formato dai tre solisti. Un rapporto particolare lega i soli con il ripieno: è una contrapposizione di volumi sonori, è una trama che si sviluppa per alternanze, caratteristica di tutto lo stile barocco. «In Corelli – scrive Claudio Gallico – questa caratteristica alternativa di volumi fonici 'a terrazze' non ha per altro alcuna meccanicità programmatica, né procura crudezze di contrasti taglienti; ma

liberamente asseconda interiori necessità, e forma irreprensibili profili continui, levigati, sinfonicamente conseguenti, nei quali è armoniosamente composto un gioco complesso e sottile di locuzioni musicali assai svariate».

Sono tipici di queste opere, e di Corelli in generale, l'estrema eleganza, la pulizia formale, la levigatezza e persino il rifiuto di ogni contrasto se non quello di un diverso livello di sonorità. È una esposizione che investe anche e sottolinea un concetto di continuità, di logica consequenzialità senza scosse e imprevisti, con inevitabili riflessi sulla scelta tematica, che non ha quasi mai l'aggressiva incisività vivaldiana, ma un andamento regolare e uniforme; non sono temi particolarmente individuati, ma si prestano molto bene a uno sviluppo costante, per così dire in orizzontale, delle varie potenzialità in esso contenute.

L'ottavo concerto, detto *Per la notte di Natale*, è in sol minore e si apre con una breve introduzione (*Vivace*) che conduce a un *Grave* di maestosa solennità. Un rapido dialogo fra i solisti (*Allegro*) conduce poi a un *Adagio* ispirato, di sapore bachiano, per l'intensità dell'ampia melodia che si snoda fra i solisti; e il nucleo focale va certamente individuato nel movimento lento. Una brevissima e brillante parentesi polifonica (*Allegro*) conduce poi a una ripetizione variata dell'*Adagio*, che si pone quindi quasi come una formulazione strumentale della classica aria col da capo dell'opera italiana, che proprio in questi primi anni del Settecento sta raggiungendo i suoi più alti risultati con Alessandro Scarlatti. L'*Adagio* si conclude poi in un *Vivace*, elegante ritmo di danza abilmente stilizzato. La parte finale del concerto è formata da un breve *Allegro* fugato, che prepara alla calma dolcezza della Pastorale, un motivo di cornamusa giocato con estrema perizia e sensibilità nella contrapposizione fra soli e tutti.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *STABAT MATER* PER SOPRANO, CONTRALTO, ARCHI E BASSO CONTINUO  
Salutato in tutt'Europa come un capolavoro assoluto (per la «profonda maestria armonica», De Brosses lo considerò «il capolavoro della musica latina» e Rousseau addirittura lo definì «il più perfetto e toccante mai uscito dalla penna di un musicista»), lo *Stabat mater* di Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) seppe davvero raggiungere le corde profonde del proprio tempo: risultò in assoluto l'opera più stampata del compositore di Jesi (inclusa nel confronto è anche la celeberrima *Serva padrona*) e fu oggetto di numerosi rifacimenti, ad opera di autori di rango come Hiller, Vogler, Salieri, Paisiello (nel 1810!) e perfino Johann Sebastian Bach (col mottetto «Tilge, Höchster, meine Sünden»).

La rinomanza di questo capolavoro fu, insieme alla *Serva padrona*, causa delle innumerevoli attribuzioni a Pergolesi di lavori d'ogni genere, ritenute garanzia di successo commerciale (questo, beninteso, dopo la sepoltura di Pergolesi, morto poverissimo, in una fossa comune: triste destino a quanto pare di frequente riservato, nel Settecento, ai geni musicali...). Solo la musicologia del Novecento inoltrato ha cercato di sceverare rigorosamente il certo dal dubbio e dall'arbitrario con la pubblicazione, nel 1942, degli *Opera omnia* di Pergolesi, che identificarono, su un totale di centoquarantotto lavori attribuitigli, sessantanove apocrifi, quarantonove dubbi e solo trenta di pertinenza certa. Si pensi che ancora nel 1919-20, tanto per fare un esempio a tutti noto, un compositore davvero non indiziabile di mancata avvedutezza come Igor Stravinskij presentò, nel *Pulcinella*, una serie di parodie e adattamenti di brani tutti ritenuti di Pergolesi, in seguito rivelatisi per quasi la metà di mano altrui. Non ultimo, al grande successo dello *Stabat mater* contribuì anche il già accennato triste destino dell'autore, e la leggenda che su di esso venne intessuta: Pergolesi attese alla composizione di questo lavoro nel 1736, durante il breve periodo trascorso presso il

monastero francescano di Pozzuoli, poco prima di morire, appena ventiseienne. Alla commissione, venuta dalla Confraternita dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo per l'esecuzione nella Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, Pergolesi riuscì a ottemperare, ma non ad ascoltarne l'esecuzione: di qui la leggenda (poco probabile, ma significativa) che ritenne lo *Stabat mater* il suo *opus ultimum* e quindi una sorta di testamento spirituale. Conseguenza fu la 'romanticizzazione', *ante litteram*, dell'immagine pergolesiana: di certo arbitraria ma, benché in deroga ai fatti, tale da consentire tuttora di farsi facilmente un'idea del mito pergolesiano tramandato nei secoli fino ai nostri tempi.

Il tentativo, opposto a questa romantica mitologizzazione, di ristabilire una visione storicamente contestualizzata dello *Stabat mater* potrebbe prendere le mosse ricordando come esso ai suoi tempi abbia suscitato non solo entusiasmo, ma anche severe critiche e, di conseguenza, accese polemiche. Emblematica fu quella che oppose, nel secondo Settecento, l'autorevolissimo sacerdote e teorico Giovanni Battista Martini al gesuita Antonio Eximeno: fautore d'una musica sacra fondata sulla tecnica del contrappunto rigoroso – ovvero modellata sul mitizzato esempio di Palestrina – Martini giudicava inaccettabile la presenza nello *Stabat mater* delle «stessissime delicate e graziose espressioni» presenti nella *Serva padrona*, atte, a suo dire, «ad esprimere sensi burleschi e ridicoli», ma non il dolore di Maria e le verità della fede: temi i quali avrebbero richiesto gli stilemi ieratici e sovrapersonali della fuga, dell'imitazione canonica, del *cantus firmus*.

Ancorché inaccettabile, la condanna di Martini evidenziò, nello *Stabat mater* pergolesiano, una novità non alla portata della comprensione di tutti, come avrebbe potuto essere per un lavoro più rispettoso della convenzione alto-stilistica della musica sacra: quasi interamente percorso da stilemi e movenze espressive di chiaro ascendente profano – segnatamente operistico – lo *Stabat mater* dava voce all'istanza di una musica sacra gravida di affettività e figuratività, pronta a cercare il proprio senso al di fuori delle tradizionali (e tranquillizzanti) coordinate della 'forma' stilistica, insistendo solo sulla pregnanza della 'sostanza' musicale, ovvero drasticamente riducendo lo spazio per una lettura sonora 'oggettiva' (dottrinale e comunitaria) del testo sacro, a tutto favore di un'invenzione (e, conseguentemente, di una lettura) soggettiva.

Di contrappunto rigoroso nello *Stabat mater* pergolesiano ce n'è davvero assai poco: esso figura solo nel «Fac, ut ardeat» e, inevitabilmente, nell'«Amen» conclusivo; il resto del lavoro (vale a dire quasi tutto) è consacrato a un'espressività sentimentale e patetica di netta matrice operistica: 'depurata' sì dagli 'estremismi' del vocalismo acrobatico, ma intessuta di arie e duetti nei quali le scelte compositive afferiscono alla retorica soggettiva (non ieratico-impersonale) dell'espressione degli affetti. Pressoché l'intera partitura è contrassegnata da armonie melanconiche; frequentissimo è il modo minore e capillare la diffusione di dissonanze: stilemi magistralmente associati a percorsi melodici insieme semplici e pregnanti, condotti su itinerari armonici sobri e lineari. Questa unione di semplicità e pregnanza dà luogo a un'espressione intensa, di tipo non tanto drammatico quanto intimo, profondamente soggettivo, cui la sostanza dell'ideazione musicale conferisce un tono di dolente, elegiaca rassegnazione. Nel vario e articolato panorama culturale della capitale partenopea, che nel Sei-Settecento era un fondamentale centro propulsore dell'opera italiana (importante a tal punto da favorire l'equivoco concetto storiografico ottocentesco di 'opera napoletana'), Pergolesi fu personalità fra le più attive e rappresentative nella fase, a dir poco cruciale, della

liquidazione della cultura tardosecentesca a favore di un ottimismo protoilluministico e razionalista che trovava fra l'altro espressione in ambito operistico nei testi del massimo librettista del tempo, Pietro Metastasio.

A ben vedere, oltreché per la sua ben nota frequentazione dei testi metastasiani (musicò l'*Adriano in Siria* e l'*Olimpiade*), Pergolesi dimostra la propria contiguità a questo universo di valori proprio attraverso la 'lettura' del testo dello *Stabat mater*: la capacità di ricomporre il dolore, di tradurne le immagini non in uno strazio disperato, ma in un lutto profondo sublimato in rassegnazione, è un segno eloquente dell'adesione di Pergolesi alla parte più viva e moderna della cultura del proprio tempo.

### Stabat mater

CORO  
Stabat mater dolorosa  
Juxta crucem lacrimosa,  
Dum pendebat Filius.

SOPRANO  
Cujus animam gementem  
Contristatam ac dolentem  
Pertransivit gladius.

CORO  
O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater unigeniti!

CONTRALTO  
Quae moerebat, et dolebat,  
Et tremebat dum videbat  
Nati poenas inclyti!

DUETTO  
Quis est homo qui non fleret,  
Christi Matrem si videret  
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari  
Piam Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis  
Vidit Jesum in tormentis,  
Et agellis subditum.

SOPRANO  
Vidit suum dulcem natum  
Morientem desolatum  
Dum emisit spiritum.

CONTRALTO  
Eja mater, fons amoris,  
Me sentire vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam.

CORO  
Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum,  
Ut sibi complaceam!

DUETTO  
Sancta Mater, istud agas,  
Crocifigi ge plagas  
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerari,  
Tam dignati pro me pati  
Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,  
Crocifixo condolere,  
Donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare  
Te libenter sociare  
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
Mihî iam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.

CONTRALTO  
Fac ut portem Christi mortem  
Passionis fac consortem,  
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,  
Cruce fac inebriari  
Ob amorem Filii!

DUETTO  
Inflammatum et accensum,  
Per te, Virgo, sim defensum,  
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri  
Morte Christi praemuniri,  
Confoveri gratia.

CORO  
Quando corpus morietur,  
Fac, ut animae donetur  
Paradisi gloria.  
Amen.

## BIOGRAFIE

### GIANLUCA CAPUANO, *direttore*

Direttore principale de Les Musicien du Prince di Monte Carlo, nasce a Milano, dove consegue una laurea in Filosofia teoretica e si diploma in Organo, Composizione e Direzione d'orchestra. Si specializza poi in prassi ed esecuzione della musica antica alla Scuola Civica di Milano. Nel 2006 fonda il gruppo vocale e strumentale Il canto di Orfeo. Direttore, organista e continuista, si esibisce in Europa, Stati Uniti, Russia e Giappone. Esperto del repertorio barocco e classico ha diretto opere quali *Leucippo* di Hasse con Concerto Köln, *Orlando* di Händel a Dresda, *Orlando paladino* di Haydn a Zurigo. Nel 2016 dirige *Norma* di Bellini con Cecilia Bartoli all'apertura del Festival di Edimburgo e poi al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi. È invitato a Baden Baden a dirigere il tour europeo di Cenerentola con la Bartoli a Montecarlo, Dortmund, Amburgo, Amsterdam, Versailles e Lussemburgo. Seguono: *Catone in Utica* di Vivaldi con Concerto Köln, *Così fan tutte* con Opera Lombardia a Como, Brescia e Cremona, Idomeneo al Maggio Musicale Fiorentino, *La clemenza di Tito* a Karlsruhe, *L'incoronazione di Poppea* a Nantes, il dittico *Pigmalione* di Donizetti / *Che originali!* di Mayr al Festival Donizetti di Bergamo. L'ampia attività concertistica lo vede alla direzione di concerti sinfonici con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, i Pomeriggi Musicali di Milano, Philharmonisches Orchester Kiel, Orchestre National de Montpellier, Concerto Köln. Con Il canto di Orfeo inaugura il festival Milano Arte Musica 2017. Nel 2017 debutta al Festival di Salisburgo con *Ariodante*, *La donna del lago* e *Les musiciens du Prince*, dirige poi *Le metamorfosi di Pasquale* di Spontini alla Fenice, *Gli uccellatori* di Gassmann a Colonia, *La finta giardiniera* a Winterthur con l'Opera Zürich. Altre recenti produzioni, includono: *Il matrimonio segreto* di Cimarosa e *Il trionfo del tempo e del disinganno* di Händel a Colonia; *Weinachtsoratorium* ad Amburgo; *Orfeo ed Euridice* di Gluck a Roma; il suo ritorno a Salisburgo per *Alcina* di Händel e l'oratorio *La morte di Abel* di Caldara; Guillaume Tell alla Chorges d'Orange; Il matrimonio segreto ad Amsterdam; *Il barbiere di Siviglia* a Palermo; il Requiem di Mozart a Bari; *La Cenerentola*, *Iphigénie en Tauride* a Zurigo.

### **SILVIA FRIGATO, *soprano***

Soprano. Vincitrice del Concorso internazionale di canto barocco Francesco Provenzale 2007, è ospite delle più prestigiose sedi italiane ed estere e collabora, tra gli altri, con Alessandrini, Biondi, Dantone, Sir Gardiner, Gatti, Herreweghe, Kuijken, Marcon, Montanari e Sardelli. Dopo aver preso parte a tutte le edizioni dell'Accademia Monteverdiana, nel 2017 è tra i protagonisti del progetto Monteverdi 450 del Monteverdi Choir e Sir John Eliot Gardiner. Tra gli ultimi impegni, El retablo de Maese Pedro di de Falla al Regio di Parma, La serva padrona di Paisiello a Lugo, L'Orfeo di Monteverdi a Barcellona e in tour in Asia, Maddalena ai piedi di Cristo di Caldara a Praga e Dresda, L'isola disabitata di Jommelli a Siviglia, La resurrezione di Händel a Brunnenenthal, Dafne di Marco da Gagliano e La clemenza di Tito al Maggio Fiorentino, Il trespolo tutore al Carlo Felice di Genova. Ospite regolare della Fenice, vi ha cantato Il re pastore (2019), lo Stabat mater di Pergolesi (2018), Cefalo e Procri, La sonnambula e la trilogia monteverdiana (2017), Mirandolina (2016), Vivaldi Millennium (2014), concerti in Basilica (2013 e 2012), Processo Monteverdi (2013) e l'edizione 2012 del Festival Lo spirito della musica di Venezia.

### **SARA MINGARDO, *contralto***

Nasce a Venezia, dove studia al Conservatorio Benedetto Marcello sotto la guida di Franco Ghitti per completare poi gli 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, collabora stabilmente con direttori d'orchestra quali Alessandrini, Bolton, Chailly, Chung, Davis, Gardiner, Haïm, Minkowski, Muti, Norrington, Pinnock, Pollini, Rousset, Savall, Schreier, e con le principali orchestre internazionali. 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 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. 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.

### *Orchestra del Teatro La Fenice*

*Violini primi* Roberto Baraldi ♦, Livio Salvatore Troiano, Federica Barbali, Xhoan Shkreli,

Mauro Chirico, Maria Grazia Zohar

*Violini secondi* Gianaldo Tatone •, Nicola Fregonese, Davide Gibellato, Chiaki Kanda,

Luca Minardi

*Viole* Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Valentina Giovannoli

*Violoncelli* Francesco Ferrarini • ♦, Nicola Boscaro, Antonino Puliafito

*Contrabbassi* Matteo Liuzzi •, Massimo Frison

*Clavicembalo e organo positivo* Luca Oberti ♦

*Clavicembalo* Roberta Ferrari

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

### ***Main Partner***

