

Concerto in diretta *streaming*

su www.teatrolafenice.it

sul canale  YouTube del Teatro

direttore

MARKUS
STENZ

dal Teatro Malibran
sabato 30 gennaio 2021 ore 17.30



Orchestra del Teatro La Fenice

Richard Strauss

Der Bürger als Edelmann (Il borghese gentiluomo) suite dalle musiche di scena op. 60 TRV 228c

Ouverture zum 1. Aufzug (Jourdain - der Bürger) - Schnell
Ouverture all'atto I (Jourdain, il borghese) - Molto allegro

Menuett - Tempo di Menuetto (Ziemlich langsam)
Minuetto - Tempo di minuetto (Moderato assai)

Der Fechtmeister - Ziemlich lebhaft
Il maestro di scherma - Animato assai

Auftritt und Tanz der Schneider - Schnell
Entrata e danza dei sarti - Vivace

Das Menuett des Lully - Sehr gemächlich
Il minuetto di Lully - Molto moderato

Courante - Ziemlich lebhaft
Corrente - Animato assai

Auftritt des Cleonte (nach Lully) - Feierlich
Entrata di Cleonte (da Lully) - In tempo moderato

Vorspiel zum 2. Aufzug (intermezzo) - (Dorantes und Dorimene - Graf und Marquise)
Andante, galante e grazioso

Preludio all'atto II - (Dorante e Dorimene - conte e marchesa) - Andante, galante e grazioso

Das Diner (Tafelmusik und Tanz des Kükenjungen) - Moderato, alla marcia
La cena (Musica da tavola e danza dei garzoni di cucina) - Moderato, alla marcia

violino **Roberto Baraldi**



Wolfgang Amadeus Mozart Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551 *Jupiter*

Allegro vivace
Andante cantabile
Menuetto: Allegretto
Molto allegro

NOTE AL PROGRAMMA

RICHARD STRAUSS, *DER BÜRGER ALS EDELMANN* (IL BORGHESE GENTILUOMO)

Agli inizi del Novecento si registra un netto cambiamento nel rapporto fra teatro e musiche di scena. Personaggi come Bertolt Brecht, Max Reinhardt, Gordon Craig, Adolphe Appia, portano innovazioni fondamentali in campo registico e creativo, tali da approdare a una nuova definizione dello spazio scenico e del rapporto fra autore, attore e pubblico. Si arriva a un vero e proprio capovolgimento della funzione della musica, che viene utilizzata non più per esaltare la dimensione drammatica della vicenda, ma per seguire piuttosto azione e atteggiamenti dei personaggi, divenendo essa stessa azione.

Se escludiamo quattro brani poco significativi concepiti nel 1887 per un allestimento shakespeariano di *Romeo and Juliet*, le uniche musiche di scena composte da Richard Strauss sono quelle per *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière: un progetto che nasce in concomitanza con la prima versione dell'*Ariadne auf Naxos*. Quest'ultima, in pratica, viene concepita dal compositore e dal suo librettista-letterato Hugo von Hofmannsthal come lo spettacolo che Monsieur Jourdain, il borghese gentiluomo protagonista del capolavoro di Molière (una satira pungente dei nuovi ricchi che si atteggiavano a nobili con risultati ridicoli), offre ai suoi ospiti nel corso della commedia. Detto in altri termini, l'*Ariadne* nelle intenzioni degli autori svolge le stesse funzioni che nell'originale *comédie-ballet*, corredata dalle musiche di Jean-Baptiste Lully, aveva il conclusivo *Le Ballet des Nations*. Per l'occasione, Hofmannsthal riduce a due i cinque atti del *Bourgeois*, dove le musiche di Strauss prendono il posto di quelle di Lully, e fa terminare la vicenda con la scena del sontuoso banchetto e la successiva rappresentazione dell'opera sul mito di Arianna.

In questo abbinamento di soggetti lontani nel tempo, con cui la coppia di autori cerca di rinnovare il successo ottenuto con *Der Rosenkavalier* (1911), *Der Bürger als Edelmann* va in scena al Teatro di Corte di Stoccarda il 25 ottobre 1912, con la regia di Max Reinhardt e la direzione dello stesso Strauss. Purtroppo il lavoro non sarà un successo e si rivelerà inadatto al teatro di repertorio, anche per la difficoltà di reperire per la rappresentazione due compagnie distinte di cantanti e di attori. Di qui, su suggerimento di Hofmannsthal, la decisione di Strauss di separare l'opera dalla commedia dialogata e danzata: il compositore appronta così una nuova versione di *Ariadne* e la rende autosufficiente introducendo un atto autonomo – un prologo dove si mostrano i preparativi dello spettacolo –, mentre i brani per il *Bourgeois* vengono rivisti e articolati in diciassette numeri in vista di una esecuzione a Berlino nel 1918 in abbinamento alla commedia di Molière. Successivamente, da queste musiche di scena Strauss estrapolerà nove numeri per mettere a punto la *suite* orchestrale op. 60 che sarà eseguita per la prima volta a Salisburgo il 31 gennaio 1920.

La musica che il capolavoro di Molière ispira a Richard Strauss guarda dunque nostalgicamente al passato, che viene però reinventato in un'ottica tipicamente novecentesca. Il compositore tiene presente la musica di Lully del 1670 rielaborandone addirittura alcune parti: in particolare, *Das Menuett des Lully* n. 5, la *Courante* n. 6 e *Auftritt des Cleonte* n. 7 sono sofisticati rifacimenti lulliani, nei quali serpeggia un'ironia analoga a quella con cui il commediografo francese delinea l'arricchito Jourdain. Elaborazioni che si armonizzano benissimo con il resto di una composizione in cui si fondono genialmente elementi arcaizzanti e moderni. L'organico dell'orchestra

è cameristico ed è rimarchevole come Strauss riesca a ottenere da una compagine ridotta una tavolozza variegata di colori, intensità e sfumature attraverso una sapiente combinazione di timbri e la valorizzazione delle qualità solistiche di ogni singolo strumento. Un ruolo importante è affidato tra l'altro al pianoforte che nel corso dei nove pezzi svolge, con la sua antistoricità, un ruolo analogo a quello del valzer inserito nella cornice settecentesca del *Rosenkavalier*. Un'orchestrazione innovativa, insomma, che guarda avanti e sembra quasi anticipare per certi aspetti il neoclassicismo del *Pulcinella* di Stravinskij.

L'elegante e virtuosistico pastiche si apre con l'*ouverture* che evoca l'animazione del palazzo in cui Monsieur Jourdain incede con fare ostentato e pomposo, attorniato da una corte di adulatori e scrocconi che ne sfruttano le ambizioni di ridicolo parvenu. La seconda parte del brano presenta un'arietta tipicamente Straussiana, cantata da un soprano nella versione scenica e qui affidata invece all'oboe. Seguono un breve *Menuett*, che con l'elegante leggerezza degli archi e dei flauti allude a una lezione di danza, e *Der Fochtmeister*, dove pianoforte, tromba e trombone descrivono la presenza di un maestro d'armi che impartisce una lezione al maldestro allievo. Il quarto brano (*Auftritt und Tanz der Schneider*) racconta l'entrata dei sarti che, a ritmo di gavotta, presentano a Jourdain il suo nuovo e sfarzoso abito, e culmina nelle virtuosistiche evoluzioni della Polacca affidata al violino che raffigura il capo-sarto prodigo di attenzioni per il padrone di casa.

I tre numeri successivi, come già accennato, sono modellati direttamente sulle musiche originali di Lully. Siamo di fronte tuttavia a una vera e propria trasfigurazione stilistica del passato: *Das Menuett des Lully* mantiene il tema del compositore seicentesco, ma del tutto Straussiana sono l'armonia, la strumentazione, la sensualità; la *Courante*, dopo un inizio di impronta galante, presenta un denso sviluppo contrappuntistico; *Auftritt des Cleonte*, poi, descrive l'ingresso di Cleonte (che chiede la mano della figlia di Monsieur Jourdain travestendosi da ricco turco), e si configura come una Sarabanda divisa in tre sezioni: morbida e delicata la prima, vivace e orientaleggiante la seconda, mentre la terza è una ripetizione della prima con una strumentazione più densa.

Seguono un breve intermezzo, che con la sua cifra galante e insinuante ritrae una coppia di finti aristocratici, Dorante e Dorimene, che tramano ai danni di Monsieur Jourdain, e infine il brano conclusivo, *Das Dîner*, la pagina più ampia e articolata della *suite*. È la scena del banchetto e della danza dei cuochi, che si apre con l'ingresso dei commensali accompagnati da una fanfara seguita da una marcia. In base a un'idea in parte dovuta allo stesso Max Reinhardt, le varie portate vengono annunciate da sapide citazioni musicali: il salmone del Reno chiama in causa un tema di *Das Rheingold* di Wagner, la carne di montone l'episodio dei montoni dal *Don Quixotte* dello stesso Strauss, mentre per la portata con lingue d'allodola e tordi il compositore cita il cinguettio degli uccelli dal *Rosenkavalier*, ma anche il tema di «La donna è mobile» dal *Rigoletto*, trattandosi di prelibatezze all'epoca importate da Mantova. Il susseguirsi di danze e ammiccamenti musicali termina con una sorpresa: su un ritmo di valzer, i camerieri portano al centro del tavolo una gigantesca omelette dalla quale salta fuori un giovane aiutante di cucina che scatena, a conclusione della *suite*, una danza travolgente.

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

Il rapporto tra la musica e la scena è centrale in tutta l'opera di Mozart, anche in quella strumentale, come sottolineato in maniera impagabile da Georg Knepler, autore di un saggio fondamentale per una corretta comprensione della musica del salisburghese (Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano-Lucca, Ricordi-UM, 1995). L'idea cardine di Knepler è che determinate idee musicali, che nascono nella testa di Mozart, pur mantenendo alcune delle loro caratteristiche, poi si modificano, si ampliano, si rinnovano in maniera tale che sia difficile riconoscerne il nucleo originario. Ciò soprattutto accade quando Mozart si serve di 'contrast', vale a dire di alternanza tra sezioni seriamente elaborate e parti di carattere scherzoso. L'uso di tali contrasti, dunque, corrisponderebbe alla cangiante natura dell'animo umano, che Mozart descrive in termini musicali 'semantizzati'.

Un esempio straordinario lo si trova nel primo movimento della maestosa Sinfonia kv 551 *Jupiter* (composta nel 1788, ultimo lavoro sinfonico del suo autore, *summa* inarrivabile di antico e moderno): dopo il solenne *incipit*, che conduce a un tema lirico non meno famoso, si slancia poi un passaggio appassionato e grandioso, forte, che attacca in minore con tutta l'orchestra e che con le sue diciotto battute è quasi lungo come il primo tema ed esattamente come il secondo. Poi accade qualcosa di inatteso, di cui sarebbe bello sapere come si può spiegare in termini 'puramente musicali'. Introdotto da una graziosa figura ascendente dei violini inizia (al contrario dell'uso mozartiano in questa fase creativa) un terzo tema; proviene da un'aria che Mozart aveva scritto due-tre mesi prima della composizione della sinfonia per Albertarelli, interprete dell'edizione viennese del *Don Giovanni*, cantata come inserto in un'opera buffa di Anfossi. (Knepler) Si tratta di un frammento galante, definito «l'aria del baciamano», nella quale un lezioso cavaliere impartisce a un certo «caro Pompeo» una lezione su come prendere le cose del mondo, vale a dire in maniera meno seria. Insomma, non c'è bisogno di cadere nel patetico: a studiare le usanze del mondo si possono trovare toni amichevoli per dire ciò che va detto.

Effettivamente, questo tono effusivo, caldo, anche se a tratti disperato, lo si ritrova in tutto il sublime pezzo, a partire dal seguente, meraviglioso *Andante cantabile* (con sordini), che si apre con una melodia quasi banale nella sua struttura, ma che cede il passo a un secondo soggetto (nella tragica, per Mozart, tonalità di re minore, quella del *Don Giovanni*) carico di malinconia; ancora una volta, è il terzo tema che conferma, col suo tono maestoso e calmo, che il patetico non è necessario per comprendere «le usanze del mondo».

Non a caso, nel seguente Menuetto la solennità orchestrale con la quale è rivestito il semplice tema iniziale viene in qualche modo mitigata dall'ironia conferitagli dai legni, che persiste grazie a un complesso contrappunto. Contrappunto che sarà, assieme alla forma-sonata, il grande protagonista, in termini formali, del Finale: i tre soggetti (il terzo dei quali in sol maggiore) vengono elaborati nella sezione di sviluppo in un magnifico fugato, che sfocia fondendosi nella magistrale e conclusiva coda, dove un contrappunto di rara perfezione riveste e maschera la (apparente) semplicità dell'insieme.

BIOGRAFIE

MARKUS STENZ *direttore*

Ha ottenuto posizioni di alto profilo con orchestre e teatri internazionali, tra le quali quelle di direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (2012-2019), direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestra (2015-2019) e *conductor-in-residence* della Seoul Philharmonic Orchestra (2016-2020). È stato direttore musicale generale della città di Bologna, e Gürzenich-Kapellmeister per undici anni (2003-2014), direttore principale della London Sinfonietta (1994-1998) e direttore artistico del festival di Montepulciano (1989-1995). Ha debuttato nell'opera nel 1988 alla Fenice, con la prima della versione revisionata di *Elegy for Young Lovers* di Henze. Da allora si è esibito nelle più importanti sale e teatri mondiali, tra cui Scala, La Monnaie a Bruxelles, English National Opera, San Francisco Opera, Staatsoper Stuttgart, Oper Frankfurt, Glyndebourne Festival Opera, Chicago Lyric Opera e Edinburgh International Festival. A Colonia, tra i molti importanti impegni, ha diretto il *Ring*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Die Meistersinger von Nürnberg*, così come *Jenůfa* e *Káta Kabanová* di Janáček, *Don Giovanni* e *Love and Other Demons* di Eötvös. Ha diretto molte prime mondiali, come *Das Verratene Meer* di Henze per la Deutsche Oper di Berlino, *Venus und Adonis* per la Bayerische Staatsoper, *Die Eroberung von Mexico* di Rihm e *Caligula di Glanert* per l'Oper Frankfurt. Nella stagione 2018-2019 ha diretto la tanto attesa prima assoluta di *Fin de partie* di Kurtág alla Scala. Ha collaborato come ospite con le più prestigiose orchestre internazionali, come Royal Concertgebouw Orchestra, Berlin Philharmonic, Munich Philharmonic, NHK, Symphony Orchestra of the Bayerische Rundfunk, Gewandhaus Orchestra Leipzig, London Philharmonic, Tonhalle Orchestra (Zurigo), Vienna Symphony, Orchestra Sinfonica della Hessische Rundfunk, e NDR.

ROBERTO BARALDI *violino*

Ha iniziato lo studio del violino all'età di otto anni presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano sotto la guida della professoressa Wanda Luzzato. Nel corso dei suoi studi ha vinto numerosi concorsi e borse di studio e, a diciotto anni appena compiuti, si è diplomato con il massimo dei voti. Nel 1989 ha fatto parte dell'Orchestra Giovanile dello Schleswig-Holstein Musik Festival e dal 1990 al 1992 dell'Orchestra Giovanile della Comunità Europea (ECYO), con le quali ha effettuato *tournee* in tutta Europa con maestri quali Leonard Bernstein, Vladimir Ashkenazy, Mstislav Rostropovich, Carlo Maria Giulini. Si è perfezionato con Giuseppe Prencipe alla Scuola di Musica di Fiesole, con Viktor Liberman (konzertmeister dell'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam) a Utrecht e nel 1995 ha conseguito il Solisten-Diplom con Aida Stucki Piraccini (insegnante della celebre violinista Anne-Sophie Mutter) al Conservatorio di Winterthur eseguendo il concerto di Glazunov. Ha ricoperto per due anni il ruolo di primo violino di spalla presso l'orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano e per tre anni lo stesso ruolo presso l'orchestra della Fondazione Arena di Verona. Ricopre dal 1997 il ruolo di violino di spalla dell'orchestra del Teatro la Fenice di Venezia; con queste orchestre si è esibito come solista in numerose occasioni (eseguendo, tra l'altro, anche il concerto per violino di Ligeti).

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Fulvio Furlanut, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Anna Tositti, Livio Salvatore Troiano

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Emanuele Frascini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Elizaveta Rotari

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Davide Toso

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Enrico Graziani, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Walter Garosi

Flauti Mattia Petrilli • ♦, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Federico Ranzato

Fagotti Marco Giani •

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Vincenzo Musone

Trombe Guido Guidarelli •, Eleonora Zanella

Tromboni bassi Athos Castellan

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole, Claudio Tomaselli ♦

Arpa Eva Perfetti • ♦

Pianoforte Roberta Paroletti ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

Main Partner

INTESA  SANPAOLO