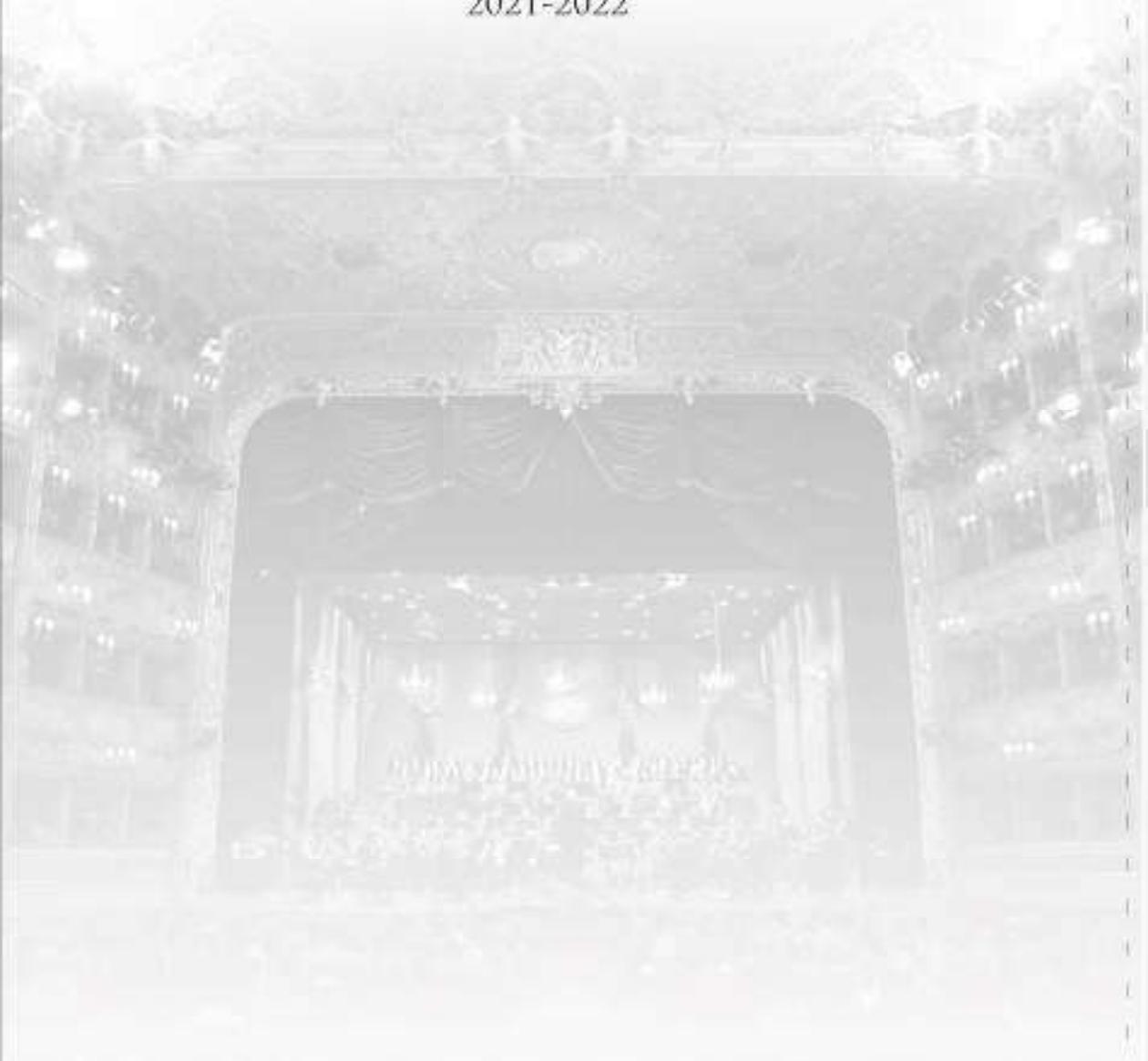




FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2021-2022



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2021-2022



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^o cavabalaio Luca Vismara di Sorogno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

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

Caratteristiche tecniche:

*estensione fa¹ - fa¹,
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*

mercoledì 17 novembre 2021

LUCA MOSCA

Fidelio

martedì 14 dicembre 2021

SILVIA POLETTI

Lac

martedì 25 gennaio 2022

SERGIO TRONZELLA

Marie-Antoinette

martedì 15 febbraio 2022

GIORGIO BATTISTELLI

Le baruffe

lunedì 28 marzo 2022

GUIDO BARRERI

I lombardi alla prima crociata

martedì 19 aprile 2022

PAOLO BARATTA

Faust

giovedì 24 aprile 2022

FRANCESCO ERLE

La Griselda

martedì 21 giugno 2022

LUCA MOSCA

Peter Grimes

martedì 4 ottobre 2022

SANDRO CAPPELLUZZO

Apollo et Hyacinthus

lunedì 10 ottobre 2022

OLGA VISENTINI

La Fille du régiment

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sala Apollinea

Incontri di approfondimento sui programmi musicali

Roberto Mori introduce i concerti della Stagione Sinfonica

sabato 4 dicembre 2021

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Myung-Whun Chung

sabato 8 gennaio 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto John Axelrod

sabato 15 gennaio 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Charles Dutoit

sabato 5 febbraio 2022

ore 19.20

Teatro Malibran

concerto Riccardo Frizza

sabato 12 marzo 2022

ore 19.20

Teatro Malibran

concerto Markus Stenz

venerdì 18 marzo 2022

ore 19.20

Teatro Malibran

concerto Myung-Whun Chung

sabato 14 maggio 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Frédéric Chaslin

sabato 21 maggio 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Markus Stenz

venerdì 27 maggio 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Robert Trevino

sabato 4 giugno 2022

ore 19.20

Teatro Malibran

concerto Louis Lortie

venerdì 10 giugno 2022

ore 19.20

Teatro Malibran

concerto Fabio Biondi

venerdì 8 luglio 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Fabio Luisi

venerdì 26 agosto 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Joana Carneiro

sabato 29 ottobre 2022

ore 19.20

Teatro Malibran

concerto Dmitry Matvienko

sabato 5 novembre 2022

ore 19.20

Sala Apollinea

concerto Myung-Whun Chung



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2021-2022
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 20 novembre 2021 ore 19,00
Fidelio

martedì 22 febbraio 2022 ore 19,00
Le baruffe

venerdì 1 aprile 2022
I lombardi alla prima crociata

venerdì 24 giugno 2022
Peter Grimes

venerdì 7 ottobre 2022
Apollo et Hyacinthus

venerdì 14 ottobre 2022
La Fille du régiment

Concerti della Stagione Sinfonica 2021-2022
trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 4 dicembre 2021 ore 20,00)

John Axclrod (sabato 8 gennaio 2022 ore 20,00)

Charles Dutoit (sabato 15 gennaio 2022 ore 20,00)

Frédéric Chaslin (sabato 14 maggio 2022 ore 20,00)

Louis Lortie (sabato 4 giugno 2022 ore 20,00)

Fabio Luisi (venerdì 8 luglio 2022 ore 20,00)

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Maria Laura Faccini

Maria Leddi Maiola

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

SOCI FONDATORI



REGIONE del VENETO



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



INTESA  SANPAOLO



Nementa Di Pove



Fondazione Amici della Fenice



ALBO DEI SOCI

VDA

FILFUNDUSKREIS DES
TEATRO LA FENICE

zafferano



Marsilio



VETTORE UFFICIALE





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2021-2022

Venezia

4 dicembre 2021 – 6 novembre 2022

SOMMARIO

- 4 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 4 e 5 dicembre 2021
musiche di Ludwig van Beethoven
- 22 MARCO GEMMANI
CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 20 e 21 dicembre 2021
Concerto di Natale, musiche di Baldassarre Galuppi
- 34 JOHN AXELROD
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 8 e 9 gennaio 2022
musiche di Leonard Bernstein e Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 42 CHARLES DUTOIT
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 15 e 16 gennaio 2022
musiche di Maurice Ravel, Wolfgang Amadeus Mozart, Claude Debussy
e Igor Stravinskij
- 52 RICCARDO FRIZZA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 5 e 6 febbraio 2022
musiche di Fryderyk Chopin e Robert Schumann
- 60 FRANCESCO LANZILLOTTA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 27 febbraio e 1 marzo 2022
musiche di Gioachino Rossini, Johann Strauss, Antonín Dvořák,
Jacques Offenbach, Franz Lehár, Leonard Bernstein, Emmerich Kálmán
- 74 MARKUS STENZ
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 12 e 13 marzo 2022
musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy,
Wolfgang Amadeus Mozart e Robert Schumann
- 82 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 18 e 19 marzo 2022
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven
- 92 FRÉDÉRIC CHASLIN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 14 e 15 maggio 2022
musiche di Hector Berlioz e Maurice Ravel

- 98 MARKUS STENZ
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 21 e 22 maggio 2022
musiche di Richard Wagner
- 102 ROBERT TREVINO
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 27, 28 e 29 maggio 2022
musiche di Gustav Mahler
- 110 LOUIS LORTIE
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 4 e 5 giugno 2022
musiche di Edvard Grieg e Robert Schumann
- 116 FABIO BIONDI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 10 e 11 giugno 2022
musiche di Antonio Vivaldi e Franz Joseph Haydn
- 124 FABIO LUISI
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 8 e 9 luglio 2022
musiche di Carl Orff
- 152 JOANA CARNEIRO
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 26, 27 e 28 agosto 2022
musiche di Manuel de Falla e Igor Stravinskij
- 160 DMITRY MATVIENKO
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 29 e 30 ottobre 2022
musiche di Franz Joseph Haydn e Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 166 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 5 e 6 novembre 2022
musiche di Gustav Mahler
- 176 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Teatro La Fenice

sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00 turno S
domenica 5 dicembre 2021 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 Maida Hundeling
mezzosoprano Anke Vondung
tenore Vincent Wolfsteiner
basso Thomas Johannes Mayer

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

NOTE AL PROGRAMMA

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

I. Vienna, poco più di centonovant'anni fa, Ludwig van Beethoven (1770-1827) è quasi giunto al suo cinquantatreesimo compleanno, afflitto ormai da anni da una sordità completa e opprimente: rintraccia nel cassetto i quaderni di abbozzi, i fogli sparsi in cui era solito annotare un'idea tematica, un passaggio orchestrale, un progetto formale che lo appassionava e si mette a lavorare sodo per mettere in forma i quattro movimenti della sua ultima (conclusa) grandiosa sinfonia: la Nona. Lo attende la costruzione di una grande 'cattedrale', punto d'arrivo del suo tracciato creativo e insieme pietra di paragone (e d'inciampo) di tutto il repertorio sinfonico su cui si farà le ossa la nascente generazione romantica. Non c'è dubbio che nel suo ristretto catalogo sinfonico (tale rispetto a quello di Haydn e Mozart, suoi prolifici colleghi), e soprattutto in *Eroica*, *Quinta*, *Pastorale* e *Settima*, Ludwig avesse già sconquassato le consuetudini delle forme musicali attraverso le quali si era storicamente espresso il genere. Peraltro, rispetto ai primi anni d'attività, in cui il tratto stilistico era impregnato di sapore classico-viennese (aveva ricevuto «lo spirito di Mozart attraverso le mani di Haydn», per dirla con le parole profetiche scritte nel 1792 da uno dei suoi primi protettori, il conte Waldstein), l'euforia degli anni napoleonici aveva indotto Beethoven a enfatizzare il valore sociale della produzione musicale: fare dell'arte un mezzo di comunicazione, veicolo di valori politici e intellettuali destinati alle masse (con uno scarto importante rispetto al *milieu* del classicismo viennese, dove compositore e committente dividevano piuttosto una langue musicale d'intrattenimento e di degustazione). Ciò lo portò a forgiare nuove soluzioni stilistiche, sostanzialmente ruotanti entro una scrittura dal tono 'eroico', una comunicazione decisa e convincente orientata sull'ascoltatore - percepibile ancora nella scrittura consequenziale, senza ripiegamenti, saltellante e decisa della *Settima Sinfonia* finita nel 1812.

Ma a metà degli anni Dieci (quando peraltro sono documentati i primi abbozzi della figurazione discendente che apre il primo movimento della *Nona*), il Nostro vede svanire i suoi entusiasmi politici e avanzare la stretta della Restaurazione (mentre sul versante personale si sono definitivamente

chiuse le porte dell'amore proibito per l'«immortale amata», purtroppo una dama già maritata); non c'è più spazio per una musica di stampo eroico, per una scrittura che si snoda disinvolta ed entusiasta: lo stile, il 'terzo stile', volge verso una ricerca sempre più personale, 'intellettuale' ed esoterica, sempre più privilegiando la forma del tema con variazioni, le complesse combinazioni contrappuntistiche, gli smembramenti timbrici. La Nona è messa a punto proprio in questo torno d'anni, ma finirà solo nel 1824: a oltre dieci, dunque, dall'ultima fatica sinfonica, a due dal fantasioso *set* pianistico delle Variazioni Diabelli, contemporaneamente alla *première* della *Missa solennis*: mentre sulla scrivania si affastellano gli schizzi degli ultimi allucinanti quartetti.

Confezionata in parte secondo i moduli dell'ultimo stile beethoveniano, intellettuale e ricercato, con strutture formali complesse e inediti percorsi tonali, non stupisce che abbia creato qualche imbarazzo di comprensione ai suoi primi ascoltatori: a complicare le cose, questo Finale con voci ove Beethoven sembra entusiasta di compendiare, grazie alla nervatura dell'ode di Schiller, idee melodiche già abbozzate in altre composizioni, mettendo alla prova l'inventario delle risorse vocali e strumentali, innestando il genere sinfonico con forme di scrittura vuoi sacre vuoi teatrali vuoi cerimoniali.

II. Nei quaderni d'abbozzi e nei fogli sparsi, qualcosa del primo movimento lo si trova già fra le annotazioni tracciate verso il 1816-18 (ben poca cosa: tema d'apertura del movimento, giocato sui gradi discendenti della triade di re minore; o le due battute del caratteristico passaggio dei corni dopo la modulazione a si bemolle maggiore). Nonostante occasionali annotazioni sparse, il processo compositivo sostanzialmente si blocca, e tutto rimane nel cassetto per un paio d'anni: urge lavorare alle ultime Sonate, alle Variazioni op. 120, e soprattutto alla *Missa solennis* (che già era giunta in ritardo rispetto alla sua originale funzione: accompagnare la cerimonia d'assunzione del soglio vescovile dell'arciduca Rodolfo, l'allievo prediletto di Beethoven). Mentre abbozza la Sonata *Hammerklavier*, nel 1818, il compositore annota degli appunti sinottici (inserirne un *Cantique ecclésiastique*, usare modalità antiche, finire con un *Allegro* che suoni in onore di Bacco) che forse avranno avuto qualche responsabilità sulla complessa gestazione del finale della Nona. Il primo tema del movimento lento compare in uno schizzo del 1823, nel contesto di un Minuetto e Trio, solo più tardi fagocitato dalla Sinfonia. In altre parole, idee per la mente ne passavano molte, perlopiù non ancora focalizzate: la messe d'informazioni a volte caotiche e non diacroniche offerte soprattutto dai fogli sparsi fece anche supporre ad alcuni l'esistenza di un doppio progetto di sinfonia, uno con l'intervento del coro nel finale, l'altro – destinato a Londra – solamente strumentale.

Il fatto è che all'altezza dell'estate 1822 manca ancora lo stimolo forte per mettersi a lavorare alla Sinfonia; Beethoven scrive a Londra, all'al-

lievo Ferdinand Ries, per capire se la Philharmonic Society non potrebbe essere intenzionata a commissionargli una «grande sinfonia» per la stagione di concerti; ebbe in risposta un'offerta di 50 sterline e accettò. A marzo dell'anno seguente il lavoro sinfonico era ancora *in fieri*; certo il morale di Ludwig non era dei migliori, vista la grave malattia del fratello Johann. Ma intanto il 'genere' sinfonico andava con buona probabilità fagocitando e rimescolando molte idee lasciate abbozzate nel corso degli anni. Forse proprio per il profilo 'tedesco' che la sinfonia andava assumendo con l'adozione del testo di Schiller a nervatura del Finale, l'idea di eseguirla a Londra si fece sempre più lontana (la Philharmonic Society ricevette la partitura solo alla fine del 1824, sei mesi dopo la *première* viennese; e – vale ricordare – alla prima esecuzione londinese si cantò l'*Inno alla gioia* in italiano – la lingua della musica *tout court* – sostituito solo negli anni seguenti da traduzioni inglesi che riciclavano espressioni tratte dai testi oratoriali in voga dai tempi di Handel). Beethoven avrebbe preferito piazzare la sinfonia a Berlino, dato che – dal suo punto di vista – il gusto dei viennesi era ormai depravato dai virtuosi della compagnia dell'opera italiana, lì giunta grazie al futo dell'imprendario Domenico Barbaja e affidata alle mani esperte di Rossini. Ma i *fan* del compositore di Bonn non accolsero di buon grado l'idea di perdere una prima assoluta di un «grande» della musica, che rappresentava oramai da solo lo spirito di Haydn e Mozart (così da una lettera di petizione pubblicata nel febbraio 1824) e si poneva anche come 'campione tedesco' ideale da contrapporre all'incalzante successo dell'opera italiana. Il 7 maggio, alle cinque del pomeriggio, si svolse così un'accademia al Kärntnertor Theater: in programma la Nona, l'ouverture *Die Weihe des Hauses* [La consacrazione della casa], nonché Kyrie, Credo e Agnus dei dalla *Missa solemnis*.

Dopo tanta attesa, i viennesi furono in realtà colti da un certo imbarazzo: la partitura presentava delle difficoltà tecnico-esecutive quasi insormontabili per l'enorme complesso orchestrale (ventiquattro violini, dieci viole, dodici violoncelli e contrabbassi e doppio numero di fiati rispetto all'organico solitamente disponibile in teatro: agli orchestrali professionisti, tra l'altro ben più avvezzi a concertare un *crescendo* rossiniano piuttosto che l'elaborato contrappunto del Maestro, si aggiunsero i dilettanti della Gesellschaft der Musikfreunde), per non parlare della tessitura imposta ai soprani (che in alcuni punti si videro costretti a tacere), dei cambi di ritmo repentini, dell'intonazione impervia. Beethoven aveva scritto fidandosi – come ormai faceva da molto – del suo solo orecchio interno, ma costruendo una partitura di tale complessità che andava certo al di là delle consuetudini: pesava soprattutto la mancanza di un direttore di concezione moderna che tenesse a bada l'intera compagine esecutiva, divisa invece tra le competenze del primo violino (*Schuppanzig*) e del *Kapellmeister* (*Umlauf*).

Nonostante tutto, il pubblico – così riportano i giornali che avevano puntato sull'evento 'tedesco' – apparve entusiasta, e applaudi spesso a musi-

ca in corso (per esempio, all'energica sortita dei timpani nel secondo movimento). Tuttavia, dopo la recezione entusiasta legata all'evento della prima, i pubblici ottocenteschi ebbero spesso difficoltà a orientarsi nel grande labirinto della Nona. In parte ciò si dovette alla rarità di esecuzioni men che caotiche (Wagner confessava di non aver capito nulla della sinfonia fintanto che non la udì eseguita a Parigi nei leggendari con certi del Conservatorio, direttore Habeneck); in parte alle sue caratteristiche musicali intrinseche.

III. Il fatto è che Beethoven era intervenuto in maniera sostanziosa sulle convenzioni formali, ovvero le modalità con cui un compositore organizza, dà volume, sonorità e spazio alla sequenza musicale e il cui risultato sonoro viene percepito con coerenza dall'ascoltatore. L'*Allegro ma non troppo* d'apertura è canonicamente modellato sulla forma-sonata (una modalità di tripartizione che prevede l'esposizione di almeno due fondamentali zone tematiche che costruiscono la dilatazione spaziale grazie alla contrapposizione tonale, che lo stile classico aveva solitamente identificato come tonica vs dominante, tonalità minore vs relativa maggiore). Essa viene qui alterata in tutti i punti chiave, proprio sovvertendo il sistema di relazioni tonali che assicuravano l'identificazione percettiva della forma: il magmatico re minore iniziale, dopo aver generato un tema energico e fondante l'intero movimento, converge a si bemolle maggiore, con una relazione di terza discendente destinata a ritornare anche nel tempo lento e nel Finale: meccanismo che presto entrerà nel formulario dei compositori romantici, caricato di forte pregnanza. La traiettoria della forma-sonata è orientata a re minore (non mancano le occasioni di ambivalenza con re maggiore), ma Beethoven cerca spazio per altre aree tonali così estranee ai quadri di riferimento da risultare all'orecchio dell'ascoltatore come momenti di straniamento, di sogno a occhi aperti (quando, ad esempio, durante l'esposizione il si bemolle maggiore collassa all'improvviso a si maggiore): in altre parole il terzo stile, il concettuale, estroso e premeditato fa tutta la sua comparsa, assottigliando la rassicurante direzionalità che aveva campeggiato la costruzione formale beethoveniana di anni addietro.

Altro elemento decisivo, tocco di fabbrica dell'ultimo Beethoven è il contrappunto; esce per la prima volta a metà dello sviluppo, dopo un lungo passaggio su figure del primo tema quasi abbandonate a uno stato di rilassatezza, da cui le scrolla il fugato in do minore che vagabonda per altre regioni tonali senza mai raggiungere una vera e propria *climax*. Da ultimo, quando dovrebbe arrivare la rassicurante ripresa, Beethoven reagisce con un forte contrasto impiegando un re maggiore tuonante che impiega una quindicina di battute per ritornare dentro il terreno della tonalità minore. Messa a soqquadro i rapporti della tripartizione si chiude con una coda che, peraltro non diversamente da quanto avviene per Terza e Quinta, consumando quasi un quarto dell'intera lunghezza del movimento, dà la

sensazione di un nuovo sviluppo, che trova il suo punto magico nel fugato innestato dai corni, su un soggetto già ascoltato ma ora reso cangiante dal re maggiore (anticipatore della 'gioia' finale).

I contemporanei non fecero invece assolutamente caso né alla lunghezza, né alla straordinaria energia dinamica dello Scherzo; lo percepirono piuttosto entro i modi di uno stile umoristico (col particolare grottesco dei timpani scaraventati in primo piano). La lunghezza deriva dalla struttura in forma-sonata (più Trio più da capo) a sua volta scandita in regolari ritornelli, dove le battute iniziali ostentano ancora la tonalità di re minore e forniscono il *pattern* ritmico guida dell'intero movimento; dapprima messo in accelerazione dall'impiego del fugato, poi riorganizzato in solida omorimia che si lascia scivolare sul secondo tema in do maggiore (settimo grado abbassato). Certo la più sorprendente scelta tonale mai applicata sino ad allora in un brano simile). Per mettere in moto lo sviluppo Beethoven impiega una cascata vertiginosa di modulazioni – ancora, si noti – tutte per terza discendente. Lo sviluppo prosegue giocando sulle entrate a imitazione scandite dal «ritmo di tre battute», con le scariche vigorose dei timpani, che tengon poi sotto controllo anche il passaggio alla ripresa. (Non pare strano quindi che a Friedrich Kanne, recensore della «Wiener Allegemeine Musikalische Zeitung» – che pure avrebbe preferito ascoltare un melanconico *Adagio* dopo tutta l'agitazione del primo movimento – lo Scherzo apparisse come l'immagine di «una piccola Colombina che con il suo Arlecchino salta lancia vigorosi balzi fra una modulazione e l'altra»). Il movimento, allungato dai ritornelli, ma tenuto in costante tensione mediante l'effetto propulsore del modellino ritmico impiegato come materiale dei giochi d'imitazione, si interrompe grazie al segnale affidato al *fortissimo* dei tromboni; l'energia si raccoglie nelle prime manciate di battute del Trio, con un re maggiore affidato a un impasto memorabile di fiati, con oboi e clarinetti che tracciano un tema decisamente imparentato con l'inno del Finale. La ripetizione dello Scherzo genera una Coda che, come per il primo tempo, sembra voler ulteriormente allungare il movimento, ingannandoci con una falsa ripresa del Trio, brutalmente mozzato. La trasognata canzone dell'*Adagio* (l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» esplose in un «Che musica di paradiso!») è il momento ideale per sfruttare la variazione, anzi la forma (grazie, papà Haydn...) della doppia variazione, con due temi (*Adagio molto cantabile* in si bemolle maggiore, *Andante* in re maggiore) che vengono variati alternativamente anche in nuove tonalità (ma sempre, rispettivamente, sul versante dei diesis e dei bemolli). Si nota tutta l'esperienza che Beethoven aveva maturato in materia, ad esempio con il *set* dell'op. 120 (ma la forma con variazioni è tipica di tutta la sua produzione tardiva). Il gioco dei rapporti fra i due temi (e rispettive trasformazioni tonali) si arricchisce per il ventaglio di soluzioni timbriche che ancora una volta si affidano soprat-

tutto al potere penetrante degli impasti di legni, lasciando in mostra anche virtuosismi straordinariamente nuovi affidati al corno che richiamano le future suggestioni naturalistiche di marchio romantico.

IV. Beethoven stesso aveva difficoltà a descrivere il suo Finale; si limitava a paragonarlo alla Fantasia op. 80, licenziata una quindicina d'anni prima. (Lì però le cose sono più lineari: il coro fa la sua sortita alla fine del pezzo, andandosi ad aggiungere alla voce del pianoforte e dell'orchestra, che hanno già esposto un preludio e una serie di variazioni.) In quella composizione si ritrovano in effetti conduzioni melodiche assai simili al tema della gioia, medesime soluzioni timbriche (ricettario di musica alla turca), e anche simili artifici armonici corali (brusca impennata con cadenza sospesa sul semitono ascendente). La celebre melodia dell'*Inno alla gioia* in realtà arriva ancora più da lontano, dal Lied «Gegenliebe» intonato già nel 1794; tuttavia sono oltre una dozzina gli schizzi attraverso i quali Beethoven mise a punto le ultime otto battute del motivo destinato a divenire certamente uno dei più conosciuti di tutta la storia della musica occidentale.

Se Ludwig era solito tracciare in larga scala l'organizzazione della musica prima di rifinire materiali melodici e armonici, in questo movimento seguì un altro percorso: solo dopo aver completato il tema cominciò a prestare attenzione alla messa in forma della struttura. Ad esempio l'episodio centrale del movimento (quello in si bemolle maggiore) venne progettato dopo aver intonato le prime tre stanze dell'Ode di Schiller, decisa la sezione di musica alla turca e l'*Andante maestoso* in sol maggiore. Beethoven cominciò a scrivere quindi non dall'inizio del movimento, ma dando subito voce ai versi di Schiller; versi che peraltro gli erano ben noti, dato che ci aveva messo le mani sopra in più occasioni. La prima volta ancora fresco del trasferimento a Vienna, stando alla lettera che il professor Bartolomus Fischenich, docente di diritto all'Università di Bonn, manda nel 1793 a Carlotta, moglie dell'amico poeta Friedrich Schiller. «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».

Una manciata d'anni più tardi Beethoven ritorna a lavorare sul medesimo testo; ma nulla ci rimane di queste intonazioni: qualche traccia invece per la gestazione sinfonica compare già negli album di schizzi del 1811-12. Schiller da parte sua, dopo aver licenziato una prima versione nel 1785, ritornò a lavorarci nel 1803, facendo un po' di pulizia dei versi con riferimenti politici troppo espliciti: su questa seconda fonte lavorò infine il compositore. Ritagliò un proprio percorso poetico, scegliendo le prime tre quartine di versi (descrizione degli effetti mirifici operati dalla

Gioia), seguite dai tre distici che il poeta destinava originariamente al coro (rispettivamente primo, terzo e quarto) ma (ri)combinati (IV-I-III) in modo da passare direttamente dall'esortazione agli uomini affinché proseguano eroicamente nel cammino del proprio destino all'appello alle moltitudini affinché si affratellino e colgano la presenza del creatore che troneggia sopra la volta stellata.

Oltre al lavoro di selezione dei versi Beethoven scrisse il recitativo d'esordio del baritono, «O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere» (Amici, non questi toni! / leviamone piuttosto di più grati e gioiosi!) preceduto dalle acri battute in *fortissimo* del *Presto*. È un modulo vocale bizzarro, un po' maldestro per gli standard belcantistici a cui s'erano certo affezionato anche i viennesi; un richiamo che serve a dare la stura a soli e coro che finalmente rivestono di parole il tema della gioia nella luminosa tonalità di re maggiore, fatta eccezione nella terza variazione che scivola alla dominante (la maggiore) trampolino per la cataclismatica discesa tonale di terza. Solo dopo aver messo in forma questo blocco Beethoven aggiunse la sezione iniziale, trasportando agli strumenti quanto aveva già messo in bocca alle voci: dopo l'urlo della Schreckensfanfare (fanfara del terrore, come ebbe a definirla Wagner), arrivano due dei foci più famosi della sinfonia: la ricapitolazione dei movimenti precedenti e il recitativo suonato da violoncelli e contrabbassi, quasi un commento alla reminiscenza tematica della gioia che a breve troverà il suo verbo. Investigato in trecentotrenta battute il perno tonale di re maggiore, sortisce nuovamente il decisivo contrasto tonale di si bemolle (come per secondo tema del primo movimento), che porta dritto alla marce alla turca (con le buffe pulsioni di fagotti e controfagotti e le decorazioni di triangolo, piatti e grancassa), e alle sezioni in stile fugato prima di raccordarsi alla tonalità di re maggiore e far riesplodere i primi versi di Schiller «Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium» (Gioia, bella scintilla divina, Figlia dell'Elisio).

Il carattere di compendio stilistico che mesce e rimpasta materiali e urgenze dell'animo beethoveniano appare ancora più esemplare nello spegnersi del tema corale della gioia e l'aprirsi di una finestra tutta nuova (sol maggiore) dove riappare il coro schilleriano, trasformato secondo una nuova gravità ieratica, propria dello stile sacro, e poi improvvisamente trasfigurato in un *Adagio ma non troppo*, ma devoto (Vi prosternate, milioni? Avverti il Creatore, o Mondo?) nella tonalità di sol minore, ove lo stile antico produce un effetto di straniamento, di visione (più avanti Beethoven farà reintonare questi versi appesantendoli di pause quasi singhiozzanti). Ciò prima di riprendere il tono di re maggiore nell'*Allegro energico*, con i violini che galoppino febbricitanti, scrittura fugata, voci che si sfogano verso registri sovracuti. L'ultimo passaggio solistico, che culmina in un breve concertato a mo' di preghiera (modello Terzetto, delle Maschere nel Finale

i del *Don Giovanni*) viene spazzato via dalla conclusione dove la vocalità adotta con disinvoltura la scrittura da Singspiel, e il finale ci congeda con una sfilza di moduli forgiati sulle consuetudini operistiche.

Per quanto esoterico il tardo stile beethoveniano, per quanto trasfigurate le quartine sul «caro Padre» che vive «sopra le stelle», quello della sinfonia rimane, per Beethoven, un genere che non può non chiudersi su un grande gesto di comunicativa, su un abbraccio alle concretissime moltitudini rappresentate dal pubblico della sua Accademia, e da quei viennesi che tre anni dopo (nonostante tutta la simpatia per Rossini) avrebbero accompagnato a decine di migliaia – neppure fosse un membro di Casa Imperiale – il suo funerale.

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,
Laufer, 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,
noi entriamo ebbri e frementi,
celeste, nel tuo tempio.
Il tuo fascino riunisce
ciò che la moda separò,
ogni uomo s'affratella
dove la tua ala soave freme.

L'uomo a cui la sorte benevola,
concesse il dono di un amico,
chi ha ottenuto una donna devota,
misca 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.

Abbracciatevi, moltitudini!
Questo bacio vada al mondo intero!
Fratelli, sopra il cielo stellato
deve abitare un padre affettuoso:
Vi inginocchiate, moltitudini?
Intuisci il tuo 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,
Sonne 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 cannocchiale dell'osservatore non vede.

(An die Freude, Ode alla gioia di Friedrich Schiller, con introduzione di Ludwig van Beethoven)



MYUNG-WHUN CHUNG

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni, a ventun'anni vince il secondo premio al Concorso Pianistico Cajkovskij 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 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 di 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 francese 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 della città 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. Attualmente è direttore onorario di Tokyo Philharmonic Orchestra, di Staatskapelle Dresden, di Orchestre Philharmonique de Radio France. Parallelamente alla sua attività musicale 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, 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. Egli e i musicisti della Orchestra Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 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 l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Alla Fenice dirige *Don Carlo* (2019), *Un ballo in maschera* (2017), *Simon Boccanegra* (2014), *Otello* (2019, 2013, anche nella *tournee* in Giappone, 2012), *Macbeth* (2018), *Carmen* (2017), *Madama Butterfly* (2016), *Tristan und Isolde* (2012), *Rigoletto* (2010), *La traviata* (2010, 2009) e, oltre a numerosi concerti sinfonici, il Concerto di Capodanno 2018, 2019, 2020.

MAIDA HUNDELING

Si è specializzata a Vienna con Walter Berry e ha vinto la borsa di studio del Richard Wagner Verband. Vive in Germania e collabora regolarmente con l'Opera di Praga e con i Teatri di Bratislava, Ostrava, Brno. Nel Festival Primavera di Praga, sotto la direzione di Jiří Belohlávek, è stata l'applaudita interprete di Katerina in *Greek Passion* di Martinů. Si è esibita nei teatri di Lipsia (*Aida*), Hannover (*Peter Grimes*), Mannheim (*Racconti di Hoffmann*), Nürnberg (*Ariadne auf Naxos*), Wiesbaden (*Fliegender Holländer*), Wuppertal (*Dama di picche* e *Peter*



Grimes), alla Volksoper di Vienna (*Tabarro* e *Salomé*), al NCPA di Beijing (*Turandot*), all'Opera di Fiume (*Elektra* e *Tristan und Isolde*), al Covent Garden (*Walküre*), Hamburg (*Walküre*), a Houston (*Rusalka*), a Montreal (*Fliegender Holländer*). Particolarmente significative sono state le sue presenze italiane: dalla Chrisotemi in *Elektra* sotto la direzione di Gustav Kuhn nei teatri di Bolzano, Modena, Ferrara, Piacenza, alla formidabile Senta in *Fliegender Holländer* nel visionario allestimento di Yannis Kokkos al Teatro Petruzzelli di Bari nel 2018. Sempre al Petruzzelli di Bari, ha trionfato l'anno successivo debuttando in Brünnhilde (*Walküre*) sotto la direzione di Stefan Anton Reck. È stata ospite del Ravello Festival con l'Orchestra del Teatro Massimo e Gabriele Ferro (Zemlinsky/Strauss) e dell'Orchestra Verdi di Milano (Nona Sinfonia di Beethoven). Nel 2021 ha debuttato all'Arena di Verona in *Aida*.

ANKE VONDUNG

Nata a Speyer ha compiuto i suoi studi alla Scuola Superiore di Musica Mannheim con Rudolf Piernay. Nel ruolo di Cecilio in *Lucio Silla*, ha preso parte nel 1998 a un progetto internazionale dell'European Opera Center sotto la direzione di Brigitte Fassbaender; tra il 1998 e il 1999 ha vinto numerosi primi premi in prestigiosi concorsi, tra cui il Belvedere a Vienna, il Mendelssohn-Bartholdy e una borsa di studio dal Ravinia-Festivals di Chicago. Dal 1999 al 2002 è scritturata dal Tiroler Landestheater di Innsbruck, dove ha modo di interpretare molti ruoli importanti della



sua vocalità, quali Oktavian, Sesto, Hänsel. Debutta al Théâtre du Châtelet di Parigi nel ruolo di Hänsel, alla Staatsoper München come Siebel nel *Faust* di Gounod, ai Salzburger Festspiele come Alkmene in *Die Liebe der Danae* e Dorabella in *Così fan tutte*, all'Opéra Bastille di Parigi come Fjodor in *Boris Godunov*. Tra gli impegni più recenti concerti negli USA con la Boston Symphony Orchestra diretta da James Levine, Fricka a Montreal per la direzione di Kent Nagano, Marguerite nella *Damnation de Faust* a Palermo per la direzione di Roberto Abbado, *Geschichten aus dem Wiener Wald* di Gruber al Festival di Bregenz e al Theater an der Wien, *Paulus* al Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Fabio Luisi. Ha lavorato con direttori quali James Conlon, Helmuth Rilling, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Edo de Waart, Gerd Albrecht, Philippe Jordan, Ivan Fischer, Armin Jordan, Kent Nagano, Manfred Honeck, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, James Levine, Fabio Luisi, Marek Janowski, Alexander Shelley, Howard Arman, Lothar Zagrosek, Peter Schneider, Jun Märkl e Enoch zu Guttenberg.

VINCENT WOLFSTEINER

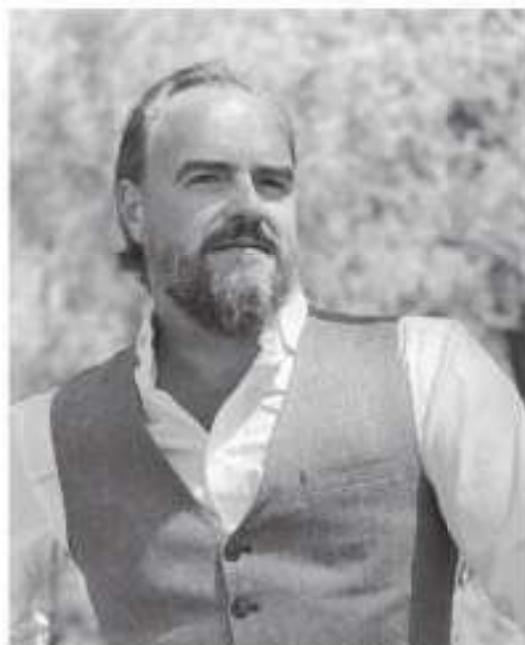
Nato e residente a Monaco, è stato membro permanente dell'ensemble dello Staatstheater Nürnberg e dell'ensemble dell'Oper Frankfurt. Ha eseguito tutti i principali ruoli da tenore del *Ring* di Wagner, di *Lohengrin*, *Peter Grimes*, *Andrea Chénier*, *Der Fliegende Holländer*, *Turandot*, *Il tabarro*, *Adriana Lecouvreur*, *House of the Dead*. Nella scorsa stagione ha cantato Bacchus in *Ariadne auf Naxos* e Tambourmajor nel *Wozzeck* all'Oper Frankfurt, e Hüon in *Oberon* in occasione del suo debutto al Theater an der Wien. Inoltre ha interpretato il ruolo del titolo in



Tristan und Isolde alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino, diretto da Daniel Barenboim, e Siegmund in *Die Walküre* a Bayreuth. Nella stagione 2019-2020 ha debuttato con grande successo nel ruolo di Herodes in *Salome* alla Staatsoper Unter den Linden, e in seguito Tristan nella nuova produzione dell'Oper Frankfurt sotto la direzione di Sebastian Weigle. È attivo anche in ambito concertistico. Il suo repertorio include opere capitali come il *Requiem* di Mozart, la Nona Sinfonia di Beethoven, *Elijah* e *Die erste Walpurgisnacht* di Mendelssohn, le *Faust Szenen* di Schumann, così come l'Ottava Sinfonia e *Das Lied von der Erde* di Mahler. Ha collaborato con direttori quali Sebastian Weigle, Cornelius Meister, Jakub Hrůša, Henrik Nánási, Marcus Bosch, Lothar Zagrosek e con registi come Christof Loy, Keith Warner, Barrie Kosky, Calixto Bieito e Frank Hilbrich.

THOMAS JOHANNES MAYER

Studia pianoforte, canto, storia e lettere. È regolarmente ospite dei più importanti teatri e festival del mondo compresi Staatsoper di Vienna, Opera di Parigi, La Scala, Théâtre La Monnaie di Bruxelles, Covent Garden, Staatsoper e Deutsche Oper di Berlino, Teatro Real di Madrid, Opera di Amburgo, Bayerische Staatsoper, Amsterdam, Tokyo, Festival di Salisburgo, Festival di Bayreuth, Festival di Bregenz e Wiener Festwochen. Oltre ottanta i ruoli in cui ha debuttato, molti del repertorio di Wagner, Strauss e Verdi. Ma ha riscosso grande successo anche con ruoli del repertorio contemporaneo come con *Orest*



di Manfred Trojahn alla Staatsoper di Vienna. Impegni recenti includono Hans Sachs (*Die Meistersinger von Nürnberg*) al Summer Opera Festival di Tokyo, Jochanaan (*Salome*) al Bol'soj di Mosca, Holländer (*Der Fliegende Holländer*) e Friedrich von Telramund (*Lohengrin*) alla Deutsche Oper di Berlino, Don Pizarro (*Fidelio*) alla Royal Danish Opera e Wotan (*Die Walküre*) al Teatro São Carlos di Lisbona.

Basilica di San Marco

lunedì 20 dicembre 2021 ore 20.00 per invito
martedì 21 dicembre 2021 ore 20.00 turno S

*Baldassarre Galuppi e i Salmi Laudate
Primi Vespri di Natale
San Marco, 24 dicembre 1780*

BALDASSARRE GALUPPI

Loco Antiphona Concerto a quattro n.4 in do: *Grave*

Ps.112 Laudate Pueri a 8 voci

Antiphona Rex pacificus

Loco Antiphona Concerto a quattro n.4 in do: *Allegro*

Ps.116 Laudate a otto

Antiphona Magnificatus est

Loco Antiphona Concerto a quattro n.4 in do: *Andante*

Ps.145 Lauda anima mea a due Cori

Antiphona Levate capita vestra

Loco Antiphona Concerto a quattro n.1 in sol: *Spiritoso*

Ps.146 Laudate Dominum quoniam a 8 voci e violini

Antiphona Scitote quia prope est

Loco Antiphona Concerto a quattro n.1 in sol: *Allegro*

Ps.147 Lauda Jerusalem a 8 voci

Antiphona Comperti sunt dies Mariae

Antiphona Dum ortus fuerit

Magnificat a otto

soprano Maria Clara Maiztegui

contraltino Andrea Gavagnin

tenore Enrico Imbalzano

basso Marcin Wyszkowski

direttore

MARCO GEMMANI

Cappella Marciana

Maria Chiara Ardolino, Caterina Chiaros, Elena Modena *soprani*

Maria Baldo, Monica Serretti *contralti*

Riccardo Martin, Emanuele Petraceo *tenori*

Giovanni Bertoldi, Luca Scapin *bassi*

Enrico Parizzi, Pietro Battistoni *violini*

Maria Bocelli *viola*

Cristiano Contadin *viola da gamba*

Nicola Dal Maso *contrabbasso*

Alvise Masoni *organo*

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

NOTE AL PROGRAMMA

Quando nel 1854 l'editore veneziano Giuseppe Antonelli pubblicò la *Storia della Musica Sacra nella già cappella ducale di San Marco*, lavoro principe dell'avvocato e studioso Francesco Caffi, sembrava che sarebbe rimasto ben poco da dire sullo stesso argomento. La trattazione di quella che veniva giustamente segnalata come una delle più importanti e longeve cappelle musicali di tutta la storia cristiana si avvaleva di molte informazioni che il ricercatore veneziano aveva faticosamente ritrovato negli archivi, principalmente nell'Archivio di Stato di Venezia, con l'aggiunta di innumerevoli spigolature e arricchimenti fornitigli dall'erudito Giovanni Emanuele Cicogna, forse il più profondo conoscitore delle biblioteche e degli archivi lagunari. E si aggiungeva, a queste basi già tanto ricche, anche tutta una serie di informazioni di prima mano – o quasi – per gli argomenti per allora relativamente più recenti, dovuti ad ambedue gli illustri veneziani: Caffi pretendeva infatti una discendenza 'musicale' nei confronti di Galuppi, suo autentico idolo, dal momento che aveva studiato musica con tale padre Scatena, a suo dire considerato (per la verità sicuramente a torto) unico allievo e successore del Buranello; e, d'altra parte, Cicogna avrebbe potuto a sua volta immaginare agevolmente un legame analogo, dal momento che una zia paterna, Anna, aveva fatto parte del coro degli Incurabili proprio nel periodo nel quale il luogo pio era stato diretto dallo stesso Galuppi: ne fa fede la collezione pressoché integrale dei libretti d'oratorio e di azioni sacre tutt'oggi conservate presso gli impareggiabili fondi librari e archivistici del Correr.

Anche l'ampiezza del periodo storico compreso nel volume, dal 1318 al 1797, sembrava rendere giustizia a un organismo così importante, pur tralasciando la prima labile testimonianza fissata sulle pareti stesse del tempio marciano: un mosaico tra i più antichi, presente e immediatamente visibile proprio dalla cantoria meridionale, ricorda infatti come il corpo dell'evangelista venne accolto nella massima chiesa veneziana: «PONTIFICES CLERUS P[O]P[U]L[US] DUX M[EN]TE SERENUS LAUDIB[US] A[T]Q[UE] CHORIS EXCIPIUNT DULCE CANORIS» (I vescovi, il clero, il popolo, il doge nobile d'animo lo accolgono con dolci lodi e canti). Dolci lodi e canti intonati, naturalmente, dalla cappella ducale... E d'altra parte la stessa prima

annotazione risalente all'8 giugno 1316, nella quale i procuratori di San Marco ordinano il pagamento a maestro Zucchetto di dieci ducati «per conzamento degli organi grandi de San Marco, li quali erano vastadi» è a sua volta certamente autentica nel suo significato, ma pur sempre copia settecentesca dell'annotazione originaria. Il lento trascorrere del tempo, che ha tradizionalmente (e talvolta anche acriticamente) avvalorato il lavoro di Francesco Caffi, ha avuto però anche il torto di 'comprimere' la reale storia della musica sacra veneziana, almeno fino a quando il volume *Oltre San Marco* di Elena Quaranta non è arrivato, nel 1998, a far intuire (purtroppo le informazioni sulle altre realtà religiose veneziane sono frammentarie) l'enorme diffusione che l'arte dei suoni ha sempre avuto nelle chiese e nei conventi veneziani.

Una valutazione più serena del basilare testo del Caffi è stata poi offerta dall'edizione annotata curata da Elvidio Surian: le risultanze di questo lavoro ci hanno permesso di valutare in maniera più serena la ricchezza delle informazioni ma anche il modo nel quale vennero presentate al pubblico di allora: da molto tempo infatti era emerso il sospetto che la passione per l'argomento affrontato e il periodo storico nel quale il lavoro ebbe a uscire (nel pieno periodo della dominazione austriaca) avessero potuto idealizzare una situazione certamente importante, ma addolcendo gli aspetti meno edificanti delle biografie. I lavori che si sono succeduti nel tempo peraltro hanno confermato molte delle intuizioni di Caffi ma anche corretto alcuni aspetti più deboli, principalmente quelli legati a figure delle quali a metà Ottocento si conservava ancora un ricordo particolarmente vivace. Inoltre lo studio delle fonti archivistiche e di quelle musicali ha anche permesso di arricchire le preziose informazioni di partenza, ampliandone lo sguardo sia per quanto riguarda le vicende biografiche, sia per quelle più squisitamente economiche e lavorative, offrendo un disegno molto più approfondito e particolareggiato.

Il caso di Baldassare Galuppi (1706-1785) è certamente emblematico. A lungo ci si è interrogati circa le sue vicende biografiche, oggi decisamente più note rispetto a un passato anche recente. I tre o quattro figlioli del musicista che Cicogna cita in un suo manoscritto sono stati oggi fissati in ben quindici paternità, tutte portate a termine con Maria Adriana, l'unica moglie del Buranello. E anche il luogo comune sulla brevità della vita dei figli (e poi anche degli adulti) è stata smentita, dal momento che quasi tutti i figli del compositore giunsero a superare l'adolescenza. La relativa stabilità della famiglia ha anche permesso di ricostruire un minuzioso albero genealogico che parte dal Concilio di Trento (con il relativo obbligo di tenuta dei registri canonici) e giunge fino al 1972, data della scomparsa di Andreina Galuppi, forse l'ultima rappresentante diretta di questa schiatta. E lo studio di queste vicende ha anche mostrato come paradossalmente il Buranello non appartenga affatto a una famiglia autoctona (appunto la prima

apparizione cinquecentesca mostra un solo capostipite che evidentemente proveniva da altre terre, forse in seguito a vicende guerresche) bensì abbia una provenienza da altra parte d'Italia dove tradizionalmente, anche oggi, questo cognome continua a essere frequente. La scomparsa di questa famiglia (a Venezia e a Burano) mostra anche come ci sia stata poca intersezione con la realtà insulare; e la vicinanza alla musica è testimoniata anche dalla presenza, nel Cinquecento, di un musicista marciano come padrino 'alla fonte' di uno dei rampolli della famiglia.

Gli incarichi maggiori presso la Cappella Ducale prevedevano sin dai tempi più antichi il ruolo di maestro di cappella e quelli di primo e secondo organista; tra questi ultimi non esisteva differenza né di salario (eguale tra i due) e neppure di dignità: 'primo' o 'secondo' era solo un modo per far capire chi si sarebbe seduto nella cantoria a sinistra o a destra del presbiterio. Al contrario, è solo con l'avanzata età di Adrian Willaert che si stabilisce un ruolo di vice maestro, inizialmente immaginato come temporaneo ma che in breve tempo verrà a sua volta stabilizzato. L'essere dipendente dello Stato (ché tali erano i musicisti, tutti) non garantiva in alcun modo il passaggio da uno a un altro di questi incarichi: quasi tutti i maestri furono scelti all'esterno dell'organico marciano anche se, innegabilmente e soprattutto negli ultimi anni della repubblica e ancor più nel corso dell'Ottocento, piano piano il ricorso a forze esterne diventava abbastanza raro, soprattutto nel tentativo di risparmiare sui compensi: un musicista quindi si adattava a prestare gratuitamente la propria opera, ben sapendo che poi sarebbe stato assunto senza troppi concorsi. E, altrettanto ovviamente, la qualità degli organici venne a scadere proprio in questi periodi e per questi motivi.

I compiti del maestro di cappella erano ovviamente legati alla concertazione e alla direzione di tutte le principali cerimonie, soprattutto quelle dove interveniva l'orchestra e che coincidevano con l'esposizione ai fedeli della pala d'oro, una quarantina di volte all'anno. In realtà però l'attenzione nei confronti della Cappella doveva essere massima anche lungo tutto l'anno liturgico: quotidianamente infatti il maestro doveva dirigere la cantoria sostenuta dalla presenza dell'uno o dell'altro organista. Ma l'esecuzione non era tutto: oltre a una responsabilità generale - di controllo e di tutela degli organici ma anche degli strumenti e del buon andamento anche della disciplina - il maestro di cappella doveva anche scrivere ogni anno il Gloria e il Credo della messa di Natale (la composizione del Kyrie era tradizionalmente appannaggio del primo organista, Sanctus e Agnus Dei venivano intonati in gregoriano e quindi idealmente sostituiti da un motetto eucaristico e della toccata all'elevazione). L'esecuzione della messa di Natale costituiva una indicibile attrattiva per tutta la città, tanto che le famiglie nobili facevano a gara a proporre i propri palazzi come sedi aggiuntive per le prove musicali, alle quali venivano invitati i personaggi più in vista. La

bellezza di queste composizioni era indiscutibile, come pure la qualità delle esecuzioni: il rapimento provato all'ascolto di questi brani celestiali (sia come concezione sia come esecuzione) era tale che il borseggio (in chiesa!) diventava cosa comune. Accanto alla composizione della messa però il maestro di cappella era anche tenuto a comporre un intero vespro all'anno, anche se la destinazione liturgica del medesimo poteva cambiare a seconda delle occasioni e delle necessità. Il vespro, eseguito prevalentemente nel pomeriggio (all'imbrunire nel periodo invernale e nel pomeriggio avanzato nel periodo estivo), doveva essere composto, come da tradizioni monastica, da cinque salmi intercalati da altrettante antifone, e conclusi da un inno e dal Magnificat. Naturalmente la scelta dei brani all'interno del salterio era stabilita dalla tradizione ecclesiastica, anche se in alcune occasioni, sia per coincidenze liturgiche sia per tradizioni legate alla chiesa di Venezia, potevano essere variati. Uno tra questi vespri, particolarmente gradito e che spesso veniva ripetuto nelle celebrazioni e nelle ricorrenze mariane, era quello dei cosiddetti 'cinque Laudate': risale a ben quarant'anni fa il pregevole articolo di James Moore, apparso sul «Journal of American Musicological Society», che descriveva puntualmente limiti e fascino di questa scelta.

Oggi ci troviamo in una condizione del tutto diversa rispetto al passato: molto materiale musicale è purtroppo scomparso con il trascorrere del tempo. In questo senso San Marco rappresenta un caso davvero incredibile, dal momento che il fondo oggi conservatosi e dettagliatamente catalogato è stato messo assieme solo posteriormente alla 'perdita' dei materiali originali, dei quali ci rimane solo il prezioso inventario di Marchiò Angeli del 1720. Ben prima quindi della venuta di Napoleone e dei francesi, ai quali Francesco Caffi addossò disinvoltamente la colpa della scomparsa di questi materiali, il fondo marciano era stato in larga parte dismesso, e tuttora non conosciamo la sorte di materiali così straordinari da farci escludere che possano essere stati banalmente dismessi o buttati. Per questo motivo riproporre oggi una composizione liturgicamente condivisibile ci costringe ad 'accostare' brani che fanno parte di fondi diversi e che non necessariamente sono stati composti per la stessa occasione, come avviene molto probabilmente anche per Galuppi. La ripresa però in ambito marciano, in una sontuosa cappella, ci permette anche di restituire una tradizione che invece oggi sarebbe davvero troppo costoso riproporre. La tradizione musicale (soprattutto quella veneziana), potendo contare su organici molto ricchi e variopinti, punta molto sulla caratterizzazione e sulla differenziazione delle voci, alternando i solisti nei versetti concertati. Eseguire oggi un salmo settecentesco ci costringerebbe per motivi economici ad affidare tutti i versetti a una unica voce, laddove nel passato si sarebbe provveduto a puntare sulle differenze tra solista e solista e a mettere in luce di volta in volta un canto particolarmente virtuosistico e brillante, oppure un canto langui-

do, oppure ancora più semplicemente voci di colore assai diverso, anche se tutte contenute nell'unico registro soprano.

Nel 1780 a San Marco prestarono la propria opera come cantori alcuni tra i più abili solisti del momento: Pasquale Potenza e Antonio Casati, Domenico Negri e Pasquale Cozzini... Pur di mantenerli nei propri organici, i procuratori di San Marco erano disposti a molta comprensione, permettendo loro di esibirsi non solo nei teatri veneziani ma addirittura privandosi di alcuni di loro per permetterne l'esibizione anche in teatri di altre città: è a queste voci affascinanti e meravigliose che venivano affidate le note che potremo oggi udire nuovamente.

Salmo 112

Laudate pueri Dominum
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum,
ex hoc nunc, et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus,
et super caelos gloria ejus.
Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
et humilia respicit in caelo et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem.
Ut colloquet eum cum principibus
cum principibus populi sui,
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Antifona

Rex pacificus magnificatus est,
cujus vultum desiderat universa terra,

Salmo 116

Laudate Dominum omnes gentes
et collaudate eum, omnes populi.
Quoniam confirmata est super nos misericordia eius,
et veritas Domini manet in aeternum.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Antifona

Magnificatus est Rex pacificus
super omnes reges universae terrae.

Salmo 145

Lauda anima mea Dominum,
 laudabo Dominum in vita mea;
 psallam Deo meo quamdiu fuero.
 Nolite confidere in principibus,
 in filijs hominum, in quibus non est salus.
 Exhibit spiritus ejus, et revertetur in terram suam:
 in illa die peribunt omnes cogitationes eorum,
 Beatus cuius Deus Jacob adjutor ejus,
 spes ejus in Domino Deo ipsius:
 qui fecit caelum et terram,
 mare, et omnia quae in eis sunt.
 Qui custodit veritatem in saeculum;
 facit iudicium injuriarum patientibus:
 dat escam esurientibus.
 Dominus solvit compeditos,
 Dominus illuminat caecos,
 Dominus erigit elisos;
 Dominus diligit justos.
 Dominus custodit advenas;
 pupillum et viduam suscipet,
 et vias peccatorum disperdet.
 Regnabit Dominus in saecula;
 Deus tuus, Sion, in generationem et generationem.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc et semper,
 et in saecula saeculorum. Amen.

Antifona

Levate capita vestra,
 Ecce appropinquat redemptio vestra

Salmo 146

Laudate Dominum quoniam bonum est psalmus;
 Deo nostro sit jucunda, decoraque laudatio.
 Aedificans Jerusalem Dominus,
 dispersiones Israelis congregabit;
 qui sanat contritos corde
 et alligat contritiones eorum
 qui numerat multitudinem stellarum
 et omnibus eis nomina vocat.
 Magnus Dominus noster, et magna virtus ejus;

et sapientiae suae non est numerus.
 Suscipiens mansuetos Dominus:
 humilians autem peccatores usque ad terram.
 Praecinite Domino in confessione,
 psallite Deo nostro in cithara.
 Qui operit caelum nubibus,
 et parat terrae pluviam;
 qui producit in montibus foenum,
 et herbam servitutis hominum;
 qui dat jumentis escam ipsorum,
 et pullis corvorum invocantibus eum.
 Non in fortitudine equi voluntatem habebit,
 nec in tibiis viri beneplacitum erit ei,
 beneplacitum est Domino super timentes eum,
 et in eis, qui sperant super misericordia eius.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc et semper,
 et in saecula saeculorum. Amen.

Antifona

Scitote quia prope est regnum Dei
 amen dico vobis, quia non tardabit.

Salmo 147

Lauda, Ierusalem, Dominum;
 lauda Deum tuum Syon.
 Quoniam confortavit seras portarum tuarum,
 benedixit filius tuus in te.
 Qui posuit fines tuos pacem,
 et adipe frumenti satiat te.
 Qui emittit eloquium suum terrae,
 velociter currit sermo eius.
 Qui dat nivem sicut lanam,
 nebulam sicut cinerem spargit.
 Mimit crystallum suam sicut frustum panis:
 ante faciem frigoris eius quis subsistet?
 Emitteret verbum suum, et liquefaciet ea,
 flabit spiritus eius, et fluent aquae.
 Pronuntiat verbum suum Jacob,
 instituit et iudicia sua Israel.
 Non fecit taliter omni nationi,
 et iudicia sua non manifestavit eis.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Antifona

Completi sunt dies Mariae
ut pareret filium suum primogenitum

Antifona

Dum ortus fuerit sol de caelo, videbitis Regem regum
Procedentem a Patre, tanquam sponsus de thalamo suo,

Magnificat

Magnificat anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae,
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

MARCO GEMMANI

Manifesta sin da piccolo spiccate doti musicali e conclude precocemente gli studi accademici in Conservatorio. Come violinista è tra i fondatori dell'Accademia Bizantina collaborando dapprima con Carlo Chiarappa e in seguito con Ottavio Dantone. Nel 1991 è nominato maestro di cappella della Cattedrale di Rimini e nel 2000 è 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 musicale veneziano 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'intensa attività liturgica e alcuni concerti in Basilica, incide cd e porta la Cappella Marciana a esibirsi in numerose sedi europee. Dopo aver insegnato in diverse istituzioni musicali italiane, è tuttora docente di Direzione di coro e composizione corale presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Direttore, compositore, musicologo, ricercatore, curatore di mostre, autore di numerose trascrizioni musicali inedite di cui è revisore ed editore, è un musicista a trecentosessanta gradi.



LA CAPPELLA MUSICALE DELLA BASILICA DI SAN MARCO, VENEZIA

La Cappella Marciana discende direttamente dalla antica Cappella della Serenissima Repubblica in San Marco ed è stata la cappella del doge di Venezia per cinque secoli. I primi documenti che attestano la presenza di una formazione vocale attiva presso la Cappella Ducale di Venezia risalgono al 1316, per cui si può affermare che la Cappella Marciana è una delle più antiche istituzioni musicali che vi siano al mondo. Un altro elemento di rilievo è costituito dall'enorme quantità di opere musicali nate nei secoli per essere eseguite dalla Cappella Marciana nella Basilica Ducale. La produzione dei circa duecento maestri operanti nella Basilica supera abbondantemente quella di tutte le altre istituzioni musicali del globo. La particolare posizione geopolitica di Venezia, la continua serie di scambi con le varie culture europee e mediterranee, rese la Cappella di San Marco un punto di riferimento universalmente riconosciuto per un lungo lasso di tempo, il che contribuì a rendere la Serenissima una delle capitali mondiali della musica. Ma la funzione propositrice di idee sempre nuove rimarrà anche in seguito una costante della Cappella Marciana. Questa singolare formazione è una delle poche che esegue regolarmente polifonia durante l'ufficio liturgico, in continuità con la propria tradizione. Da secoli essa presenzia regolarmente alle funzioni della Basilica senza soluzione di continuità. Da qualche tempo i suoi maestri si sono dedicati al recupero delle opere scritte anticamente per questa cappella, per cui chi entra nella basilica dorata può ascoltare musica che ha qualche secolo di vita ma anche opere che hanno pochi giorni di vita.



Teatro La Fenice

sabato 8 gennaio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 9 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

LEONARD BERNSTEIN
Serenata per violino e orchestra

Phaedrus; Pausanias: Lento; Allegro marcato
Aristophanes: Allegretto
Eryximachus: Presto
Agathon: Adagio
Socrates; Alcibiades: Molto tenuto; Allegro molto vivace

violino Francesca DeGo

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica*

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

direttore

JOHN AXELROD
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

LEONARD BERNSTEIN, SERENATA PER VIOLINO E ORCHESTRA

Nell'estate del 1954 Leonard Bernstein aveva cancellato tutti i suoi impegni come direttore d'orchestra, e si era ritirato a Martha's Vineyard, un'isola al largo della costa del Massachusetts, per dedicarsi alla composizione, e in particolare a due progetti: l'opera *Candide* e un concerto per violino e orchestra. Mentre la composizione di *Candide* si protrasse ancora per due anni, il concerto, già abbozzato nell'autunno del 1953, fu portato a termine il 7 agosto 1954, come una *Serenade* in cinque movimenti, per violino solista, archi, arpa e percussioni. Questa composizione soddisfaceva due impegni presi da Bernstein: rispondeva con grande ritardo alla commissione fattagli dalla Koussevitzky Music Foundation già nell'estate del 1951 (per un pezzo in memoria dello scomparso Sergei Koussevitzky, di cui Bernstein era stato allievo al Berkshire Music Center di Tanglewood, e quindi assistente e successore), e concretizzava la promessa di un pezzo per violino e orchestra fatto all'amico Isaac Stern. La prima fu diretta dallo stesso Bernstein il 12 settembre 1954, alla Fenice di Venezia, con l'Orchestra Filarmonica di Israele e Stern come solista.

Articolata in cinque movimenti, e dedicata «all'amato ricordo di Serge e Natalie Kusevickij», questa partitura si basa su una 'rilettura' del *Simposio* di Platone, il più noto dei suoi Dialoghi, concepito come un agone oratorio, nel quale sette illustri pensatori ateniesi si interrogano sulla natura e sullo scopo dell'Eros ed espongono a turno la propria teoria sull'Amore, emotivo, spirituale o carnale che sia. Secondo Humphrey Burton, biografo di Bernstein, la partitura fu portata a termine come un Concerto per violino, e solo successivamente fu aggiunto il riferimento al *Simposio*, come emerge nella nota introduttiva della partitura, pubblicata nel 1956, dove il compositore associa ciascun movimento alla visione sull'amore di uno o più oratori (Fedro e Pausania; Aristofane; Erissimaco; Agatone; Socrate e Alcibiade), pur sottolineando come non si tratti di una vera e propria musica a programma. È però interessante osservare come la struttura del Dialogo di Platone, nel quale ogni oratore prende spunto dalle osservazioni dell'oratore precedente, trovi un riflesso nella forma musicale. Nella *Serenade*, che Bernstein considerava una delle sue composizioni più riuscite, l'unità

formale è infatti garantita non da ricorrenze tematiche, ma da una costruzione sistematica, tipica del compositore americano, in cui ogni movimento si sviluppa a partire dagli elementi del precedente, quasi per partenogenesi. Tutto scaturisce dal tema di apertura, presentato dal violino solista, e dalla sua struttura intervallare che genera un processo di tipo espansivo, basato su un costante lavoro di variazione, su evoluzioni e trasformazioni dei motivi, su continue concatenazioni melodiche. Ne viene una partitura ricca di sfaccettature e rimandi stilistici, con una scrittura orchestrale brillante e timbricamente molto varia, nonostante l'impianto cameristico dell'orchestra, perché sfrutta diverse modalità esecutive degli archi e un vasto set di percussioni (che include xilofono, *glockenspiel*, *woodblock*, tamburello). Bernstein vi innesta anche delle citazioni dai *Five Anniversaries*, brevi pezzi pianistici composti tra il 1949 e il 1951 e dedicati ad amici intimi come regali di compleanno o omaggi commemorativi (*For Elizabeth Rudolf*, *For Lukas Foss*, *For Elizabeth B. Ehrman*, *For Sandy Gelborn*). La suggestione dei Dialoghi di Platone porta anche a considerare la parte del solista come quella dell'oratore, con una sua retorica musicale, diversa in ogni movimento, fatta più di ampie frasi liriche che di passaggi virtuosistici, ma che proprio per questo richiede una grande finezza interpretativa per valorizzare le numerose sfumature espressive e i repentini cambi di amore.

Nel primo movimento (Phaedrus: Pausanias), l'introduzione lenta viene associata da Bernstein all'orazione lirica di Fedro, che declama un'ode a Eros in apertura del Simposio. Dopo questa introduzione, dove la melodia del solista (*Simply, molto legato, senza portamento*) viene ripresa in un fugato dai violini primi e dalle viole (con sordina), ha inizio un *Allegro marcato*, un'esuberante forma-sonata associata al discorso di Pausania che sottolinea la dualità dell'amore tra due persone: il primo tema, staccato e aggressivo, è una variante del tema del fugato, con ritmi irregolari (che rimandano a Prokof'ev) e brillanti punteggiature delle percussioni; il secondo, affidato ancora al violino solista, ed echeggiato dagli archi, ha invece un carattere lirico (dolce, con grazia) e un andamento di valzer (dal gusto stravinskiano). Dopo un breve e denso sviluppo e una ripresa in *crescendo*, il movimento si chiude con una coda martellante e accentata (*Con fuoco*).

Nel secondo movimento (Aristophanes), Bernstein riprende i temi dell'*Allegro* iniziale, ma per creare una trama soffice (all'inizio suonano tutti con sordina) e intrisa di lirismo, che evoca il discorso mitologico e fiabesco di Aristofane, dove l'amore viene descritto come la soddisfazione di un bisogno umano fondamentale. Una linea melodica cantabile, dal carattere quasi infantile, si intreccia con cellule fatte di ampi intervalli, generando periodici ispessimenti, sottilmente modulanti, che sembrano espandere la melodia, ma che si dissolvono repentinamente (*Allegretto*). Dopo un breve canone intrecciato dagli archi gravi, il solista ritorna protagonista prima con un eloquio vivace e staccato (*scherzando*) poi con una melodia che si distende ampiamente.

(*Warmly*), per terminare su un delicato gioco di armonici e di echi, accompagnato da leggere pennellate dell'arpa e degli archi con sordina e sul ponticello.

Il terzo movimento (*Eryximachus*) è uno scherzo breve ed esuberante (*Presto*), basato su netti contrasti timbrici e dinamici, associato al discorso del medico, che discute principalmente dell'armonia corporea e degli aspetti fisici dell'amore. Il tema misterioso del solista, accompagnato da un delicato controsoggetto di viole (in punta d'arco) e violoncelli (pizzicato), si alterna alle sventagliate di tutta l'orchestra (*Con violenza*), sottolineate da tamburo, xilofono e timpani, per poi trasformarsi ancora nel soggetto di un fugato, dove il solista espone il tema per aggravamento, come una sorta di *cantus firmus*. Il quarto movimento (*Agathon*) ha invece la forma semplice di un Lied tripartito, che Bernstein collega a uno dei discorsi più commoventi del Simposio, il panegirico di Agatone su vari aspetti dell'amore. Il tema dello scherzo qui si trasforma in un ampio e dolce melodizzare del solista, che sembra emergere dalla trama impalpabile e mormorante dell'orchestra con sordina (*Adagio*). L'atmosfera cambia e si fa più appassionata nella fitta e cromatica sezione centrale, seguita da una cadenza che stempera la tensione e porta alla ripresa della melodia iniziale (*Dolcissimo*).

Il finale (*Socrates: Alcibiades*) è avviato da un'introduzione lenta, come un corale solenne, in fortissimo, basato sul tema cromatico del quarto movimento e punteggiato da rintocchi di campane (*Molto tenuto*), che rimanda al discorso di Socrate e alle sue riflessioni sulla forma più virtuosa di amore, l'amore per la saggezza. Poi fa il suo ingresso il solista, che intreccia un canone col violoncello solo (*Molto moderato*) e quindi riprende il tema iniziale insieme all'orchestra, ancora più lentamente (*Adagio*), sempre accompagnato da rintocchi di campana. Lo stacco verso il vorticoso Rondò finale (*Allegro molto vivace*) viene fatto corrispondere all'arrivo di Alcibiade, che interrompe il discorso di Socrate e comincia a danzare ubriaco: la musica diventa festosa e brillante, come un baccanale, con un passo inizialmente leggero, poi sempre più marcato; le movenze instabili del violino solo si alternano con tutta l'orchestra, con venature *jazzy*, giochi sincopati, accelerazioni, continue fratture ritmiche, innesti delle percussioni, accrescendo lo stato di eccitazione, che culmina in una coda trascinate, dove si combinano motivi diversi (*Presto vivace*).

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

Nella primavera del 1892, quattro anni dopo la composizione della Quinta, Čajkovskij incominciò a lavorare alla stesura di una nuova sinfonia in mi bemolle maggiore, concepita durante i suoi precedenti viaggi in Europa e Stati Uniti. Rientrato in Russia in autunno, lasciò tuttavia il brano allo stadio di abbozzo (anche se molto del materiale conflui nel Terzo Concerto per pia-

noforte e in altre composizioni minori), inibito da un opprimente senso d'insoddisfazione che lo accompagnava ormai da mesi: in una lettera scritta il 16 dicembre del 1892 confessò infatti al nipote Vladimir L'vovič Davydov, detto familiarmente Bob, di aver scritto la Sinfonia tanto per scrivere qualcosa.

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

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

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

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

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

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

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

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

Il terzo movimento (*Allegro molto vivace*), impostato su una marcia in ritmo puntato e vero e proprio trionfo delle abilità contrappuntistiche di Čajkovskij (si consiglia vivamente un ascolto a occhi chiusi per assaporare pienamente l'intricato quanto sempre nuovo progredire delle parti), lascia spazio all'ultima sezione della composizione, vera grande novità dell'intera

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



JOHN AXELROD

Formato personalmente da Leonard Bernstein nel 1982, ha studiato anche al Conservatorio di San Pietroburgo con Ilya Musin nel 1996. Nel 2019 è stato nominato direttore principale ospite della Kyoto Symphony, consolidando così il suo profilo internazionale. Nel 2014 è stato nominato direttore principale e direttore artistico della Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, incarichi estesi fino alla stagione 2019-2020. Altre posizioni ricoperte nel tempo sono quelle di direttore principale ospite dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (2011-2017), direttore musicale dell'Orchestre National des Pays de la Loire (2009-2013), direttore principale e musicale della Luzerner Sinfonie Orchester e del Teatro di Lucerna (2004-2009), direttore musicale della Hollywood in Vienna (2009-2011) con la ORF Radio Orchestra, direttore principale della Sinfonietta di Cracovia (2001-2009). Sin dal 1996, ha diretto oltre centosettantasei orchestre nel mondo, trentatré titoli d'opera e sessanta prime assolute. Fra le orchestre con cui ha collaborato più lungamente figurano la Rundfunk-Sinfonieorchester di Berlino, la NDR Symphony di Amburgo, l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, la HR-Sinfonieorchester di Francoforte, la Dresden Philharmonie, i Dortmund Symphoniker, i Düsseldorf Symphoniker, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestre de Paris, la Danish Radio Symphony, la Oslo Philharmonic, la Prague Radio Symphony, l'Orchestra della RTVE di Madrid, la OSI di Lugano, le orchestre sinfoniche di Shanghai e Suzhou, la Camerata Salzburg e l'Orchestra del Mozarteum di Salisburgo, nonché la Novaya Rossia di Mosca e l'Orchestra del Teatro Mariinsky di San Pietroburgo. In Giappone, dirige regolarmente la NHK e la Kyoto Symphony, e negli USA ha diretto spesso la Chicago Symphony, la Los Angeles Philharmonic e la Philadelphia Orchestra, fra le molte altre. Ha recentemente debuttato con grande successo sul podio della Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. In ambito operistico, ha diretto *Candide* di Bernstein al Théâtre du Châtelet, alla Scala e al Maggio Musicale Fiorentino, *Eugene Onegin* al San Carlo di Napoli, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Kurt Weill e la prima assoluta di *Un romano a Marte* di Montali al Teatro dell'Opera di Roma, *Mirandolina* di Martinù al Teatro La Fenice (dove dal 2010 torna frequentemente a dirigere concerti sinfonici), la *première* dello *Specchio Magico* di Fabio Vacchi e *La traviata* al Maggio Musicale Fiorentino. Nel 2020 è stato invitato a inaugurare il Festival Puccini con una nuova produzione di *Gianni Schicchi* e successivamente nel 2021 per una nuova produzione di *Turandot* per la regia di Daniele Abbado.

Teatro La Fenice

sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 16 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

MAURICE RAVEL

Ma Mère L'Oye
suite in cinque quadri

Pavane de la Belle au bois dormant (Molto moderato)
Petit Poucet (Molto moderato)
L'aideronnette, Impératrice des pagodes (Movimento di marcia)
Les entreiens de la Belle et de la Bête (Movimento di valzer moderato)
Le jardin féerique (Lento e grave)

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia n. 39 mi bemolle maggiore kv 543

Adagio - Allegro
Andante con moto
Minuetto: Allegretto - Trio
Finale: Allegro

CLAUDE DEBUSSY
Prélude à l'après-midi d'un faune

IGOR STRAVINSKIJ
L'Oiseau de feu
(L'uccello di fuoco)
suite versione 1919

Introduction
Danse de l'oiseau de feu
Ronde des princesses
Danse infernale du roi Kascheï
Berceuse
Final

direttore

CHARLES DUTOIT
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

MAURICE RAVEL, MA MÈRE L'OYE

Nata come suite pianistica a quattro mani (venne dedicata ai due piccoli Mimie e Jean Godebski), *Ma Mère l'Oye* fu trasformata in un balletto in cinque quadri rappresentato a Parigi nel 1912. Dietro l'evocazione dell'infanzia, ritroviamo quel gioco ironico caro a Maurice Ravel (1875-1937) e fatto di meccaniche immagini ritmiche, di rigidi metri di danza, di pentatonici esotismi. Incorniciate dalla *Pavane* e dal *Jardin féerique* ecco le favole di Perrault (*Petit Poucet*), di Mme d'Aulnoy (*Laideronnette*), di Mme Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*). Questi i cinque quadri della suite orchestrale che ascolteremo questa sera (nel balletto vi è inoltre un Preludio, la *Danse du ruet* e quattro interludi), nei quali il compositore sembra rivelarci, in un'atmosfera sospesa e onirica, nuove prospettive spazio-temporali.

Basti pensare alla *Pavane de la Belle au bois dormant* (Pavana della bella addormentata nel bosco) che descrive proprio una dimensione altra dell'esistenza. Il titolo ci informa che il bosco dorme anch'esso attorno alla principessa; ma come tutte le forme immobili, quel silente paesaggio nasconde una realtà segreta che un incantesimo sottrae alla curiosità umana. Terse armonie, che con seducente ambiguità fondono antiche modalità e cadenze tonali, segnano il profilo di un mondo impenetrabile e sconosciuto. E tutto ciò in una sospesa dimensione temporale. Dopo la malinconia di *Petit Poucet* (Pollicino) e del suo infinito gioco di scale, ecco un coloratissimo tocco d'Oriente. *Laideronnette*, infatti, coniuga il gusto della *chinoiserie* con quello dei giocattoli meccanici, in un clima di pentafonica euforia.

Ascoltando il *Mouvement de Valse modéré* che apre l'episodio *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (Le conversazioni tra la bella e la bestia) non si può non cogliere, nella semplicità dei profili tematici, il richiamo a Satie. E da quelle diafane trasparenze prende avvio la seducente peripezia di metamorfosi e incantesimi che giungerà al culmine nel conclusivo *Jardin féerique* (Giardino fatato).

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 39 IN MI BEMOLLE MAGGIORE KV 543

La Sinfonia n. 39 KV 543 costituisce con la KV 550 in sol minore e la *Jupiter* (KV 551 in do maggiore) l'estremo lascito di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nel massimo genere strumentale: composta nell'estate del 1788 questa triade rappresenta la summa del suo pensiero compositivo in fatto di architettura orchestrale 'pura'. Benché sia doveroso aggiungere al supremo trittico anche la straordinaria *Praga* (n. 38 KV 504), non è sbagliato considerare questi tre capolavori come un ciclo 'completo', che restituisce un'immagine a tutto tondo della personalità creativa mozartiana così come essa si delineò, suprema, negli ultimi anni di vita del compositore. A differenza dalle sinfonie sorelle, però, la KV 543 appare la meno facilmente riconducibile a una lettura di tipo contenutistico e/o espressivo: laddove il titolo *Jupiter*, benché spurio, coglie con sufficiente approssimazione il carattere a un tempo olimpico e monumentale della KV 551 (e il caso è in verità piuttosto raro nella storia della musica, disseminata di titoli i quali più che indirizzare ottenebrano la comprensione dell'ascoltatore); laddove, ancora, l'umor nero traspare facilmente nella KV 550, la nostra Sinfonia appare fra le tre quella meno facilmente suscettibile di un'interpretazione in chiave simbolica. Essa venne definita «apollinea» da Schumann e Berlioz; «viennese» da Paumgartner; «romantica» da Abert; «eroica» da Kretzschmar; «massonica» da Parouty; «luminosa e lieta di tenerezza fiabesca» da Mila; infine, nell'estremo tentativo di definirne una qualche unità di tono, con il rinunciatario (e perciò stesso forse il solo pertinente) «enigmatica» di Della Croce... è assai significativo che tutti questi tentativi di interpretazione si segnalino proprio per la loro molteplice contraddittorietà; e il fatto che nessuno di essi si sia mai saldamente associato alla sua musica, tanto da rendere preferibile il rimando a una sigla neppure troppo facile da ricordare (n. 39 KV 543) non è certamente casuale.

In effetti questa Sinfonia è delle tre (o delle quattro, se vogliamo rendere alla sublime *Praga* la giustizia che merita) quella in apparenza meno individualizzata. In apparenza, per l'appunto, perché uno sguardo appena un poco più attento a quest'opera rivela che essa è nel catalogo strumentale mozartiano forse la sola capace di rappresentare per intero, a mo' di poderosa metonimia, l'intero universo sonoro mozartiano: come l'insieme delle composizioni di Mozart toccò – vera e propria *Comédie humaine* sonora – tutti i possibili registri stilistici ed espressivi, dal drammatico al burlesco, al solenne, all'intimo, al gioviale, al civettuolo, al solipsistico, così questa Sinfonia traduce e realizza ciascuna di queste dimensioni. Il tutto è peraltro saldamente riunito nel segno di un costante gioco di presenza / assenza del compositore: tale che pressoché in ogni momento si ha la sensazione che sua sia la mano compositiva senza capire bene perché e in qual modo ciò avvenga. Mozart gioca a travestirsi degli eloque più disparati, presi a prestito dalle più diverse

fonti, ma contemporaneamente lasciando filtrare il continuo sentore della propria presenza, attraverso l'uso pervasivo di adattamenti formali personalizzati, tanto peculiari al suo stile quanto capaci di insinuarsi inavvertiti, rendendo in tal maniera singolarmente 'straniato' il materiale sonoro; in particolare il continuo ricorso a soluzioni asimmetriche nel decorso fraseologico. In questo raffinatissimo, continuo, quasi mefistofelico alternarsi di accenni e smentite, di enigmi sottilmente proposti e immediatamente scalzati, evitati, risolti, ingannati, non sarà forse esagerato riconoscere la cifra più intimamente personale del genio di Mozart: di colui che, portando all'estrema sintesi e perfezione gli stili di un secolo intero, di fatto ne concluse la tradizione.

CLAUDE DEBUSSY, *PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*

L'evoluzione della scrittura strumentale da Bach in poi portò a concentrare progressivamente l'idea musicale verso una dimensione timbrica sempre più precisa, germinata intorno al suono a cui inequivocabilmente veniva destinata. Se Chopin rappresentò uno degli esempi più eclatanti della simbiosi tra strumento (pianoforte) e composizione, ovvero della creazione di un colore strumentale unico, Claude Debussy (1862-1918) – anch'egli pianista – portò a uno sviluppo estremo l'idea di una poetica del timbro, ricostruendo un linguaggio e una pratica esecutiva completamente nuovi, dove ogni registro conquistava una propria indipendenza espressiva, 'macchia sonora' di un procedere musicale entro cui la stessa concezione dello scorrere del tempo veniva rinnovata. Frase musicale, note, timbro e tempo venivano fusi in una nuova lingua, nuova dimensione del pensiero. Il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Preludio al pomeriggio di un fauno) costituì attraverso il sontuoso linguaggio sinfonico il primo punto di arrivo di questa poetica, intriso nelle sue circonvoluzioni timbriche degli echi di quei brani pianistici nati dopo il Quartetto per archi, come *Jardins sous la pluie* o *Pour le piano*. Come una visione, il risultato fu la porta di accesso a un nuovo mondo, a un nuovo modo di pensare la musica, segnando quasi la nascita della musica 'moderna', almeno secondo Boulez.

In pieno simbolismo, il pretesto fu l'egloga di Stéphane Mallarmé *L'après-midi d'un faune* (1876), monologo concepito per essere recitato da un attore sulla scena, in cui un fauno, risvegliatosi sotto la calura del sole pomeridiano, medita suonando il proprio flauto sul corteggiamento e l'incontro erotico con due ninfe, sospeso tra sogno, immaginazione e realtà. Le letture giovanili di Mallarmé furono parte inscindibile della formazione spirituale di Debussy, che frequentò i *martis* letterari di rue de Roue dove Mallarmé stesso lo invitò per proporgli di musicare l'egloga. L'incontro fu fruttuosissimo se nel 1905 il «*Mercur* de France» definirà il compositore «aspirante all'eredità di Mallarmé», e se il poeta compiaciuto aveva affer-

mato sul risultato musicale di Debussy che «prolunga il contenuto emotivo della mia poesia e rappresenta la scena molto più vivamente di quanto non avrebbero potuto fare i colori [...], [senza] alcuna dissonanza col mio testo, se non per il fatto che riesce ad andare veramente più lontano, nella nostalgia e nella luce, con finezza, con inquietudine, con ricchezza».

A Mallarmé Debussy si rifà già nella lirica *Apparition*, del 1884, e più tardi in *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). La lontananza vissuta dal fauno è già di per sé presente nel contesto arcaico dell'ambientazione mitologica, dove poesia e natura si fondono quasi in sinestesia. Le intersezioni con la letteratura e il mito troveranno sfogo anche nel 1903 con *L'Isle joyeuse* (L'isola gioiosa), per pianoforte, ispirata esplicitamente al dipinto di Watteau *L'embarquement pour Cybète* (L'imbarco per Citera), l'isola in cui Venere, secondo la mitologia, sarebbe approdata dopo la nascita, e ancora di più con *Syrinx* (1913), per flauto solo, unico contributo di Debussy al progetto per le musiche di scena del dramma mitologico *Psyché* di Gabriel Mourey, dove come narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, il dio Pan insegue la ninfa Siringa, ma raggiuntala ella si trasforma in canne che egli lega insieme e fa risuonare col proprio soffio. I contenuti extramusicali non sono un fine e la musica non è didascalia, poiché è in grado di trasfigurare e superare i messaggi, né deve riprodurre un sentimento, ma evocare piuttosto un'idea nascosta attraverso suono e sensazioni. Del resto, le brevi note di accompagnamento in partitura raccomandano che la musica «evoca il susseguirsi di echi dei desideri e dei sogni del fauno in un caldo pomeriggio», quindi muovendosi nell'incertezza e nell'indeterminazione. È questa la libertà dell'artista, poiché «la musica – secondo Debussy – è l'arte dell'ineffabile, e il suo compito comincia là dove le parole non sanno arrivare», anzi «il *Prélude à l'après-midi d'un faune* è forse quanto è rimasto del sogno in fondo al flauto del fauno? Più esattamente, è l'impressione generale del poema, perché, a seguirlo troppo fedelmente, alla musica mancherebbe il fiato come a un cavallo da carrozza che concorra contro un purosangue al Grand Prix. È anche il disprezzo per questa "scienza dei castori" che appesantisce i nostri più fieri cervelli, e che poi è priva di rispetto per la tonalità! E, piuttosto, in un modo che cerca di contenere tutte le sfumature, il che è logicamente dimostrabile. Ora, ciò segue il movimento precedente del poema ed è l'atmosfera meravigliosamente descritta nel testo, con, in più, l'umanità che viene da trentadue violinisti alzatisi troppo di buon'ora! La fine è l'ultimo verso prolungato: "Addio, coppia! Vado a vedere l'ombra che tu indovini"».

Il *Prélude*, composto tra il 1892 e il 1894 (revisionato nel 1908 per la strumentazione), fu accolto dal pubblico con enorme successo il 22 dicembre 1895 presso la Société Nationale de Musique, tanto da venire bissato, ma senza smuovere troppo i consensi della critica, eccessivamente conservatrice, che lo definì senza mezzi termini «incessantemente sfuggente», «divertente da scrivere ma niente affatto da ascoltare», «indigesto». Per il compositore Paul Dukas, il talento di Debussy era invece «incomparabile» in questa mu-

sica, «per la sua capacità di costruire un insieme logico per mezzo della sola fantasia», mentre per il poeta Charles-Henri Hirsch «si prova un raro piacere a seguire questa descrizione, in cui, nello sviluppo di un motivo, nascono continui incidenti, che animano la scena nella maniera più felice».

L'idea sul brano era nata già nel 1891, inizialmente pensato in tre ampie sezioni, ovvero un preludio, un intermezzo e un finale (come testimoniato da Ysaÿe), forse addirittura come commento al testo o in forma di melologo (recitazione con accompagnamento di musica). Debussy si fermò al preludio, che di fatto incorpora in sé anche quel clima di incertezza nostalgica di questo genere di composizione. Anticamente eseguito prima di un pezzo di rilievo, dall'Ottocento il preludio diventò infatti brano indipendente e isolato, di fatto 'preludio a niente', dalla forma autonoma indeterminata (Debussy ne compose ventiquattro per pianoforte). L'ambientazione bucolica è allo stesso tempo clima onirico, visto che, come scriveva il compositore, «la musica di questo *Prélude* è un'illustrazione assai libera del bel poema di Mallarmé. Non pretende affatto di farne una sintesi. Si tratta piuttosto dei successivi scenari attraverso cui si muovono i desideri e i sogni del fauno nella calura di quel pomeriggio. Poi, stanco di inseguire ninfe e naiadi che fuggono impaurite, si abbandona a un sonno inebriante, pieno di sogni finalmente realizzati, di totale possessione nella natura universale».

Nonostante qualche eco coloristica postromantica russa (Rimskij-Korsakov, Balakirev) e francese (Massenet), la strumentazione è delicatissima, con un'orchestra sinfonica quasi cameristica, fra numerosi interventi solistici (flauto *in primis*, oboe, corno, violino). L'assenza di trombe, tromboni e percussioni tipiche, gli archi in sordina o in pizzicato, tre flauti, un corno inglese e persino dei cimbali antichi (o crotali, dischetti da percuotere delicatamente, adottati anche da Stravinskij nelle *Noce* e già impiegati in Francia da Berlioz, Gounod, Saint-Saëns) contribuiscono a un timbro orchestrale che è un insieme di bagliori.

La forma apparentemente tripartita è ulteriormente classificabile in sei brevi parti. Come in *Syrinx*, il *Prélude* viene avviato dalla pura vibrazione di un flauto solista, nudo simbolo di un'idea primigenia di suono. Il flauto assume così il ruolo di figura archetipa, evocatore di una primitività mitologica in cui la musica è pura essenza, dove i suoni sono «puro tracciare linee nell'invisibile» (E. Bloch). Debussy ricrea in musica la magia del flauto panico, evocata anche nella prima delle *Chansons de Bilitis* (*La flûte de Pan*, 1899). Il simbolismo strumentale si rivolge a un suono elementare, in cui il timbro è seduzione e sensualità, mentre la melopea su sei semitoni prima discendenti, poi più lentamente ascendenti attraverso un intervallo di tre toni interi, sembra quasi una libera improvvisazione. Eppure, nel suo contorto magnetismo, il cromatismo dell'incipit appartiene a un dualismo che è parte essenziale e determinante di tutto il *Prélude*, opponendosi infatti nella sua conturbante sensualità alla lirica contemplazione delle melodie successive, più diatoniche e distese. Viene ripetuto tre volte, con due differenti armonizzazioni da parte

dell'orchestra. Accordi diversi conferiscono un sapore nuovo a questa melodia, un'idea innovativa di elaborazione motivica. Del resto, frammenti del tema ricompaiono successivamente, ripresi sia dall'oboe che dagli archi, secondo una nuova concezione dello sviluppo musicale. Il tema viene quindi elaborato attraverso una deframmentazione, come nel sogno o nel ricordo, dove le idee possono essere imprecise e vaghe, sviluppandosi progressivamente dall'isolata melodia del flauto al lirico slancio del successivo tema ai violini.

IGOR STRAVINSKIJ, *L'OISEAU DE FEU*

Nel dicembre 1909, soddisfatto per le orchestrazioni delle *Sylphides* da Chopin, Djagilev decise di commissionare al giovane Igor Stravinskij (1882-1971) la musica per una produzione dei Balletti Russi, da rappresentarsi a Parigi l'anno seguente; il soggetto, elaborato principalmente da Fokine, esibiva caratteri fiabeschi e orientali, narrando la storia del principe Ivan che con l'aiuto dell'Uccello di fuoco sconfigge il mago Kastcheï, rapitore di principesse e pietrificatore di guerrieri. Con questo balletto, che nel giro di pochi anni verrà seguito da *Petruška* e *Le Sacre du printemps*, Stravinskij entra di prepotenza nel mondo musicale europeo, nonché in quello mondano; i vivacissimi ricordi narrati a Robert Craft ci illustrano le impressioni del giovane artista russo che giunse a Parigi per la prima all'Opéra, 25 giugno 1910: «Presi posto nel palco di Djagilev dove, durante gli intervalli, era un andirivieni di celebrità, artisti, nobili vedove, anziane Ninfe Egerie del Balletto, scrittori, maniaci del balletto. Incontrai per la prima volta Proust, Giraudoux, Paul Morand, Saint John Perse, Claudel [...] all'*Uccello di fuoco*, benché non ricordi se alla prima o alle repliche. Fui pure presentato a Sarah Bernhardt, che se ne stava seduta in una sedia a rotelle nel suo palco privato [...]. All'inizio della rappresentazione Djagilev aveva avuto la brillante idea di far sfilare sul palcoscenico cavalli veri [...] e uno di essi, miglior critico che attore, lasciò un maleodorante biglietto da visita [...] [...] vidi venire verso di me Djagilev con un uomo misterioso dalla doppia fronte, che mi fu presentato come Claude Debussy. Il grande compositore mi parlò cortesemente della mia musica, e terminò con un invito a pranzare con lui. Qualche tempo dopo [...] gli chiesi cosa avesse realmente pensato dell'*Uccello di fuoco*. Mi disse: – Que voulez-vous, il fallait bien commencer par qualche chose –. Sincero, ma non estremamente lusinghiero».

Al di là del tozzo mondano (e del brillante aneddoto del cavallo), si nota come il giudizio appena condiscendente di Debussy, riecheggiato poi dallo stesso Stravinskij, prefiguri fin dall'inizio la fortuna contraddittoria di un brano prediletto dal pubblico ma solitamente poco considerato a livello critico: opera di formazione, non ancora perfettamente matura, carica di reminiscenze 'scolastiche', sorta di Stravinskij *avant* Stravinskij (è significativo che nella *Philosophie der neuen Musik* Adorno non la nomini mai, neppure di passaggio). L'immediata

preparazione di una *suite* sinfonica, poi rivista nel 1919 e ancora nel 1945 (ma questo per ragioni economiche, relative ai diritti d'autore negli Stati Uniti) non fu solo un modo consueto per far circolare la musica, ma anche il tentativo di 'salvare' un lavoro che l'autore riteneva troppo lungo e di qualità ineguale. I brani prescelti per la *suite* sono: Introduzione, Danza dell'Uccello di fuoco, Corteo delle principesse, Danza infernale di Kaschei, Berceuse e Finale.

All'ascolto appare in effetti evidente come Stravinskij stia ancora cercando se stesso; ma l'unione di caratteri personali con altri 'di scuola', a nostro parere, conferisce al brano un particolarissimo colore, sospeso fra l'esotismo folkloristico ottocentesco e l'eruzione del gusto *fauve*, della nuova violenza sonora. Nel complesso, la partitura sta allo sbocco di una peculiare tradizione russa, che dal *Ruslan e Ljudmila* di Glinka attraverso Rimskij-Korsakov (pensate a *Sheherazade*) disegna un filo rosso di orientalismo fiabesco, contesto di recuperi popolari, suggestioni modali, lussureggiante virtuosismo sinfonico. L'orchestrazione, di cui Stravinskij andava fiero «più che della stessa musica», è ricca di effetti nuovi, come l'impressionante glissando sugli armonici degli archi nell'Introduzione, tuttavia non fa che continuare la tradizione rimskijana di sensualità coloristica, dimostrando come la lezione del maestro fosse stata ben recepita: forse solo nella Danza infernale di Kaschei i timbri taglienti e l'incalzante vigore ritmico, al tempo stesso meccanico e imprevedibile, disegnano una sonorità orchestrale orientata verso il *Sacre*. Lo stesso Stravinskij definì bene l'ambiguità stilistica dell'opera, indicandola fra l'altro come la causa principale del suo successo: «Il pubblico parigino desiderava un assaggio d'*avant garde*, cosa che l'*Uccello di fuoco* aveva (almeno secondo Ravel). A questa spiegazione vorrei aggiungere che l'*Uccello di fuoco* appartiene agli stili tipici del suo tempo. Ha più vigore della maggior parte della musica folklorica di quel periodo, ma nello stesso tempo non è molto originale. Queste sono le condizioni migliori per avere successo».

In realtà, nonostante lo scetticismo dell'autore, gli elementi originali non mancano, a cominciare dalla sinistra valenza simbolica dell'ostinato iniziale ai bassi (da cui, tramite variazioni, derivano gli altri temi) o dalle figurazioni dei clarinetti che anticipano *Petruska*. È vero, per converso, che l'uso di temi popolari russi nel Corteo e nel Finale corrisponde a una tradizionale prassi ottocentesca che Stravinskij presto rifiuterà; tuttavia nello stesso Finale appaiono, secondo l'ammissione del compositore, i primi esempj di quelle irregolarità metriche (ad esempio, iterazione di una cellula a lunghezza contraibile) che avranno tanta parte nelle composizioni successive.

In ogni caso, l'esperienza dell'ascolto percepisce tutto ciò in termini di ambiguità, non di sutura o di incoerenza; e le critiche di Stravinskij potrebbero anche essere, in parte, la calcolata reazione di un artista 'aristocratico' e amante delle *boutade* polemiche di fronte alla fama di un lavoro che lui stesso dovette dirigere «quasi un migliaio» di volte, e rimane tuttora,



CHARLES DUTOIT

Recentemente nominato direttore ospite dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, ha ricevuto nel 2017 uno dei più importanti riconoscimenti della musica classica, la Royal Philharmonic Society Gold Medal, divenendo il centotreesimo vincitore da quando la medaglia è stata istituita nel 1870 per celebrare il centenario della nascita di Beethoven. Già direttore artistico e direttore principale della London Royal Philharmonic Orchestra, ha incantato i pubblici di tutto il mondo ed è oggi uno dei direttori più richiesti. In seguito alla collaborazione artistica con la Philadelphia Orchestra, durata trentadue anni, si è esibito ogni stagione con le orchestre di Chicago, Boston, San Francisco, New York e Los Angeles ed è anche ospite regolare dei palcoscenici di Londra, Berlino, Parigi, Monaco, Mosca, Sydney, Beijing, Hong Kong, Shanghai e Tokyo. Per venticinque anni è stato direttore artistico della Montreal Symphony Orchestra. Inoltre, dal 1991 al 2001, è stato direttore musicale dell'Orchestre National de France e, nel 1996, è stato nominato direttore principale e subito dopo direttore musicale della NHK Symphony Orchestra di Tokyo. Oggi è direttore musicale emerito di quell'orchestra. Successivamente è stato direttore musicale del Sapporo Pacific Music Festival e del Miyazaki International Music Festival in Giappone come anche della Canton International Summer Music Academy a Guangzhou, in Cina, e del Lindenbaum Festival di Seul. Direttore musicale della Verbier Festival Orchestra tra il 2009 e il 2017, ora ne è direttore emerito. È stato trentadue volte in *tournee* in Cina, eseguendo le prime assolute per quel Paese della *Sagra della primavera* di Stravinskij, del *War Requiem* di Britten, di *Elektra* e *Salome* di Strauss. Appena ventenne, è stato invitato da Herbert von Karajan a dirigere alla Wiener Staatsoper. Ha da allora diretto a Covent Garden, alla Metropolitan Opera di New York, alla Deutsche Oper di Berlino, al Teatro dell'Opera di Roma e al Teatro Colón di Buenos Aires. Nel 2014, gli è stato consegnato il Lifetime Achievement Award degli International Classical Music Awards. Globetrotter grazie alla sua passione per la storia, l'archeologia le scienze politiche, l'arte e l'architettura, ha viaggiato per tutte le centonovantasei nazioni del mondo.

Teatro Malibran

sabato 5 febbraio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 6 febbraio 2022 ore 17.00 turno U

FRYDERYK CHOPIN

Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte e orchestra op. 11

Allegro maestoso
Romanza: Larghetto
Rondò: vivace

pianoforte Elia Cecino
vincitore del Premio Venezia 2019

ROBERT SCHUMANN

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97 *Renana*

Lebhaft (Vivace)
Scherzo: Sehr mäßig (Molto moderato)
Nicht schnell (Non veloce)
Feierlich (Solenne)
Lebhaft (Vivace)

direttore

RICCARDO FRIZZA

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRYDERYK CHOPIN, CONCERTO N. 1 IN MI MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 11

Non è un termine elegante e, ancor meno chopiniano, 'controconcerto'. Nella sua eterodossia ci è però utile per capire la particolare natura della brevissima letteratura concertistica di Fryderyk Chopin (1810-1849). Se si pensa al Concerto tardo settecentesco e ottocentesco non si può non prendere in considerazione una forma musicale che, pur nella sua evoluzione storica, mantiene intatte alcune caratteristiche precise. E, fra queste, emerge quella tendenza al dialogo, al 'concertare' appunto, in cui lo strumento solista (o più strumenti) intonano dialettici intrecci con l'orchestra. Solitamente il fascino di un'opera di questo genere deriva proprio dalla pregnanza di questo 'parlare per musica'.

Nel solipsismo centropianistico di Chopin questo processo subisce una inversione di tendenza. Il reciproco proporsi di tensioni tematiche si trasforma in un affascinante monologare del pianoforte e l'orchestra funge da supporto armonico alle sue evoluzioni non di rado funamboliche. La primarietà del pianoforte, anzi la sua unicità, nella produzione chopiniana non va vista - come talvolta è accaduto - come un ispessimento narcisistico dello strumento principe dei salotti altoborghesi e aristocratici. È invece, o comunque anche, un preziosissimo laboratorio all'interno del quale ha luogo una sorta di rifondazione del pianismo. Il Concerto, è una fondamentale testimonianza in tale senso.

Composto nel 1830, un anno dopo l'altro Concerto, venne comunque catalogato n. 1, in mi minore. Del 1829 è invece quello in fa minore, storicamente classificato n. 2 per motivi editoriali. La catalogazione d'opera li riporta come op. 11 il n. 1 e op. 21 il n. 2. Una lettura storiografico-musicale dell'opera ci consente, poi, di tornare sul problema della presente incapacità di scrittura orchestrale da parte di Chopin. La musicologia più attenta e aggiornata ha ormai capito che la sudditanza del linguaggio orchestrale e la sua scarsissima presenza nell'intera produzione sono determinati da fattori squisitamente storico-culturali.

Infatti, se si considera che l'apprendistato musicale di Chopin è legato a figure quali quelle di Field, Hummel, Elsner si comprende che la sua

formazione linguistico-musicale avvenne in un ambito ben preciso. Un ambito storicamente orientato a fare dell'orchestra un supporto armonico nei confronti del solista lasciato ad ampie libertà creative. Un mondo distante, ad esempio, dal costruttivismo beethoveniano, carico certo di significati profetici, ma sempre legato, sostanzialmente, a forme dialogiche. Alla luce di tale riflessione cambia, dunque, l'angolazione con cui guardare all'op. 11 dell'appena ventenne e già geniale Fryderyk Chopin, nato a Żelazowa Wola, Varsavia, il 22 febbraio 1810 e scomparso a Parigi il 17 settembre 1849. La straordinaria inventività melodica che brilla nel Concerto non basta a spiegarne il vigore espressivo, la bellezza sonora *tout-court*. La composizione ha in sé gli elementi caratteristici dell'intera produzione. E il lavoro fondamentale che consente allo strumento principe di trasfigurare e di far trasfigurare il suono compositivo generale è nei micromeccanismi che presidono l'esecuzione pianistica.

Tutti gli approfondimenti tecnico-pianistici sono già in atto: diversificazione delle dinamiche di ogni dito, estrema ampiezza degli arpeggi, variazioni dinamiche in cursione di questi ultimi, asimmetria del fraseggio tematico, particolare formulazione del 'rubato', altrettanto particolare uso dei pedali nella produzione di continue e rapide trasformazioni timbriche, accordi spezzati e potentemente ripeteruti, distribuiti con audacia nella scelta dei registri, altrettanta audacia nei salti melodici pur conservandone la sorprendente fluidità. Ne risulta un materiale di grande ricchezza dove la libertà creativa – con buona pace degli illustri detrattori a lui coevi, o appena successivi – non viene mai meno a una coerente solidità espressiva. Il difetto di formalità di cui fu accusato è invece un superamento della medesima verso orizzonti inesplorati che pochi, all'epoca, seppero comprendere.

Segnale importante, quasi di nascosto sapore mozartiano, è contenuto nel primo tempo del Concerto dove al primo tema in mi minore ne segue uno in mi maggiore. La trasfigurazione dell'impianto è l'incipit di un vertiginoso percorso che il pianoforte compie nel segno di uno sviluppo virtuosistico continuo e di una inesaurita creatività melodica. Cionondimeno appare funzionale il ruolo subordinato dell'orchestra nel tenere stati armonici che accolgono pastosamente il vibrato aereo delle corde percosse dal pianoforte.

Al pianismo chopiniano non fece bene la lettura interpretativa tardo-romantica del secondo Ottocento. Anche questo Concerto è la riprova della necessità del ripristino di grande rigore esecutivo nel leggere il pianismo di Chopin. Nessun disegno del grande tracciato melodico è fine a se stesso. Ogni elemento è un punto di trama di un tessuto di grande bellezza teso costantemente fra memoria storica e lungimiranza creativa. Ancora in mi maggiore – ideale legame con il secondo tema del primo tempo – è la tonalità di impianto della Romanza che costituisce il secondo tempo. Nel brano si sviluppa in modo particolare quella dimensione 'auratica' che è precipua di composizioni 'caratteristiche' di Chopin. Vicina all'atmosfera

del Notturmo, la Romanza si apre talvolta a episodi di concentrazione melodica del materiale portandosi verso accordi che saranno propri degli studi di Chopin. Maggiormente dilatato il tempo tematico, l'autore si concede pause di riflessione emotive non prive di grande fascino. Nel Rondò che costituisce il terzo tempo emerge la costante attenzione che Chopin – pur in maniera edulcorante e personalissima – rivolse al patrimonio del suo Paese di origine. Il Rondò, infatti, è costruito su un tempo in 2/4 in riferimento ritmico-melodico a una Krakowiak, tipica danza, che assieme a Polacche, Mazurke, Ecoissés, Valzer constitui un patrimonio al quale spesso Chopin fece riferimento. Dopo un inizio ricco di grazia tipicamente ottocentesca, il Rondò, per brillantezza e virtuosismo si spinge verso orizzonti ulteriormente spinti rispetto al primo tempo e fa intuire chiaramente le capacità compositive future di uno Chopin allora appena ventenne.

ROBERT SCHUMANN, SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 97 *RENANA*

La Terza Sinfonia di Robert Schumann (1810-1856) appartiene all'ultima fase della sua produzione e si colloca nel momento di felice energia creativa che seguì al trasferimento a Düsseldorf, dove nel 1850 aveva accettato il posto di direttore musicale dei concerti. Qui, Schumann stesso ne diresse la prima esecuzione il 6 febbraio 1851.

Ad alcuni anni di distanza dalla tormentatissima, febbrile, visionaria Seconda (1845-46), la Terza ha un carattere profondamente diverso, che si è soliti associare alla breve felicità dei primi mesi di Düsseldorf e all'evocazione o trasfigurazione musicale del paesaggio renano. Il nome di Sinfonia *Renana* non risale a Schumann, ma alla testimonianza di Joseph Wilhelm von Wasielewski, suo primo biografo (1858) e suo assistente a Düsseldorf, che scrisse: «La Sinfonia in mi bemolle maggiore [...] si potrebbe chiamare *Renana* nel vero senso della parola, perché, secondo le sue stesse dichiarazioni, Schumann ne ebbe la prima ispirazione dalla vista del duomo di Colonia. Durante la composizione il maestro fu influenzato anche dalle solenni cerimonie (che ebbero luogo allora) per l'elevazione a cardinale dell'arcivescovo di Colonia von Geissel». Secondo Wasielewski, per due dei movimenti centrali Schumann aveva pensato anche a dei titoli di forte immediatezza evocativa; ma rinunciò per evitare che venissero intesi come veri e propri 'programmi'.

Al di là dei titoli cancellati, il carattere, l'idea poetica, la Stimmung della Terza Sinfonia si riconducono al germanesimo di Schumann, al culto romantico della patria tedesca, e a uno degli elementi chiave di tale culto, la religione del Reno, quella del n. 6 della *Dichterliebe* e di altri *Lieder*: il Reno come paesaggio dell'anima, come mito in cui convergono memorie storiche, tradizioni artistiche, suggestioni della natura sentita misticamente

e poeticamente. In questo paesaggio non poteva mancare la celebrazione del duomo di Colonia, emblema di una Germania gotico-cavalleresca.

La Sinfonia in mi bemolle maggiore è l'unica in cui Schumann rinuncia all'introduzione lenta: si inizia subito con lo slancio intensissimo del primo tema, legato a un originale profilo ritmico. Il tema si dilata senza cedimenti in un episodio di ampio respiro, che all'imperuosa energia dell'idea iniziale accosta altri materiali motivici. In confronto il secondo tema ha proporzioni limitate, come un breve episodio con funzione di chiaroscuro e di contrasto, con accenti di suadente tenerezza lirica; ma assume maggior rilievo nel corso del vasto sviluppo, fondato in gran parte sulla elaborazione dei motivi del primo tema: la ricerca dell'ultimo Schumann di recuperare anche aspetti del classicismo trova qui un esito di straordinaria compattezza e coerenza. Alla ripresa abbreviata segue una concisa coda.

Il secondo movimento è in tempo *sehr mäßig*, con caratteri assai diversi dalla accesa drammaticità di altri scherzi schumanniani. Secondo Wasielowski, Schumann aveva pensato di intitolarlo «Mattino sul Reno». Nel suo andamento scorrevole evoca caratteri di danza, quasi da *Ländler*: quel sapore di ispirazione popolare di cui parla Wasielowski si può riconoscere senza che venga meno la raffinatezza della elaborazione del pezzo, che anche dal punto di vista formale si discosta dagli schemi tipici dello Scherzo classico-romantico. Non c'è la consueta tripartizione con Trio centrale, ma una articolazione più sottile, dove l'idea iniziale riappare variata, ampliata o posta in rapporto con altre.

Non minor suggestione presenta il movimento successivo, una sorta di breve Intermezzo, che si è portati a confrontare con il fascino, l'intonazione intima, l'iridescente cangiare di invenzioni e atmosfere di certe pagine pianistiche di Schumann. Anche qui si evitano gli schemi formali convenzionali, elaborando con sottigliezza tre idee che si prestano a diverse combinazioni dei loro materiali.

Il quarto movimento, *Feierlich*, secondo Wasielowski portava originariamente l'indicazione «Nel carattere dell'accompagnamento di una cerimonia solenne». Schumann la cancellò. E del tutto irrilevante è la leggenda secondo cui Schumann sarebbe stato ispirato dalla cerimonia di insediamento dell'arcivescovo di Colonia, il 12 novembre 1850. Indicazioni di programma scompaiono di fronte al grado di astrazione e di trasfigurazione musicale della concezione di Schumann, che evoca una austera, severa gravità 'gotica' confrontandosi con una densa e complessa scrittura contrappuntistica e con un *topos* della tradizione sacra barocca, con la forza espressiva della figura della quarta ascendente seguita da una seconda discendente. Il Finale, in forma-sonata, è dominato dal primo tema, che si articola in tre diversi motivi: lo slancio e la vitalità di questo pezzo uniscono umori popolari a complessità di elaborazione, di cui è esempio la animata vitalità della scrittura contrappuntistica dello sviluppo, dove accanto ai motivi del primo tema entrano in gioco materiali del quarto tempo.



RICCARDO FRIZZA

Nato a Brescia e formatosi al Conservatorio di Milano e all'Accademia Chigiana di Siena, è particolarmente dedito al repertorio operistico italiano dell'Ottocento. È regolarmente ospite del Teatro alla Scala, del Maggio Musicale Fiorentino, del Regio di Torino, della Fenice, dell'Opera di Roma, del Rossini Opera Festival di Pesaro, del Festival Verdi di Parma, del Macerata Opera Festival. All'estero ha diretto fra l'altro all'Opéra National de Paris, alla Lyric Opera di Chicago, alla San Francisco Opera, al Metropolitan Opera di New York, al Liceu di Barcellona e alla Bayerische Staatsoper di Monaco. Nell'ambito sinfonico è salito sul podio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, della Gewandhaus di Lipsia, della Sächsische Staatskapelle di Dresda, dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, della Mahler Chamber Orchestra, dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, della Philharmonia Orchestra di Londra, della Tokyo Symphony Orchestra e della Tokyo Philharmonic Orchestra. Fra i suoi impegni degli ultimi anni *Norma* alla Lyric Opera di Chicago, *Rigoletto* al Liceu di Barcellona, *I puritani* a Budapest, *Falstaff* al Festival Verdi di Parma, *Il pirata* alla Scala, *Anna Bolena* a Roma, *Falstaff* a Dallas. Tra le produzioni dell'anno in corso vanno ricordati il *Rigoletto* al Maggio Musicale Fiorentino, *La sonnambula* al Théâtre des Champs-Élysées, il concerto finale al Festival Toscanini di Parma, il *gala Belcanto* al Teatro di San Carlo. Nel settembre 2021 ha inaugurato la nuova stagione del Teatro Real di Madrid con *La Cenerentola*. Dal 2017 è direttore musicale del festival Donizetti Opera di Bergamo, dove ha diretto nel 2018 *Il castello di Kenilworth* e nel 2019 *Lucrezia Borgia* per la prima esecuzione della nuova edizione critica della partitura edita da Ricordi e Fondazione Teatro Donizetti. Il suo repertorio donizettiano include *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *Linda di Chamounix*, *Maria Stuarda* (al MET con Sondra Radvanovsky), *La Fille du régiment*, *Lucrezia Borgia* (alla San Francisco Opera con Renée Fleming), *Roberto Devereux* (nuovamente a San Francisco), *Anna Bolena* (all'Opera di Roma). Il 2 giugno 2021 ha vinto il Premio Ópera XXI come migliore direttore musicale. Il riconoscimento, assegnato dall'omonima associazione dei teatri, festival e stagioni stabili di Spagna, gli è stato conferito per l'eccellenza della *Lucia di Lammermoor* in scena all'ABAO Bilbao Ópera nell'ottobre 2019. Alla Fenice ha diretto *Roberto Devereux* (2020), *Aida* (2019), *Semiramide*, *Norma* e *L'elisir d'amore* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Attila* (2016), *Tosca* e *La traviata* (2015), *Il trovatore* (2011).

ELIA CECINO

Dal 2014 si esibisce con continuità in *recital* solistici e cameristici presso numerose sale europee quali Teatro Verdi di Trieste, Teatro La Fenice, Fazioli Concert Hall di Sacile, Teatro Municipale di Piacenza, Teatro Toniolo di Mestre, Teatro degli Industri di Grosseto, Teatro Olimpico di Vicenza, Sala dei Notari di Perugia, Sala degli Affreschi della Società Umanitaria e Spazio 89 a Milano, Villa Carlotta di Tremezzo, Palazzo De Nobili di Catanzaro, Gesellschaft für Musiktheater di Vienna, Schloss Wolfsburg, Istituto di Cultura Italiano di Amburgo,



Palatul Culturii Iași, Aula de Cultura de Murcia, Teatro Thuillier di Caravaca de la Cruz. Nel 2016 ha preso parte a un *tour* di concerti negli Stati Uniti. Ha suonato da solista con orchestre tra le quali la Simfònica del Vallès, la Simfònica de Galicia, l'Orchestra Sinfonica di Düsseldorf, la Filarmonica di Sichuan, la Filarmonica di Bacău, la FVG Orchestra, l'Orchestra Vivaldi di Morbegno, la Joven Orquesta Leonesa, l'Orchestra San Marco di Pordenone. Nel 2020 realizza il suo debutto discografico con musiche di Beethoven, Chopin e Skejabin; un secondo album monografico su Chopin viene pubblicato nel 2021. Sue interpretazioni e interviste sono state trasmesse da RAI Radio 3, Radio Popolare, RAI FVG. È stato tra i protagonisti della prima edizione italiana di *Prodigi*, trasmissione di RAI 1 a favore dell'UNICEF. Vincitore della XXXVI edizione del Premio Venezia, si è affermato in numerosi concorsi internazionali tra cui il Ciudad de Ferrol, il Pozzoli di Seregno e lo Schumann di Düsseldorf. È recente la vittoria del Primo Premio al Viñes di Lleida. Nato a Treviso nel 2001, si avvicina al pianoforte a nove anni e nel 2018 si diploma da privatista con dieci e lode sotto la guida di Maddalena De Facci presso il Conservatorio Bruno Maderna di Cesena. Nel 2020 ottiene il diploma di specializzazione dell'Accademia del Ridotto di Stradella studiando con Andrzej Jasinski. Si perfeziona attualmente con Élisé Virsaladze presso la Scuola di Musica di Fiesole.

Teatro La Fenice

domenica 27 febbraio 2022 ore 19.00

martedì 1 marzo 2022 ore 19.00

Musica per il carnevale di Venezia

GIOACHINO ROSSINI

La gazza ladra: ouverture

JOHANN STRAUSS FIGLIO

Die Fledermaus (Il pipistrello); *ouverture*

«Klänge der Heimat»

Eine Nacht in Venedig (Una notte a Venezia); *ouverture*

ANTONÍN DVOŘÁK

Rusalka: «Měsíčku na nebi hlubokém» (Canto alla luna)

GIOACHINO ROSSINI

L'italiana in Algeri: Sinfonia

JACQUES OFFENBACH

Les Contes d'Hoffmann (I racconti di Hoffmann); *Barcarolle*

Orphée aux Enfers (Orfeo all'inferno); *Galop infernal*

FRANZ LEHÁR

Giuditta: «Ich weis es selber nicht»

JOHANN STRAUSS FIGLIO

An der schönen blauen Donau (Sul bel Danubio blu). op. 314

LEONARD BERNSTEIN

Candide: ouverture

EMMERICH KÁLMÁN

Die Csárdásfürstin (La principessa della Ciarda);

«In den Bergen ist mein Heimatland»

soprano Ekaterina Bakanova

direttore

FRANCESCO LANZILLOTTA

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

IL CARNEVALE DI VENEZIA

Giacomo Leopardi osserva, nello *Zibaldone* (23 settembre 1821): «Terribile ed awful è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere è padrone degli altri, come chi ha coraggio di morire». Il riso, infatti, nasconde un lato oscuro, perché nulla è più prossimo al tragico del comico. La cronaca offre in continuazione macabri esempi di questa verità. C'è qualcosa di tragicamente paradossale, per esempio, nel fatto che l'odio cieco e irrazionale che ha travolto il nostro mondo negli ultimi anni abbia trovato un simbolo nella strage assurda e inutile del Bataclan, un locale che prende il nome da una delle operette più frivole di Jacques Offenbach. L'operetta vive di travestimenti. Essa stessa è un genere contraffatto, perché, come indica il nome, è in sostanza una parodia. La sua comicità, infatti, nasce dal rovesciamento delle situazioni e delle passioni del melodramma. Senza il sale della satira, innestato sulle forme popolari del vaudeville e dell'*opéra-comique*, non sarebbe nato questo nuovo genere di teatro musicale, beffardo verso il potere ma allo stesso tempo ruffiano e bisognoso della protezione del padrone come *Rigoletto*. Offenbach ha spinto l'operetta sul terreno politico, piegando i personaggi della letteratura e della mitologia classica a incarnare i vizi e le (poche) virtù della società del suo tempo. Non a caso il successo dell'operetta fu decretato, agli inizi, da un popolino sgraziato, rancoroso, vigliacco, pronto a sghignazzare su tutto e tutti come l'infame Franti. La danza più rappresentativa dello spirito dell'operetta parigina, infatti, è lo sceno e sfrenato can-can, affermato in forma musicale definitiva nel celebre *Galop infernal* dell'*Orphée aux Enfers*.

Nel teatro musicale, lo stile comico non è stato certo un'invenzione di Offenbach, bensì una grande risorsa della musica italiana. Sintesi e apoteosi di una lunga tradizione settecentesca, Gioachino Rossini è stato l'indiscusso maestro dell'opera comica del primo Ottocento. Nei suoi lavori, tutte le forme dello stile comico trovano non solo una definizione sublime, ma anche uno sguardo rivolto al futuro, aprendo nuove strade al linguaggio musicale. *L'italiana in Algeri*, per esempio, scritta in fretta e furia nel 1813 per il Teatro di San Benedetto a Venezia su un vecchio libretto di Angelo Anelli già musicato a Milano da Luigi Mosca, rappresenta una vera rivo-

luzione nell'ambito della commedia musicale. Le modifiche del libretto imposte da Rossini nel Finale primo, con i personaggi in scena trascinati in un delirante pandemonio nel quale non sanno articolare altro che versi senza senso come «dindin, bumbum, crà crà, tac tà», trasformano la musica in quella che Stendhal definiva «una follia organizzata e completa». La Sinfonia non è da meno, anche se in maniera completamente diversa. Qui non si manifesta la follia, bensì una magistrale abilità scenografica. L'orchestra di Rossini, a sipario chiuso, dipinge in maniera elegante e leggera un Oriente misterioso e languido, chiassoso e variopinto, astratto e teatrale.

Qualche anno più tardi, nel 1817, in una Milano tornata in mano all'Austria e sotto un governo sospettoso e rigido, Rossini offriva al pubblico della Scala uno spettacolo di genere relativamente nuovo, *La gazza ladra*, un melodramma semiserio o di mezzo carattere scritto da un letterato colto e illuminista come Giovanni Gherardini. L'opera, ambientata nel mondo contemporaneo e con personaggi di diversa estrazione sociale, mescola elementi del dramma serio e caratteri dell'opera buffa attorno a un tema tutt'altro che banale come la pena di morte. La Sinfonia, uno dei pezzi principali dell'opera e giustamente una delle pagine orchestrali più ammirate della musica italiana, rispecchia questa natura ambivalente, sempre nel segno di quel neghittoso disprezzo delle convenzioni, o avventuroso amore per le forme nuove, tipico di Rossini. Mai, infatti, si era sentita una Sinfonia introdotta nel *Maestoso* dal suono bruto di un rullo di tamburo, cosa impensabile, come avrebbe detto don Bartolo, ai tempi del leggendario Cafariello. Una scelta anticlassica che scavalca l'intero Ottocento, ma del tutto coerente con la logica di un dramma che si fonda sull'infamia di condannare a morte un'innocente.

In altre parole, Rossini è la fonte di ogni forma di musica comica dell'Ottocento, compresa quella di Offenbach, che agli inizi della brillante avventura del Théâtre des Bouffes-Parisiens ricevette una sorta di *imprimatur* dal venerato maestro dei salotti parigini del Secondo Impero. Il vecchio Rossini, comunque, era in grado di rimettere al suo posto anche il re della caricatura, come dimostrano le corna apotropaiche nascoste nella diteggiatura del *Petit Caprice per pianoforte in style Offenbach*, uno dei suoi caustici *Pêchés de vieillesse*. La fama di jettatore si è trasferita dall'uomo al suo ultimo lavoro teatrale, *Les Contes d'Hoffmann*, rimasto incompiuto alla morte dell'autore, nel 1880. Ernest Guiraud, che in precedenza aveva trasformato *Carmen* di Bizet da *opéra-comique* in un'opera vera e propria musicando le parti recitate, fu incaricato di completare l'orchestrazione e preparare una versione rappresentabile del lavoro. Fu così che l'aria più popolare dell'opera, «Belle nuit, ô nuit d'amour», la barcarola dell'atto veneziano, entrò a far parte dell'opera, sebbene non fosse stata scritta da Offenbach per i *Contes d'Hoffmann*. Guiraud, infatti, riadattò per la barcarola un'aria di una vecchia opera romantica di Offenbach, *Les Fées du Rhin*, rappresentata una sola volta a Vienna nel 1864.

L'inebriante dolcezza della barcarola trova corrispondenza in un'altra magica scena notturna, l'inno alla luna intonato ai bordi del lago dalla Rusalka innamorata disposta a mettere a repentaglio la propria vita pur di trasformarsi in una creatura mortale. Rusalka, allestita a Praga nel 1901, è la più fortunata delle opere scritte da Antonín Dvořák, che nell'ultimo scorcio di vita ritrova l'amore per il teatro che aveva segnato la primavera della sua produzione.

In Europa tutto cambia con i drammatici avvenimenti politici del 1870-1871. La guerra franco-prussiana, la sconfitta di Sedan, l'assedio di Parigi, la Comune e la sua sanguinosa repressione segnano un profondo spartiacque nella cultura europea, riverberandosi nei vari Paesi, compresa l'Italia, in maniera diversa. In Francia, il pubblico teatrale cambia pelle. Le ultime operette del grande Hervé, come *Mam'zelle Nitouche*, sono delle commedie sentimentali, prive di qualunque mordente. *Nitouche* è il triste tramonto di un grande scrittore-satirico come Henri Meilhac, autentico spirito *boulevardier* che in collaborazione con Ludovic Halévy ha segnato la storia dell'*opéra-comique* francese. Il libretto di *Carmen* musicato da Bizet rappresenta il vertice di questa coppia di scrittori, che hanno fornito a Offenbach le munizioni migliori per le sue esplosive partiture. Dopo la sconfitta di Sedan, l'antisemitismo serpeggiava in forme sempre più scomposte nella società francese e la parabola di questa cerchia di autori di origine ebraica, maestri della satira graffiante, dell'umorismo piccante, della parodia dissacrante, declinò nel corso degli anni Settanta. Meilhac e Halévy, tuttavia, erano ancora in grado di scrivere commedie di successo come *Le Réveillon*, rappresentata al Théâtre du Palais-Royal il 10 settembre 1872. Il lavoro riprendeva il soggetto di *Das Gefängnis* (La prigione), una popolare farsa del 1851 del drammaturgo tedesco Roderich Benedix. Alla ricerca disperata di uno spettacolo che riuscisse a risollevarne il morale dei viennesi dopo il crollo della Borsa del 1873, il primo venerdì nero di una lunga serie di crisi finanziarie che hanno punteggiato la storia moderna, gli impresari del Theater an der Wien pensarono di proporre una versione tedesca della commedia. Il testo di Meilhac e Halévy, però, di spiccato gusto francese, non risultò efficace in prosa, ma con la musica la faccenda prese una piega diversa. Trasformata in libretto e messa nelle mani del re del valzer Johann Strauss figlio, *Die Fledermaus* diventò l'archetipo di un nuovo tipo di operetta, di stampo completamente diverso da quello parigino, un successo rimasto insuperato nella sua produzione. Strauss figlio scrisse in seguito numerosi lavori, con la laboriosità conaturata alla famiglia, nessuno però altrettanto conforme allo spirito viennese, nemmeno *Eine Nacht in Venedig*, l'unico spettacolo di Strauss figlio allestito la prima volta all'infuori di Vienna. L'operetta, in realtà, era un genere ben radicato nella capitale asburgica, dai tempi del capostipite Franz von Suppé. I teatri della Vorstadt, la cintura urbana cresciuta attorno alle vecchie mura di Vienna, erano il regno di que-

sto spettacolo popolare. Ciò che marca la differenza tra la *Fledermaus* e la produzione precedente è il rimpianto acuto dei tempi passati, il desiderio struggente di rivivere i sogni svaniti. Lo stesso intrigo del libretto, ossia la cena predisposta nel palazzo del principe Orlosky dal dottor Falke per ordire una beffa a Eisenstein, nasce come allegra vendetta per un fatto avvenuto l'anno prima e ricordato nella stessa serata, tra una risata e una coppa di champagne, dai due amici. Anche i travestimenti, il sale della trama, rimandano a un altrove di fantasie irrealizzabili. La cameriera Adele va al ballo rubando i vestiti alla signora, il vecchio spasimante Alfred si cala per una notte nei panni del marito, il borghese Eisenstein raccoglie i suoi quattro vocaboli in francese per spacciarsi marchese parigino, tutti insomma sembrano desiderosi di vivere una vita diversa e cercano nello champagne l'oblio dalla realtà. La maschera più spettacolare è quella della moglie tradita, che si finge maliarda zigana, inventandosi una nostalgia che non le appartiene con la *csardas* «Klänge der Heimat», una delle pagine più celebri dell'opera. *Die Fledermaus* è imbevuta di una languida e sottile malinconia, che serpeggia nella musica di Strauss come il dolce corso del Danubio attraverso le pianure del travagliato impero di Francesco Giuseppe.

La nostalgia è la cifra dell'operetta danubiana, fino alle sue estreme propaggini novecentesche rappresentate qui dalla *Principessa della ciarda* di Emmerich Kálmán e da *Guditta* di Franz Lehár. Entrambe sono ambientate nel mondo dello spettacolo, e presentano personaggi che hanno più cose da ricordare che sogni da inseguire. La prima è frutto del genio teatrale di Emmerich Kálmán, un ebreo ungherese compagno di studi di Béla Bartók e Zoltan Kodály all'Accademia di Budapest. I suoi lavori migliori del periodo viennese, come *Der Zigeunerprimas*, *Die Csárdásfürstin*, *Gräfin Mariza*, hanno sullo sfondo il pittoresco paesaggio del Kitsch ungherese, rimpinzato di lautari e danze gitane. Questa scenografia di cartapesta ovviamente era lontana anni luce dall'autentico mondo rurale ungherese, esplorato in quegli stessi anni dai suoi vecchi compagni di studi Bartók e Kodály, armati di fonografi e taccuini per gli appunti e tesi alla scoperta di un mondo musicale sconosciuto e primitivo. Elemento Kitsch tuttavia era congenito all'operetta viennese, proprio per il suo carattere intimamente connesso al vuoto di valori della 'gaia Apocalisse' dell'Impero. La *principessa della ciarda*, rappresentata a Vienna nel 1915, inizia con la cavatina della protagonista, la soubrette Silva Varescu, che rimpiange i monti del suo paese natale con la musica zigana suonata nei caffè di Budapest.

L'interprete più fedele di questa estate di San Martino dell'operetta viennese è un musicista nato in una città sul Danubio dove oggi passa il confine tra Ungheria e Slovacchia, Franz Lehár. Figlio di un maestro di bande musicali militari, Lehár incarna in maniera perfetta il crogiolo di tradizioni e infussi musicali confluiti nel genere dell'operetta. Il successo dei suoi lavori comincia all'inizio del nuovo secolo, con la collaborazione con due librettisti

di origine ebraica, Viktor Leon e Leo Stein. Dalla collaborazione tra questi tre artisti nasce il lavoro più rappresentativo di questo tramonto dorato dell'operetta, *Die lustige Witwe*, rappresentata al Theater an der Wien il 30 dicembre 1905 con Mizzi Günther come Hanna e Louis Treumann nei panni del conte Danilo. In mezzo al pubblico della produzione originale si trovava anche un giovanotto con ambizioni artistiche, Adolf Hitler, che a dispetto delle implicazioni con il mondo ebraico dello spettacolo nutrì fino agli ultimi giorni un amore viscerale per *La vedova allegra*. L'ossessione di Hitler per la musica di Lehár arrivò al punto di concedere alla moglie ebrea di Lehár il titolo di Ehrenarierin, ariana onoraria, salvandola dai campi di sterminio. In cambio Lehár dovette prestarsi a interpretare la parte dell'artista di regime, partecipando a eventi di propaganda e accettando di mettere la sua musica al servizio del Terzo Reich. Tentò anche di dedicare la sua ultima e ambiziosa opera, *Giuditta*, allestita a Vienna agli inizi del 1934, a Mussolini, che però declinò l'offerta. La stupenda aria di *Giuditta* nel Finale del Quarto Quadro dell'opera omonima, «Meine Lippen, sie küssen so heiß», è un misto di nostalgia, languore, colore esotico e abbandono sensuale che rappresenta in maniera perfetta la quintessenza di un genere arrivato al tramonto. *Giuditta* racconta la storia d'amore disperata di due *déraciné* alla deriva della vita, ambientata in un'Italia coloniale che destò l'irritazione del governo fascista. Priva del sogno imperiale che l'aveva nutrita, l'operetta danubiana sprofondava nell'oppio del rimpianto e della sensualità, incarnata dal valzer.

Johann Strauss figlio, prima di dedicarsi al teatro, aveva rappresentato l'epoca d'oro del ballo viennese. Una qualsiasi forma di intrattenimento danzante era semplicemente impensabile senza la magia della famiglia Strauss, un'impresa musicale in grado di sfornare centinaia di valzer, polke, marce e quadriglie. L'emblema del valzer viennese è *An der schönen blauen Donau*, scritto da Strauss figlio nel 1866, a ridosso di un'altra cocente sconfitta, quella dell'Austria a Königgrätz contro i Prussiani. L'immedesimazione del pubblico viennese con la *Fledermaus* nasce da questo riconoscimento nello spirito della danza, che ha conferito alla musica un ruolo cruciale nella vita sociale e culturale di Vienna. I meravigliosi valzer della *Fledermaus* esprimono in maniera perfetta l'ambiguità dei sentimenti, la doppiezza delle situazioni e più in generale il sottile confine che separa la realtà dalle illusioni, l'apparenza dalla sostanza, il vero dal falso. In un certo senso è ovvio che il successo della *Fledermaus* sia il frutto di un momento di depressione economica e di crisi politica. L'esito disastroso della guerra con la Prussia aveva lasciato una scia di pessimismo nelle élite politiche e culturali. Era forse la prima volta da oltre un secolo che l'Impero avvertiva con chiarezza la sua fragilità e i pericoli della natura multi-etnica dello stato. Il crollo della Borsa di Vienna, il 9 maggio 1873, fu la mazzata finale per la borghesia liberale, che sentiva tremare sotto i piedi il terreno economico e politico che l'aveva sostenuta per oltre vent'anni.

L'anacronistico Impero asburgico, ridotto in polvere dal virus del nazionalismo, sopravvive dopo la guerra nella mitologia regressiva del teatro commerciale. Come ogni fenomeno dell'arte umana, l'operetta traccia una parabola che abbraccia circa un secolo di storia, ma ha attirato anche in seguito artisti di primo piano. Leonard Bernstein, per esempio, ha lavorato per anni al progetto di un'operetta filosofica sul *Candide* di Voltaire, che alla fine prese forma dopo un'interminabile serie di revisioni e ripensamenti. Non più figlia del valzer, l'operetta di Bernstein si nutre di nuove forme di danza, attinte dalla realtà urbana e multiethnica del mondo americano. L'ouverture del *Candide* è uno scintillante e colorato festival sonoro, che in apertura di questa agrodolce operetta morale suggerisce che la musica, forse, salverà il mondo.

Klänge der Heimat

da *Die Fladermatus* di Johann Strauss figlio

ROSALINDE

Klänge der Heimat,
 Ihr weckt mir das Sehnen,
 Rufet die Tränen ins Auge mir!
 Wenn ich euch höre,
 Ihr heimischen Lieder,
 Zieht mich's wieder,
 Mein Ungarland, zu dir!
 O Heimat so wunderbar,
 Wie strahlt dort die Sonne so klar!
 Wie grün deine Wälder,
 Wie lachend die Felder,
 O Land, wo so glücklich ich war!
 Ja, dein geliebtes Bild
 Meine Seele so ganz erfüllt,
 Dein geliebtes Bild!
 Und bin ich auch von dir weit, ach weit
 Dir bleibt in Ewigkeit
 Doch mein Sinn immerdar
 Ganz allein geweiht!
 O Heimat so wunderbar,
 Wie strahlt dort die Sonne so klar!
 Wie grün deine Wälder!
 Wie lachend die Felder,
 O Land, wo so glücklich ich war!
 Feuer, Lebenslust,
 Schwellt echte Ungarbrust,
 Heil! Zum Tanze schnell,
 Csárdas tönt so hell!
 Braunes Mägdelein
 Musst meine Tänz'rin sein;
 Reich den Arm geschwind,
 Dunkeläugig Kind!
 Zum Fiedelklingen, ho, ha,
 tönt jauchzend Singen: ho, ha, ha!
 Mit dem Sporn geklirrt,
 wenn dann die Maid verwirrt
 senkt zur Erd' den Blick,
 das verkündet Glück!
 Durst'ge Zecher, greift zum Becher,
 laßt ihn kreisen schnell von Hand zu Hand!
 Schlürft das Feuer im Tokayer!

Suoni della patria,
 che nostalgia,
 le lacrime agli occhi mi fate venire!
 Se i canti natii
 mi capita di sentire,
 da te vorrei tornare,
 mia Ungheria!
 Mia patria meravigliosa,
 come splende in te il sole radioso!
 Come i tuoi boschi sono verdeggianti,
 e come ridenti sono i tuoi campi,
 paese mio, nel quale ero tanto lieta!
 La mia anima
 è colma dell'immagine amata,
 l'immagine amata!
 E quando ti sono lontana, oh lontana,
 la mia mente resta
 ora e per sempre
 solo a te consacrata!
 Mia patria meravigliosa,
 come splende in te il sole radioso!
 Come i tuoi boschi sono verdeggianti!
 e come ridenti vsono i tuoi campi,
 paese mio, nel quale ero tanto lieta!
 L'autentico petto magiaro
 è pieno di gioia e d'ardore.
 Su, presto, si danzi!
 La ciarda risuona con grande clangore!
 Bruna fanciulla,
 per me danzerai;
 porgimi il braccio, su, dai,
 bambina dagli occhi scuri!
 Qui senti le corde vibrare, oh, ah,
 li senti esaltato cantare: oh, ah, ah!
 Tintinna lo sperone,
 la donzella si confonde,
 abbassa lo sguardo con ritegno,
 questo sì che è un buon segno!
 Asserati bevitori, alzate i bicchieri,
 passino lesti di mano in mano!
 Sentite il fuoco nel tokaj!

Bringt ein Hoch dem Vaterland! Ha!
 Feuer, Lebenslust
 schwellt echte Ungarbrust,
 Heil zum Tanze schnell!
 Csárdás tönt so hell!
 La la la la!

Fate un brindisi alla mia patria!
 Ah! L'autentico petto magiaro
 è pieno di gioia e d'ardore,
 sul presto, si danza!
 La ciarda risuona con grande clangore!
 La la la la!

(testo di Carl Haffner e Richard Genée)

Měsíčku na nebi hlubokém
 da *Rusalka* di Antonín Dvořák

Měsíčku ne nebi hlubokém,
 světlo tvé daleko vidí,
 po světě bloudíš širokém,
 diváš se v příbytky lidí.

Piccola luna, così alta nel cielo,
 la tua luce mi trafigge da lontano,
 tu erri per il vasto mondo,
 tu vedi le cose degli umani.

Měsíčku, postůj chvíli,
 řekni mi, kde je můj milý!

Piccola luna, fermati un istante,
 dimmi dov'è il mio amore!

Řekni mi, stříbrný měsíčku,
 mé že jej objímá rámě,
 aby si alespoň chvíličku
 vzpomenuš ve snění na mě.
 Zasyvět' mu do daleka,
 řekni mu kdo tu naň čeká!

E digli, piccola luna d'argento,
 che per me tu l'avvolgi fra le tue braccia,
 digli che, almeno per un istante,
 egli si ricordi di me in sogno.
 Rischiaralo, laggiù, molto lontano,
 e digli quanto l'aspetto!

O mněli, duše lidská sní,
 ať se tou vzpomínkou vzbudí;
 měsíčku, nezhasni, nezhasni!

E se io apparissi in sogno, a quest'anima umana,
 forse si sveglierebbe con il ricordo!
 Piccola luna, non nasconderti, non nasconderti!

(testo di Jaroslav Kvapil)

Ich weiß es selber nicht
da *Gieditta* di Franz Lehár

Ich weiß es selber nicht,
warum man gleich von Liebe spricht,
wenn man in meiner Nähe ist,
in meine Augen schaut und meine
Hände küsst.

Ich weiß es selber nicht
warum man von dem Zauber spricht,
dem keiner widersteht, wenn er mich sieht
wenn er an mir vorüber geht.

Doch wenn das rote Licht erglüht
Zur mitternäch't'gen Stund
Und alle lauschen meinem Lied,
dann wird mir klar der Grund:

Meine Lippen, sie küssen so heiß
Meine Glieder sind schmeigsam und weiß,
In den Sternen da steht es geschrieben:
Du sollst küssen, du sollst lieben!

Meine Füße sie schweben dahin,
meine Augen sie locken und glüh'n
und ich tanz' wie im Rausch den ich weiß,
meine Lippen sie küssen so heiß!

In meinen Adern drin,
da rollt das Blut der Tänzerin
Denn meine schöne Mutter war
Des Tanzes Knigin im gold'nen Alcazar.

Sie war so wunderschön,
ich hab' sie oft im Traum geseh'n.
Schlug sie das Tamburin, zu wildem Tanz,
dann sah man alle Augen glüh'n!

Sie ist in mir aufs neu erwacht,
ich hab' das gleiche Los.
Ich tanz' wie sie um Mitternacht
Und fühl das eine bloß:

Io non lo so,
perché si parla subito d'amore,
quando gli uomini sono vicino a me,
mi guardano negli occhi e mi baciano
le mani.

Io non lo so
perché con me parlano di magia,
a cui nessuno può resistere,
ogni volta che mi vedono e mi passano accanto.

Ma quando le luci si accendono e brillano
a mezzanotte
e tutti ascoltano la mia canzone
allora ogni cosa mi diventa chiara:

sulle mie labbra, ogni bacio è come vino,
tra le mie braccia l'amore è più che divino,
nelle stelle è scritto: gli uomini devono baciami,
gli uomini devono amarmi!

I miei piedi mi ispirano ritmi ossessionanti,
nei miei occhi brilla il desiderio
e ballo come nell'ebbrezza che conosco,
sulle mie labbra ogni bacio è come il vino!

Nelle mie vene
scorre sangue di ballerino
perché la mia bella madre
era la stella danzante all'Alcazar d'oro.

Era così bella,
l'ho vista spesso nei sogni.
Colpiva il tamburello, in una danza selvaggia,
incantava ogni cuore e ogni occhio!

Il suo spirito si è risvegliato in me,
ho lo stesso destino.
Di notte ballo come lei
e questo è tutto quello che so:

Meine Lippen, sie küssen so heiß!
 Meine Glieder sind schmiegsam und weiß,
 In den Sternen da steht es geschrieben:
 Du sollst küssen, du sollst lieben!

Meine Füße sie schweben dahin,
 meine Augen sie locken und glüh'n
 und ich tanz' wie im Rausch, denn ich weiß,
 meine Lippen sie küssen so heiß!

(testo di Paul Knepler e Fritz Löhner-Beda)

In den Bergen ist mein Heimatland
 da Die Csárdásfürstin
 (La principessa della Ciarda)
 di Emmerich Kálmán

Heia, heia! In den Bergen ist mein
 [Heimatland!
 Heia, oheia! Hoch dort oben meine
 [Wiege stand!

Dort, wo scheu blüht das Edelweiss,
 Dort, wo ringsum glitzern Schnee und Eis
 Heia, oheia! - schlagen Herzen wild
 [und heiss.

Wenn ein Siebenbürger Mäd'el
 Sich in dich verliebe,
 Nicht zum Spielen, nicht zum Scherzen
 Sie ihr Herz Dir gibt.
 Willst du dir die Zeit vertreiben,
 Such ein anderes Schätzelein,
 Bist du mein - musst mein du bleiben,
 Musst mir deine Seel' verschreiben,
 Muss ich Himmel dir und Hölle sein!
 Olala! So bin ich gebaut!
 Olala! Auf zum Tanz!
 Küß mich, ach, küß mich,
 Denn wer am besten küssen kann -
 Nur der wird mein Mann!

(testo di Leo Stein e Béla Jenbach)

sulle mie labbra, ogni bacio è come vino,
 tra le mie braccia l'amore è più che divino,
 nelle stelle è scritto: gli uomini devono baciarmi,
 gli uomini devono amarmi!

I miei piedi mi ispirano ritmi ossessionanti,
 nei miei occhi brilla il desiderio
 e ballo come nell'ebbrezza che conosco,
 sulle mie labbra ogni bacio è come il vino!

Heia, heia! È sui monti il paese mio bell!

Heia, oheia! La mia colla là su alto nel ciel!

Ride là l'edelweiss, in fior
 neve e igel di luce fascia il cor!
 Heia, oheia! Fiero brucia il cor lassù.

Se per te di Settimburgo
 arde una beltà,
 non per gioco, non per burla
 il suo amor ti dà.

Se il tuo tempo vuoi gettare
 cerca altrove un'occasione:
 se sei mio mi devi amare,
 darmi l'anima in eterno;
 paradiso e inferno io son per te!
 Olala! Fatto io son così!
 Olala! Danza, va!
 Baciami forte
 Chi meglio sa baciare
 mio consorte quello sarà!



FRANCESCO LANZILLOTTA

È considerato uno dei più interessanti giovani direttori nel panorama musicale italiano e ha già diretto nei più importanti teatri nazionali. È regolarmente ospite di importanti compagnie orchestrali, fra le quali l'Orchestra Nazionale della Rai di Torino, Orchestra Haydn di Bolzano, Filarmonica Toscanini di Parma, Orchestra Regionale Toscana. È stato direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica Toscanini per quattro anni, e continua con questa istituzione una collaborazione regolare per altri progetti. Si dedica intensamente alla musica del ventesimo secolo e all'opera contemporanea. Ha diretto *Il medico dei pazzi* di Bartistelli all'Opéra de Nancy e al Teatro La Fenice, dove ha inoltre diretto *La Voix Humaine* di Poulenc e *Il diario di uno scomparso* di Janáček. Ha inaugurato il Macerata Opera Festival nel 2015 dirigendo *Rigoletto* e nel 2017 è stato nominato direttore musicale del festival. Nella stagione 2016-2017 ottiene grande successo nel debutto con la Tokyo Philharmonic Orchestra, all'Opera Nazionale di Montpellier, al Teatro dell'Opera di Essen, nelle produzioni di *Roberto Devereux* con Mariella Devia a Genova e Mosca, nella *Norma* a Tokyo e al Rossini Opera Festival con *Torvaldo e Dorliska*, in cui viene unanimemente acclamato dalla critica. Tra gli impegni recenti: *Nabucco* alla Deutsche Oper Berlin, *Macbeth* all'Opernhaus Zürich, *Rigoletto* e *Il viaggio a Reims* alla Semperoper di Dresda, *L'elisir d'amore* e *Aida* allo Sferisterio di Macerata, *La traviata* all'Oper Frankfurt, *La Favorite* al Massimo di Palermo, *Risurrezione* e *West Side Story* al Maggio Musicale Fiorentino, *Il viaggio a Reims* al Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Alla Fenice ha diretto *La traviata* (2019) e *La bohème* (2018).

EKATERINA BAKANOVA

Cresciuta negli Urali, ha studiato canto, pianoforte e fisarmonica a Mosca presso il Collegio Musicale e successivamente all'Accademia di Gnessin.

È vincitrice di numerosi importanti premi e riconoscimenti internazionali, tra cui Triumph Award (Russia, 2008), Concorso Internazionale di Canto di Bilbao (2008), Riccardo Zandonai (2011), ASLICO per il ruolo di Lucia di Lammermoor (2012), Premio Giulietta come la migliore esordiente femminile del Festival dell'Arena di Verona (2015), News reminder Award, Premio Internazionale Buone Pratiche (2020). È



stata nominata come la migliore esordiente all'International Opera Awards di Londra (Italia, 2016). È ospite regolare dei maggiori teatri d'opera e collabora con i più prestigiosi direttori d'orchestra. Si è esibita in diverse occasioni con l'Orchestra Nazionale Sinfonica della Rai, sotto la direzione di Luisi, Mercurio e Valcuha, con l'Ensemble Matheus, sotto la direzione di Jean-Christophe Spinosi, con Plácido Domingo, Chung, Ranzani, Santi, Callegari. Ha collaborato con registi quali Martone, Zeffirelli, Freyer, Bietto, Carsen, Brockhaus, Eyre, de Ana, Doucet, De Rosa. Dopo il suo debutto al Royal Opera House di Londra nelle vesti di Violetta Valery, è ospite regolare dei più prestigiosi palcoscenici internazionali, come quelli della Staatsoper di Dresda, dell'Arena di Verona, del Teatro Real di Madrid, del Teatro Liceo di Barcellona, dell'Opera Royal di Versailles, dell'Israeli Opera di Tel-Aviv e Opera di Zurigo, del NPCA Performing Arts Center a Pechino. Alla Fenice ha cantato nella *Traviata* (2017, 2015, 2013), in *Carmen* (2017, 2013, 2012) e nella *Bobème* (2013).

Teatro La Fenice

sabato 12 marzo 2022 ore 20.00 turno S
domenica 13 marzo 2022 ore 17.00 turno U

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

(Calma di mare e viaggio felice)
ouverture da concerto

WOLFGANG AMADEUS MOZART

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

Allegro vivace
Andante cantabile
Menuetto - Allegretto
Molto allegro

ROBERT SCHUMANN

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Sostenuto assai - Allegro ma non troppo
Scherzo: Allegro vivace
Adagio espressivo
Allegro molto vivace

direttore

MARKUS STENZ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *MEERESTILLE UND GLÜCKLICHE FAHRT* OP. 27

Forse ricordando la traversata Napoli-Palermo durante la «Italienische Reise» del 1787, Goethe aveva riunito in un dittico liederistico il contrasto paratattico tra lo stato di esasperante quiete della bonaccia (*Meeresstille*) e la felice eccitazione di una traversata via mare (*Glückliche Fahrt*). Non solo pennellate naturalistiche, ma descrizione delle sensazioni dell'uomo-nocchiero di fronte agli ingestibili eventi della natura. La fortuna in musica di questo testo si deve soprattutto all'ouverture mendelssohniana del 1828 (anche se il primo ad accostarvisi fu Beethoven, mentre seguirono poi Schubert, Reichardt, Tomášek, fino all'orvietano Luigi Mancinelli). Goethe nutriva per il compositore affetto e ammirazione; contraccambiati dal ventenne Felix che lo elesse a modello sia di sensibilità poetica che di valori comportamentali. Prima di questo lavoro – del quale stese una seconda versione nel 1832 – Mendelssohn (1809-1847) aveva già saggiato le proprie affinità compositive con il genere dell'ouverture nelle magiche soluzioni del *Sogno di una notte d'estate*: ora si lascia attrarre dal fascino naturalistico tinteggiato da Goethe.

A differenza del brumoso e inquietante sentimento panico di cui sono intessute *Le Ebridi* (che inizierà a comporre nell'estate seguente), Mendelssohn sembra 'guardare' ai due quadretti poetici con maggior distacco; *Meeresstille* parte con un *Adagio* in re maggiore (la stessa tonalità di Beethoven) muovendosi con circospezione e in tono compostamente contemplativo in una tavolozza orchestrale dapprima affidata agli archi in scansioni compatte (il rinvio a Beethoven sembra plausibile), poi tinteggiando la scrittura orchestrale con l'effetto spaziale dei fiati e dei pedali acuti, sino al segnale iconico del flauto solo e alla ventata di ottoni e legni che in un istante attraversano il ventaglio dei registri. Nella seconda parte, con il *Molto allegro e vivace* della *Glückliche Fahrt*, Mendelssohn rielabora entro una più lucida struttura formale le suggestioni testuali; senza adattarsi a fare un'«astratta pittura in musica», tendendo piuttosto a usufruire con raffinata attenzione dei collaudati espedienti iconici naturalistici, abbinandoli ad «altri» ingredienti allusivi (impasti sostanziosi degli ottoni, ad esempio, impiegati nella coda). Per cui: nella struttura architettonica aleggia sempre l'imprinting della forma-so-

nata, con ripresa scorciata) si ritrovano allineate alla maniera 'classica' le zone dei temi principali, deciso e pronunciato il primo, sereno il secondo; entrambi presentati senza conflitti, come uno studio di rapporto musicale complessivo tra quiete e moto; mentre i tratti 'naturalistici' si condensano nelle zone di collegamento (il tremolo, ad esempio, o l'andamento 'ondeggiato' delle quartine degli archi, e ancora, il 'soffio' aspro dei fiati, di cui si ricorderà Wagner nell'*Olandese volante*).

A concludere, la coda, un *Allegro maestoso* che spazza via ogni traccia di rimasugli naturalistici, grazie a un segnaletico assolo di timpani, che stura una poderosa scala ascendente dal tono trionfalistico: viene la tentazione di pensare proprio al principe di Prussia, cui il compositore dedicò quest'op. 27. Che ebbe da subito fortuna; quando Mendelssohn arrivò la prima volta sul podio del Gewandhaus e incontrò Schumann, i musicisti gli suonarono proprio questa ouverture, con la quale poi il neo-nominato direttore aprì più volte i suoi concerti storici nella prestigiosa sede di Lipsia.

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

Le sinfonie di Haydn e di Mozart composte fra il 1786 e il 1795, coronamento dell'edificio sinfonico del secolo diciottesimo, sono intrecciate da influenze reciproche, mutui omaggi, strette di mano scambiate dalle placide altezze in cui i due artisti erano ormai attestati; con le tre sinfonie dell'agosto 1788, la kv 543, la kv 550 e appunto la kv 551 in do maggiore, nota con il nome di *Jupiter*, Mozart (1756-1791) raggiunge la sua sommità pochi anni prima che anche Haydn muovesse il passo decisivo verso le sue Sinfonie londinesi.

Secondo sir George Grove il nome *Jupiter* è stato usato la prima volta in un concerto della London Philharmonic Society nel marzo 1845; ma per l'editore Vincent Novello, che a Salisburgo nel 1829 ne aveva avuto notizia da un figlio del compositore, l'epiteto sarebbe da attribuire al Salomon, l'impresario che attirò Haydn a Londra, quindi quasi all'epoca della nascita della composizione; cui in ogni caso, secondo l'opinione di tutti i commentatori, l'accostamento con Giove pertiene splendidamente per la serenità olimpica che tutta la pervade.

Il primo movimento è organizzato secondo tre temi tutti chiaramente distinti, il primo ritmico e attivo, con un'aulica solennità che ritornerà nel do maggiore della *Clemenza di Tito*, il secondo più sorridente, il terzo atteggiato secondo la grazia giocosa di uno stile da opera buffa (per curiosità, si può ricordare che Mozart aveva fatto uso di un tema del tutto simile nell'aria «Un bacio di mano» kv 541 composta nel mese di maggio per il baritono italiano Francesco Albertarelli). Anche il secondo movimento, *Andante cantabile*, è scritto in forma di sonata: la sua ampiezza di respiro è resa tenera e ombrata dalla sonorità con sordina degli archi e da una idea

paterica in tono minore: dissolta tuttavia nella ripresa in una luminosità soffusa su cui domina, rara in Mozart, la trasparente voce del flauto. Il Menuetto riprende l'andatura del primo movimento, con una chiara riverenza a Haydn nel tono popolare del Trio intermedio; grandioso culmine dell'opera, e di tutto il sinfonismo mozartiano, è il Finale in cui Mozart incorpora la riassunzione del contrappunto di tradizione bachiana coniugandolo con la dinamica del linguaggio sinfonico moderno; i principi opposti della fuga e della sonata vi sono fusi dalla mente di un genio che sa guardare al passato senza tradire il suo tempo: sintesi veramente 'olimpica' e simbolo imperituro di una superiore serenità dell'anima.

ROBERT SCHUMANN, SINFONIA N. 2 IN DO MAGGIORE OP. 61.

Dalla Prima alla Seconda Sinfonia passano quattro anni (1841-1845), ma essi sono, nell'arco vitale di Robert Schumann (1810-1856), decisivi. Resta ben poco del compositore per pianoforte, toccato a ogni istante; o quasi, dalla visitazione celeste: ora è tempo di accanito lavoro, di attenzione estrema, quasi spasmodica, a taluni esigui materiali (temi, motivi, divagazioni, reminiscenze, ossessioni sonore) su cui esercitare l'indagine formale. Si è intanto affacciata la malattia che dovrà distruggerlo: un suono deformato echeggia continuamente nell'orecchio interno, ed è un do trafittivo. La nuova composizione sinfonica – non è un caso – sarà appunto in do maggiore, ma con il chiaro, addirittura eroico intento di opporre a quell'incipiente sfacelo una saldezza di classico. Tre esempi, fra i molti, sono presenti al musicista, sempre più convinto dalla strada segnata da Mendelssohn, una nuova classicità che pur non rinunci ad alcuna delle occasioni (e degli imperativi) che il presente affaccia, gravido di minacce. Vuole ora erigere un *monumentum*, se non più duraturo del bronzo, tale da potersi confrontare con la *Jupiter* mozartiana, la Quinta di Beethoven, la *Grande* di Schubert ch'egli stesso ha ritrovato presso il fratello dell'amatissimo scomparso, in Vienna: una tetralogia sul do, che sia, anzitutto, un manifesto.

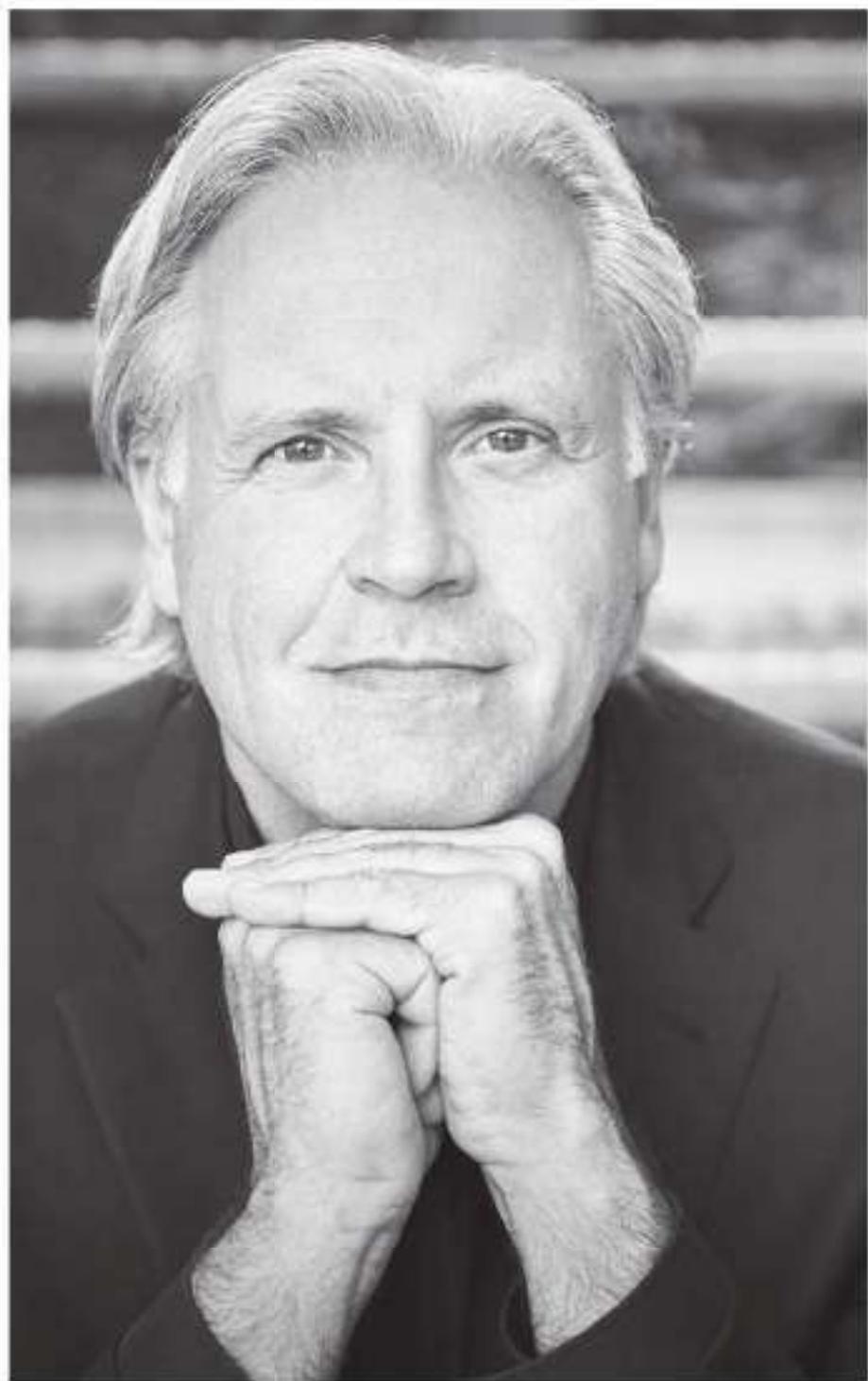
E, in esso, come vedremo, allusioni molteplici. Così, lo squillo degli ottoni, incipit solenne, do-do-sol, guarda allo Haydn della Sinfonia n. 104, l'estrema foriera di luce, la *London* composta «in nomine Domini». Ma Schumann non s'inganna: «tempora mutantur», anche questo è un motto haydniano. Basterà confrontare due asserti, relativi alle due composizioni, nel diario per sé e per Clara. La Prima era stata, fin dall'inizio, intesa come *Frühlingsymphonie*, dono dei Superi, fissato sulla carta in quattro giorni – dal 23 al 26 gennaio – e un mese dopo in partitura: «La Sinfonia mi ha offerto ore felici. Sono grato al mio buono spirito, che mi ha concesso di compiere un'opera così grande con facilità, in così breve tempo». Su una partitura, il sognante Eusebius e l'appassionato Florestan si incontravano, forse, per l'ul-

tima volta su un piano di parità emozionale. Ma, alla seconda prova: «L'ho abbozzata quando ero ancora sofferente fisicamente, e posso ben dire che era la resistenza dello spirito qui sicuramente a influire su me, attraverso cui ho cercato di oppormi alla mia condizione». Suchens cercare, tentare: non è affermazione di sicurezza vincente. E Geist significa in tedesco cose diverse: la Romantik non presume di definirne una. Molti altri impulsi giungono dalle riscite sublimi: lo spunto dello stupendissimo Scherzo è nato sicuramente sulla tastiera: è, infatti, pensato secondo la logica delle dita, uno di quei passaggi di cui i francesi dicono: *ça tombe sous les doigts*; lo slancio è, parentemente, un derivato dei folgoranti *Kreisleriana*. Ma poi, al secondo Trio, si ripresenta, convenientemente mascherata dal ritmo, la sigla si bemolle-la-do-si che corrisponde al tema-motto BACH, dal Kantor stesso fino a Schönberg, Dallapiccola e Togni; l'anno 1845 era stato entusiasticamente dedicato a riprendere lo studio del maestro per eccellenza, e quel tema, fra il marzo e il novembre dello stesso '45, era fiorito nelle affascinanti *Sei fughe sul nome Bach* op. 60. Nella zona centrale del terzo movimento il contrappunto bachiano genera un breve episodio che si raffigura come appendice a una suprema deduzione mozartiana: il corale figurato degli armati nel second'atto della *Zauberflöte*. E, s'intende, l'idea stessa di due Trii nello Scherzo, su ritmo di terzine il primo, il secondo su ritmo binario, discende da Beethoven; come è beethoveniana la trasformazione dello Scherzo derivato dal Minuetto in binario della Sonata in mi bemolle op. 31 n. 3.

Ma decisiva appare, poi, la continua presenza di un mi bemolle in tutti e quattro i movimenti: rapporto di terza dunque con la tonalità d'impianto, pacificamente desunta dall'esempio di Schubert. Da lui deriva ancora la prevalente parentela tematica: spunti innumerevoli si possono indicare di precise germinazioni; di esse la più immediata è nell'*Allegro molto vivace* conclusivo, che replica la forma di *Allegro*, alleggerendola dell'intero sviluppo, ma arricchendola di una coda che, come nel primo e secondo dei tempi precedenti, si estende largamente, ora per trecentonove misure; vi riappare, esaltato dalla strumentazione glorificante, il *Sostenuto assai* introduttivo del primo tempo; in esso si è voluto scorgere un inno, o *synfonia solennis*, s'è detto bene, alla maniera dell'adorato Jean Paul. Occorrerà notare come tale ciclicità sia desunta, ancora, da esempi schubertiani: in primo luogo, s'intende, la *Wandererfantasie* tanto ammirata. «Passabilmente marziale» riteneva l'autore questa composizione, sottolineandone l'aspetto più estroverso; in realtà il terzo tempo, *Adagio espressivo*, si costruisce in forma di Lied, ponendo in evidenza, ove il melismo lo richieda, singoli strumenti: l'oboe che riprende, dopo sette battute affidate agli archi, lo struggente cantabile; i volanti legni della zona centrale; o ancora più occultato ma di perfetto esito sonoro, il fagotto: in una lettera a Georg Dietrich Otten, quattro anni più tardi, Schumann si rallegrava che non gli fosse sfuggito «il [suo] fagotto malinconico». Queste, e altre soluzioni, non sfuggirono ai grandi

ammiratori della Sinfonia: che vide alleati indirettamente, contro pesanti negazioni, Brahms e Joachim e, all'altro polo, Čajkovskij. Aggiungiamo a essi l'affermazione di un competentissimo Heinz Holliger, che ritiene la scrittura per corno «la più avanzata dell'epoca».

Non così l'intesero i primi ascoltatori, rimasti piuttosto freddi, probabilmente sconcertati, alla prima lipsiense del 5 novembre 1846. Occorre precisare peraltro, per dare anche a quegli sprovveduti la loro parte di verità, che, dopo l'esecuzione, l'autore provvide a numerose correzioni, e varianti: non ultimi certo i tagli generosamente attuati sui due movimenti estremi (Friedrich Whistling avrebbe pubblicato la partitura nel 1847: con dedica a Oscar I, re di Svezia e Norvegia).



MARKUS STENZ

Ha ricoperto numerosi incarichi prestigiosi con orchestre e teatri internazionali, tra cui direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (2012-2019), direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestra (2015-2019) direttore *in-residence* della Seoul Philharmonic Orchestra (2016-2020). È stato direttore musicale generale della Città di Colonia e *Gürzenich-Kapellmeister* per undici anni (dal 2003 al 2014), direttore ospite principale dell'Hallé Orchestra (2010-2014), direttore artistico e *Chief Conductor* della Melbourne Symphony Orchestra (1998-2004), direttore principale della London Sinfonietta (1994-1998) e direttore artistico del Festival di Montepulciano (1989-1995). Ha debuttato nell'opera alla Fenice nel 1988 nel primo allestimento della versione revisionata di *Elegy for Young Lovers* di Hans Werner Henze. Da allora ha lavorato con molti tra i più importanti teatri e festival internazionali, tra cui Scala, Bayerische Staatsoper, Stuttgart Opera, Frankfurt Opera, Glyndebourne Festival Opera e Chicago Lyric Opera. Sue notevoli esecuzioni a Colonia includono il *Ring* di Wagner, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Die Meistersinger von Nürnberg*, così come *Jenůfa* e *Kát'a Kabanová* di Janáček, *Don Giovanni* e *Love and Other Demons* di Eötvös. Ha diretto molte prime assolute, tra le quali *Das Verurteilte Meer* di Henze per la Deutsche Oper di Berlino, *Venus und Adonis* per la Bavarian State Opera, *L'Upupa und der Triumph der Sobnesliebe* al Salzburg Festival, *Die Eroberung von Mexico* di Wolfgang Rihm e *Caligula* di Detlev Glanert alla Frankfurt Opera e *Solaris* al Bregenz Festival. Recentemente è tornato alla Bayerische Staatsoper di Monaco per *Die Gezeichneten* di Franz Schreker e nella stagione 2018-2019 ha diretto la tanto attesa prima mondiale di *Fin de partie* di György Kurtág alla Scala e alla Dutch National Opera. Come ospite ha collaborato con le maggiori orchestre del mondo, tra cui Royal Concertgebouw Orchestra, Berlin Philharmonic, Munich Philharmonic, NHK, Symphony Orchestra of the Bayerische Rundfunk, Gewandhaus Orchestra Leipzig, London Philharmonic, Tonhalle Orchestra Zurich, Wiener Symphoniker e la HR-Sinfonieorchester dell'Hessische Rundfunk e NDR. La frequente collaborazione con la Deutsche Oper l'ha visto dirigere in quel teatro nel 2019 e nel 2021. Negli Stati Uniti ha diretto le Orchestre Sinfoniche di Baltimora, Boston, Chicago, Cincinnati, Dallas, Houston, San Diego, St. Louis, la Los Angeles Philharmonic, la Minnesota Orchestra e recentemente ha debuttato alla Pittsburgh Symphony.

Teatro Malibran

venerdì 18 marzo 2022 ore 20.00 turno S

sabato 19 marzo 2022 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concerto per pianoforte e orchestra n. 23 in la maggiore kv 488

Allegro
Adagio
Allegro assai

LUDWIG VAN BEETHOVEN

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

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

direttore e pianoforte

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
N. 23 IN LA MAGGIORE KV 488

Nel catalogo delle proprie opere che Mozart (1756-1791) tenne a Vienna dal 1784 il Concerto in la maggiore kv 488 porta la data 2 marzo 1786. A brevissima distanza, il 24 marzo seguì un capolavoro di carattere radicalmente diverso, il Concerto in do minore kv 491. Il Concerto precedente, quello in mi bemolle maggiore kv 482 era del dicembre 1785. Questi tre Concerti cronologicamente vicini si collocano tutti nel periodo della composizione delle *Nozze di Figaro* (fine ottobre 1785 - 29 aprile 1786) e sono tra i vertici, tra i momenti culminanti e (quasi) conclusivi della prodigiosa serie dei quindici che Mozart scrisse a Vienna tra l'inverno 1782-83 e il novembre 1786 (l'isolato Concerto kv 503), il periodo per lui di più intensa attenzione al genere, cui dopo il 1786 tornò soltanto due volte, nel 1788 e nel 1791. Forse il suo interesse era rivolto maggiormente al teatro, certo con i tre lavori composti nei mesi delle *Nozze di Figaro* aveva piegato il genere del Concerto alle proprie ragioni musicali ed espressive con esiti che trascendevano ancor più profondamente di prima i caratteri brillanti e in qualche modo 'leggeri' che appartenevano a tale genere e alle aspettative del pubblico (non dimentichiamo che anche i Concerti kv 488 e 491 furono scritti da Mozart per se stesso, per le proprie 'accademie', proposte nel favorevole periodo della Quaresima 1786). Ricordiamo ciò che il 28 dicembre 1782 Mozart aveva scritto al padre (a proposito dei Concerti kv 413, 414, 415): «I concerti sono una via di mezzo (ein Mittelding) tra il troppo difficile e il troppo facile, sono molto brillanti, gradevoli alle orecchie, naturali senza cadere nella vacuità; qua e là soltanto i conoscitori possono trovar soddisfazione, ma in modo che gli inesperti ne siano contenti, senza sapere perché...». Facendo riferimento a questa premessa potremmo schematicamente dire che nei capolavori dei mesi delle *Nozze di Figaro* (ma anche in altri precedenti) le concessioni alle attese del pubblico e alle consuetudini del genere si erano ulteriormente ridotte, e che la straordinaria ricchezza, varietà e complessità dei caratteri espressivi dei Concerti kv 482, 488, 491 può essere paragonata soltanto a quella dell'opera loro contemporanea.

Il primo tempo del Concerto kv 488 sembra di lineare semplicità, senza particolarità formali: l'orchestra presenta due temi, nella seconda parte dell'esposizione il pianoforte non ha una sua 'entrata' solistica e attacca direttamente il primo tema; ma è difficile descrivere il mutare di sfumature espressive, tra il sereno e il malinconico, l'elegante necessità e la scioltezza dell'incantevole fluire della musica. Un terzo tema appare alla fine dell'esposizione e diventa unico protagonista dello sviluppo, caratterizzato da una scrittura quasi cameristica di grande raffinatezza, e da un certo intensificarsi della inquietudine espressiva.

Immerso in un'aura di profonda mestizia è l'*Adagio* in fa diesis minore (inconsuete sia la tonalità che la scelta di un tempo più lento del solito); anche i colori dell'orchestra (dove due clarinetti prendono il posto degli oboi) sembrano rispondere a una intensa interiorizzazione. In 6/8, ha un mesto andamento di 'siciliana' e una semplice articolazione tripartita, con al centro un accenno di schiarita in la maggiore. Da notare l'intensità espressiva conferita all'uso di sbalzi di registro nella linea del solista (soprattutto verso la fine).

Un netto contrasto segna la scatenata vitalità del rondò conclusivo, *Allegro assai*, dove si ritrova un piglio teatrale trascinate da opera comica e un certo gusto per la scrittura virtuosistica, cui talvolta il solista sembra abbandonarsi gioiosamente. Il perfetto equilibrio tra piano e orchestra che caratterizza sempre i Concerti mozartiani ovviamente non ne risente, anzi è singolare che venga negata al solista la consueta cadenza prima della conclusione: il Concerto in la maggiore ne prevede una soltanto verso la fine del primo tempo (ce ne è giunta una composta da Mozart).

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

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 sen-

timentalismo, 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 Ludwig van Beethoven (1770-1827) 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 Krumpholtz 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 a 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 Teatro 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 autoproclamò 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 Vandebroek. 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 Teatro 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 a 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 a 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 diramanti 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 Ba-

stien 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, 'storzati' 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 casi di pace, specie se in tonalità lontane da quella d'impianto, fino ad articolazioni strumentali e motiviche nella coda che anticipano l'*Allergretto* 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 contemplativa 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 dirimpenti 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 de-

gli 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».

MYUNG-WHUN CHUNG

Vedi biografia a pagina 16.



Teatro La Fenice

sabato 14 maggio 2022 ore 20.00 turno 5
domenica 15 maggio 2022 ore 17.00 turno U

HECTOR BERLIOZ

Symphonie fantastique
Episode de la vie d'un artiste op. 14

Rêveries - Passions

Un bal

Scène aux champs

Marche au supplice

Songe d'une nuit de Sabbat

MAURICE RAVEL

Bolero

direttore

FRÉDÉRIC CHASLIN

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

HECTOR BERLIOZ, SYMPHONIE FANTASTIQUE OP. 14

Paradosso musicale o provocazione avveniristica? Nella *Symphonie fantastique*, *Episode de la vie d'un artiste* s'inverano entrambi. Prodigiosamente; fin dal titolo che pare voler chiudere – una volta per tutte – i conti con il sinfonismo classico e beethoveniano, per aprire quelli declinanti che avrebbero portato a Mahler e Šostakovič. Quando, nel 1830, il ventisettenne Hector Berlioz (1803-1869) intraprese il progetto della sua nuova sinfonia, non aveva ancora deciso quale strada compositiva imboccare. Scelse dunque di destreggiarsi tra atteggiamenti opposti: la reazione e l'accademia sinfonica. Nulla di strano, per un artista del genere. Da spettatore fu sempre in prima fila agli appuntamenti della neonata Société des Concerts responsabile della capillare diffusione delle nove Sinfonie di Beethoven a Parigi ma negli stessi giorni, per nulla intimidito dal modello, si avviò alla stesura dei suoi *Episode de la vie d'un artiste*. Nel nuovo lavoro si riconoscono infatti, fuse in unico gesto, l'ammirazione per Beethoven e la volontà di sottrarsi al suo fascino prepotente. Il contenuto musicale esplosivo sotteso alla *Fantastica* – come non rimanerne ogni volta sbalorditi dal puro esito sonoro? – deve essere analizzato con strumenti anomali. Non del tutto romantici, non più beethoveniani.

Perché se l'identificazione vita-arte avvalorata dal noto episodio biografico – l'infatuazione per l'attrice shakespeariana Harriet Smithson, sposata poi nel 1833 – e corteggiata nel nevrotico 'programma', ci invita a collocare Berlioz nel gruppo degli artisti pienamente romantici, il romanticismo di cui la partitura si nutre è ancora di facciata: distillato più dalle suggestioni letterarie che da un'immedesimazione poetico-ideologica totale.

Ammissa per parola sua la vicinanza col *Faust*, nel progetto della nuova sinfonia entrano con valenza non minore echi delle *Confessions d'un mangeur d'opium* di Thomas de Quincey, delle *Odes et Ballades* di Hugo, di *René* di Chateaubriand. E musicalmente, in più episodi, vengono richiamate le atmosfere sulfuree del *Freischütz* di Weber e la vocazione monumentale del *grand opéra*. Il tutto architettato in una narrazione sinfonica in cinque movimenti che richiama la Sinfonia n. 6 in fa maggiore *Pastorale* di Beethoven, con cui condivide l'ansia umana appassionata e l'immersione

naturalistica. Ma sospinta verso il futuro da una logica rapsodico-operistica inedita: la riproposizione d'un motivo tematico, l'*idée-fixe*, con funzione di ricordo. Non siamo ancora nella concezione più complessa del Leitmotiv poiché il tema d'avvio dell'*Allegro* non subisce mutazioni profonde (Berlioz agisce cioè sul colore, adeguandolo ai distinti inquadramenti emotivi; non insistendo su variazioni di segno armonico, ad esempio); e soprattutto non partecipa alle complesse costruzioni sinfoniche dei vari movimenti.

Ma non c'è dubbio che questa presenza costante, ossessiva e evocativa, sia l'anticipazione di quel discorso sinfonico unitario e gestuale che troverà nella costruzione ciclica di alcune partiture francesi e quindi nel poema sinfonico lisztiano e straussiano la sua più interessante e matura applicazione. Del resto la vocazione estrosamente teatrale, drammatica e vigorosamente descrittiva della *Symphonie fantastique* è continuamente richiamata in vita. E se vogliamo andare alla ricerca degli elementi di teatro (un teatro senza canto e senza scena, s'intende), troviamo il libretto (il programma); i personaggi (le apparizioni dell'idea fissa); le scenografie. Distribuite tra le didascalie del programma, nelle rivoluzionarie prescrizioni esecutive (come la distanza fisica imposta a oboe e corno inglese protagonisti del terzo movimento, e gli altri interventi fuori scena), nei gesti musicali. Quale migliore allusione all'apertura di un ideale sipario operistico dei glissati delle arpe che annunciano il valzer nel secondo tempo? Quale più violento spodestamento dei principi sinfonici a favore dell'impiego di materiali musicalmente plebei, come il valzer che profuma di *salon* parigino? Della marcia che echeggia le musiche napoleoniche da parata o del rintocco della campana lontana? E della grottesca fuga, posta sotto l'egida scomposta del paradosso stilistico nell'attimo in cui salda, in maniera quasi sacrilega, i due estremi tematici su cui il Sabba è fondato (mentre i fiati tessono imperterrite trame di sberleffi sonori che non si udranno mai più prima di Mahler, di Prokof'ev, di Šostakovič o Ligeti)?

Berlioz sembra ostacolare il cammino ideale della musica romantica, protesa alla ricerca di un ineffabile che la ponesse al di sopra di tutte le arti. Ma se l'irruenza e la disordinata consapevolezza del nuovo lo portano in rotta di collisione teorica con gli ideali romantici, in compenso svela tutti gli strumenti necessari a vagheggiare tale ideale. La sua orchestra (anche a leggerla come puro organico di strumenti, senza mettere l'accento sulle trovate timbriche per il tempo stravaganti, come la divisione degli archi); il suo gusto per la visionarietà e per l'irrazionalità; la sua confusa e bizzosa concezione dell'indissolubilità di vita-arte, lo rendono non solo l'autore maggiore dell'Ottocento francese ma il simbolo d'una dialettica con cui faranno i conti anche gli autori novecenteschi, francesi, e non solo. Capolinea rimane la *Symphonie fantastique*. E Beethoven, s'intende.

MAURICE RAVEL, *BOLERO*

Nel 1928 Maurice Ravel (1875-1937) era un compositore celebre i cui lavori venivano eseguiti in tutto il mondo. Faceva *tournée*, teneva conferenze e concerti ma alla celebrità era giunto poco alla volta costruendo una carriera solidissima. Non c'era mai stata la folgorazione, ovvero quell'opera che dall'oggi al domani fa del suo autore un personaggio, come era capitato per esempio a Stravinskij che aveva preso il pubblico parigino per il collo col baccano geniale del *Sacre*. Proprio in quell'anno 1928 stava per scoccare anche per Ravel l'ora della celebrità dilagante e a procurarla sarebbe stato il *Bolero*.

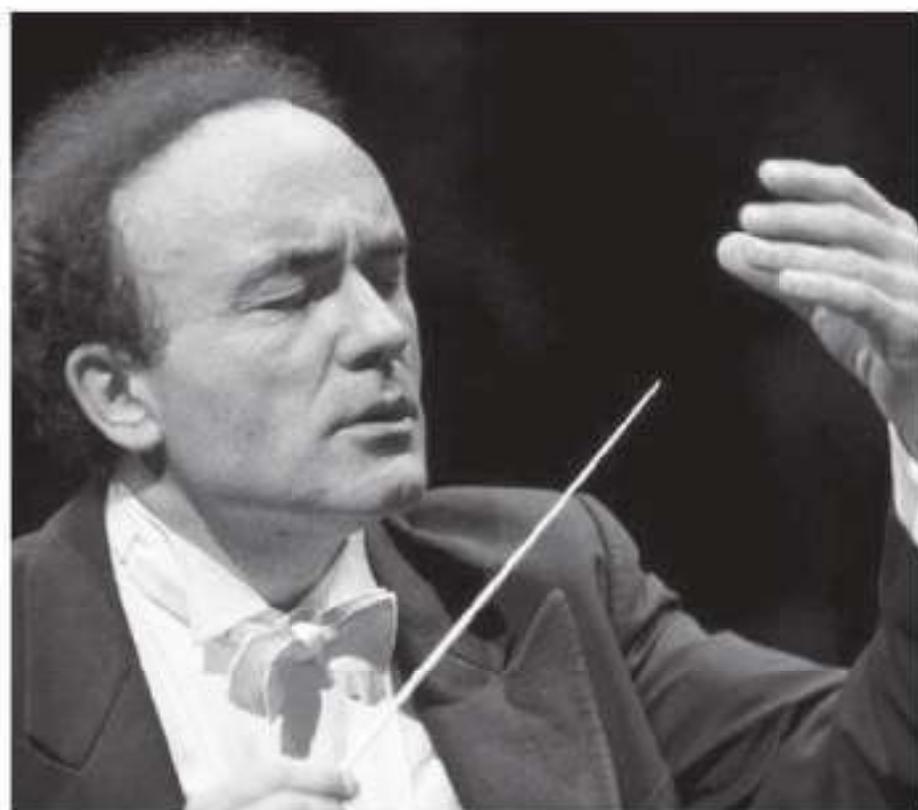
Stando a statistiche indubitabili quest'opera sembra essere la più celebre e la più eseguita fra quelle prodotte nel secolo scorso, eppure con il *Bolero* ci troviamo davanti all'opera più ambigua e intellettualmente complessa che sia dato immaginare. Basta distogliere per un poco l'attenzione dalla luce abbagliante che emana da quella melodia continuamente ripetuta per provare la sensazione di trovarsi sull'orlo di un abisso. La materia sonora impiegata è elementare, una melodia di trentadue battute divisa nettamente in due frasi che si snoda sul ritmo ossessivamente battuto dai tamburi, e penetra irresistibilmente in ogni orecchio. Tutti sono in grado di fischiettare la melodia del *Bolero* dopo averla ascoltata ma quasi tutti la sbagliano perché la sua scansione ritmica è ambigua. Quella melodia, esposta inizialmente *pianissimo* dal flauto solo, passa successivamente ad altri strumenti, cresce d'intensità e dilaga per tutta l'orchestra con un gioco di ripetizioni che dura diciotto volte. Ravel, che era stato uno dei più stupefacenti maestri dell'armonia moderna, blocca ora quella melodia entro una totale immobilità armonica che solo alla fine si scioglie in una modulazione. Dire che con il *Bolero* Ravel ha inventato la musica 'minimalista' è poco più che una battuta ma è anche una mezza verità in quanto la tesi 'minimalista' o 'ripetitiva', appartenga a Ravel o a qualsiasi musicista americano, si pone esplicitamente in posizione di contestazione dei sistemi linguistici più complessi e articolati, denunciando di fronte all'ipertrofia della cultura un forte desiderio di regressione verso la natura.

Idee di sviluppo, tecniche polifoniche, ricchezza di combinazioni armoniche, architetture formali, fluttuazioni della dinamica: tutto viene sopraffatto da un gesto imperiosamente negativo. Sussiste solo la melodia, apparentemente scultorea, in realtà inafferrabile a causa della sua molecolare ambiguità ritmica, come un'immensa sfinge abbacinante nella sua imponentza ma anche custode di misteri che coincidono con gli insondabili principi primi dell'arte dei suoni. Il *Bolero* esprime dunque la stanchezza di fronte alla cultura e con la sua fissità annulla secoli di travaglio dell'arte musicale.

La storia della musica doveva dunque arrivare alla propria negazione? Il *Bolero* in se stesso suggerisce questa ipotesi ma sarebbe grave errore accogliere questa soluzione negativa come un'affermazione irre-

versibile. I musicisti non sono filosofi e le loro opere, ancorché dense di idee, non intendono proporre sistemi di pensiero compiuti. Della reversibilità del pensiero di Ravel sono testimonianza inconfutabile le opere che verranno dopo il *Bolero*: basta ascoltare il tono fervido e commosso del Concerto in sol per pianoforte e orchestra per rendersi conto che la vicenda della musica continua riannodando antichi fili. Che vuol dire allora quell'ombra della *sînge* che si allunga dietro la scintillante melodia del *Bolero*? I grandi musicisti sono coerenti solo nella ricerca della perfezione ma quanto alle idee le formulano e poi abbandonano lasciando agli altri un'eredità di pensieri e di enigmi.

Invitando ora il lettore all'ennesimo ascolto del *Bolero* vorremmo richiamare la sua attenzione sull'attualità alquanto complessa e ancora piuttosto insondata di Ravel. Il suo linguaggio, e non solo quello del *Bolero*, contiene virtualità infinite, spunti da cui si dipartono mille fili della musica contemporanea. Di solito viene considerato un musicista appartenente spiritualmente al diciannovesimo secolo scorso ed è un errore: fin dal lontano 1905, quando compose i *Miroirs*, Ravel aveva puntato risolutamente lo sguardo verso l'avvenire.



FRÉDÉRIC CHASLIN

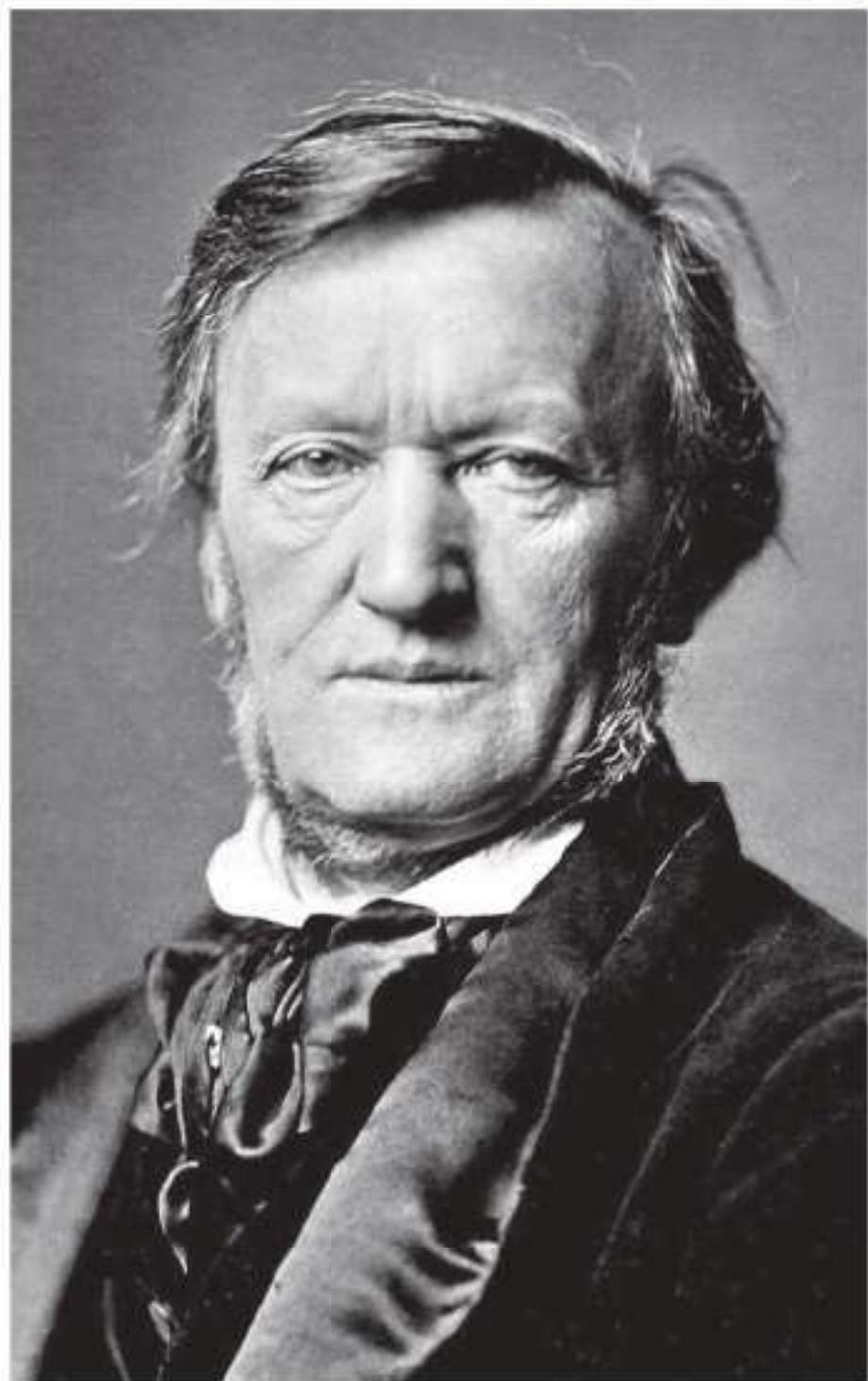
Direttore d'orchestra, compositore, pianista e scrittore, è nato a Parigi dove ha studiato al Conservatorio per poi perfezionarsi al Mozarteum di Salisburgo. Inizia la sua carriera di direttore d'orchestra come assistente di Daniel Barenboim a Parigi e Bayreuth e nel 1991 è assistente di Pierre Boulez nell'Ensemble Intercontemporain a Parigi. Negli anni a seguire è nominato direttore musicale all'Opera di Rouen (1991-1994), presso la Jerusalem Symphony Orchestra (1998-2001), al Nationaltheater di Mannheim (2004-2007), all'Opera di Santa Fe (2009-2013) e per la seconda volta alla Jerusalem Symphony (dal 2011 a oggi). Attivo sia sul versante operistico sia in quello sinfonico, ha diretto nei più prestigiosi teatri del panorama lirico internazionale: Metropolitan di New York, Opera di Los Angeles, Deutsche Oper a Berlino, Bayerische Staatsoper a Monaco così come nei teatri di Lipsia, Dresda, Madrid, Bologna, Roma, Venezia, Torino, Tokyo, Oslo, Copenaghen. Debutta nel 1993 al Bregenzer Festspiele dirigendo *Nabucco* e successivamente *Fidelio*, dando così l'avvio all'interessante collaborazione coi teatri austriaci, in particolare con la Wiener Staatsoper dove dal 1997 ha diretto più di duecento recite. Per quanto riguarda la sua attività in ambito sinfonico oltre ad aver diretto le maggiori orchestre francesi (Orchestre de Paris, Orchestra National, Radio-France Philharmonic, Paris Opera Orchestra), ha collaborato con la Filarmonica della Scala, l'Orchestra RAI di Torino, la London Symphony e la London Philharmonic, la Manchester Hallé, la Vienna Symphony e Philharmonic, l'Orchestra Nacional de España, l'Orchestra Gulbenkian, l'Israel Philharmonic Orchestra e la Filarmonia di Nagoya. Come compositore ha scritto tre opere e oltre cinquanta composizioni per soprano, mezzosoprano e baritono. Tra le sue composizioni sinfoniche ricordiamo *Gipsy Dance* per violino e orchestra oltre al Concerto per violoncello. Tra gli impegni musicali recenti ricordiamo: *Die Tote Stadt* di Korngold all'Enescu Festival di Bucarest, *Faust*, *L'elisir d'amore*, *Turandot*, *Don Pasquale*, *Andrea Chénier*, *Carmen*, *Werther* alla Staatsoper di Vienna; *Enface du Christ* e *La Damnation de Faust* a Lisbona; *Les Contes d'Hoffmann* a Dresda; *Werther* a Bergen; la Quarta Sinfonia di Mahler con Würth Philharmoniker; *Manon* a Parigi (Champs Elysées); una serie di concerti in Israele sul podio della Jerusalem Symphony Orchestra; *Manon*, *Les Contes d'Hoffmann* a Vienna; *Il barbiere di Siviglia* a Savonlinna; *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* oltre a una serie di concerti sinfonici al Teatro Comunale di Bologna e a Reggio Emilia; *La bohème* a Liegi; una serie di concerti sinfonici con l'Orchestra Filarmonica di Sofia in Bulgaria. Alla Fenice ha diretto *Faust* di Gounod (2021), *La Juive* di Halévy (2005) e *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach (1994).

Teatro La Fenice
sabato 21 maggio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 22 maggio 2022 ore 17.00 turno U

musiche di
RICHARD WAGNER

tenore Peter Seiffert

direttore
MARKUS STENZ
Orchestra del Teatro La Fenice



MARKUS STENZ

Vedi biografia a pagina 81.



PETER SEIFFERT

Ha studiato alla Musikhochschule di Düsseldorf, sua città natale. Il suo debutto è avvenuto alla Deutsche Oper am Rhein; allo stesso tempo gli è stato consegnato il primo premio al concorso canoro del Deutscher Musikrat. La sua interpretazione di Lohengrin alla Deutsche Oper di Berlino ha segnato l'inizio della sua carriera internazionale. È regolarmente ospite della Bavarian State Opera di Monaco dove ha cantato tutti i più importanti ruoli del suo repertorio. Lì è stato nominato *Bayerischer Kammersänger* nel 1992.



Il suo repertorio raggruppa ruoli drammatici tedeschi e italiani. La sua attività concertistica e operistica lo vede impegnato in tutti i teatri e le sale da concerto del mondo, come Metropolitan Opera New York, Los Angeles Opera, San Francisco Opera, Opera Châtelet di Parigi, Scala di Milano, Teatro Real di Madrid, Deutsche Oper Berlin, Staatsoper di Berlino, Bayerische Staatsoper, Semperoper Dresden, Wiener Staatsoper, Opernhaus Zürich, Palau de les Arts Valencia, Gran Teatre del Liceu di Barcellona, Maggio Musicale Fiorentino e Salzburg Festival. Nel 1996 ha debuttato come Stolzing al festival di Bayreuth, e nel 2001, 2002, 2003 e 2005 ha vestito li i panni di Lohengrin. A Zurigo ha interpretato Tamino, Parsifal, Florestan, Erik e Max. Ulteriori opere che ha eseguito, tra le altre, sono *Tristan and Isolde* a Vienna, Monaco, New York e Budapest, *Otello* a Zurigo e Vienna, *Fidelio* a Vienna, Monaco e Tokyo, *Walküre*, *Tristan and Isolde*, *Lohengrin* e *Tannhäuser* alla Deutsche Oper Berlin, *Walküre* al Salzburg Easter Festival, *Tannhäuser* a Berlin e Londra. Alla Fenice ha partecipato al *Franco cacciatore* di Kind Friedrich (2004).

Teatro La Fenice

venerdì 27 maggio 2022 ore 20.00 turno S

sabato 28 maggio 2022 ore 20.00

domenica 29 maggio 2022 ore 17.00 turno U

GUSTAV MAHLER

Sinfonia n. 7

Langsam, Nicht schleppen - Allegro risoluto, ma non troppo
(*Adagio. Non trascinare - Allegro risoluto, ma non troppo*)

Nachmusik I: Allegro moderato
(*Musica notturna I: Allegro moderato*)

Scherzo: Schattenhaft
(*Scherzo: Indistinto*)

Nachmusik II: Andante amoroso
(*Musica notturna II: Andante amoroso*)

Rondo-Finale: Allegro ordinario - Allegro moderato ma energico

direttore

ROBERT TREVINO

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 7

«La Settima è troppo complicata per un pubblico che non conosce ancora nulla di mio». Il tempo ha solo in parte modificato la diagnosi affidata da Gustav Mahler alla moglie Alma in una lettera del 1908. Ci si può accostare alla sua opera iniziando col *Titano*, con *La resurrezione*, persino con le asperità e il magistero tecnico della Quinta, il cui *Adagietto* per buoni o men buoni motivi è assunto a paradigma della sua musica; ma non si può assolutamente iniziare dalla Settima, oggi come ieri, ad onta del crescente interesse di cui è oggetto, sul piano discografico non meno che musicologico. Ormai non si discute più se si tratti o no di un capolavoro – per alcuni interpreti è anzi la più grande sinfonia di Mahler –, ma continua a disorientare la peculiarità del suo linguaggio, cui è intrinseco un livello eccezionale di sovraderminazione, afferrabile compiutamente solo se si ha ben presente la totalità di cui essa fa parte. Un ascoltatore ideale dovrebbe essere in grado di cogliere con precisione tutti i numerosissimi momenti in cui l'opera trascende la propria chiusura formale, collocandoli sullo sfondo di quanto la precede, ma in pari tempo valutandone la torsione stilistica: lontana sia dal fascino liturgico della *Resurrezione* o dell'Ottava, sia dai chiari percorsi narrativi della Sesta, sia ancora dal mondo incantato delle *Wunderhornsymphonien*, la Settima è la creazione di Mahler che forse meglio di tutte porta allo scoperto, e con la più totale sincerità, gli aspetti meno amabili ma più profondi e ineludibili della sua poetica.

La Sinfonia ebbe una genesi insolitamente rapida. Nell'estate del 1904 Mahler compose il secondo e quarto movimento attuali; l'anno successivo, sempre durante le ferie, gli altri tre, iniziando stavolta dallo Scherzo. Il nucleo più antico è dunque costituito dalle *Nachtmusiken*, da cui è poi derivato all'intera composizione un titolo apocrifo e tutto sommato fuorviante: *Lied der Nacht*, Canto della notte. In realtà la sfera 'notturna' si articola qui su due livelli distinti: la tenebra romantica e demoniaca, se proprio vogliamo, prende abiti sonori nell'introduzione al primo movimento e nello Scherzo, un brano fantomatico e sinistro da eseguirsi, secondo quanto recita l'indicazione all'inizio, *Schattenhaft*, «indistinto», «in

penombra». Invece i due movimenti del 1904 si situano in una sfera espressiva abbastanza diversa, prevalentemente cordiale ed espansiva nonostante qualche ombreggiatura inquietante; nella loro ricchezza di colori non hanno nulla a che vedere neppure con l'impressionismo dei coevi *Nocturne* debussiani, e si ricollegano piuttosto, in modo molto mediato, alla forma della serenata notturna. Il pensiero corre agli illustri modelli mozartiani (KV 239 e 525) e alle due serenate giovanili per piccola orchestra di Brahms; ma interessante è semmai constatare l'estraneità storica di questo genere strumentale rispetto alla sinfonia (nonostante la mozartiana *Serenata Haffner*, poi sfrondata a sinfonia; classica eccezione che conferma la regola), che si perpetua ben dentro la Settima anche nell'assetto esteriore. Mentre nei movimenti estremi e in quello centrale Mahler tratta l'orchestra ricorrendo alla sua tipica ricchissima gamma dinamica – che va dalla rarefazione di flauti e violini nel registro sovracuto nel primo movimento alle sonorità massicce e fragorose della fila compatta di ottoni nel Rondò finale –, nella seconda *Nachtmusik* offre invece saggi di musica da camera mimetizzata da brano sinfonico, potenziando al massimo l'arte della miniatura, e con esiti stupefacenti per trasparenza e grazia. Qui le uscite di violino, violoncello, clarinetto e corno soli sono impreziosite dalle sonorità esili e pungenti degli strumenti a pizzico – arpa, mandolino e chitarra –, due dei quali totalmente inconsueti nella grande orchestra tardoromantica. (Schumann aveva tentato nel 1841 qualcosa di simile nella sua Quarta Sinfonia, inserendo nel movimento lento la chitarra, che venne però tolta nella revisione di dieci anni dopo. Poiché Mahler ebbe occasione di ristrumentare tutte le sinfonie schumanniane, doveva essere a conoscenza di quell'esperimento e potrebbe averne tenuto conto).

Già da questi accenni si capisce come la Settima sia un'opera solcata da contrasti straordinari. Potremmo considerarla una delle più alte espressioni di quello che André Hajdu ha chiamato l'«ebraismo» di Mahler, la capacità di tenere uniti assieme simultaneamente molti attributi contraddittori: *pathos* e banalità, sentimentalismo e ironia, armonie di sapore wagneriano e motivi popolari viennesi. Rientra in questo quadro anche il conflitto, tipico della Settima, tra il sostanziale diatonismo dei temi, sempre scultorei e avvincenti, e il loro assetto tonale, straniato da appoggiature, gradi alterati e campi armonici instabili. In un passaggio della prima *Nachtmusik*, tromba, oboe e clarinetto presentano lo stesso motivo, di seguito e senza modulazioni, in tre tonalità molto distanti tra loro, sol, si bemolle e si maggiore; nello Scherzo, a un tema dal tipico *Volkston* viene tolto il terreno di sotto i piedi con ostinate alterazioni su gradi decisivi; sembra che Mahler voglia rifare il verso alla nascente musica atonale senza uscire dall'armonia tradizionale. A questo panorama così complesso si deve poi aggiungere una difficoltà ulteriore, un aspetto del processo compositivo sbandierato con irritante platealità all'ascoltatore avvertito

ma inaccessibile al profano: la proliferazione di citazioni e parafrasi dalle sinfonie precedenti, specialmente dalla Sesta, tanto insistenti ed evidenti da indurre Hans Ferdinand Redlich a scrivere preoccupato di un Mahler che «comincia a fare pericolosamente il verso a se stesso». Ora, le reminiscenze segnano come è ben noto già gli esordi del compositore boemo (basti pensare ai *Lieder eines fahrenden Gesellen* ripresi nella Prima Sinfonia): solo che qui il fenomeno si accresce sino al punto che tutto quanto egli ha sino a quel momento scritto rivive, riecheggia, deformato o alla lettera, a briciole o a pezzi sostanziosi, incollati insieme grazie a una sconcertante tecnica di montaggio che si sarebbe tentati di definire cinematografica. (In tanto furore intertestuale accade persino l'impossibile: nello Scherzo viene 'citata' una danza che Manuel de Falla stava componendo proprio negli stessi mesi: il brano fa parte del balletto *La vida breve*, un titolo adatto in modo sconcertante anche all'opera mahleriana.) Per dirla con una battuta, se la Sesta aveva per contenuto la forma della sinfonia classica e ne metteva in scena la catastrofe, la Settima ha per contenuto la musica stessa di Mahler, e ne smaschera impietosamente i presupposti.

Il primo movimento si apre con cinquanta battute d'introduzione lenta, dominata da un tema principale affidato a un altro strumento non comune: il corno tenore, dalla voce vibrante, insieme espressiva e un po' nasale. Contrasta con la sua dizione eloquente il ritmo di marcia funebre di archi e ottoni gravi, tonalmente poco definito, su cui si snoda poi una enorme quantità di incisi destinati nel seguito a fitta elaborazione. Il contrappunto ha sin dall'inizio un ruolo fondamentale, ma si direbbe che Mahler voglia talvolta usarlo per sabotare i suoi temi: melodie autonome, di forte profilo, adattissime all'esposizione omofonica con semplice accompagnamento, vengono presentate a coppie con strabiliante maestria, e finiscono col disturbarci a vicenda, come in una conversazione in cui tutti parlino simultaneamente. Alla densità di scrittura si unisce, con accorta strategia, il contrarsi dei vasti scenari, delle distese orchestrali tanto frequenti invece nelle altre sinfonie. (Una di queste rarissime aree compare appunto alla fine dell'introduzione; ma dove avrà trovato Mahler quelle inflessioni da danza flamenca che caratterizzano le ondate sempre più rapide di flauti e violini nelle battute immediatamente precedenti l'ingresso dell'*Allegro*? Anche questa è un'anticipazione, tanto esatta quanto inverosimile, di Falla, dal *Sombrero de tres picos*.) Il ruvido tema principale dell'*Allegro risoluto*, affidato a corni e violoncelli, è un organismo di otto battute che ricorda in modo smaccato il tema analogo della Sesta: ma una Sesta messa alla berlina, deprivata della sua carica di violenza; tutto appare qui meno definito e inesorabile. Anche il secondo tema è una variante del 'tema di Alma' della stessa sinfonia, ma in pari tempo anche un'estrema metamorfosi del 'tema dell'eternità' che attraversa le prime quattro sinfonie. L'esorcizzazione della Sesta si percepisce anche, sotteraneamente, nel rovesciamento di situazioni

ben definite: la medesima progressione armonica che là portava al primo colpo di martello ritorna ora, nel cuore dello sviluppo, per annunciare la perorazione sentimentale del secondo tema. Mahler guarda da grande distanza al mondo del Wunderhorn: un po' dappertutto, qui e in seguito, riemergono i familiari suoni di natura, ma come compressi in spazi inadeguati; poi si riaffaccia il cupo motivo di marcia dell'introduzione, ed è un'altra voce nota, il trombone solo della Terza, a prendere infine la parola, con accenti gravi e sentenziosi. Nondimeno la ripresa si svolge all'insegna di una festosa vitalità, cui non è estranea a tratti l'opulenza appagata di Richard Strauss.

Anche la prima *Nachmusik* prosegue l'opera di esorcizzazione della Sesta, riproponendone due elementi fortemente connotati in senso simbolico: il 'motto' basato sullo scambio maggiore/minore e le sonorità extramusicali dei campanacci; il motto compare tre volte, all'inizio, al centro e alla fine, sempre preceduto da una densa trama contrappuntistica dei legni, che poi si avvitano su se stessi in uno dei vortici tipici delle sinfonie giovanili: ma suona estenuato, opaco, privo di una vera carica destabilizzante. Nonostante questa presenza perturbante il brano si snoda con una sua placida pomposità, riecheggiando da un lato, ma senza più drammi, il Lied «Revelge», epopea del soldato calpestato dai suoi commilitoni, dall'altro scampoli di marce della Terza Sinfonia; nel primo intermezzo si fa avanti una canzonetta agrodolce, da cabaret, intonata non si sa se sul serio o per gioco dai violoncelli. Lo Scherzo esaspera la tensione tra elementi eterogenei: quanto la prima sezione è guizzante e serpigna, e lacerata da grida stridule o da colpi violenti e improvvisi (come l'accordo anomalo di nona alla battuta 26, o il si bemolle pizzicato dei bassi a battuta 401), tanto il trio si distende in melodie di tono popolare; ma poi succede anche qui che un'ampia frase dei violoncelli e del corno venga disturbata nella sua cantabilità un po' facile dall'alterazione del secondo e del sesto grado, assumendo così valenze spettrali, e celebri una dubbia apoteosi verso la fine, intonata con fragorosa volgarità su grandiose movente di valzer da tromboni e tuba. Anche dietro la filigrana tenera e un po' malinconica della seconda musica notturna si annida un'altra presenza della Sesta Sinfonia: stavolta è l'*Andante*, di cui rivivono nitide figurazioni specie nel secondo tema, affidato ai violini e indicato «graziosissimo».

Nel Rondò conclusivo, che erompe con una fanfara suonata con bravura dai timpani, Mahler passa bruscamente dalla miniatura all'affresco: il brano – il più lungo da lui mai scritto in do maggiore – si ispira al movimento analogo della Quinta, rinunciando però alla sua tipica costruzione contrappuntistica e procedendo invece per ampi tratti alla brava, con chiasiosa omofonia (il tema del ritornello, che ricompare sette volte, è senz'altro uno dei più banali e meno eleganti mai scritti da Mahler). Tuttavia non v'è dubbio che esso occupi un posto decisivo nell'architettura della Sinfonia. La stessa successione, apparentemente stravagante, delle tonalità dei cinque

movimenti – mi minore/maggiore, do minore, re minore, fa maggiore, do maggiore –, disegna un arco cadenzale che tende a risolvere sul do finale attraverso la medianta, la sopratonica e la sottodominante (in do maggiore, per giunta, era già il secondo tema del movimento d'apertura). In questo senso la ripresa, verso la fine del Rondò, del tema del primo movimento, e la sua scansione in do maggiore nella coda, costituiscono una vera e propria chiusura del cerchio, nel più puro spirito della *Finalsymphonie*, e una chiara indicazione di quale sia la tonica di riferimento dell'intera sinfonia. Sugli intenti parodistici del finale non dovrebbero però esservi dubbi: a momenti si ha l'impressione che la danza frenetica dei temi secondari voglia sfociare in un can-can di pura marca *offenbachiana*; altrove una reminiscenza dell'*Adagietto* della Quinta è apertamente svillaneggiata, cosa che del resto accadeva già nel finale della stessa sinfonia. E una volta di più Mahler si rivela qui un maestro impareggiabile di ambiguità. Della Quinta il suo Rondò fracassone condivide infatti anche la propensione a differire il climax conclusivo: le riprese scalari del tema del primo movimento sono troppe volte interrotte – da ultimo addirittura dal motivo principale, che fa l'effetto di un intruso –, e quando alla fine esso sfolgora nel modo maggiore si ha l'impressione che sia troppo tardi, e difatti lo è, perché mancano solo sei battute alla conclusione. Come se non bastasse, persino la cadenza perfetta viene manomessa, nella penultima battuta, da un accordo aumentato in *pianissimo*, che sembra vanificare nel giro di pochi istanti la festa faticosamente costruita. Insomma, proprio in questo brano debordante, difficile da amare e da sempre accolto con un certo imbarazzo, il carattere bifronte della Settima trova la sua più compiuta realizzazione: nelle vesti di una gigantesca e divertita amplificazione del modello classico di rondò, esso nasconde un macchinario messo in moto per rivelare la desolata verità taciuta o dissimulata nelle sinfonie precedenti. Nonostante i grandi appelli, il risveglio di Pan e la pace intravista sulle alture lontane, in realtà non c'è adempimento, la pienezza è perduta; nella sua trama di metalinguaggi connessi in una vertiginosa dialettica la sinfonia dichiara, nel *medium* romanticamente 'ineffabile' della musica assoluta, quanto Rilke confesserà pochi anni dopo nella prima *Elegia* duinese: che non possiamo più giovarci né di uomini né d'angeli, e «gli scaltri animali hanno certo sentore / che non siamo giusto di casa, sicuri, / nel mondo interpretato».

ROBERT TREVINO

È rapidamente emerso come uno dei più interessanti direttori americani in attività attualmente, ed è divenuto uno dei più richiesti talenti della nuova generazione. Occupa il ruolo di direttore musicale alla Basque National Orchestra, di direttore ospite principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e di consulente artistico della Malmö Symphony Orchestra. Questa stagione lo vede in *tour* sia con la Basque National Orchestra a Salisburgo che con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI a Francoforte, Colonia e Amburgo. Nelle ultime stagioni i suoi impegni europei l'hanno visto collaborare con London Symphony Orchestra, Munich Philharmonic, London Philharmonic Orchestra, Gewandhausorchester, Wiener Symphoniker, Helsinki Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Royal Philharmonic Orchestra e RadioSinfonieorchester di Berlino. Ha diretto la Cleveland Orchestra, le Orchestre Sinfoniche di San Francisco, Toronto e Detroit e la nuova produzione di *Eugenij Onegin* della Washington National Opera. Avendo vinto il James Conlon Conducting Prize all'Aspen Music Festival & School, e conseguentemente lavorando come direttore associato alla Cincinnati Symphony Orchestra e alla New York City Opera, entro sotto la luce dei riflettori al Bol'soj nel dicembre del 2013, dirigendo una nuova produzione del *Don Carlo* di Verdi. Ha commissionato composizioni, diretto prime assolute e collaborato strettamente con compositori del rango di John Adams, Philip Glass, Sofia Gubaidulina, Jennifer Higdon, Andre Previn, Augusta Read Thomas, Shulamit Ran e John Zorn.



Teatro Malibran

sabato 4 giugno 2022 ore 20.00 turno S
domenica 5 giugno 2022 ore 17.00 turno U

EDVARD GRIEG

Concerto in la minore per pianoforte e orchestra op. 16

Allegro molto moderato
Adagio
Allegro moderato molto e marcato

ROBERT SCHUMANN

Concerto in la minore per pianoforte e orchestra op. 54

Allegro affettuoso - Andante espressivo - Allegro
Intermezzo: Andantino grazioso
Allegro vivace

direttore e pianoforte

LOUIS LORTIE

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

EDVARD GRIEG, CONCERTO IN LA MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 16

Il Concerto in la minore di Edvard Grieg (1843-1907) è da molto tempo solidamente incluso nel repertorio dei pianisti ed è da sempre gradito al pubblico, che ne apprezza la brillantezza e la piacevolezza delle idee nonché la tipicità ritmica e armonica: in esso si assomma un complesso di qualità inestricabili che lo apparenta chiarissimamente alle altre celebri pagine del medesimo autore, passato alla storia non tanto per intellettualismo e profondità profetica, ma per la freschezza dell'eloquio e per il sapere di rappresentazione di una sensibilità 'nazionale', o in ogni caso 'nordica', riflesso di un indirizzo continentale in quel momento storico piuttosto diffuso.

Eseguitissimo e amato nell'Ottocento, Grieg perse a poco a poco il suo potere d'immediato convincimento; e già nel 1903 Debussy sul «Gil Blas» scriveva che Grieg «è un musicista delicato quando assimila la musica popolare del suo Paese», ma «tolto questo, non è altro che un musicista abile, più preoccupato dell'effetto che della vera arte». Per quanto possa essere vero che il miglior Grieg sia quello delle piccole forme e che, come dimostra il Concerto per pianoforte e orchestra, le strutture impegnative siano riconducibili all'utilizzo della ripetizione più che alla speculazione sui materiali e alla loro elaborazione, rimane difficile sostenere il cinismo del compositore norvegese se non alla luce di un preconcetto. Perché a ben vedere le fragilità in Grieg sono parte integrante della sua immaginazione: ne diventano un tratto caratteristico e ne valorizzano le morbidezze melodiche; si riflettono inoltre in quel ripetersi delle idee che rivela nell'apparente staticità un bisogno di appagamento, di sereno abbandono lirico.

In questo senso il Concerto in la minore, seppure tradizionalmente inteso dipendente dal modello schumanniano, si manifesta un'opera originale proprio in forza di quella carica improvvisatoria, finanche interrogativa, condotta con somma di incisi e di motivi; carica che invece Schumann corregge alla luce di una logica insinuata dappertutto.

Il Concerto di Grieg è, sugli esempi di Chopin e Schumann, un lavoro che concede predominio alla tastiera e che pone l'orchestra in un ruolo subalterno, ma anche in questa scelta il carattere d'ispirazione trova un am-

biente perfettamente intonato; e se l'interprete asseconda tutte le variazioni di velocità presenti in partitura, l'illusione di una liberissima invenzione pianistica è compiuta. Questa pagina, scritta nel corso del 1868 (il compositore contava venticinque anni d'età ed era fresco di matrimonio e di paternità) fu presentata nel '69 dallo stesso Grieg nel ruolo solistico ma nonostante il successo, continuato successivamente, venne sottoposta a continue rifiniture – in parte ispirate da Franz Liszt che ne fu grande estimatore – per un trentennio abbondante, fra correzioni e ripensamenti. Ma già dal 1872, con la pubblicazione, la diffusione fu garantita.

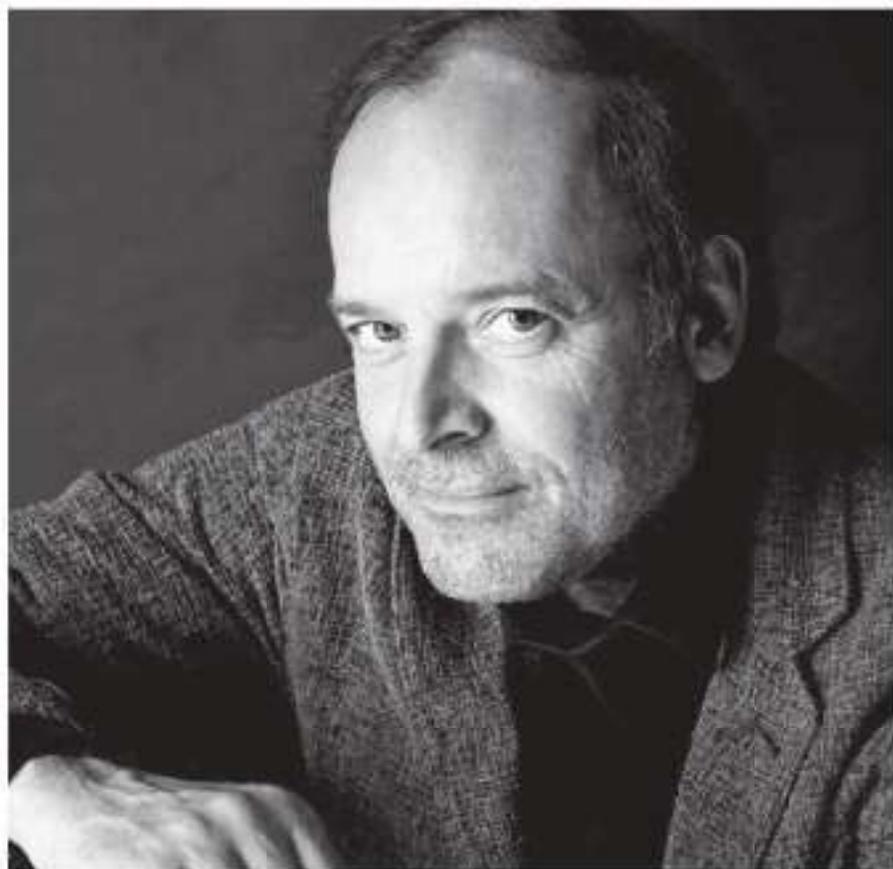
ROBERT SCHUMANN, CONCERTO IN LA MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 54

Il progetto di comporre un concerto per pianoforte e orchestra attraeva Robert Schumann (1810-1856) già negli anni delle prime opere pianistiche (il suo secondo tentativo fu in parte rielaborato nelle *Variazioni Abegg* op. 1); ma prese forma soltanto alla fine del periodo dedicato prevalentemente al pianoforte solo, quasi facendo convergere le esperienze di quel folgorante decennio e le nuove aperture del 1841 alla sinfonia. In una lettera del 1839 Schumann accenna a un abbozzo di tempo di concerto in re minore definendolo «una cosa di mezzo tra sinfonia, concerto e grande sonata». Anche il primo tempo del Concerto in la minore op. 54, composto nel 1841 come pagina a sé stante dal titolo *Phantasie*, intendeva superare i confini dei generi tradizionali, compiendone una sorta di fusione. E dopo il compimento dell'op. 54 molti fra i primi recensori nel 1845-1846 osservarono che non si trattava di un Concerto nel senso corrente del termine; ma piuttosto (come si legge nell'«*Abendzeitung*» di Dresda) di «una fantasia strumentale con pianoforte in forma di concerto». Del concerto in voga nei decenni precedenti (che aveva abbandonato completamente l'integrazione sinfonica tra pianoforte e orchestra di Mozart e Beethoven) mancava in Schumann il virtuosistico ed esclusivo predominio del solista; del carattere esclusivo di tale predominio egli aveva del resto già indicato chiaramente i limiti in un famoso articolo del 1839, recensendo i concerti di Moscheles (op. 93) e Mendelssohn (op. 40) e auspicando l'avvento di un genio «che ci mostri in modo nuovo e splendido come si debba unire l'orchestra con il pianoforte; così che il protagonista al pianoforte possa dispiegare la ricchezza del suo strumento e della sua arte, mentre l'orchestra non fa soltanto da spettatrice e con i suoi molteplici caratteri intreccia più artisticamente la scena».

Questa famosa frase è stata letta come una dichiarazione di intenti che anticipava l'impostazione del Concerto op. 54; ma si rivela una chiave d'interpretazione parziale e insufficiente per comprendere la sua peculiare posizione. La sua stessa genesi è particolarmente significativa: Schumann compose una Fantasia per pianoforte e orchestra tra il 13 e il 20 maggio

1841 (le date si leggono nello *Haushaltbuch* tenuto da lui e da Clara) e pensò di pubblicarla come pezzo isolato, senza trovare un editore. Soltanto nell'estate 1845, tra giugno e luglio, compose gli altri due tempi trasformandola in un Concerto, che fu eseguito per la prima volta a Dresda il 4 dicembre 1845 con Clara Schumann al pianoforte e Ferdinand Hiller sul podio. L'1 gennaio 1846 fu diretto da Mendelssohn a Lipsia, sempre con Clara solista. Considerato isolatamente il primo tempo dell'op. 54 rivela meglio il suo carattere di Fantasia, che fonde in sé poeticamente generi (e movimenti) diversi, secondo una prospettiva cara a Schumann. Nella logica della Fantasia e di questa fusione di generi e caratteri si comprendono meglio il peculiare rapporto tra solista e orchestra e la concezione di un Concerto assai diverso dai modelli classici, ma lontano dalle semplificazioni del Concerto virtuosistico come dal radicale ripensamento del genere compiuto da Liszt. Non c'è più posto per la distinzione tra esposizione dell'orchestra ed esposizione del solista, che entra subito in scena con un gesto di appassionata tensione ed è poi sempre un protagonista indispensabile allo svolgimento del discorso (bisogna attendere la fine dell'esposizione per ascoltare un breve *tutti* orchestrale privo di interferenze): sembra che sia sua la voce del soggetto da cui promana il lirico e libero *flair* dell'invenzione attraverso le continue trasformazioni dell'idea principale; ma l'orchestra non gli è contrapposta né subordinata: ne dilata le prospettive, ne arricchisce i colori intrecciando dialoghi di sapore cameristico, dove il clarinetto o l'oboe sono più di una volta gli interlocutori privilegiati. Nella struggente intensità lirica del primo tema sono state con ragione sottolineate le affinità con l'aria di Florestano nel secondo atto del *Fidelio*, ed esse appaiono più evidenti quando riascoltiamo la stessa idea nella sua variante in maggiore, che funge da secondo tema (la citazione non riguarda solo il *Fidelio*, ma anche il Notturmo op. 6 n. 2 di Clara, già richiamato nell'ottava *Novelletta*: credo abbia ragione Arnfried Edler quando riconosce in queste citazioni un poetico intreccio di allusioni). Nella organica continuità del *fluire* inventivo che fiorisce dal tema iniziale non è difficile riconoscere l'articolazione della forma-sonata, soprattutto a causa della presenza di una ripresa chiara e quasi letterale; ma le trasformazioni del tema fanno pensare al principio della variazione, e ci si trova comunque di fronte a una logica indipendente da quella della forma-sonata classica, come dimostrano con particolare chiarezza i due episodi dello sviluppo: il sognante, incantato indugio dell'*Andante espressivo* (che funge anche da tempo lento all'interno della Fantasia) è interrotto dall'impetuoso ritorno del gesto dell'introduzione ed è seguito da una nuova trasformazione del tema (*Passionato*). Dopo la ripresa e dopo la articolata cadenza, la coda propone una nuova geniale trasformazione del tema. Riconoscere l'autosufficienza originariamente assegnata da Schumann al primo tempo non significa ovviamente mettere in discussione la bellezza e compiutezza degli altri due tempi e del Concerto nel suo insieme.

Per garantirne la coerenza Schumann tenne fede all'impostazione monotematica della Fantasia, al cui tema si ricollegano direttamente quelli degli altri tempi, e pensò a un Finale di carattere nettamente diverso preceduto da un breve Intermezzo, che dopo gli intensi chiaroscuri del primo tempo presenta sempre tinte morbide e delicate, accenti sommessi e pacati. È in forma tripartita, con al centro l'intenso dialogo tra i violoncelli e il pianoforte: alla fine un richiamo al primo tempo crea un momento di attesa e sospensione, che sfocia direttamente nell'impeto del Finale, un rondò sonata dallo slancio cavalleresco, dove il *refrain* del rondò è una nuova trasformazione del tema del Concerto, caratterizzata da una marcata energia, e dove si riconosce chiaramente un secondo tema dal singolare profilo ritmico (questo tema diviene subito protagonista di un notevole sviluppo). Dopo il primo ritorno del *refrain* e un suo intenso sviluppo, l'oboe e il pianoforte dialogando presentano una nuova idea cantabile, uno dei momenti di ripiegamento intimistico nello slancio del Finale. Dopo la ripresa questo slancio si fa sempre più incalzante nella vasta coda conclusiva.



LOUIS LORTIE

Di origini franco-canadesi, ha studiato a Montreal con Yvonne Hubert, a Vienna con lo specialista di Beethoven Dieter Weber e, in seguito, con Leon Fleisher, discepolo di Schnabel. Nel 1984 ha vinto il Primo Premio al Concorso Busoni e, nello stesso anno, si è contraddistinto alla Leeds Competition. Da quel momento in poi ha avuto inizio la sua carriera internazionale, che lo vede richiesto in tutti e cinque i continenti. Ha instaurato collaborazioni ricorrenti con orchestre quali la BBC Symphony Orchestra, la BBC Philharmonic, l'Orchestre National de France, la Filarmonica di Dresda, la Philadelphia Orchestra, la Dallas Symphony Orchestra, la San Diego Symphony e la St. Louis Symphony Orchestra negli Stati Uniti, e in Canada le Orchestre Sinfoniche di Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa, e Calgary. Ha inoltre collaborato con la Shanghai Symphony Orchestra, dove è stato anche nominato *artist-in-residence*, la Hong Kong Philharmonic Orchestra, la National Symphony Orchestra di Taiwan, l'Orchestra Adelaide e la Sydney Symphony Orchestra. Direttori d'orchestra con cui ha collaborato regolarmente sono Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap van Zweden, Simone Young, Antoni Wit e Thierry Fischer. Nel campo dei *recital* e della musica da camera, appare in tutte le sale da concerto e festival più prestigiosi in Europa e America. È co-fondatore e direttore artistico del LacMus International Festival oltre che *master in residence* alla Queen Elisabeth Music Chapel di Bruxelles.

Teatro Malibran

venerdì 10 giugno 2022 ore 20.00 turno 5

sabato 11 giugno 2022 ore 20.00

ANTONIO VIVALDI

Ercole sul Termidonte: Sinfonia

Allegro

Andante

Allegro

Concerto per archi in fa maggiore RV 141

Allegro molto

Andante molto

Allegro molto

Concerto per violino RV 222

Allegro

Andante

Allegro

La Griselda: Sinfonia

Allegro

Andante

Minuetto: Allegro

FRANZ JOSEPH HAYDN

Divertimento in re maggiore Hob. III D.3

Adagio: Tema con cinque variazioni

Minuet I - Trio

Andante

Minuet II - Trio

Presto

Concerto per violino in sol maggiore Hob. VII n. 4

Allegro moderato

Adagio

Allegro

direttore

FABIO BIONDI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

«La Sonata non si è sviluppata dalla *suite* ma dal concerto, ed è propriamente Vivaldi il creatore della forma in tre movimenti: *Allegro, Adagio, Allegro*, il cui assetto definitivo non si trova in Bach e in Haydn, ma solo in Mozart. Abbiamo due testimoni che ci provano quale potente influsso abbiano a suo tempo esercitato i concerti vivaldiani. Johann Joachim Quantz li conobbe nel 1714 mentre soggiornava a Pirna [...]. L'altro è Sebastian Bach, che non solo arrangiò per tastiera un certo numero di concerti vivaldiani, ma ne scrisse egli stesso nella medesima forma e condotta [...]». Così scriveva nel 1888 Robert Eitner, il patriarca della moderna musicologia tedesca, e basterebbe questo a sfatare la leggenda nera fatta circolare di recente da sedicenti 'studiosi' revisionisti che, brandendo alternativamente lo spadone di Alberto da Giussano e la mazzarella di Pulcinella, ci dipingono gli odiati Alemanni come invidiosi negatori del magistero musicale italiano.

Al citato Quantz, re dei flautisti e flautista dei re, dobbiamo un'altra testimonianza sul suo incontro sconvolgente con lo stile di Antonio Vivaldi (1678-1741), da lui definito 'gusto lombardo' ma ormai avviato a trionfare anche nel resto della penisola. Giunto a Roma in viaggio d'istruzione nell'estate del 1724, il giovane tedesco si getta a capofitto negli ascolti musicali e compie questa scoperta: «La cosa più nuova che mi giunse all'orecchio fu il cosiddetto gusto lombardo, che poco tempo prima Vivaldi aveva introdotto a Roma con una delle sue opere teatrali, e ne aveva conquistato gli abitanti a tal punto che non volevano ascoltare quasi nient'altro di dissimile. Io, invece, dapprincipio feci un po' di fatica a prenderci gusto e ad abituarci; ma poi giudicai consigliabile seguire la moda». «Poco tempo prima» (*kurz vorher*): difficile sapere se Quantz si riferisse in particolare all'atto secondo del *Tigrane* o al *Giustino*, ambedue nuove commissioni per la stagione di carnevale 1724 sull'onda del travolgente successo che nel carnevale precedente era toccato all'*Ercole sul Termodonte*, primo pannello della trilogia vivaldiana per il teatro Capranica sotto l'egida della potente famiglia Borghese.

Ma cosa incantò davvero quella platea il 23 gennaio 1723, quando il sipario si levò dopo la Sinfonia dell'*Ercole sul Termodonte*? Le condizioni produttive dei teatri operistici romani erano, com'è noto, alquanto peculiari: a un pubblico composto per gran parte di critici viziosi e saccenti (i famigerati

'abatini' che nel 1735 decreteranno l'insuccesso di Pergolesi come operista serio) si aggiungeva il moralistico divieto alle donne di esibirsi in scena. Il colpo d'occhio potrebbe apparire sconcertante allo spettatore moderno: una pattuglia di sette castrati, chi travestito da Amazzone guerriera e chi da impennacchiato eroe dell'antica Grecia (ovviamente senza pretese di accuratezza archeologica). E tutti gorgheggianti in registro di soprano e di contralto intorno a un unico tenore che incarnava il personaggio più *macho* immaginabile: Ercole portatore di clava. Peggio ancora, a capo della produzione troneggiava un prete: lo stesso Vivaldi nel suo multiplo ruolo di compositore, direttore d'orchestra, primo violino solista e probabilmente anche regista.

'Lombardo', cioè italiano del nord per caratteristica approssimazione semantica coeva, quel prete veneziano chiacchierato per il suo stile di vita, e 'lombardo' per estensione anche il suo stile musicale, identificato per il frequente ricorso a ritmi sincopati; in particolare a una precisa figurazione: una, due o tre note rapidissime sul tempo forte seguite da una nota puntata. Magari ai tempi di Corelli questa si sarebbe definita, non senza buoni motivi, «musica nel *style* francese; di ch'io non m'intendo» anche se a scriverla era stato Händel. Oggi si preferisce parlare a tal proposito di 'ritmo lombardo', ma sembra chiaro da altri scritti di Quantz – come il suo *Versuch* sul metodo di suonare il flauto traverso (1752) – che per lui i termini di 'stile' e 'gusto' fossero sinonimi. Semmai sarà stato l'uso sistematico di sincopi e gruppetti puntati, elementi non inauditi in sé, a conferire alle orecchie di Quantz e degli ascoltatori romani un'impressione di avanguardistica, dirimpente novità. Destinata poi col passar del tempo a convertirsi in moda trionfante e infine in stucchevole manierismo nella fase tarda dello stile galante europeo; ma questa è la sorte eterna delle avanguardie.

A problematizzare i riferimenti cronologici offerti da Quantz giunge poi la considerazione che la Sinfonia introduttiva all'*Ercole*, così come ce la tramanda un manoscritto del Conservatoire parigino, coincide per larghissimi tratti con quelle di due opere vivaldiane della primissima maniera: *Arsilda regina di Ponto* e *Armida al campo d'Egitto*, che il pubblico veneziano dei teatri di Sant'Angelo e di San Moisè aveva già potuto udire nel 1716 e nel 1718, rispettivamente. Si tratta cioè di un autoriciaggione assai comune nella prassi operistica del Settecento, e non solo in quella. Sarebbe dunque ozioso ricercare nei suoi tre movimenti troppo precise corrispondenze tematiche o d'atmosfera con la vicenda che si sta per rappresentare; più fruttuoso descriverla come un brano di musica assoluta, ossia uno dei tanti concerti vivaldiani per soli archi e basso continuo, in genere privi di titolo, agganci descrittivi o tocchi di colore forniti da particolari strumenti concertanti.

Primo movimento: *Allegro*, 4/4, *do* maggiore. Attacca da una lunga e fragorosa fascia sonora costruita sull'accordo di tonica; una sorta di tessuto connettivo che, ricomparendo anche a metà e alla fine, unifica la

struttura di un movimento caratterizzato dalla ricchezza di spunti motivici (passi sincopati, veloci scale di semicrome, unisoni). Le frequenti modulazioni verso tonalità lontane dal do maggiore sono manifestazioni di quella vivaldiana 'stravaganza' – come da titolo programmatico dell'op. 4 – che alcuni critici eruditi come Charles Burney e John Hawkins continueranno a rimproverargli negli anni Settanta del secolo.

Secondo movimento: *Andante*, 4/4, do minore; violini divisi, viola e bassi senza clavicembalo. Nell'elegiaca sezione centrale, un tipico notturno o serenata, il tema cantabile è costruito come la quartina di un'aria in metro di novenario giambico. Al canto del solista fanno da sfondo due ampie arcate melodiche dei violini: mentre l'una indugia nella tonalità di base, l'altra modula a mi bemolle maggiore. Viola e bassi senza cembalo accompagnano discretamente il tutto con accordi ribattuti.

Terzo movimento: *Allegro*, 3/8, do maggiore, di nuovo a organico pieno. Rapinose scalette dei violini a ritmo di giga concludono la Sinfonia in chiave di festa, come ad anticipare l'immane lieto fine matrimoniale della vicenda che va a incominciare.

Considerazioni solo in parte dissimili si possono avanzare per la Sinfonia della *Griselda*, primo quanto tardivo riconoscimento a Vivaldi operista da parte di un teatro del circuito veneziano di prima fascia: il Grimani di San Samuele. Andato in scena il 18 maggio 1735, questo *remake* di un vecchissimo soggetto di Apostolo Zeno – modernizzato da Goldoni, che ci lasciò nelle sue memorie il gustoso ritrattino di un Prete Rosso diviso fra la lettura del breviario e quella del libretto – può contare, almeno dal punto di vista della drammaturgia musicale, come un vertice della maturità vivaldiana prima della forzata emigrazione a Vienna. Ma ciò traspare relativamente meno nella Sinfonia d'apertura, genere condizionato dagli usi d'ascolto del tempo. Primo movimento: *Allegro*, 4/4, do maggiore; archi e basso continuo. Secondo movimento: *Andante* «Piano sempre tutti», 4/4, sol minore; violini primi e secondi unisoni, viola e continuo senza cembalo. Terzo movimento: Minuetto (*Allegro*), 3/4, do maggiore; violini divisi, viola e continuo.

Più accentuata che nel brano precedente appare la polarità armonica fra tonica e dominante, tuttavia Vivaldi riesce a mantenersi un certo grado di interesse grazie appunto all'adozione di varianti ritmiche legate all'«gusto lombardo». Attraverso questo processo il basso perde di autonomia in favore di quella funzione spiccatamente armonica che conduce l'insieme a uno stato di «omofonia continua» (la definizione si deve a Manfred Bukofzer). La contrappuntistica funzione generatrice del continuo barocco si attenua riducendosi alla sobria proposta di brevi motivi; comunque la si pensi sul risultato artistico immediato, è difficile non scorgere in tale strategia una transizione verso l'ideale razionalista e semplificatore dello stile galante, da cui sarà influenzata anche la prima produzione del Classicismo senza escluderne neppure i sommi Haydn e Mozart.

Quei critici conservatori d'Oltralpe che – a dispetto della dilagante italomania esportata dai violinisti virtuosi – rimproveravano a Vivaldi la sua scarsa cura del contrappunto si sarebbero forse ricreduti ascoltando i suoi 'concerti ripieni', ossia senza solista. Di contro alla scrittura prevalentemente omofonica delle Sinfonie, quella dei circa sessanta Concerti composti in questo genere dal Prete Rosso presenta come caratteristiche generali: la prevalenza delle tonalità minori, la più raffinata elaborazione melodica di tutti i tre movimenti, la condotta unisona o comunque sempre paritaria delle due parti di violino, l'accresciuta autonomia di viola e basso, l'accentuazione dei contrasti agogici fra l'*Adagio* centrale e i due *Allegri* esterni, brevi ma sistematicamente ritornellati. Liberato dalla preoccupazione di ostentare il virtuosismo del primo violino, Vivaldi entra qui in una dimensione che potremmo definire cameristica o addirittura quartettistica *ante litteram*. Non sappiamo molto sulla destinazione di questa produzione né sulla datazione dei singoli lavori. Lo studioso Cesare Fertonani ipotizza per RV 141 in fa maggiore una datazione non anteriore al 1720, quindi non troppo precoce e forse legata a una fase di allentamento nei rapporti di Vivaldi con l'orchestra tutta femminile della Pietà, di cui era stato ufficialmente nominato nel 1716 «maestro dei concerti».

Rapporti che non dovettero comunque recidersi del tutto visto che cinque Concerti per violino solista e orchestra (RV 222, 372a, 792, 794, 814) sono raccolti nel libro-baule della 'Signora Chiara', alias Chiaretta, oggi conservato nella biblioteca del Conservatorio di Venezia. Era costei la migliore allieva della leggendaria 'Anna Maria del Violin', a sua volta pupilla di don Antonio; possiamo perciò considerarla interprete di riferimento del concertismo vivaldiano e della sua particolare concezione del virtuosismo. Nel Concerto RV 222 in re maggiore, databile intorno al 1738, non troviamo grandi esibizioni di bicordi e tricordi quanto piuttosto acrobatici salti di posizione fra il grave e l'acuto nel primo *Allegro*. Seguono: un assorto *Andante*, per il quale possiamo presumere un adeguato corredo di abbellimenti estemporanei nella ripetizione, e un altro *Allegro* condotto in serrato dialogo fra il solista e l'orchestra, indi coronato da una brillante cadenza.

«Fatto per il Luigi», sta scritto nel catalogo autografo di Franz Joseph Haydn (1732-1809) a proposito del Concerto in do maggiore per violino e orchestra (Hob.vta:1). Qualche refolo di brezze lagunari spira anche nella biografia di questo Luigi, di cognome Tomasini. Nato a Pesaro nel 1741, all'età di diciannove anni fu scoperto e assunto come lacchè con obbligo di violino da un turista d'eccezione: il principe ungherese Paul Anton Esterházy, l'uomo più ricco dell'impero asburgico senza eccettuare gli stessi sovrani. L'orchestra principesca non era in quel momento troppo nutrita; appena una dozzina di strumentisti stabili ai quali occasionalmente poteva aggiungersi il Serenissimo Padrone, buon dilettante di liuto, flauto e violino. Col tempo l'organico lieverà fino a venticinque elementi grazie

alla musicofilia dell'intera famiglia; ma intanto, intuire le potenzialità della nuova recluta, già nel 1759 l'Esterházy lo spedì a Venezia onde si perfezionasse nella tecnica strumentale e nella composizione. Il 'Luigi' ne ritornò due anni dopo per trovare che nel frattempo era giunto a corte un nuovo *Vice-Kapellmeister* nella persona di Joseph Haydn; promosso al grado di *Konzertmeister*, ossia primo violino e direttore d'orchestra, Tomasini lo aiutò validamente per realizzare la crescita quantitativa e qualitativa del complesso. Per lui si ritiene che Haydn abbia composto fra le altre cose una serie di concerti solistici, anche se dei nove a lui attribuiti in un primo tempo cinque si sono rivelati apocrifi e uno, il secondo, è andato perduto. Restano in campo il primo, il terzo e l'ammirevole quarto in sol maggiore (Hob: vta:4), databile intorno al 1769.

Nei suoi ricordi dettati in tarda età a Georg August Griesinger, il compositore affermava con la sua consueta modestia: «Non ero un fenomeno su alcuno strumento, ma di tutti conoscevo le possibilità e l'effetto. Non ero male come pianista e cantante, ed ero anche in grado di suonare un concerto per violino». Un esempio illuminante di questo minimalismo del giovane Haydn si può riscontrare nel Concerto in oggetto. A prescindere dalla freschezza e dalla varietà delle invenzioni musicali, il lavoro rivela una spiccata vocazione per la melodia, sorretta da una ben articolata elaborazione tematica nella ternaria disposizione dei movimenti, di classico impianto formale: *Allegro moderato* in forma-sonata e *Allegro* finale entrambi fondati saldamente nella tonalità d'impianto; in mezzo un *Adagio* in do maggiore simile a un'aria vocale bipartita. Il Concerto si apre con un'ampia e carezzevole melodia dell'orchestra; entra poi il violino solista, che nel corso di un fitto dialogo coi *tutti* si esibisce in tre spettacolari entrate nei punti strategici: all'inizio, al centro e alla fine. Anche nell'*Adagio* il solista riprende il medesimo motivo dell'orchestra, di cui fa risaltare con larghi fraseggi la gentile qualità lirica modulante fra maggiore e minore. L'*Allegro* finale, in 2/4 e in forma di rondò monotematico, è tutto un saltellante intreccio di frasi concatenate a guisa di moto perpetuo, increspato qua e là da piccoli incisi in minore. Nulla di trascendentale in materia di pura tecnica; nulla che – almeno stando alle sue stesse asserzioni – Haydn non avrebbe potuto eseguire con mezzi propri. La parte del solista non indugia sul registro sopracuto, i bicordi sono rari e abbondano viceversa le catene di note puntate. Forse il Quarto Concerto precede di qualche tempo gli altri due superstiti quanto a data di composizione? Il dubbio è lecito.

La natura di *divertissement* galante per una cerchia mista di professionisti e scelti dilettanti si dimostra ancor più evidente nella Cassazione in re maggiore Hob:III:D3, che alcuni preferiscono catalogare appunto come Divertimento e altri come Quartetto per archi. In realtà nessuna fonte dell'epoca si premura di spiegarci esattamente cosa distinguesse il divertimento da una serenata, una cassazione o un capriccio. Una definizione

comprensiva di tutti questi sottogeneri potrebbe suonare più o meno: una sequenza di movimenti brevi, da cinque a sette, in successione libera e di carattere perlopiù scorrevole e leggero. La destinazione poteva essere semiufficiale, come la celebrazione di un compleanno, di un matrimonio, dei successi di un notevole locale o di una festa mondana (si pensi per esempio alla *Haffner* e alla *Kleine Nachtmusik* di Mozart). Oppure poteva assumere i connotati di *Hausmusik* per pochi intimi, prefigurando quella che diverrà la pratica del quartetto d'archi nei salotti borghesi dell'Ottocento.

Sembra questo il caso di Hob:III:D3. Verso il 1756 il barone Carl Josef von Furberg scritturò uno Haydn fresco di studi, disoccupato e costantemente affamato come domestico-violinista per la sua tenuta estiva di Weinzierl nella bassa Austria. Il nuovo venuto s'integrò ben volentieri in un ensemble di due violini, viola e violoncello di cui facevano parte il parroco del villaggio, l'intendente della tenuta e Johann Georg Albrechtsberger, futuro compositore di successo a Vienna e insegnante di contrappunto dell'esordiente Beethoven. Per questi spassi campestri del lungimirante nobile uomo, Haydn compose le primizie della sua produzione cameristica, una parte delle quali confluirà nelle *Six Symphonies ou Quatuors dialogués* pubblicate a Parigi nel 1764 da Pleyel. Ciò che qui preannuncia il nuovo quartetto è il superamento della prassi già antiquata del basso continuo, nonché l'equilibrio fra gli strumenti dove non esistono più parti solistiche e altre di mero accompagnamento. Da questo punto di vista sono assai significativi i due movimenti esterni, mentre quello centrale, simile all'*Adagio* di un concerto per violino, è un canto di delicato lirismo, tipico della *galanterie* haydniana di prima fase. I movimenti sono cinque: *Adagio* con cinque variazioni, Minuetto I, *Andante*, Minuetto II, *Presto*; dall'inizio alla fine l'impianto tonale resta saldamente ancorato al re maggiore. Al pari degli altri lavori nati nel medesimo lasso di tempo, è questo un brano di *easy listening* nel quale solo il senno di poi ci consente di intravedere il Maestro che verrà; comunque il barone rimase soddisfatto a tal punto del suo pupillo da raccomandarlo al conte boemo Ferdinand Maximilian von Morzin in qualità di direttore di un complesso di sedici elementi: secondo impiego e ultimo gradino verso il prestigioso servizio pressoché a vita coi potenti Esterházy. Incidentalmente si nota che un antenato del Morzin, il conte Wenzel Humbert, era stato fra i migliori clienti di Vivaldi, il quale dedicò a lui e alla sua piccola ma eccellente orchestra privata nientemeno che *Le quattro stagioni*, pezzo forte della sua op. 8.

FABIO BIONDI

Nato a Palermo, inizia la sua carriera internazionale molto giovane, spinto da una precoce curiosità culturale e musicale che lo porta a collaborare quale primo violino con i più famosi ensemble specializzati nell'esecuzione di musica antica con strumenti e prassi esecutiva originali. La svolta decisiva è nel 1990: fonda Europa Galante, che, grazie a un'attività concertistica estesa in tutto il mondo diviene l'*ensemble* italiano specializzato in musica antica più famoso e premiato in campo internazionale. Con Europa Galante, è invitato nei più importanti festival e nelle sale da concerto più famose del mondo: alla Scala, all'Accademia Nazionale



di Santa Cecilia di Roma, alla Suntory Hall di Tokyo, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Royal Albert Hall di Londra, al Musikverein a Vienna, al Lincoln Center di New York e alla Sydney Opera House. Collabora costantemente con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica di Chicago, l'Opera di Halle, l'Orchestra da Camera di Zurigo, l'Orchestra da Camera di Norvegia, l'Orchestra Mozarteum di Salisburgo e la Mahler Chamber Orchestra. Negli ultimi anni, il repertorio si è ampliato – *Anna Bolena* di Bellini, *Lucrezia Borgia* di Donizetti, *Macbeth*, *Il corsaro* ed *Ernani* di Verdi – ponendo attenzione agli autori pre-romantici e romantici, sempre nell'ottica di una riscoperta dei linguaggi originali. È stato per dieci anni (2005-2015), direttore stabile per la musica antica della Stavanger Symphony Orchestra e direttore musicale del Palau de las Artes Reina Sofia di Valencia dal 2015 al 2018. Nella stagione 2020-2021, ha diretto l'orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Frankfurt Radio Symphony Orchestra, la Bergen Filharmoniske Orkester e la NDR Radio Philharmonie di Hannover. Nel 2002 ha ottenuto con Europa Galante il Premio Abbiati della critica musicale italiana per l'insieme dell'attività concertistica e per l'esecuzione del *Trionfo dell'onore*. Di nuovo nel 2008 è stato assegnato a Fabio Biondi ed Europa Galante, insieme alla Compagnia Colla, il Premio speciale Abbiati per *Filemone e Bauci* di Haydn. Dal 2011 è Accademico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nel 2015 gli è stato conferito il titolo di *Officier des arts et des lettres* dal Ministero della Cultura francese. Alla Fenice ha diretto *Agrippina* (2009), *La virtù de' strali d'amore* (2008), *La Didone* (2008, 2006), *Bajazet* (2007), *Ercole sul Termidonte* (2007).

Teatro La Fenice
venerdì 8 luglio 2022 ore 20.00
sabato 9 luglio 2022 ore 20.00

CARL ORFF
Carmina burana
*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae
comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*

Fortuna imperatrix mundi
O Fortuna
Fortune plango vulnera

I. Primo vere
*Vere leta facies
Omnia sol temperat
Ecce gratum*

Uff dem anger
*Tanz
Floret silva
Chrumel, gin die warwe mir
Reie*

*Suez hie gat umbe - Chume, chum, geselle mit! - Suez hie gat umbe
Were dai werlt alle mit*

II. In taberna
*Estuans interius
Olim lactis colueram
Ego sum abbas
In taberna quando sumus*

III. Cour d'amours
Amor volat undique
Dies, nox et cetera
Stetit puella
Circa mea puerosa
Si puer cum puellula
Veni, veni, venas
In trutina
Tempus est iocundum
Dulcissime

Blanziflor et Helena
Ave formosissima

Fortuna imperatrix mundi
O Fortuna

tenore Michael Schade
soprano Veronica Marini
baritono Markus Werba

direttore

FABIO LUISI

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Caiari

NOTE AL PROGRAMMA

CARL ORFF, CARMINA BURANA

Fra i numerosi, principali e più diversi compositori del nostro secolo, che ancora oggi attendono una collocazione storica più precisa, un giudizio più giusto ed esauriente, motivato, una conoscenza meno lacunosa - da Busoni a Petrossi, da Milhaud a Britten; da Honegger a Ghedini, da Martin a Dallapiccola, da Poulenc a Vogel (cito alla rinfusa) e potrei proseguire perché l'elenco sarebbe lunghissimo - vi è, in prima fila, senza dubbio alcuno, Carl Orff, del quale quest'anno ricorre il quarantunesimo anniversario della scomparsa, avvenuta a 87 anni (1985-1982).

Accanto a lui, e lasciando in disparte, per più di una ragione, Hans Pfitzner (1869-1949), dobbiamo ricordare, almeno, Krzysztof Penderecki, il sessantenne compositore polacco, attivo e militante, non foss'altro perché, anche lui, come Orff, e forse in misura maggiore, fu sempre invisibile alle avanguardie, storiche e non, per motivi che nulla avevano a che fare con l'arte, e molto con le ideologie.

In una posizione del tutto diversa, isolata nel panorama contemporaneo, ma pure anch'essa interamente da chiarire, da capire e da valutare, nella sua totalità, è la figura di Olivier Messiaen. Pure, tutti e tre, sono uniti da una sorte negativa che direi comune, la modesta, anzi avara presenza dei loro nomi nei programmi delle nostre istituzioni musicali, quindi limitatissima diffusione della loro opera e, naturalmente, della frammentaria, superficiale conoscenza delle composizioni di ciascuno di essi.

Fin dal lontano 1974, quando ebbi ad occuparmi dell'opera più ambiziosa, complessa e grandiosa, di Orff, il *Prometheus*, composta sulla tragedia omonima di Eschilo, e sul testo originale, in greco antico, osservavo che le fonti più numerose e importanti per la conoscenza di Orff venivano dalla già allora ricca e molto pregevole discografia, mentre alcuni dei contributi biografici, cronologici, critici più documentati e approfonditi pervenivano dalle note che accompagnavano quelle edizioni discografiche, e affidate ai più autorevoli studiosi del compositore.

Per la discografia, tralasciando le numerose composizioni secon-

darie, o meno importanti, basterà ricordare che sono state registrate tutte le opere maggiori: *Der Monde* (1950), *Die Kluge* (1943), *Die Bernauerin* (1947), *Antigona* (1949) *Oedipus der Tyrann* (1959), *Prometheus* (1969), *De Temporion fine comoedia-Vigilia* (1973). Naturalmente, al primo posto, per il numero di incisioni, troviamo i *Carmina burana* (oltre venti registrazioni) e almeno una edizione completa del Trittico di cui fanno parte:

Quanto ai contributi critici, mi limiterò a ricordare quelli di Karl Schumann, Wolfgang Schadewaldt, Werner Thomas. Questo non significa che, prima e dopo, non vi siano stati altri e non meno utili interventi, da Curt Sachs a Ida Cappelli, da Armando Gentilucci a Antonio Trudu, quest'ultimo lo studioso che, forse, con maggiore, anche severa obbiettività, ha introdotto, alla figura e all'opera di Orff, nella esauriente voce da lui scritta per la grande *Enciclopedia della Musica* della Utet: «Drammaturgo, poeta, scenografo, didatta, direttore d'orchestra e compositore, Orff è una delle personalità più singolari e significative della musica tedesca del Novecento. Infatti, pur non schierandosi con i musicisti più conservatori come Pfitzner e Graener, egli rimase estraneo alle diverse correnti d'avanguardia; ma, nonostante numerosi compositori tedeschi (anche fra i giovani) ammettano l'importanza del suo insegnamento, Orff non divenne un caposcuola e la sua opera non ha trovato seguaci né imitatori».

Né, aggiungo io, avrebbe potuto. Le componenti essenziali del suo linguaggio – una serie musiva dei più disparati elementi – il tenace arcaismo, i timbri primitivi, il costante diatonismo; la sua poetica, in parte di matrice wagneriana (la *Gesamtkunstwerke*) ma rivolta a esiti opposti, come già osservato da altri studiosi, non potevano avere, né fare proseliti. Orff non è stato, naturalmente, il solo caso. Anzi. Altri, e più originali, e più grandi compositori, hanno subito la stessa sorte.

Osservato nel suo svolgimento cronologico, l'itinerario artistico di Orff, fino a prima dei *Carmina burana*, appare estremamente vario, eterogeneo, frastagliato, fin dalla caleidoscopica scelta dei generi musicali. Si deve probabilmente alla consapevolezza di questa fragilità e di queste lacune, se Orff, dopo la rappresentazione dei *Carmina*, scrisse una lettera al suo editore nella quale affermava: «Tutto ciò che ho scritto finora e che sfortunatamente lei ha pubblicato, si può mandare al macero. La mia *opera omnia* ha inizio con i *Carmina burana*».

Naturalmente questo non significa che le composizioni precedenti fossero state del tutto inutili, o sbagliate (nel cammino che un artista percorre non c'è mai nulla di interamente superfluo, neppure gli errori, e le opere mancate). Ma di quelle di Orff sappiamo poco o nulla, all'infuori del titolo e, ma non sempre, del genere musicale. Ricorderò un'ampia raccolta

di *Lieder*, un poema sinfonico dallo straussiano titolo, *Also sprach Zarathustra* (1912), per coro e orchestra, *Gisey* (1913) la sua prima opera teatrale su di un argomento giapponese, ecc. ecc.

Ma tornando alla lettera inviata all'editore, è da credere che il giudizio sulla sua opera, e la decisione di Orff, fossero dovuti soprattutto al fatto, non certo secondario, che i *Carmina burana*, fin dalla prima rappresentazione avvenuta a Francoforte nel 1937, ebbero un grande successo, e sarebbero diventati la sua opera più eseguita, popolare, sino a mettere in ombra, e ingiustamente, quasi tutte le altre opere maggiori.

Si deve pure a quel successo, e a quella popolarità, se i *Carmina burana*, sarebbero diventati, con i *Catulli Carmina* (1943) e il *Trionfo d'Afrodite* (1953) la prima parte di un celebre trittico teatrale profano – i *Trionfi*, da contrapporre, a posteriori, alla grandiosa trilogia tragica: *Antigone*, *Edipo*, *Prometeo*. A proposito del Trittico, uno studioso di Orff ha acutamente osservato: «Les trois oeuvres réunies par Carl Orff dans un 'Trittico teatrale' sur le titre de 'Trionfi' appartiennent à trois périodes stylistique différent, encore qu'elles expriment la même idée de base – la route puissance de l'eros et qu'elles repréentent de formes remontant au tout début de thâtre musical de la Renaissance et du Baroque». Più oltre si impegna nel tentativo di documentare la asserita differenza stilistica fra le tre parti del Trittico, ma questa diversità, che pure esiste, è da ricercare più nei testi, e nei relativi temi drammaturgici, che non nel linguaggio di Orff, o nella sapiente varietà monolitica, uniforme delle costruzioni sonore, e nelle abili architetture sontuosamente scenografiche.

Tuttavia, se di differenza, di diversità si vuol parlare, si può dire che, delle tre parti che compongono il Trittico, la prima, cioè i *Carmina burana*, rimane, di gran lunga la più felice, vitale, unitaria, compatta, infine originale. In breve superiore alle due seguenti. Questo senza diminuire l'importanza dei *Catulli Carmina* e del *Trionfo d'Afrodite*, in particolare di quest'ultimo, composto nel periodo greco di Orff, e che anticipa modi, espressioni, stilemi che troveremo nel grande affresco del *Prometeo*, con il quale ha in comune il testo in greco antico, e con il quale condivide pure la fase più intellettuale, sofisticata, riflessiva dell'autore.

In un mondo, in cui un clima, diciamo pure in una *stimmung* diversi Orff ci immerge, invece, con i *Carmina burana – Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*, tale il titolo originale e completo di questa Cantata scenica in un Prologo e tre parti per complessivi venticinque numeri.

Il testo è formato da una scelta compiuta dallo stesso Orff dei canti del Monastero di Benediktbeuren in Baviera (di qui il titolo di 'burana') una serie di circa «250 componimenti latini di poeti vaganti, e 50 poesie

tedesche, o anche latino-tedesche, e altre lingue volgari risalenti al XIII secolo». Nella intera serie di scene, o meglio di quadri, vi è qualcosa insieme di ludico, carnascialesco e goliardico, «che narrano storie di felicità e di dolore, d'amore e d'allegria, ispirate alla natura e al vino, alla vita e alla morte» (Antonio Trudu).

La partitura, cioè la musica dei *Carmina burana*, delle tre parti del Trittico, è la più ampia, ma anche la più semplice e primitiva. Intanto, proprio nei *Carmina*, Orff afferma, impone, per la prima volta con tanta decisione, vigore e chiarezza, in profondità, le principali componenti di una fondamentale costante del suo linguaggio orchestrale, che culminerà nella gigantesca partitura del *Prometeo*: l'impiego di organici di dimensioni berlioziane, ma più complessi, per gli usi più raffinati, raccolti, spesso cameristici, come d'altronde aveva già fatto splendidamente Gustav Mahler, nelle sue Sinfonie, riuscendo ad ottenere, in virtù di questo impiego, effetti timbrici, panorami sonori di grande suggestione poetica.

I *Carmina burana* sono scritti per soli, principali e secondari, grande coro, coro piccolo, ragazzi, grande orchestra, e un imponente apparato percussivo, compresi alcuni strumenti esotici. Quanto al linguaggio vocale, appare evidente la originale fisionomia dell'inconfondibile stile di Orff, nell'aggressivo eclettismo, nel suo complesso primitivismo, nella sua tellurica elementarietà, nella costante inclinazione alla declamazione ritmata. Vi si uniscono il canto fortemente sillabico, la scansione corale martellante, a blocchi, in una fantasiosa successione di forti contrasti, dinamici e agogici, i quali si fondono perfettamente con la trama orchestrale, seguendo un itinerario nel quale Orff ha fatto confluire tutte le sue voraci, eruditissime esperienze, dall'arte medioevale al cauto espressionismo, dal Barocco al tardo romanticismo, dal recitar cantando di Monteverdi all'impressionismo.

Una felice immagine sulla importanza del ritmo di Orff è quella di Ida Cappelli che scrive: «L'antico ideale di un'universale armonia basata sul ritmo quale elemento partecipe in egual misura della natura intellettuale e sensoriale dell'uomo viene interpretato funzionalmente da Orff come il principio regolatore di tutti gli aspetti dello spettacolo teatrale (inteso come un *Welttheater ndr.*)». Di parere alquanto diverso, in specie per i *Carmina burana*, è Armando Gentilucci il quale esprime un giudizio piuttosto severo sulla originalità della composizione: «Ciò che distingue il primitivismo di questo lavoro dalle *Nozze stravinskiane* alle quali è stato per un certo tempo disinvoltamente accostato, è la mancanza di ogni diaframma critico e corrosivo, d'ogni riserva intellettuale, e invece l'abbandonarsi alla deliberata ricerca di effetti sgargianti, di suggestioni manieristiche, sia pure condotte con una notevole abilità».

Se appropriato appare il rilievo a proposito delle *Nozze*, fuori luogo mi sembra la pretesa di una critica sulla assenza di elementi, atteggiamenti che sono estranei alla poetica di Orff quale si presenta nei *Carmina burana* (che troveremo, invece in abbondanza, nell'*Antigone* e nel *Prometeo*) mentre del tutto ingiusta e immotivata è l'accusa di una ricerca mirante esclusivamente all'effetto esteriore. Numerosi sono gli episodi di questa elaboratissima partitura nei quali, all'interno degli effetti sgargianti, fastosi, criticati da Gentilucci (e che esistono, numerosi, anche nel grandissimo Mahler) si trovano meditazioni, riflessioni molto severe, di grande rigore stilistico, e di intenso pudore poetico.

Sofferamoci adesso, a conclusione di queste rapide annotazioni, su alcuni degli esempi più significativi dello stile, del linguaggio di Orff, come si presentano nei *Carmina burana*. Superba occasione è il Prologo - *Fortuna Imperatrix Mundi*. Un grandioso incipit di appena quattro battute, lento, solenne, religioso, con un sostegno percussivo, sul quale il Coro intona il suo Inno «O Fortuna / velut luna / statu variabilis» (O Fortuna come la luna sempre variabile). Subito dopo, all'improvviso, tutto si spegne e in *pianissimo* con un ritmo lentissimo il Coro sussurra «semper crescis / aut decrescis» (sempre cresci e decresci). In questo brevissimo episodio dell'inizio del Prologo vi è già, potenzialmente, tutta una parte fondamentale della poetica, dell'itinerario linguistico, del linguaggio di Orff, la sua costante inclinazione per i fortissimi ma calcolati contrasti, dinamici e agogici, il gusto per il canto sillabico, martellante.

Poi basterà giungere all'inizio della prima delle tre parti (Primo Vere) per incontrare uno dei tanti e così diversi aspetti della elaboratissima partitura. Tre misure di un merletto sonoro (ottavino, flauti, oboi) introducono al canto litanante, in *pianissimo*, con evidenti inflessioni gregoriane. Esso è affidato al piccolo coro, sostenuto da uno sfondo timbrico trascolorante, e quasi spettrale.

Nello stesso clima, con il medesimo stile, si giunge al primo degli episodi solistici, affidato alla voce di baritono (n. 4 della prima parte) «Omnia Sol temperat» (Il sole mitiga tutto). Il brevissimo episodio che segue, determina un altro violento contrasto. Esso ci offre una pagina interamente orchestrale, *Una danza sul prato* (Uf dem anger - Tanz) estremamente vivace e pesante in cui emergono gli arcaici preziosismi di Orff, alternati a rudi, marziali clangori.

Non intendo, in questa circostanza, proporre una guida completa all'ascolto di tutti i venticinque numeri che formano le tre parti dei *Carmina burana*, ma soltanto, come ho già scritto, richiamare l'attenzione dell'ascoltatore su alcuni degli episodi più significativi, anche perché, bisogna pur dirlo, la partitura non manca di alcune prolisse ripetizioni formali.

La seconda parte (*In Taberna*) si apre con un brano solistico del baritono: «Estuans interius / ira vehementi» (Ardente nell'intimo / di ira violenta). Si tratta di un vorticoso *Allegro molto*, cui fa da affascinante contrasto l'episodio che segue per tenore e coro, lamentoso, sottile, penetrante, formato di tre strofe, con invenzioni timbriche orchestrali affascinanti: «Olim lacus colueram / olim pulcher extireram» (Un tempo nuotavo nel lago / un tempo ero vivo e bello). E la straordinaria capacità inventiva di Orff, la varietà degli atteggiamenti prosegue con l'episodio che segue subito dopo (n. 13). Un assolo per baritono con coro, «Ego sum abbas Cucamiensis» (Io sono l'abate del convento della Cuccagna). La seconda parte si conclude con un ampio episodio corale «In taberna quando sumus» (Quando siamo in taverna).

E siamo alla terza parte dell'opera *Cour d'amours* (Corte d'amori) forse la più bella, felice, certo la più suggestiva, raffinata e meditata delle tre. Vi è in essa qualcosa del candore e del pudore timbrici berlioziani, fin dalle prime misure dalla introduzione orchestrale. Alati accordi, trasparenti, giuochi timbrici dei legni, ai quali segue il coro dei ragazzi, poetica preparazione all'ingresso della voce solista, un soprano che, nel suo incedere, presenta analogie fortemente mahleriane, nella elegante vivacità ed elasticità delle movenze vocali. Preziosissimo frammento quel lungo re tenuto per nove battute e sul quale i flauti intessono il loro ricamo timbrico. Nel numero seguente (n. 16) «Dies, nox et omnia» (Il giorno, la notte e tutto) un episodio affidato al baritono solista, Orff offre come una risposta a quello che lo ha preceduto.

Con il numero 17, «Stetit puella» (C'era una fanciulla) si torna al carattere popolare, quasi trovadorico, della partitura. Si giunge così all'episodio solistico forse più bello della intera opera. È il numero 21, «In trutina mentis dubia» (Sulla bilancia incerta della mente) per voce di soprano. Sul panorama timbrico, affidato in prevalenza agli archi, in *pianissimo* e con sordina, la voce leva il suo canto incontaminato di un fascino e di una purezza misteriosi che quasi contrasta con il significato del testo. Episodio singolarissimo, fra i più originali, anche per il contrasto che viene a determinarsi con quello che precede e che segue, il numero 24. Inserito, chiuso direi, fra due blocchi corali poderosi. In mezzo si alza improvvisa, inattesa, la voce del soprano - «Dulcissime / totani tibi subdo me!» (Dolcissimo, / tutta a te mi sottometto). Quattro battute, nel corso delle quali, la voce acutissima sale fino al do.

La conclusione dei *Carmina burana* è affidata alla ripresa dell'episodio iniziale, con cui si apre l'opera. «Fortuna Imperatrix Mundi» (Fortuna Imperatrice del mondo) a sottolineare la ferrea, razionale logica della concezione poetica, oltre che architettonica della intera com-

posizione, e il gusto, la costante predilezione di Orff per le fastose scenografie sonore, non inferiore a quella per le più raffinate, e anche sofisticate, ricerche timbriche, pur nella estrema semplicità di un'armonia, o meglio di un linguaggio, prevalentemente diatonico. Questi, come li ho sentiti ristudiandoli e descritti succintamente, i *Carmina burana*: un grandioso, geniale affresco antico e moderno insieme.

Fortuna imperatrix mundi

O Fortuna:
 O Fortuna,
 velut luna
 statu variabilis,
 semper crescis
 aut decrescis;
 vita detestabilis
 nunc obdurat
 et tunc curat
 ludo mentis aciem;
 egestatem,
 potestatem
 dissolvit ut glaciem.

Sors immanis
 et inanis,
 rota tu volubilis,
 status malus,
 vana salus
 semper dissolubilis,
 obumbrata
 et velata
 mihi quoque niteris;
 nunc per ludum
 dorsum audent
 fero tui sceleris.

Sors salutis
 et virtutis
 mihi nunc contraria,
 est affectus
 et defectus
 semper in angaria.
 Hac in hora
 sine mora
 corde pulsum tangite;
 quod per sortem
 sternit fortem,
 mecum omnes plangite!

Fortune plango vulnera
 Fortune plango vulnera
 stillantibus ocellis,
 quod sua mihi munera
 subtrahit rebellis.

Fortuna, imperatrice del mondo

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

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

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

Piango i colpi della fortuna
 con occhi pieni di lacrime,
 perché inquieta
 mi sottrae i suoi doni.

Verum est, quod legitur:
fronte capillata,
sed plerumque sequitur
occasio calvata.

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

Fortuæ rota volvitur:
descendo minoratus;
alter in altam tollitur;
nimis exaltatus
rex sedet in vertice -
caveat ruinam!
Nam sub axe legimus:
Hecubam reginam.

L. Primo vere

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

Floræ fusus gremio
Phebus novo more
risum dat, hoc vario
iam snpatur flore.
Zephyrus nectareo
spirans in odore,
certatim pro bravio
curramus in amore.

È vero, quanto si legge
sulla sua fronte riccioluta,
ma per lo più l'occasione
si presenta calva.

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

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

Primavera

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

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

Cytharizat cantico
dulcis Philomena,
flore rident vario
prata iam serena,
salit cetus avium
silve per amena,
chorus promit virginum
iam gaudia millena.

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

Rerum tanta novitas
in solemnibus vere
et veris auctoritas
iubet nos gaudere;
vias prebet solitas,
et in tuo vere
fides est et probitas
tuum retinere.

Ama me fideliter!
Fidem meam nota:
de corde totaliter
et ex mente tota
sum presentialiter
absens in remota.
Quisquis amat taliter,
volvitur in rota.

Ecce gratum
Ecce gratum
et optatum
ver reducit gaudia,
purpuratum
floret pratium,
sol serenat omnia.
Iam iam cedant tristitia!

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

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

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

Amami fedelmente!
guarda com'io son fedele:
dal profondo del cuore
e con tutta la mente
sono vicino a te
anche quando sono lontano.
Chunque ami così,
gira anche sulla ruota.

Ecco l'amata
e attesa
primavera riporta la gioia,
di rosso porpora
fiorisce il prato,
il sole rasserena ogni cosa.
Fugga ogni tristezza!

Estas redit,
nunc recedit
hyemis seviria.

L'estate ritorna
e se ne vanno
i rigori dell'inverno.

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

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

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

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

Uf dem anger

Sul prato

Tanz

Danza

Floret silva
Floret silva nobilis
floribus et foliis.
Ubi est antiquus
meus amicus?
Hinc equitavit!
Eia, quis me amabit?

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

Floret silva undique,
nach mime gesellen ist mir we.
Gruonet der walt allenthalben,
wa ist min geselle also lange?
Der ist geriten hinnen,
owi, wer sol mich minnen?

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

Chramer, gip die warwe mir
 Chramer, gip die warwe mir
 du min wengel roete,
 da mit ich die jungen man
 an ir dank der minnenliebe noete.

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

Minnet, tugentliche man,
 minneliche trouwen!
 Minne tuot in hoch gemuot
 unde lat iuch in hohen eren schouwen.

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

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

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

Rote

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

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

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

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

Guardatemi,
 giovanotti!
 Fate sì che io vi piaccia!

Amare, nomini gusti,
 donne degne d'amore!
 L'amore vi rende sereni
 e vi fa rifulgere in grandi onori.

Guardatemi,
 giovanotti!
 Fate sì che io vi piaccia!

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

Guardatemi,
 giovanotti!
 Fate sì che io vi piaccia!

Girotondo

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

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

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

Were du werlt alle min
 Were du werlt alle min
 von deme mere unze an den Rin,
 des wolt ih miht darben,
 daz du chünegin von Engellant
 lege an minen armen.

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

ii. In taberna

Estuans interius
 Estuans interius
 ira vehementi
 in amaritudine
 loquor mee menti:
 factus de materia,
 cinis elementi,
 similis sum folio,
 de quo ludunt venti.

ii. Nella taverna

Ardente nell'intimo
 di ira violenta
 nell'amarrezza
 parlo al mio cuore:
 fatto di materia,
 cenere della terra,
 sono simile a una foglia
 con cui giocano i venti.

Cum sit enim proprium
 viro sapienti
 supra petram ponere
 sedem fundamenti,
 stultus ego comparor
 fluvio labenti,
 sub eodem tramite
 nunquam permanenti.

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

Feror ego veluti
 sine nauta navis,
 ut per vias aeris
 vaga fertur avis;
 non me tenent vincula,
 non me tenet clavis,
 quero mihi similes
 et adiungor pravus.

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

Mihi cordis gravitas
 res videtur gravis;
 locus est amabilis
 dulciorque favis;
 quicquid Venus imperat,
 labor est suavis,
 que nunquam in cordibus
 habitat ignavis.

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

Via lata gradior
more inventuris,
implicor et vitis
inmemor virtutis,
voluptatis avidus
magis quam salutis,
mortuus in anima
curam gero cotis.

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

Olim lacus colueram
Olim lacus colueram
olim pulcher extitemam,
dum cignus ego fueram.

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

Miser, miser!
modo nigeret
ustus fortiter!

Misero, misero!
Ora sono nero
e ben arrostito!

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

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

Miser, miser!
modo nigeret
ustus fortiter!

Misero, misero!
Ora sono nero
e ben arrostito!

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

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

Miser, miser!
modo nigeret
ustus fortiter!

Misero, misero!
Ora sono nero
e ben arrostito!

Ego sum abbas
Ego sum abbas Cucarniensis
et consilium meum est cum bibulis,
et in secta Decii voluntas mea est,
et qui mane me quesierit in taberna,
post vesperam nudus egredietur,
et sic denudatus veste clamabit:
Wafna, wafna!
quid fecisti sors turpissima?
nostre vite gaudia
abstulisti omnia!

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

In taberna quando sumus
 In taberna quando sumus
 non curamus quid sit humus,
 sed ad ludum properamus,
 cui semper insudamus.
 Quid agatur in taberna,
 ubi nummus est pincerna,
 hoc est opus ut queratur,
 si quid loquar, audiatur.

Quidam ludunt, quidam bibunt,
 quidam indiscrete vivunt,
 sed in ludo qui morantur,
 ex his quidam denudantur,
 quidam ibi vestiuntur,
 quidam saccis induuntur.
 Ibi nullus timet mortem,
 sed pro Baccho mittunt sortem:

Primo pro nummata vini;
 ex hac bibunt libertini,
 semel bibunt pro captivis,
 post hec bibunt ter pro vivis,
 quater pro Christianis cunctis,
 quinque pro fidelibus defunctis,
 sexies pro sororibus vanis,
 septies pro militibus silvanis.

Octies pro fratribus perversis,
 nonies pro monachis dispersis,
 decies pro navigantibus,
 undecies pro discordantibus,
 duodecies pro penitentibus,
 tredecies pro iter-agentibus.
 Tam pro papa quam pro rege
 bibunt omnes sine lege.

Bibit hera, bibit herus,
 bibit miles, bibit clericus,
 bibit ille, bibit illa,
 bibit servus cum ancilla,
 bibit velox, bibit piger,
 bibit albus, bibit niger,
 bibit constans, bibit vagus,
 bibit rudis, bibit magus.

Quando siamo nella taverna,
 non ci diamo pensiero della morte,
 ma ci buttiamo nel gioco,
 sul quale sempre sudiamo.
 Cosa avviene all'osteria
 dove il denaro fa da coppiera,
 questo è quanto bisogna chiedere,
 quando si parla o si ascolta qualcosa.

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

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

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

Beve la signora, beve il signore,
 beve il milite, beve il curato,
 beve quello, beve quella,
 beve il servo con l'ancella,
 beve il lesto, beve il pigro,
 beve il bianco, beve il negro,
 beve il costante, beve il vago,
 beve il rude, beve il mago.

Bibit pauper et egrotus,
 bibit exul et ignotus,
 bibit puer, bibit canus,
 bibit presul et decanus,
 bibit soror, bibit frater,
 bibit anus, bibit mater,
 bibit ista, bibit ille,
 bibunt centum, bibunt mille:

Parum sexcente nummate
 durant, cum immoderate
 bibunt omnes sine meta,
 quamvis bibant mente leta,
 sic nos rodunt omnes gentes
 et sic erimus egentes.
 Qui nos rodunt, confundantur
 et cum iustis non scribantur.

iii. Cour d'amours

Amor volat undique
 Amor volat undique;
 captus est libidine,
 iuvenes, iuvencale
 coniugantur merito.
 Siqua sine socio,
 caret omni gaudio,
 tenet noctis infima
 sub intimo cordis in custodia:
 fit res amarissima.

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

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

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

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

iii. Corte d'amori

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nel mio cuore
molti sono i sospiti
per la tua bellezza,
che, misero, mi piangono.

Manda liet,
manda liet,
min geselle
chumet niet.

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

Tui lucent oculi
sicut solis radii,
sicut splendor fulguris
lucem donat tenebris.

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

Manda liet,
manda liet,
min geselle
chumet niet.

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

Vellet deus, vellent dii,
quod mente proposui,
ut eius virginea
reserasset vincula.

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

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

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

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

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

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

*In trutina
In trutina mentis dubia
fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia.*

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

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

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

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

*Vieni, vieni, vieni,
non mi fare morire,
hirca, byrce, nazaza,
trillirivos*

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

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

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

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

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

Oh, oh,
 totus floreo,
 iam amore virginali
 totus ardeo,
 novus, novus amor est,
 quo pereo.

Mea me confortat
 promissio,
 mea me deportat
 negatio.

Oh, oh,
 totus floreo,
 iam amore virginali
 totus ardeo,
 novus, novus amor est,
 quo pereo.

Tempore brumali
 vir patiens,
 animo vernali
 lascivens.

Oh, oh,
 totus floreo,
 iam amore virginali
 totus ardeo,
 novus, novus amor est,
 quo pereo.

Mea mecum ludit
 virginitas,
 mea me detrudit
 simplicitas.

Oh, oh,
 totus floreo,
 iam amore virginali
 totus ardeo,
 novus, novus amor est,
 quo pereo.

Veni, domicella,
 cum gaudio;
 veni, veni, pulchra,
 iam pereo.

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

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

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

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

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

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

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

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

Mea mecum ludit
virginitas,
mea me detradit
simplicitas.

Oh, oh,
totus floreo,
iam amore virginali
totus ardeo,
novus, novus amor est,
quo pereo.

Veni, domicella,
cum gaudio;
veni, veni, pulchra,
iam pereo.

Oh, oh,
totus floreo,
iam amore virginali
totus ardeo,
novus, novus amor est,
quo pereo.

Dulcissime
Dulcissime!
Totam tibi subdo me!

Blanziflor et Helena

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

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

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

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

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

Dolcissimo,
tutta a te mi sottometto!

Branziflor ed Elena

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

Fortuna imperatrix mundi

O Fortuna
 O Fortuna,
 velut luna
 statu variabilis,
 semper crescis
 aut decrescis;
 vita detestabilis
 nunc obdurat
 et tunc curat
 ludo mentis aciem;
 egestatem,
 potestatem
 dissolvit ut glaciem.

Sors inmanis
 et inanis,
 rota tu volubilis,
 status malus,
 vana salus
 semper dissolubilis;
 obumbrata
 et velata
 mihi quoque niteris;
 nunc per ludum
 dorsum nudum
 fero tui sceleris.

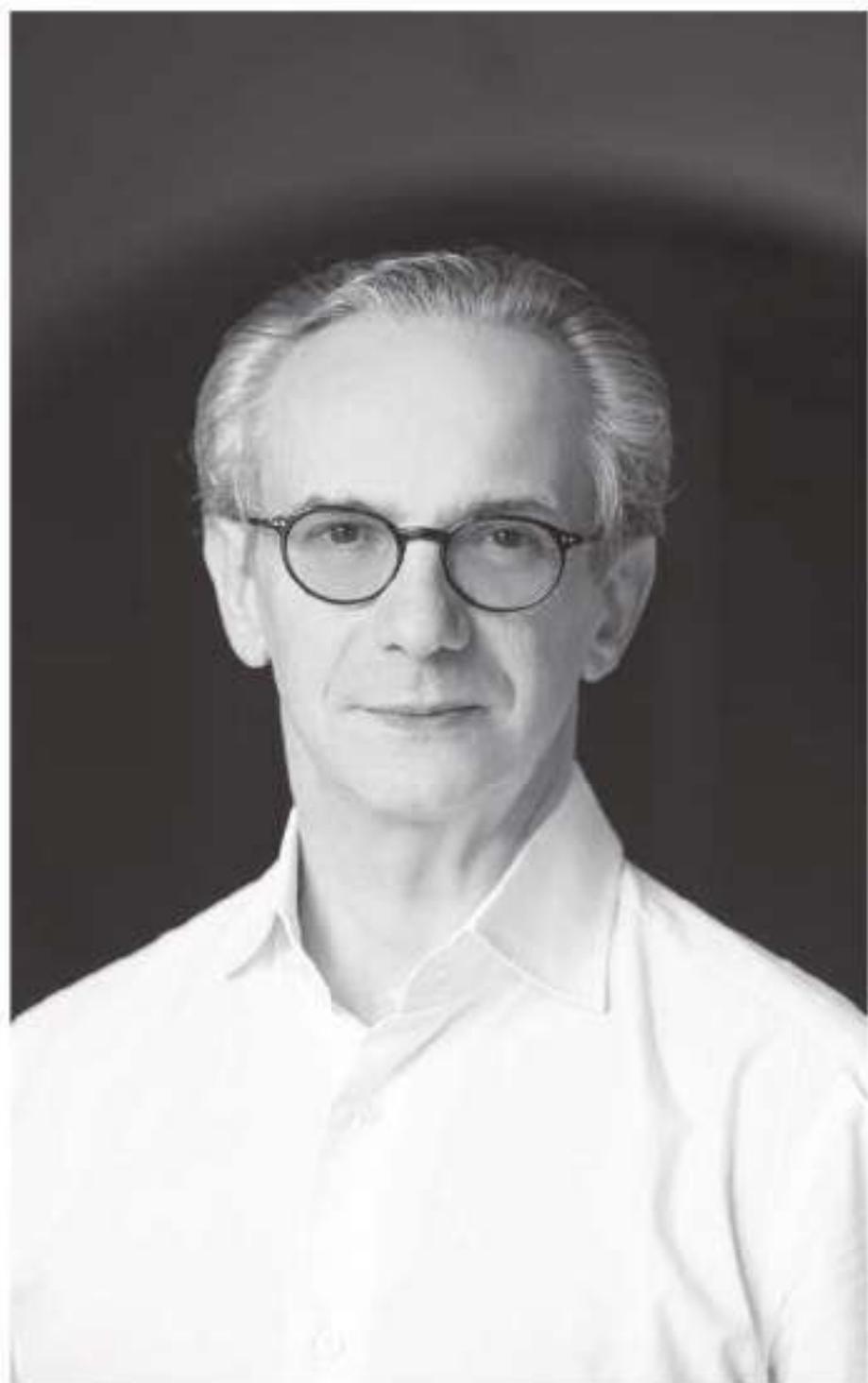
Sors salutis
 et virtutis
 mihi nunc contraria,
 est affectus
 et defectus
 semper in angaria.
 Hac in hora
 sine mora
 corde pulsum tangite;
 quod per sortem
 sternit fortem,
 mecum omnes plangite!

Fortuna, imperatrice del mondo

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

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

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



FABIO LUISI

Nato a Genova, è stato direttore musicale del Teatro dell'Opera di Zurigo fino alla scorsa stagione, ed è direttore musicale della Dallas Symphony Orchestra, direttore principale della Danish Radio National Symphony e direttore emerito dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Dirige le orchestre più prestigiose del mondo, tra cui Philadelphia Orchestra, Münchner Philharmoniker, Cleveland Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Filarmonica della Scala, Orchestra Nazionale di Santa Cecilia, solo per citarne alcune. Già direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Vienna, è stato premiato con la Medaglia d'Oro e l'Anello d'Oro dedicati a Bruckner. I suoi impegni passati includono la direzione musicale della Staatskapelle di Dresda e della Sächsische Staatsoper, direttore principale del Metropolitan Opera di New York, direttore artistico del Mitteldeutscher Rundfunk di Lipsia, direttore musicale dell'Orchestre de la Suisse Romande, direttore principale della Tonkünstler-Orchester di Vienna e direttore artistico dell'orchestra sinfonica di Graz. Ha ricevuto un Grammy Award per la sua direzione delle ultime due opere dell'*Anello del Nibelungo* e il DVD dello stesso ciclo, registrato dal vivo al Metropolitan, è stato nominato come migliore registrazione operistica nel 2012. La sua discografia comprende opere di Verdi, Salieri e Bellini, sinfonie di Honegger, Respighi e Liszt, musiche di Franz Schmidt e Richard Strauss e la sua pluripremiata interpretazione della Nona Sinfonia di Bruckner. Gli è stato riconosciuto il Grifo d'oro per il suo contributo alla notorietà della sua città. Quando non è impegnato sul podio, Luisi è un appassionato creatore di profumi. Alla Fenice ha diretto il Concerto di Capodanno nel 2017 tornando di nuovo sul podio nel 2022.

MICHAEL SCHADE

Celebrato come uno dei più dotati cantanti degli ultimi tempi, si esibisce regolarmente in tutti i teatri e sale da concerto del mondo. Recentemente le sue *performance* operistiche e concertistiche lo hanno portato ai festival di Glyndebourne, Salisburgo, Grafenegg e Lucerna, alla Wiener Staatsoper e alla Staatsoper di Berlino, oltre che alla Canadian Opera Company. Collabora con tutte le più prestigiose orchestre internazionali, come la Philharmonic Orchestra di Vienna e Berlino, la Royal Concertgebouw Orchestra, la Cleveland Orchestra, e le Symphony



Orchestras di Toronto, Montreal e Boston, lavorando con direttori del calibro di Chailly, Harding, Jordan, Luisi, Mehta, Muri, Nagano, Nézet-Séguin, Rattle, Thielemann, Ticciati, Young and Welser-Möst. I suoi *recital* solistici lo hanno condotto al Musikverein e al Konzerthaus di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Wigmore Hall di Londra, all'Alice Tully Hall e Carnegie Hall di New York così come alle Schubertiade Schwarzenberg. La Wiener Staatsoper lo ha premiato con il titolo di *Kammersänger*. È il direttore artistico dell'Internationale Barocktage Stift Melk (Austria), che l'ha confermato fino al 2022.

VERONICA MARINI

Nata a Frosinone, ha conseguito il diploma presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, si è perfezionata all'Accademia Verdiana del Teatro Regio di Parma e ha preso parte a *masterclass* di tecnica vocale e interpretazione con Marilyn Horne, Alberto Zedda, Raul Gimenez e Sumi Jo. Durante gli studi è stata finalista e vincitrice di numerosi concorsi internazionali. Inizia la sua carriera interpretando Norina in *Don Pasquale* per La Scuola dell'Opera del Teatro dell'Opera di Roma. Subito dopo fa il suo debutto al Regio di Parma nel *Grand Prix dell'Opera* con la direzione



di Gianola, ed è chiamata a interpretare Gilda al Teatro Verdi di Busseto. Al Festival Verdi di Parma è poi *cover* per il ruolo di Nannetta in *Falstaff* e al Teatro dell'Opera di Roma debutta come Donna Anna in *Don Giovanni* in una produzione del YAP - Opera Camion. Nel 2019 è vincitrice del LXX Concorso ASLICO per il ruolo di Amina e canta Adina nell'*Elisir d'amore* nella produzione Opera Domani al Teatro Sociale di Como. Tra gli impegni più recenti, è Amina nella *Sommambula* a Como, Cremona e Bergamo. Nel 2020 partecipa a *Elisabetta, regina d'Inghilterra* a Bad Wildbad. Alla Fenice interpreta Adina nell'*Elisir d'amore* (2020).

MARKUS WERBA

Di origini austriache, si è esibito nei teatri più prestigiosi a livello internazionale, tra cui Scala, Royal Opera House Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Wiener Staatsoper, Los Angeles Opera, Lyon Opera, Théâtre du Châtelet, Metropolitan, Suntory Hall Tokyo, Sydney Opera House, Opera House of National Grand Theatre Beijing e Teatro Colón di Buenos Aires, oltre che per i festival di Baden-Baden, Salisburgo, Gergiev, Tanglewood e Aspen. Ha lavorato con direttori quali, tra gli altri, Claudio Abbado, Jeffrey Tate, Ivor Bolton, Kent Nagano, Riccardo Muti, James Conlon, James Levine,



Jean-Christophe Spinosi, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Barenboim, Emmanuel Villaume, Ivan Fischer, Daniele Gatti e Rafael Frühbeck de Burgos. I suoi ruoli operistici principali includono Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg* al Salzburg Festival e alla Staatsoper Berlin sotto la direzione di Daniel Barenboim, Papageno in *Die Zauberflöte* al Metropolitan Opera, alla Royal Opera House e alla Wiener Staatsoper, Rodrigo in *Don Carlo* per il New National Theatre Tokyo e per Semperoper Dresden, Don Alfonso in *Così fan tutte* con il Theater an der Wien diretto da Nikolaus Harnoncourt, Marcello nella *Bohème* e Harlequin in *Ariadne auf Naxos* alla Royal Opera House Covent Garden e Roland in *Fierrabras* ancora al Salzburg Festival. Inoltre è stato Figaro e Beckmesser alla Scala, e Papageno in una versione cinematografica a diffusione mondiale della Metropolitan Opera di New York. Nella stagione 2020-2021 è stato ospite regolare a Roma come Nick Shadow in *The Rake's Progress* e nel ciclo di canzoni *Des Knaben Wunderhorn*, e a Mosca con *La bohème* e *Le nozze di Figaro*. Negli ultimi tempi ha interpretato *La Calisto* alla Scala. Alla Fenice è stato Germont nella *Traviata* (2018), Enrico in *Lucia di Lammermoor* (2017), Guglielmo in *Così fan tutte* (2012, 2020), il conte di Almaviva nelle *Nozze di Figaro* (2011), Don Giovanni (2011, 2010), Mercutio in *Roméo et Juliette* (2009) e Olivier in *Capriccio* (2002).

Teatro La Fenice

venerdì 26 agosto 2022 ore 20.00 turno S

sabato 27 agosto 2022 ore 20.00

domenica 28 agosto 2022 ore 20.00

MANUEL DE FALLA
El sombrero de tres picos
suite n. 2

Los vecinos
Danza del molinero
Danza final

IGOR STRAVINSKIJ
Le Sacre du printemps
(La sagra della primavera)

PREMIER TABLEAU: L'ADORATION DE LA TERRE

Introduction

Les augures printaniers. Danses des adolescentes

Jeu du rapt

Rondes printanières

Jeux des cités rivales

Cortège du sage: Le sage

Danse de la terre

SECOND TABLEAU: LE SACRIFICE

Introduction

Cercles mystérieux des adolescentes

Glorification de l'élue

Évocation des ancêtres

Action rituelle des ancêtres

Danse sacrée (L'élue)

direttore

JOANA CARNEIRO
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

MANUEL DE FALLA, *EL SOMBRERO DE TRES PICOS*, SUITE N. 2

El Sombrero de tres picos, tratto dall'omonima novella di Pedro Antonio de Alarcón, che narra delle burle subite dal galante Corregidor invaghitosi della bella mugnaia, è forse uno dei balletti più riusciti, fra quelli nati dall'infaticabile curiosità creativa di Djaghilev e dei suoi Ballets Russes. Attorno al *Sombrero* Djaghilev, che aveva conosciuto Falla nel 1916, quando costui stava lavorando a una pantomima *El Corregidor y la Molinera*, che sarebbe diventata il punto di partenza del futuro balletto, riuscì a coagulare una triade di collaboratori eccellenti: Manuel de Falla, Pablo Picasso come scenografo e Leonide Massine quale coreografo e principale interprete. Dopo la prima rappresentazione avvenuta all'Ahlabra Theatre di Londra il 22 luglio 1919 sotto la direzione musicale di Ernst Ansermet, dove ottenne un sensazionale successo, il balletto incontrò ovunque il favore del pubblico. Non possiamo qui ripercorrere la genesi creativa che, grazie ai fertili consigli di Djaghilev e Massine, portò Falla a trasformare l'originaria pantomima, dove la musica deve accompagnare strettamente e in perfetta concordanza ritmica il gesto scenico, nel balletto *El Sombrero*, dove invece la maggiore libertà e 'astrattezza' del movimento coreografico danno un grande respiro alla musica. Ci soffermiamo sui brani della seconda *suite*, che insieme alla prima abitualmente viene eseguita in forma di concerto, a testimonianza della grande vitalità musicale di questa partitura che è in grado di raggiungere la sua efficacia espressiva anche senza ricorrere al sussidio dell'azione.

La seconda *suite* è tratta dalla seconda parte del balletto, seconda parte che risulta molto modificata rispetto alla versione originaria della pantomima, e dove maggiormente si sono fatti sentire i consigli e i suggerimenti di Djaghilev e Massine:

1) La danza dei vicini (*Seguidillas, Allegro ma non troppo*). I vicini nella notte di San Giovanni iniziano a ballare una *seguidilla*, elaborata su due motivi popolari, che vengono giocati da Falla con raffinatezza e leggerezza nella strumentazione e nelle armonie. Terminata la danza, la moglie invita il mugnaio a ballare da solo.

2) La danza del mugnaio (Farruca, *Moderato assai, molto ritmico e pesante*). È forse il brano più famoso di questo balletto, composto da Falla in pochissimo tempo su esplicita richiesta di Djaghilev, che voleva un brano per il primo ballerino nonché coreografo Massine. La danza è costruita con varie strofe (coplas) intercalate dalla farruca (anch'essa una danza legata al mondo gitano del flamenco) propriamente detta e termina con un vorticoso *crescendo* del *tutti* orchestrale. Si saltano a questo punto le vicissitudini del mugnaio, di sua moglie e i vani tentativi galanti del Corregidor, per giungere così al finale.

3) Danza finale (Jota, *Allegro ritmico, molto moderato e pesante*). È la vivace danza finale in cui il povero e goffo Corregidor viene burlato da tutto il paese con i vicini che ne lanciano in alto il fantoccio. Pure questa ultima Jota nasce grazie ai preziosi consigli di Djaghilev, e in una eccitazione sempre maggiore tutta l'orchestra rielabora e riprende i motivi dei numeri precedenti, sviluppandoli in una sempre maggiore vitalità ritmica.

Si potrebbe a lungo discutere sul carattere dell'ispirazione popolare del balletto, i cui motivi, secondo un articolato e documentato studio di Garcia Matos (G. Garcia Matos, *Folklore en Falla, in Musica 1 e II*, Madrid, 1953) sarebbero tutti egualmente tratti dal ricco patrimonio di canti e danze andaluse. Però al di là di questo importante lavoro, sia che ci si trovi di fronte alla testuale citazione di autentici canti popolari, oppure di fronte a motivi creati dal musicista una volta assorbiti e fatti propri gli stilemi e le cadenze del *cante jondo*, cioè di fronte al cosiddetto «folklore inventato», ciò che risulta importante e decisivo in questa partitura è piuttosto il modo in cui Falla filtra attraverso una personale e originale elaborazione compositiva, l'ispirazione andalusa senza fermarsi al semplice dato folclorico, ma trovando in quest'ultimo le ragioni di una grande forza espressiva.

IGOR STRAVINSKIJ, *LE SACRE DU PRINTEMPS*

Nelle *Chroniques de ma vie* Stravinskij racconta, sulla genesi del *Sacre*: «Mentre a San Pietroburgo stavo terminando le ultime pagine dell'*Uccello di fuoco*, un giorno, in modo assolutamente inatteso, perché il mio spirito era occupato allora in cose del tutto diverse, intravidi nella mia immaginazione lo spettacolo di un grande rito pagano: i vecchi saggi seduti in cerchio che osservano la danza fino alla morte di una giovinetta che essi sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera. Fu il tema del *Sacre du printemps*. Confesso che questa visione mi impressionò fortemente, tanto che ne parlai subito al pittore Nikolaj Roerich... A Parigi parlai pure con Djaghilev, che si entusiasmò subito».

La visione di Stravinskij, l'interesse di Roerich e l'entusiasmo di Djaghilev non erano un fatto isolato nella cultura russa dell'inizio del ventesimo

secolo, dove era diffuso il vagheggiamento di un mondo ancestrale, pagano, in cui cercare le radici profonde e autentiche e una spontaneità primigenia. Gli studi di Richard Taruskin (nei due grandi volumi *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, il cui capitolo sul *Sacre* è stato tradotto in italiano) hanno richiamato l'attenzione su questo contesto culturale, di cui fanno parte anche, tra i poeti familiari a Stravinskij, Balmont, Blok e Sergej Gorodetskij. Una poesia di quest'ultimo, pubblicata in una raccolta del 1906, descrive il sacrificio di una fanciulla a una antica divinità pagana, e potrebbe aver suggerito a Stravinskij l'idea di concludere con un sacrificio il rito della primavera. Un contributo decisivo alla definizione di molti dettagli del grande rito venne dagli studi etnografici di Nikolaj Roerich, pittore e archeologo (1874-1947), che preparò con Stravinskij la sceneggiatura, valendosi con cura scientifica di fonti autorevoli, e che creò scene e costumi per la prima rappresentazione. Il risultato fu, da molti punti di vista, anche etnograficamente attendibile (se si eccettua la conclusione con il sacrificio umano).

La realizzazione del *Sacre*, progettata fin dal 1910, fu rimandata, perché Stravinskij diede la precedenza a *Petruška* e cominciò a comporre il suo terzo balletto solo nel 1911, al ritorno in Russia dopo la prima a Parigi di *Petruška*. La prima rappresentazione del *Sacre du printemps*, diretta da Pierre Monteux a Parigi il 28 maggio 1913, si risolse in uno dei più celebri scandali della storia della musica. Il compositore attribuì le responsabilità del fiasco alla coreografia di Nijinskij, ritenendola inutilmente complicata. Molti anni prima delle *Chroniques* aveva invece espresso giudizi positivi; ma qui ora interessa la descrizione del suo ideale di coreografia: «Mi raffiguravo l'aspetto scenico dell'opera come una serie di movimenti ritmici di estrema semplicità, eseguiti da compatti blocchi umani, d'effetto immediato sullo spettatore, senza minuzie superflue e complicazioni che tradissero lo sforzo». Sembra che la coreografia sia stata oggetto di totale incomprendimento e abbia avuto un peso determinante nell'insuccesso della serata; ma non è difficile riconoscere anche nella musica caratteri che, al suo primo apparire, potevano suscitare scandalo: nella sua brutale violenza, nello scatenamento di forze selvagge i contemporanei poterono ravvisare lo sconvolgimento di tutti i canoni di bellezza e di gusto tradizionali, tanto da fare del *Sacre* quasi l'emblema delle avanguardie musicali del tempo. Si parlò di partitura «fauve» per la violenza dei colori, per il massiccio impatto fonico di alcune pagine, e si avvertì come una scossa la prepotente immediatezza con cui irrompeva il gusto per un primitivismo barbarico che nel volgere di qualche anno sarebbe divenuto di moda. Fin dalla prima esecuzione in concerto il *Sacre* conobbe soltanto successi trionfali.

Più dei balletti precedenti il *Sacre* definisce con matura originalità il carattere del nazionalismo stravinskiano, il vagheggiamento in una dimensione mitica e ancestrale della «vera Russia», mondo arcaico fuori dalla storia, quella «vera Russia» di cui ci parla in una preziosa testimonianza

Ferdinand Ramuz, «quella che si vede nascere confusamente e magnificamente carica di impurità nel *Sacre*» e che poi sarebbe apparsa nel suo volto 'contadino' e 'cristiano' nelle *Noce*. All'evocazione di questo mito culturale mira dunque il nazionalismo stravinskiano, radicando la propria prospettiva nella cultura del Decadentismo. Stravinskij sostenne di aver citato un solo tema popolare, la celebre melodia lituana intonata all'inizio dal fagotto (piegato a un esito sonoro dal colore originale; si dice che Saint-Saëns fosse rimasto particolarmente sconcertato e irritato perché non aveva riconosciuto il fagotto nelle prime battute). Richard Taruskin ha dimostrato che nella partitura sono invece numerosi i temi o i frammenti motivici che rimandano a fonti popolari, per lo più radicalmente rielaborate, non oggetto di compiaciuta citazione (come era accaduto talvolta nel nazionalismo musicale russo ottocentesco). Non è difficile comprendere le ragioni della significativa dissimulazione di Stravinskij, che manipolò spesso i suoi ricordi in funzione delle esigenze del momento: si preoccupava di porre in ombra le profonde radici nazionali del balletto, in senso musicale e culturale, evitando anche di ricordare il rapporto fra la concezione del *Sacre* e il mito dell'antichità pagana quale appariva agli occhi degli artisti russi più sensibili e inquieti nel periodo compreso fra la rivoluzione del 1905 e quella del 1917. Negli anni fra le due guerre Stravinskij dissimulava queste radici per proporsi come autore 'europeo' e accreditava una immagine del *Sacre* nato dal nulla, nascondendo anche i rapporti del suo linguaggio armonico con qualche aspetto della musica di Rimskij-Korsakov e il suo uso della scala ottotonica (sottoposta a nuove, più complesse manipolazioni). Naturalmente la comprensione del contesto musicale e culturale in cui il *Sacre* nacque non toglie nulla alla modernità di questo capolavoro, alla capacità di Stravinskij di reinventare e ricondurre a rigorosa astrazione i materiali folclorici che aveva tenuto presenti, nel soggetto come nella musica.

La stilizzazione compiuta sui vocaboli di un folclore in parte citato e in parte inventato proietta l'assimilazione dei dati della tradizione popolare fuori della storia, a definire con inaudita violenza e con implacabile 'oggettività' una condizione fatale, insieme primordiale ed eterna, fuori del tempo. In questo senso può essere riletta la celebre osservazione di Adorno, là dove parla di «sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce: [...]. Non si giunge a nessuna antitesi estetica tra la vittima immolata e la tribù, ma piuttosto la danza di quella porta a compimento la sua identificazione non osteggiata e diretta con questa. [...]. Dell'eletra come essere singolo non si rispecchia nulla nella musica se non il riflesso inconscio e casuale del dolore».

La sconvolgente forza del *Sacre* nasce anche dal modo in cui tutti gli aspetti del linguaggio contribuiscono ad esaltare l'invenzione ritmica. Il gigantesco organico orchestrale è trattato in modo da scatenare sonorità

di inaudita violenza: talvolta appare come un mastodontico strumento a percussione e genera pietrificati blocchi sonori. L'invenzione ritmica presenta una ricchezza e intensità senza precedenti nella musica occidentale, tali da suscitare molti decenni dopo l'interesse e l'ammirazione di Pierre Boulez, che al *Sacre* ha dedicato una famosa analisi. Osserva fra l'altro Boulez: «Con Stravinskij la preminenza del ritmo è rivelata dalla riduzione di polifonia e armonia a funzioni subordinate. L'esempio estremo e più caratteristico di questa situazione è dato dalle *Danses des adolescentes* dove un solo accordo contiene, letteralmente, l'intera invenzione. Ridotta alla sua espressione più semplice l'armonia serve da materiale per un'elaborazione ritmica che viene percepita attraverso gli accenti [...]. Prima di chiederci che accordo stiamo ascoltando avvertiamo l'impulso prodotto da quell'accordo. La *Glorification de l'élué* o la *Danse sacrée*, sebbene si presentino in vesti meno semplificate, ci colpiscono all'inizio nello stesso modo; poiché, oltre ai frammenti melodici (che la ripetizione ci consente di afferrare e di neutralizzare con la stessa velocità) ciò che sentiamo è l'impulso ritmico allo stato puro».

Boulez parla di frammenti melodici, e anche rispetto alla incisiva brevità delle melodie di *Petruska* la partitura del *Sacre* tende a compiere una netta riduzione, puntando su cellule elementari, che a volte sono quasi risucchiate nell'andamento complessivo. Anche per questo i singoli episodi in cui si articolano le due parti del balletto appaiono assai meno individuati dei quadri di *Petruska*, nel senso che mirano a fondersi in una successione di sezioni strettamente legate: non c'è del resto una vera e propria narrazione nella evocazione del rito ancestrale. Le due parti presentano a grandi linee un percorso simile, dalla calma sospesa dell'inizio, attraverso un alternarsi di contrasti tra zone di quiete ed episodi di crescente tensione, fino al culmine di intensità segnato dalle sezioni finali, dove sembra giungere al limite estremo il progressivo scatenamento di energie.

JOANA CAENEIRO

Nata a Lisbona, ha cominciato gli studi come violista prima di ottenere il diploma in direzione d'orchestra all'Academia Nacional Superior de Orquestra di Lisbona, dove ha studiato con Jean-Marc Burfin. Ha ricevuto la laurea in direzione d'orchestra alla Northwestern University come studente di Victor Yampolsky and Mallory Thompson. Ha partecipato a *masterclass* con Gustav Meier, Michael Tilson Thomas, Larry Rachleff, Jean Sebastian Bereau, Roberto Benzi e Pascal Rophe. È direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Portuguesa al Teatro São Carlos di Lisbona e direttore artistico della Estágio Gulbenkian para Orquestra, un incarico che ricopre dal 2013. È anche direttore ospite principale della Real Filharmonia de Galicia. Dal 2009 al 2018 è stata direttore musicale della Berkeley Symphony, succedendo a Kent Nagano e divenendo la terza artista a ricoprire quella carica in quarant'anni di storia di quell'orchestra. È stata anche direttore ospite ufficiale della Gulbenkian Orchestra dal 2006 al 2018. Tra gli impegni recenti, tra gli altri quelli con BBC Symphony, Philharmonia Orchestra, Royal Northern Sinfonia, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Gothenburg Symphony, Norrköping Symphony, Royal Stockholm Philharmonic, Swedish Radio Symphony, Scottish Chamber Orchestra, National Arts Centre Orchestra di Ottawa e BBC Scottish Symphony. In precedenza ha diretto la Royal Liverpool Philharmonic, la Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestra de Bretagne, la Norrlands l'Opera Orchestra, la Residentie Orkest/Hague, la Prague Philharmonia, la Malmö Symphony, l'Orquesta Nacional de España e l'Orchestra Sinfonica della Fenice durante la Biennale. In America ha guidato la Los Angeles Philharmonic, la Toronto Symphony, la St. Paul Chamber Orchestra, la Detroit Symphony, la Colorado Symphony, l'Indianapolis Symphony, la Los Angeles Chamber Orchestra, la New World Symphony e la São Paulo State Symphony. Progetti recenti in ambito operistico sono *Nixon in China* (Scottish Opera), *Il castello di Barbablie / La Voix Humaine*, *The Rake's Progress* (Teatro Nacional de São Carlos, Lisbona), *Carmen* (Royal Stockholm Opera), *Wonderful Town* (Royal Danish Opera), *The Gospel According to the Other Mary* (English National Opera, prima mondiale dello spettacolo di Peter Sellars), *La Passion de Simone* (Ojai Festival), *Oedipus Rex* (Sydney) e *A Flowering Tree* (Vienna, Parigi, Chicago, Cincinnati, Gothenburg, Lisbona).



Teatro Malibran

sabato 29 ottobre 2022 ore 20.00 turno 5

domenica 30 ottobre 2022 ore 17.00

FRANZ JOSEPH HAYDN

Sinfonia in re maggiore n. 104 Hob. 1:104 *Londra*

Adagio - Allegro

Andante

Minuet: Allegro - Trio

Finale: Spiritoso

PĚTR ILIČ ČAJKOVSKIJ

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 *Sogni d'inverno*

Sogni di un viaggio d'inverno: Allegro tranquillo

Terra desolata, terra di nebbia: Adagio cantabile ma non tanto

Scherzo: Allegro scherzando giocoso

Finale: Andante lugubre - Allegro moderato

direttore

DMITRY MATVIENKO

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA IN RE MAGGIORE N. 104 HOB.I:104 LONDRA

La Sinfonia in re maggiore, l'ultima del catalogo haydniano, è anche l'ultima – la dodicesima – scritta dal compositore per il pubblico londinese, e fu presentata, nella stagione dei Concerti dell'Opera, il 4 maggio 1795 al King's Theatre. Abbandonato il servizio principesco degli Esterházy, entrato nell'agone del mercato musicale nella più grande città dell'Occidente, di fronte a un pubblico in prevalenza borghese, Franz Joseph Haydn (1732-1809) da un lato accentua gli elementi popolari della sua scrittura (si ascolti solo l'inizio dell'ultimo tempo di questa Sinfonia, vero tema di danza contadina su rustico bordone di quinte vuote), dall'altro, raccogliendo i frutti di un magistero pluridecennale, rende più raffinata la propria arte compositiva per ciò che concerne la logica dell'elaborazione tematica, con grande apprezzamento del pubblico inglese, che giudicò quasi 'shakespeariana' la commistione dei livelli di stile, il gioco dei contrasti anche bruschi, l'oscillazione tra solennità sublime e scherzo.

La cupa introduzione in re minore contiene già dei nuclei tematici destinati a essere sviluppati in seguito; così come il primo tema dell'*Allegro*, cantabile e scorrevole, ma vivificato da un controcanto di sincopi destinato ad avere anch'esso conseguenze tematiche. Come nella Sinfonia Praga di Mozart, l'*Allegro* della Sinfonia n. 104 stupisce con questo inizio apparentemente dimesso, per poi esibire tutta la propria luminosità nella sezione intermedia, e tornare ad acquietarsi all'arrivo del secondo gruppo. Agli sviluppi è riservato il compito di elaborare gli incisi secondari con procedimenti contrappuntistici severi che ne esaltano tutte le potenzialità. Altrettanto libero si mostra Haydn nel secondo tempo, basato sul principio della variazione, che egli usa spesso nei movimenti lenti, trattato però in modo sonatistico, con ampie digressioni e sviluppi. Fra le altre particolarità della Sinfonia, si noti la distanza tonale enorme che corre fra lo Scherzo (in re) e il Trio (in si bemolle); con questo procedimento distanziante il carattere arcadico-elegiaco del Trio risulta proiettato nel ricordo di un passato inarrivabile, slittando dalla convenzione settecentesca della pastorelleria alla ben più moderna evocazione della quiete rustica, vagheggiata dal punto di vista dell'uomo risucchiato nel caos urbano (Londra, quando Haydn vi soggiorna, ha già superato il milione di abitanti).

Lasciando per sempre la metropoli inglese, due mesi dopo, Haydn si accomiatava anche dal genere della sinfonia, che egli più di tutti aveva contribuito a definire non solo nei caratteri formali, ma anche e soprattutto nella funzione che per centocinquant'anni avrebbe mantenuto: *summa* dell'arte del comporre, e laica celebrazione collettiva della società borghese.

PÈTR IL'IC ČAJKOVSKIJ, SINFONIA N. 1 IN SOL MINORE OP. 13 *SOGNI D'INVERNO*

Čajkovskij era omosessuale. Čajkovskij si innamorò di giovani uomini. Čajkovskij nutriva un profondo affetto per la madre; quando morì, per colera, quando lui aveva quattordici anni, si legò alla sorella. Čajkovskij contrasse un matrimonio forzato, breve, dove per sfuggire alla moglie si gettò in inverno in un fiume; lei dopo la separazione finì in manicomio. Čajkovskij ebbe una mecenate protettrice, che per quindici anni regolarmente gli versò un generoso contributo, permettendogli di lasciare l'insegnamento in Conservatorio, a Mosca, quando le sue composizioni non gli davano ancora fama: tra loro l'accordo era di non vedersi mai. Sul letto di morte, scrisse il fratello minore Modest (omosessuale), le gridò «maledetta».

Sono questi alcuni dei dettagli della parabola *noir* del compositore: dettagli che a partire dalla sua scomparsa – per colera, ma più probabilmente per avvelenamento coatto – punteggiarono la letteratura e il cinema dedicati all'autore russo, nato nel 1840 a Kamsko-Votkinsk, nella provincia di Vjatka, oggi Kirov, e morto a Mosca il 6 novembre 1893, anno di feconda creatività, viaggi e riconoscimenti internazionali. Pochi giorni prima aveva diretto a San Pietroburgo l'ultima sinfonia, la Sesta, *Patetica*. Nel programma era abbinata alle *Danze dall'Idomeneo* del prediletto Mozart. Il tratto decadente, legato al carattere della musica di Čajkovskij, si è a lungo voluto fosse specchio autobiografico. La corrispondenza diretta vita-arte è un dato che appartiene al tempo del musicista (nella Russia zarista l'omosessualità era condannata con l'esilio in Siberia) e che dunque in certa misura può averne influenzato l'espressione, ma che oggi non può più essere considerata come ingrediente della scrittura. La diversità di Čajkovskij, al pari di quella di tutti i grandi artisti, esiste in modo assoluto sul piano musicale: lì si manifesta in misura oggettiva la sua indipendenza dai costumi del tempo.

La Russia del primo Ottocento è una terra dove la musica è ferma: non sono stati ancora aperti Conservatori, i teatri vivono dell'eredità di maniera dell'opera del Settecento italiano, l'identità di scuola locale è data dal canto della liturgia ortodossa. Čajkovskij si trova di fronte a due strade: di qui la difesa di una lingua musicale russa, che attinga a piene mani dal repertorio dei canti popolari, evocata con una tinta locale inequivocabile (e questa è la linea del Gruppo dei Cinque, formato da compositori che vivevano di un altro mestiere, non della musica), di là il passo verso l'Oc-

cidente, coi suoi stili, forme, strumenti. Čajkovskij sceglierà l'Occidente. Ma il dato eclatante è che facendo questo creerà la colonna della musica autenticamente russa. Su di lui si appoggeranno i grandi a venire: Stravinskij, Prokof'ev, Šostakovič. Tutti gli saranno debitori.

Assai logorante era stato per il compositore portare a termine la Sinfonia n. 1, in sol minore, col sottotitolo *Sogni d'inverno*. Se Čajkovskij è l'autore che su tutti meglio sa identificare la tinta del freddo, qui ne abbiamo un esempio. Iniziata nel 1866, venne presentata a Mosca da Nikolaj Rubiņštejn, nel 1868. Ricorretta dall'autore, ebbe l'esecuzione definitiva, che si ascolta oggi, nel 1883. L'*Allegro tranquillo* di apertura offre una forma-sonata declinata su scelte strumentali di raffinato racconto, con uso già stravinskiano delle percussioni ed effetti in tremolo degli archi. La vivacità che contraddistingue l'invenzione tematica, con dinamiche cangianti, palesa la firma inequivocabile dell'autore. «Viaggio d'inverno» scrive Čajkovskij in apertura del secondo movimento: l'*Adagio cantabile ma non tanto* è aperto da larghe frasi degli archi, con sordina, increspato su temi di bellezza avvolgente. L'ascolto si focalizzi sul raffinato tessuto armonico, nato e già insito nella melodia (come dichiarava modernamente Čajkovskij). Lo Scherzo, *Allegro scherzando giocoso*, è il valzer a vortice del terzo movimento, di impronta popolare e ruvido, primitivo; il timpano nella ripresa, dopo il Trio, si fa protagonista, anticipatore di gesti analoghi in Stravinskij e Šostakovič. Molto folklore attraversa i temi del Finale, dove i motivi di canzone vengono trattati secondo gli artifici più colti del contrappunto, indicando così quella strada che univa la difesa dello spirito nazionale alle conquiste delle forme occidentali: qui Čajkovskij avrebbe sempre camminato.



DMITRY MATVIENKO

Nato a Minsk, ha ricevuto le prime lezioni di musica all'età di sei anni prima di intraprendere la formazione per corista e maestro di coro. Ha studiato direzione di coro al Conservatorio di San Pietroburgo ed è stato membro del coro MusicAeterna all'Opera and Ballet Theatre di Perm sotto la direzione artistica di Teodor Currentzis dal 2012 al 2013. Negli anni successivi ha studiato direzione d'orchestra al Conservatorio di Mosca e ha seguito *masterclass* di Gennady Rozhdestvensky, Vladimir Jurowski, Teodor Currentzis e Vasily Petrenko. Nel 2017 ha partecipato al programma di *stage* della National Philharmonic Orchestra of Russia (direttore musicale Vladimir Spivakov). Con la Svetlanov Symphony Orchestra ha preparato come assistente diversi programmi per il direttore musicale Vladimir Jurowski, per Vasily Petrenko e per Michail Jurowski. Grazie a questo proficuo lavoro con queste due orchestre ha potuto dirigerle poi in alcuni concerti alla Sala Cajkovskij della Filarmonica di Mosca e alla Sala Zaryad'ye sempre a Mosca. Durante il medesimo anno è stato invitato come direttore di coro all'Holland Festival di Londra per la prima esecuzione assoluta di *Octavio* di Kourmandlovsky. Si è alternato sul podio per due recite con Jurowski – di cui era assistente musicale – durante la preparazione della prima assoluta di *The Devil in Love* di Vustin allo Stanislavsky-Nemirovich-Dancenko Music Theatre di Mosca. Parallelamente all'attività concertistica con l'Orchestra Sinfonica Evgenij Svetlanov, la ~~ser~~ National Philharmonic Orchestra of Russia, l'Orchestra Sinfonica di Stato Novaya Rossiya (Nuova Russia) e l'Orchestra da camera di Mosca Musica Viva, ha collaborato anche con la Radio and Television Symphony Orchestra di Minsk e collabora quando possibile con l'*ensemble* di musica contemporanea N'Caged e con altre orchestre giovanili russe. In ambito operistico ha diretto riprese di *Prince Igor*, *Faust*, *Iolanta*, *La traviata*, *La fidanzata dello zar*, *L'uccello di fuoco*, oltre alla *Messa da Requiem* di Verdi al National Academic Opera and Ballet Theatre di Belarus. La stagione 2021-2022 include importanti debutti fra cui l'Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova, l'Orchestre Philharmonique di Monte-Carlo, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra del Teatro Regio di Torino, la Russian National Orchestra, Bergen Philharmonic, Tatar State Symphony Orchestra, Adelaide Symphony, Sønderjyllands Symfoniorkester, Ulyanovsk State Symphony Orchestra. Alla Novaya Opera di Mosca è impegnato con la nuova produzione di *Die tote Stadt* di Korngold, alternandosi alla direzione con Valentin Uryupin. Alla Staatsoper di Monaco di Baviera ha fatto parte del *team* artistico di Vladimir Jurowski come assistente musicale nella nuova produzione del *Naso* di Šostakovič.

Teatro La Fenice

sabato 5 novembre 2022 ore 20.00 turno S

domenica 6 novembre 2022 ore 17.00

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, rubevoll, empfunden

(Lento, tranquillo, sentito)

contralto Sara Mingardo

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 3 IN RE MINORE

Nel primo decennio del ventesimo secolo, mentre Gustav Mahler (1860-1911) 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 'volgare' 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 inframmette, 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'orchestra. 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 cangiamento 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 Schiedermair 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) Löhr 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 Barka (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 evolucionistico), 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 movimento (*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* – l'uomo –, 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 profonda, profonda eternità») e della musica, coinvolgendo nelle proprie riflessioni anche gli interventi orchestrali. Alle battute 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 vanno 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 trovasse la soluzione liberatrice nell'amore».

O Mensch! Gib 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 ist ihr Weh,
 Lust tiefer noch als Herzleid!
 Weh spricht: Vergeh!
 Doch alle Lust will Ewigkeit
 Will tiefe, tiefe Ewigkeit!

da Also sprach Zarathustra
di Friedrich Nietzsche

«Stai attento, uomo!
 Che dice la fonda mezzanotte?
 Dormivo, dormivo!
 Da un profondo sogno mi son destato:
 il mondo è profondo,
 più profondo di quanto pensò il giorno.
 Uomo, uomo profondo è il suo dolore,
 la voluttà più profonda della sofferenza!
 Dice il dolore: vattene!
 Ma ogni gioia vuole eternità,
 vuole profonda, profonda eternità!»

da Così parlò Zarathustra
di Friedrich Nietzsche
 (traduzione di Ugo Dose)

Es sangen drei Engel einen süßen Gesang,
 Mit Freuden es selig in dem Himmel klang,
 Sie jauchzten auch fröhlich dabei,
 Dass Petrus sei von Sünden frei!
 Und als der Herr Jesus zu Tische sass,
 Mit seinen wolf Jüngern das Abendmahl ass,
 Da sprach der Herr Jesus: «Was siehst du
 [denn hier?

Wenn ich dich anseh', so wernest du mir!»
 «Und soll' ich nicht weinen, du gütiger Gott,
 Ich hab' übertreten die zeh'n Gebot,
 Ich gehe und weine ja bitterlich».
 «Du sollst ja nicht weinen».
 «Ach komm und erbarme dich über mich!»
 «Hast du denn übertreten die zeh'n Gebot,
 So fall auf die Knie und bete zu Gott!
 Liebe nur Gott in alle Zeit!
 So wirst du erlangen die himmlische Freud».

da Des Knaben Wunderhorn *di Ludwig*
Achim von Arnim e Clemens Maria Brentano

Tre angeli cantavano un dolce canto,
 gioioso e beato risuonava il cielo,
 ed essi esultavano
 ché Pietro era libero dal peccato!
 Sedette a tavola Gesù Signore
 e coi suoi dodici apostoli cenò.
 E così disse Gesù Signore: «Che fai qui?

Perché se ti guardo piangi?»
 «Non dovrei forse piangere, buon Dio,
 io che ho tradito i dieci comandamenti?
 Ora vado e piango amaramente».
 «No, non devi piangere».
 «Vieni allora ed abbi pietà di me!».
 «Se hai mancato ai dieci comandamenti,
 piega le ginocchia e prega Iddio!
 Ama solo Dio in ogni tempo!
 Così otterrai la gioia celeste».

da Il corno magico del fanciullo *di Ludwig*
Achim von Arnim e Clemens Maria Brentano
 (traduzione di Ugo Dose)

MYUNG-WHUN CHUNG

Vedi biografia a pagina 16.



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. Nel 2009 ha vinto il Premio Abbiati. 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

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 Secherchen, Bernstein, Celibidache (impegnato nell'integrale delle sinfonie beethoveniane), Konwitschny (nell'integrale del *Ring* wagneriano) e Stravinskij, la formazione veneziana diede vita a concerti di portata storica. Negli anni, si sono susseguiti sul podio veneziano i più celebri direttori d'orchestra, tra i quali ricordiamo ancora: Bruno Maderna, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Elisha Inbal, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung (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*, della stagione 2018-2019 con *Macbeth*, della stagione 2019-2020 con *Don Carlo*). 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 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, 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 Karabchevsky (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, Emanuele Di Pietro, Claudio Marino Moretti. Attualmente preparatore è Alfonso Casani. 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, Muri, 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 Jura J Valčuha, la *Messa da Requiem* di Verdi.

ALFONSO CASANI

Nato a Busto Arsizio, si diploma al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano in Composizione, Direzione d'orchestra, Direzione di coro e Polifonia vocale. Segue poi corsi di perfezionamento in Avviamento al Teatro lirico all'Accademia di Pescara, in Direzione d'orchestra all'Acel Erwin e vince il primo premio Ennio Morricone per la Musica per film all'Accademia Chigiana di Siena. Tra le sue esperienze professionali, si ricorda il ruolo di assistente di Bruno Casoni per le voci bianche al Teatro alla Scala di Milano, dove poi diviene titolare delle



produzioni dal 2001 al 2010. In precedenza, nella stagione 1998-1999, è stato maestro del coro nel celebre *Così fan tutte* del Piccolo Teatro Giorgio Strehler. Dal 1998 al 2007 è stato maestro del coro dell'ASTICO (Associazione Lirica e Concertistica italiana), e dal 2004 al 2021 maestro del coro del Théâtre du Capitole di Tolosa. Dal 2004 al 2010 è stato docente di Pratica Corale all'Accademia del Teatro alla Scala dirigendo nello stesso periodo il coro della medesima Accademia per le produzioni scaligere. Frequenti sono le collaborazioni con il Choeur de Radio France, sia come maestro del coro invitato sia come direttore del coro invitato. Alla Fenice è stato maestro del coro nella stagione 2008-2009.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkrel, Anna Tositti, Livio Salvatore Trolano, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto *, Gianaldo Tatone *, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Frascini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Elizaveta Rotari

Viola Alfredo Zamarra *, Petr Pavlov *, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Davide Toso

Violoncelli Francesco Ferrarini ♦ ♦, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Luzzi *, Stefano Pratissoli *, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi *, Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci *, Simone Simonelli *, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Marco Giani *, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker *, Andrea Corsini *, Ioris Antiga, Adelfa Colombo, 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 Florin *, Barbara Tomasini *

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

Alfonso Caiari
maestro del Coro

Andrea Chinaglia
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo, Milena Ermacora, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Ralceyich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Carlotta Gomiero ☉

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleanora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasoni, Victoria Massey ☉

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Derlu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, 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*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

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

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

SEGRETARIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Monica Fracassetti**, **Costanza Pasquotti** ◊

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elisabetta Gardin**, **Thomas Silvestri**,
Pietro Tessarini, **Alessia Pellucchi**, **Andrea Pitteri** ◊

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

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, **Walter Comelato**, **Liliana Fagarazzi**,
Marco Giacometti, **Nicola Zennaro**, **Andrea Baldresca** ◊

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, **Dino Calzavara** *responsabile ufficio contabilità e controllo*,
Anna Trabulo, **Nicolò De Fanti** ◊

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 *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*,
Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, **Stefano Callegaro**,
Antonella D'Este, **Lorenza Vianello**, **Giovanni Bevilacqua** ◊, **Francesco Zarpellon** ◊

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione, nnp* direttore di scena e
palcoscenico*, **Lucia Cecchelin** *responsabile della programmazione*, **Silvia Martini**

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*, **Fabrizio
Penzo**

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Andrea Muzzati *capo macchinista*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Luciano Tegen, Andrea Zane, Mario Bazzellato Amorelli ◊, Filippo Maria Corradi ◊, Alberto Deppieri ◊, Lorenzo Giacomello ◊, Daria Lazzaro ◊, Marco Rosada ◊, Giacomo Tagliapietra ◊, Riccardo Talamo ◊, Agnese Taverna ◊, Endrio Vidotto ◊

ELETTRICISTI Fabio Baretin *vice capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Marco Covelli, Diomedeo Alessandro, Federico Geatti, Alberto Petrovich, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Elisa Bortolussi ◊, Tommaso Copetta ◊, Alessio Lazzaro ◊, Federico Masato ◊, Alessandro Scarpa ◊, Giacomo Tempesta ◊

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto, nnp*^{*}, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello ◊

ATTREZZERIA Roberto Fion *capo reparto*, Paola Ganeo, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Roberto Pirrò

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia ◊

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

◊ a termine

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



Teatro La Fenice
20, 23, 24, 27, 30 novembre 2021
19.00/20.30

Fidelio

musica di Ludwig van Beethoven

direttore Myung-Whun Chung
regia Joan Antoni Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento (co-direzione: teatro La Fenice)

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 dicembre 2021

Lac

dal Lago dei cigni
musica di Piotr Il'ic Čajkovskij

coreografia Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brechet

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 29, 30 gennaio 2021

Marie-Antoinette

musica di Franz Joseph Haydn,
Christoph Willibald Gluck

coreografia Thierry Malandain

Malandain Ballet Biarritz

prima rappresentazione italiana in assoluto

Teatro La Fenice
22, 24, 26 febbraio 2022
2, 4 marzo 2022

Le baruffe

musica di Giorgio Battistelli

direttore Enrico Casasso
regia Damiano Michieletto

Orchestra del Teatro La Fenice

nuova edizione (co-direzione: Teatro La Fenice)
nuovo allestimento
in collaborazione con Mardis Festival
e con il Coro del Teatro
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
1, 3, 5, 7, 9 aprile 2021

I lombardi alla prima crociata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento (co-direzione: Teatro La Fenice)
prima rappresentazione italiana in tempi moderni

Teatro La Fenice
22, 24, 26, 28, 30 aprile 2021

Faust

musica di Charles Gounod

direttore Frédéric Chasdo
regia Joan Antoni Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento (co-direzione: Teatro La Fenice)
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

Teatro Malibran
29 aprile 2022
3, 5, 7, 8 maggio 2022

La Griselda

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Gianluca Falaschi

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
26, 27, 28 maggio 2022

Scipione nelle Spagne

musica di Antonio Caldara

direttore Francesco Erle
regia Francesco Balletto

Orchestra barocca del Conservatorio
Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello
di Venezia
prima rappresentazione in tempi moderni

Teatro La Fenice
24, 26, 29 giugno 2022
2, 5 luglio 2022

Peter Grimes

musica di Benjamin Britten

direttore Jari Valtaha
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice
prima rappresentazione storica

Teatro La Fenice
10, 16, 18, 20, 22 settembre 2022

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Sesto Quattrini
regia Alex Rigola

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13, 15, 17, 21, 23 settembre 2022

Il trovatore

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 ottobre 2022

Apollo et Hyacinthus

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Giancarlo Andretta
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro La Fenice
14, 16, 18, 20, 22 ottobre 2022

La Fille du régiment

musica di Gaetano Donizetti

direttore Stefano Lanzani
regia Barbe & Doucet

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice
in coproduzione con Teatro Regio di Torino



Teatro La Fenice
sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00 turno 5
domenica 5 dicembre 2021 ore 17.00 turno 11

direttore
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano Majda Handberg
soubrette/vocalista Anke Vondung
tenore Vincent Wolfmeier
basso Thomas Johannes Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Cairati

Basilica San Marco
sabato 10 dicembre 2021 ore 21.00
sabato 21 dicembre 2021 ore 20.00 turno 5

direttore
Marco Gemmani

Reliquiare: Galuppi e i Salmi Condotti
Franco Vespi di Natale San Marco
24 dicembre 1780

soprano Maria Clara Maitropi
contraltista Andrea Covaglini
tenore Enrico Imbriano
basso Marco Wyszczelski

Cappella Marciana

Teatro La Fenice
sabato 8 gennaio 2022 ore 20.00 turno 5
domenica 9 gennaio 2022 ore 17.00 turno 11

direttore
John Axelrod

Leonard Bernstein
Serenata per violino e orchestra

Per il re Capovolgé
Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Paradise*

solista Francesca Dejo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00 turno 5
domenica 16 gennaio 2022 ore 17.00 turno 11

direttore
Charles Dutoit

Maurice Ravel
Ma Mère L'Oye

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 39 in re bemolle maggiore
KV 543

Claude Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune

Igor Stravinski
L'uccello di fuoco
prima versione 1919

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 1 febbraio 2022 ore 20.00 turno 5
domenica 9 febbraio 2022 ore 17.00 turno 11

direttore
Riccardo Frizza

Fryderyk Chopin
Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte
e orchestra op. 11

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Retzlar*

concertista Elio Gicini
vincitore del Premio Venezia 2019

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 17 febbraio 2022 ore 19.30
sabato 1 marzo 2022 ore 20.00

direttore
Francesco Lanzillotta

Musica per il carnevale di Venezia

musiche di Gioacchino Rossini,
Johann Strauss figlio, Antonín Dvořák,
Ludwig Offebach, Franz Lehár,
Gottfried Reinberger, Franz von Kalchauer

soprano Ekaterina Likarova

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 12 marzo 2022 ore 20.00 turno 5
domenica 13 marzo 2022 ore 17.00 turno 11

direttore
Markus Stenz

Felix Mendelssohn Bartholdy
Mossesville and phibische Fahr op. 17

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

Robert Schumann
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 18 marzo 2022 ore 20.00 turno 5
sabato 19 marzo 2022 ore 17.00 turno 11

direttore e pianoforte
Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto n. 21 per pianoforte e orchestra
in la maggiore KV 481

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Evans*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 24 marzo 2022 ore 20.00 turno 5
domenica 15 maggio 2022 ore 17.00 turno 11

direttore
Frédéric Chaslin

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Maurice Ravel
Boléro

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 21 maggio 2022 ore 20.00 tutto S
domenica 22 maggio 2022 ore 17.00 tutto L1

direttore

Markus Stenz

musiche di Richard Wagner

tenore Peter Seiffert

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 27 maggio 2022 ore 20.00 tutto S
sabato 28 maggio 2022 ore 20.00
domenica 29 maggio 2022 ore 17.00 tutto L1

direttore

Robert Trevino

Gustav Mahler
Sinfonia n. 7 in re minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 4 giugno 2022 ore 20.00 tutto S
domenica 5 giugno 2022 ore 17.00 tutto L1

direttore e pianoforte

Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 10 giugno 2022 ore 20.00 tutto S
sabato 11 giugno 2022 ore 20.00

direttore

Fabio Biondi

Antonio Vivaldi
Esodo dal Terrore
Concerto per archi in fa maggiore av. 141
Concerto per violino av. 222
La Giustizia Sinfonia

Frans Joseph Haydn
Diverzimento in re maggiore Hob. vi 153
Concerto per violino in sol maggiore Hob.
vii n. 4

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 3 luglio 2022 ore 20.00
sabato 4 luglio 2022 ore 20.00

direttore

Fabio Luisi

Carl Orff
Carmina Burana

Jeanne Schaefer
soprano
Neronicca Marini
baritono
Markus Werba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Casini

Teatro La Fenice
venerdì 24 agosto 2022 ore 20.00 tutto S
sabato 25 agosto 2022 ore 20.00
domenica 28 agosto 2022 ore 18.00

direttore

Joana Carneiro

Maurice de Falla
El caballero de las espadas
acti n. 2

Igor Stravinskij
La Suite in prologo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
sabato 29 ottobre 2022 ore 20.00 tutto S
domenica 30 ottobre 2022 ore 17.00

direttore

Dmitry Matvienko

Frans Joseph Haydn
Sinfonia in re maggiore n. 104/Hob. i: 104
Londra

Pyotr Il'ich Čajkovskij
Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 Segno
d'insieme

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 3 novembre 2022 ore 20.00 tutto S
domenica 6 novembre 2022 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore
per contralto, coro e orchestra

contralto Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Casini



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 per aver messo a disposizione il materiale fotografico e redazionale.

In particolare:

le note sulla Sinfonia n. 9 in re minore op. 125 di Ludwig van Beethoven sono di Carlida Steffan, tratte dal programma di sala *Stili e interpreti 2003-2004*;

le note sulla Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica* di Petr Il'ic Cajkovskij sono di Gian Giacomo Stiffoni, tratte dal programma di sala del Concerto Straordinario 27 marzo 2010;

le note su *Ma Mère l'Oye* di Maurice Ravel sono di Mario Merigo, tratte dal programma di sala del concerto di Myung-Whun Chung del 3 giugno 1995;

le note sulla Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore KV 543 di Wolfgang Amadeus Mozart sono di Gianni Ruffin, tratte dal programma di sala del concerto *Haydn-Mozart. Il classicismo viennese* del 19-20 ottobre 1996;

le note su *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy sono di Mirko Schipilliti, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2008-2009;

le note sull'*Oiseau de feu*, tratte dal programma di sala del concerto di Gerd Albrecht del 18-19 ottobre 1986;

le note sul Concerto n. 1 in minore op. 11 di Fryderyk Chopin sono di Marco Maria Tosolini, tratte dal programma di sala del Concerto di Ion Marin al Teatro Toniolo di Mestre del 29 settembre 1990;

le note sulla Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 57 *Renana* di Robert Schumann sono di Paolo Petazzi, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2016-2017;

le note su *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 di Felix Mendelssohn Bartholdy sono di Carlida Steffan, tratte dal programma di sala del Concerto di Natale 1999;

le note sulla Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 441 *Jupiter* di Wolfgang Amadeus Mozart sono di Giorgio Pestelli, tratte dal programma di sala *La voce, l'orchestra* 1999-2000;

le note sulla Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61 di Robert Schumann sono di Mario Bortolotto, tratte dal programma di sala del concerto dei Wiener Philharmoniker diretti da Mariss Jansons del 20 dicembre 2003;

le note sul Concerto n. 23 in fa maggiore KV 488 di Wolfgang Amadeus Mozart sono di Paolo Petazzi, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2015-2016;

le note sulla Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica* di Ludwig van Beethoven sono di Mirko Schipilliti, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2019-2020;

le note sulla *Symphonie fantastique* di Hector Berlioz sono di Anelide Nascimbene, tratte dal programma di sala del concerto di Jean Fournet nella Chiesa di Santo Stefano il 3 giugno 1997;

- le note di sala del *Bohème* di Maurice Ravel sono di Enzo Restagno,
tratte dal programma di sala del concerto di Peter Maag del 27 maggio 1989;
- le note di sala sulla Sinfonia n. 7 in mi minore di Gustav Mahler sono di Maurizio Gianì,
tratte dal programma di sala del concerto di Gabriele Ferro del 16 giugno 1998;
- le note per il Concerto in la minore op. 16 di Edvard Grieg sono di Andrea Zaniboni,
tratte dal programma di sala del concerto dell'Orchestra da camera di Mantova
del 16 aprile 2018;
- le note di sala del Concerto in la minore op. 54 di Robert Schumann sono di Paolo Petazzi,
tratte dal programma di sala *Nel segno di Mahler* 2010-2011;
- le note sui *Carmina burana* di Carl Orff sono di Giuseppe Pugliese,
tratte dal programma di sala del concerto di Zoltán Peskó del 23-28 febbraio 1992;
- le note di sala del *Sombrero de tres picos* di Manuel de Falla sono di Paolo Pinamonti,
tratte dal programma di sala Manuel de Falla del 22 luglio 1987;
- le note di sala della *Sacre du printemps* di Igor Stravinskij sono di Paolo Petazzi,
tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2012-2013;
- le note di sala della Sinfonia in re maggiore n. 104 Hob. 104 *Londra* di Franz Joseph Haydn
sono tratte dal programma di sala del concerto del Premio Venezia del 15 novembre 2008;
- le note di sala della Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 *Sogni d'inverno*
di Pëtr'il'ic Čajkovskij sono di Carla Moreni,
tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2012-2013;
- le note di sala della Sinfonia n. 3 in re minore di Gustav Mahler sono di Fabio Vacchi,
tratte dal programma di sala del concerto dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia
del 17 dicembre 2003.

Inoltre

- le note del Concerto di Natale sono di Franco Rossi;
- le note sulla Serenata per violino e orchestra di Leonard Bernstein
sono di Gianluigi Mattiotti;
- le note sul concerto *Musica per il carnevale di Venezia* sono di Oreste Bossini;
- le note sul concerto di Fabio Biondi sono di Carlo Vitali.

credit fotografici

Myung-Whun Chung: Vivace, Silvia Lelli
Maida Hundeling: Simon Paul
John Axelrod: Stefano Bottesi
Charles Dutoit: Priska Ketterer, Aline Paley
Riccardo Frizza: Gianfranco Rota
Francesco Lanzillotta: Gianfranco Rota
Markus Stenz: Kaupo Kikkas
Robert Trevino: Musacchio & Ianniello
Louis Lortie: Elias Photography
Fabio Luisi: Monika Rittershaus
Alfonso Gaiani: Salvatore Pirina



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 € 70 Sostenitore € 120
Beneficente € 250 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti vanno effettuati su

Iban: FI77 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: 041-5217737

Consiglio direttivo

Alterio degli Azzoni Avogadro, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Contabilità Maria Donata Grimani

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- 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 1:1
- 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 Marilio Brusatin e Giuseppe Pavane 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 Re Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Tenisio Pignati, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Ntinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1798-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 19 Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Ter 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 Margini, con saggi di Giovanni Motelli 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 Grossi 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.



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures.

Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!
Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend € 70 Supporting Friend € 120
Honorary Friend € 250 Donor € 500
Premium Friend €1.000

To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fancin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041-5217737

Board of Directors

Alteriero degli Azzoni Avogadro, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Accounting Maria Donata Grimani

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sala Apollinea
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Creschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigni

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A Gleckenspiel
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Creschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;

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

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

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

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2001;

Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Margini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Caradi, Venezia, Marsilio, 2005;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi, 80, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010, 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.

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 novembre 2021

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

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Bruno Giacomello, *Supplente*

Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

