

Teatro La Fenice
venerdì 27 ottobre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 28 ottobre 2023 ore 20.00 riservato under 35

GIOVANNI GABRIELI / BRUNO MADERNA
In ecclesiis mottetto per orchestra

RICHARD STRAUSS
Tod und Verklärung (Morte e trasfigurazione)
poema sinfonico op. 24

GUSTAV HOLST
The Planets op. 32

Mars, the Bringer of War
Venus, the Bringer of Peace
Mercury, the Winged Messenger
Jupiter, the Bringer of Jollity
Saturn, the Bringer of Old Age
Uranus, the Magician
Neptune, the Mystic

direttore

DENNIS RUSSELL DAVIES

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

NOTE AL PROGRAMMA

GIOVANNI GABRIELI/BRUNO MADERNA, *IN ECCLESIIIS* MOTTETTO PER ORCHESTRA

Il mottetto a 15 *In ecclesiis* è tratto dal secondo libro delle *Symphoniae Sacrae* di Giovanni Gabrieli, la raccolta stampata postuma a Venezia nel 1615 che comprende la sua produzione vocale più matura. Rispetto al primo libro delle *Sacrae Symphoniae* (1597) si notano profonde trasformazioni stilistiche: la scrittura gabrieliiana si discosta dai modelli rinascimentali nel trattamento della dissonanza e della linea melodica, nella scioltezza ritmica, nell'approfondimento espressivo del rapporto musica-testo, nelle dimensioni infine che assumono la policoralità e lo 'stile concertato', con un'articolazione mossa e complessa dei piani sonori, con un trattamento più libero, aerato e spazioso, delle parti. Ne sortiscono sontuosi effetti coloristici e momenti di rilievo espressivo degli 'affetti' barocchi. Ad esempio nella versione originale di *In ecclesiis* è evidente il rilievo espressivo centrale che assume la tesa invocazione «Deus meus te invocamus». La modernità della scrittura è attestata anche dall'esigenza che Gabrieli sente di specificare l'organico cui sono destinati i suoi pezzi. Nel mottetto *In ecclesiis* intervengono due gruppi vocali: quattro voci sole e un coro a quattro voci e inoltre tre cornetti, una viola, due tromboni e l'organo (cui è affidata la parte del basso). Il brano si articola in diversi episodi, in rapporto al testo: tra una sezione e l'altra si ripete un ritornello sulla parola «Alleluja». Le potenzialità coloristiche dell'organico sono sfruttate di volta in volta in modo diverso, con effetti di magnificenza sonora che fanno di questa composizione una delle più significative delle *Symphoniae Sacrae*.

E proprio in termini di sontuoso colorismo, di splendore fonico sentiva questo pezzo Bruno Maderna, che parlò, proprio a proposito di *In ecclesiis*, di «voluttà sonora» in un'intervista con Christof Bitter trasmessa dalla radio di Saarbrücken (con la cui orchestra il pezzo fu eseguito) il 31 ottobre 1971. Maderna inseriva volentieri nei programmi dei propri concerti qualche pezzo di Giovanni Gabrieli (che, insieme con Andrea, considerava parte delle proprie radici e che aveva potuto studiare con Malipiero): la trascrizione per orchestra di *In ecclesiis* è un atto di amore che risponde chiaramente a questa esigenza. Risale al 1965, fu diretta da

Maderna per la prima volta in quell'anno in un concerto a Bruxelles il 10 ottobre 1965. Nell'edizione a stampa si legge:

Giovanni Gabrieli, *In ecclesiis*, dall'originale mottetto per voci sole, doppio coro, organo e strumenti messo in partitura per grande orchestra da B. Maderna.

La grande orchestra comprende tre flauti, due oboi, corno inglese, tre clarinetti, clarinetto basso, tre fagotti, quattro corni, quattro trombe, quattro tromboni, due arpe, campane tubolari e archi, per trasferire su un piano timbrico diverso da quello originale la ricchezza fantastica della scrittura gabrielliana. Il sottotitolo del pezzo ci avverte che esso è stato 'messo in partitura' semplicemente rispettando l'originale.

RICHARD STRAUSS. *TOD UND VERKLÄRUNG* OP. 24

Questo poema sinfonico, il terzo di Strauss, fu iniziato a Monaco nel 1888 subito dopo il compimento del *Don Juan* e finito a Weimar il 18 novembre 1889. Diversamente dal *Don Juan*, che aveva segnato la prima compiuta affermazione del genio di Strauss, *Tod und Verklärung* fa riferimento a un programma non ispirato a un testo letterario. Nel programma sono da escludere anche allusioni autobiografiche (sulle quali senza fondamento ebbero a insistere i primi autori di volumi su Strauss), come sottolinea il musicista stesso in una lettera scritta molti decenni dopo, il 9 febbraio 1931, e diretta a Wilhelm Bopp:

Morte e trasfigurazione è un puro prodotto di fantasia: non ha alla base nessuna esperienza vissuta (mi sono ammalato solo due anni dopo). Un'idea come un'altra, verosimilmente, in fin dei conti, dopo il *Macbeth* (che comincia e finisce in re minore) e il *Don Juan* (che comincia in mi maggiore e finisce in mi minore), l'esigenza musicale di scrivere un pezzo che inizia in do minore e si conclude in do maggiore! Qui le sait?

Con il tono di chi propone un paradosso, Strauss qui, a distanza di quarant'anni, sembra voler quasi ricondurre a ragioni puramente musicali l'ispirazione di un poema sinfonico, un genere in cui in altri tempi aveva giudicato essenziale far conoscere il programma. Non è una contraddizione, e non è un caso isolato in un musicista come Strauss: egli riteneva inesistente la 'musica pura', avvertiva la necessità di una

fecondazione attraverso l'idea poetica;

ma questa, il programma, gli serviva semplicemente come stimolo per inventare forme sinfoniche non convenzionali. Con il programma, tuttavia, Strauss si preoccupa anche di evitare che la musica

si perda in soluzioni puramente arbitrarie e si confonda nell'indeterminato

(come ebbe a scrivere a Rolland nel 1905: l'osservazione è ben degna del compositore che Thomas Mann per bocca del suo Adrian Leverkühn ebbe a definire «il rivoluzionario fortunato, audace e conciliante»). La fantasia di Strauss ha bisogno di uno spunto immaginifico, e a esso sa rispondere con magistrale sicurezza, con gesti di plastica evidenza: non per caso la prima compiuta celebrazione del suo impetuoso e sanguigno *Jugendstil* musicale, della sua insaziabile sensualità sonora, era avvenuta nel nome di Don Giovanni (il personaggio del dramma di Lenau).

Di natura diversa è l'idea programmatica di *Tod und Verklärung*: cinque anni dopo averlo composto, Strauss la espone in modo esauriente in una lettera del 1894 a Friedrich von Hausegger, che aveva chiesto ad alcuni artisti dichiarazioni sulla loro attività creativa:

Fu sei anni fa che pensai di rappresentare in un poema sinfonico l'ora della morte di un uomo, che aveva aspirato alle più alte mete ideali, dunque di un artista. L'infermo giace a letto nel sonno, respira con fatica e irregolarmente; amabili sogni portano d'incanto un sorriso sul volto del sofferente; il sonno si fa più lieve; egli si desta; tremendi dolori lo perseguitano nuovamente, la febbre gli scuote le membra: quando l'attacco finisce e i dolori vengono meno, egli ricorda la sua vita passata: rivede l'infanzia, l'adolescenza con i suoi aneliti e le sue passioni, e poi, mentre già riprendono i dolori, gli appare il frutto del cammino della sua vita, l'idea, l'ideale che ha cercato di realizzare, di rappresentare artisticamente, ma che non ha potuto portare a compimento, poiché non era possibile per un uomo. L'ora della morte si avvicina, l'anima lascia il corpo per trovare nello spazio eterno, compiuto nella più stupenda forma, ciò che quaggiù non aveva potuto portare a termine.

Alexander Ritter (1833-1896), il compositore che aveva introdotto il giovane Strauss al culto di Wagner, Liszt e Berlioz, e che era stato fra i suoi primi sostenitori, formulò in versi questo programma per due volte: la prima versione poetica fu stampata in occasione delle prime esecuzioni, dirette da Strauss a Eisenach (21 giugno 1890) e a Weimar (12 gennaio 1891); la seconda versione poetica, più lunga, fu pubblicata come premessa all'edizione a stampa della partitura. L'insopportabile prolissità e bruttezza dei versi di Ritter ci hanno fatto parere preferibile la formulazione, più immediata e meno pretenziosa, della lettera di Strauss, anche perché in questo caso la poesia non è una fonte letteraria, ma una formulazione a posteriori dell'idea del compositore. Gli antecedenti, più o meno diretti, più o meno generici, del tema della «morte e trasfigurazione» si possono cercare in Wagner, nel poema sinfonico di Liszt *Tasso. Lamento e trionfo*, e, in senso più lato, in numerosi aspetti della cultura della fine del secolo (Ladislao Mittner considera questo complesso tematico «la sigla più autentica dello *Jugendstil*»): all'interno poi dell'opera di Strauss mi sembra

che vada sottolineata la vicinanza, non solo cronologica, al *Don Juan*, di cui *Tod und Verklärung* appare quasi come il 'doppio' rovesciato (si noti che i due pezzi sono concepiti di getto uno dopo l'altro, e sono poi isolati da un intervallo di cinque anni dal poema sinfonico successivo, perché *Till Eulenspiegel* è del 1894-1895). In *Don Juan* l'impeto vitalistico, l'ansiosa, irrequieta, sensuale esuberanza approdano all'interrogativo mormorio della mortale chiusa, lo slancio ascensionale si ripiega quasi su se stesso, in una sommessa celebrazione della morte: in *Tod und Verklärung* si parte da una condizione mortale e sommessa per approdare, attraverso il conflitto tra anelito vitale e minacciosi presagi, all'affermativa trasfigurazione del do maggiore conclusivo. È molto significativo, per la comprensione della poetica di Strauss e della sua attualità nella cultura della fine del secolo, il combinarsi di intenzioni simbolistiche e di un realismo clinico minuzioso: Strauss si preoccupa di farci sapere, senza possibilità di equivoco, in quale momento del poema sinfonico si spegne la vita del suo protagonista; ma si affretta a fondere quel momento con la trasfigurazione, per dirci che siamo di fronte a una morte 'bella', momento supremo che schiude il compimento dell'irrealizzabile.

Così nel percorso formale di *Tod und Verklärung* si possono riconoscere tracce degli schemi della forma-sonata; ma nella sostanza ci troviamo di fronte a una successione di quadri fortemente caratterizzati, «illustrazioni d'alto patetismo» (Bortolotto) e vale anche qui il principio della sorpresa, del nervoso e mutevole accumularsi dei colpi di scena. La sezione iniziale ha una funzione introduttiva: non possiamo trovarci di fronte a uno dei trascinati scatti inventivi che ci portano subito *in medias res*, come accade in *Don Juan* o in *Ein Heldenleben*, perché viene evocata l'agonia, e il sinistro e irregolare battito rimanda alla ritmica del *Tristan* e fa pensare anche al cupo inizio del secondo atto della *Götterdämmerung*. Un mutamento di clima si ha con la lirica idea che presenta il malato, e poi con la gentile cantabilità dei «ricordi d'infanzia». Da questa introduzione lenta si passa all'*Allegro molto agitato*, aperto da un tema impetuosamente aggressivo, quasi un eroico gesto di sfida. Altre idee tematiche vengono proposte in un clima di continua, febbrile concitazione, che sfocia nella solenne enunciazione (ottoni, viole e violoncelli) del tema dell'ideale, primo punto culminante nello svolgimento del poema sinfonico. La prima apparizione, sapientemente preparata, di questa idea dal respiro poderoso, è breve: cede il posto a un ritorno delle idee dell'introduzione e poi a un nuovo crescendo di concitazione, con il vigoroso tema «dell'adolescenza» e con l'intensissimo, appassionato slancio del febbrile tema che, secondo i commentatori, evoca le passioni amorose vissute dal protagonista. Nel clima arroventato cui questo tema conduce si riascoltano le minacciose note ripetute del presagio mortale e il primo tema dell'*Allegro*, finché si impone la seconda (e duplice) appa-

rizzazione del tema dell'ideale. Ritorna il sinistro pulsare delle terzine, e per l'ultima volta il primo tema dell'*Allegro*: ed ecco la morte del protagonista. Mentre ancora si ascoltano i colpi del funebre tam-tam (che entra sull'accordo che segna il trapasso) la cupa atmosfera comincia gradualmente a rischiararsi per approdare alla calda luminosità della 'trasfigurazione', dove viene maestosamente portato in trionfo il tema dell'ideale unito a quello dell'infanzia. La sapienza con cui Strauss amplifica il tema dell'ideale a ogni sua apparizione può in parte ovviare al rischio di una certa caduta di tensione che la conclusione 'trasfigurata' comporta. Ma è doveroso ricordare che Strauss aveva caro questo tema, al punto da ritornarvi un'ultima volta a quasi sessant'anni di distanza, e non per farne l'oggetto di una perorazione finale, ma per immergerlo in un clima malinconicamente rassegnato e rasserenato, alla fine del quarto dei *Vier letzte Lieder*, evocandolo come una presenza lontana, onirica, quando la voce ha intonato l'ultimo verso: «È questa forse la morte?».

GUSTAV HOLST, *THE PLANETS* OP. 32

Sebbene il suo cognome riveli le origini baltico-scandinave della famiglia, Gustav Holst (1874-1934) è un musicista inglese. Per l'intera vita si divise tra l'attività didattica e quella di compositore, cui sistematicamente riservava i giorni alla fine della settimana. Si spiega così anche la lunga genesi della suite sinfonica dedicata ai pianeti, concepita fin dal 1913 (in seguito a una conversazione sull'astrologia con un amico), composta dal 1914 al 1916 (e finita nel 1917). La prima esecuzione ebbe luogo nella Queen's Hall di Londra (una sala completamente distrutta da una bomba incendiaria nel 1941) in forma privata il 29 settembre 1918 e fu diretta da Adrian Boult davanti a un pubblico di circa duecentocinquanta invitati, dopo una sola breve prova, grazie al gesto mecenatesco dell'amico Balfour Gardiner, che pagò tutte le spese. La prima esecuzione pubblica completa (dopo altre parziali) ebbe luogo il 15 novembre 1920 con la London Symphony Orchestra diretta da Albert Coates.

La figlia Imogen Holst (che oltre a scrivere di musica fu per qualche anno collaboratrice di Britten al Festival di Aldeburgh) considera *The Planets*

il primo lavoro di ampio respiro in cui egli poté esprimersi pienamente.

Fu anche il primo che gli diede popolarità. Oltre che dall'astrologia, Holst era affascinato dall'idea di scrivere una suite di pezzi non molto lunghi, caratterizzati ciascuno in modo netto. Aveva ricevuto una forte impressione dalla esecuzione a Londra nel 1912 dei Pezzi per orchestra op. 16 di

Schönberg, con i quali è tuttavia difficile vedere un rapporto, se non come stimolo alla libera invenzione di sonorità inconsuete. Più diretti punti di riferimento si possono trovare in Wagner, Strauss, e nella musica francese, in un gusto eclettico teso a una grande immediatezza evocativa.

La disposizione dei pianeti all'interno della suite non rispecchia la cronologia della composizione, né criteri astrologici o astronomici; ma si pone in rapporto soltanto con il carattere che Holst aveva voluto conferire a ogni pianeta. Il primo, *Mars, the Bringer of War*, è tuttavia anche il primo composto: Imogen Holst sottolinea che era stato finito, almeno nell'abbozzo, prima dell'agosto 1914, prima cioè che scoppiasse il conflitto mondiale con cui si potrebbe immaginare di porre in relazione la brutale, aggressiva violenza. Nell'andamento 'ostinato' con cui il pezzo inizia, e che ritorna più volte, gli archi nelle prime pagine suonano 'col legno', mentre legni e ottoni accumulano accordi dissonanti. Anche attraverso il materiale tematico si costruiscono grandi *crescendo*, fino al conclusivo *fortissimo*.

Ovviamente atmosfere ben diverse sono evocate in *Venus, the Bringer of Peace*: in quanto 'portatrice di pace' Venere è contrapposta a Marte. Aperto *Adagio* dalla sommessa melodia dei corni, questo pezzo ha tra i materiali principali la melodia presentata dal violino solo, in tempo *Andante* e il canto dell'oboe (*Largo*), non conosce contrasti, ma delicate trasparenze e alla fine arricchisce il quadro sonoro con il suggestivo intervento della celesta.

Il breve pezzo dedicato al 'messaggero alato' Mercurio, *Mercury, the Winged Messenger*, fu l'ultimo composto, porta l'indicazione *Vivace* ed è tutto percorso da una figura di agile leggerezza che si ripresenta in forme sempre rinnovate. In *Jupiter, the Bringer of Jollity* Holst, che presenta Giove come portatore di allegra ilarità, di gioviale buon umore, nelle due idee principali si vale di spessori più densi, soprattutto nella seconda. Non è escluso un aspetto più solenne: con sensibile rallentamento al centro del pezzo un *Andante maestoso* presenta una melodia che Holst usò anche nell'inno patriottico *I vow to thee, my country* e che ebbe grande popolarità. Dopo il ritorno variato delle due idee della prima parte anche questa melodia viene ripresa prima della fine.

A proposito della *old age*, della vecchiaia di cui è portatore Saturno, Holst sottolineò che l'età avanzata comporta non soltanto decadimento fisico, ma anche maturo compimento. Il pezzo quindi non evoca nulla di negativo: è una lenta processione che non conosce interruzioni, gradualmente conduce a un punto culminante e ritorna al *pianissimo*. Holst vi rielaborò il materiale di un pezzo corale composto poco prima, *Dirge and Hymeneal* (Canto funebre e nuziale).

Uranus, the Magician inizia con la netta presentazione del motivo principale del pezzo, un motivo di quattro note minacciosamente intonate

dagli ottoni: è singolare che queste note, nella denominazione tedesca, coincidano con le lettere 'musicali' di Gustav Holst (G sol, S, cioè es, mi bemolle, A la, H si). Non sappiamo se si tratta di una coincidenza intenzionale, come non sappiamo se Holst conoscesse il più famoso pezzo di Dukas, lo scherzo sinfonico *L'Apprenti sorcier* (L'apprendista stregone, 1897), che con *Uranus* presenta qualche affinità. A questo proposito Colin Matthews ha scritto che il pezzo si svolge

come una goffa danza, che gradualmente diviene sempre più incontrollabile (in modo non diverso dall' *Apprenti sorcier*), finché con ciò che sembra una bacchetta magica tutto viene bruscamente gettato lontano.

Il pezzo raggiunge un punto culminante in *fortissimo*, poi di colpo un *Lento* segna una cesura e avvia la conclusione.

Nella lenta contemplazione in *pianissimo* di *Neptune, the Mystic* la sezione conclusiva è caratterizzata dall'inserimento di un coro femminile, senza testo (come nel terzo dei *Nocturnes* di Debussy), con sonorità delicatissime che alla fine devono essere ripetute finché il suono si perde.

Paolo Petazzi

DENNIS RUSSELL DAVIES

La sua attività di direttore d'orchestra, pianista e musicista da camera è caratterizzata da un ampio repertorio che va dal brocco alla musica contemporanea. Diffusamente considerato uno dei più innovativi e coraggiosi direttori e programmatori nel mondo della musica classica, ha affrontato ed entusiasmato i pubblici delle due sponde dell'Atlantico nonché del Giappone. È rinomato per i suoi concerti appassionati e ben strutturati e per le sue strette relazioni professionali con compositori quali Luciano Berio, William Bolcom, John Cage, Philip Glass, Heinz Winbeck, Aaron Copland, Lou Harrison, Laurie Anderson, Arvo Pärt, Hans Werner Henze, Kurt Schwertsik, Thomas Larcher, Balduin Sulzer e Manfred Trojahn. È stato direttore artistico e direttore principale della Filharmonie Brno dal 2018, e direttore principale della MDR Symphony Orchestra dal 2020. Nella stagione corrente è invitato a dirigere concerti con la Filharmonie Brno a Salisburgo, Linz e Bratislava, oltre a un *tour* con la stessa orchestra in Gran Bretagna. Torna come ospite ai Bochumer Symphoniker, alla Frankfurt Museum Orchestra, alla Kyoto Symphony Orchestra e all'Orquesta de Valencia. Dopo i primi incarichi come direttore musicale della Saint Paul Chamber Orchestra e direttore principale dell'American Composers Orchestra, che ha guidato per venticinque anni, si è spostato in Europa come direttore musicale principale della Staatsoper Stuttgart, poi dell'Opera Bonn e della Beethoven Orchestra Bonn. In seguito approda alla Vienna Radio Symphony Orchestra, alla Stuttgart Chamber Orchestra e alla Sinfonieorchester Basel. Nel 2013, durante la sua lunga e fortunata permanenza come direttore principale del Landestheater Linz e della Bruckner Orchester Linz, ha inaugurato il nuovo Linzer Musiktheater dirigendo la prima mondiale di *Spuren der Verirrten* di Philip Glass e Peter Handke e *Der Rosenkavalier* di Strauss. Come direttore ospite negli USA, si è esibito con le orchestre di Chicago, Philadelphia, San Francisco, Boston, New York e Cleveland. In Europa ha lavorato regolarmente con la Concertgebouworkest e la Gewandhausorchester e ha diretto i Berliner Philharmoniker, la Filarmonica della Scala, la St. Petersburg Philharmonia, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, così come la Hamburg e la Munich Philharmonic Orchestra. Ha diretto nuovi allestimenti operistici ai festival di Bayreuth e Salisburgo, al Metropolitan di New York, alla Hamburgische e alla Bayerische Staatsoper, all'Opéra National de Paris, alla Lyric Opera of Chicago, e al Teatro Real di Madrid, per un totale di più di centoquaranta spettacoli firmati dai più importanti registi teatrali del mondo.

