



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2022-2023





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2022-2023
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 18 novembre 2022

Falstaff

mercoledì 25 gennaio 2023

Satyricon

giovedì 16 marzo 2023

Ernani

venerdì 28 aprile 2023

Orfeo ed Euridice

giovedì 25 maggio 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

giovedì 22 giugno 2023

Der fliegende Holländer

sabato 23 settembre 2023

Orlando furioso

venerdì 6 ottobre 2023

I due Foscari

Concerti della Stagione Sinfonica 2022-2023

trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 dicembre 2022)

Asher Fisch (sabato 10 dicembre 2022)

Charles Dutoit (sabato 17 dicembre 2022)

Ton Koopman (sabato 7 gennaio 2023)

Federico Guglielmo (venerdì 3 marzo 2023)

Donato Renzetti (venerdì 24 marzo 2023)

Myung-Whun Chung (venerdì 7 aprile 2023)

Dennis Russel Davies (venerdì 27 ottobre 2023)

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

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.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VETTORE UFFICIALE



Incontri di approfondimento sui programmi musicali

Roberto Mori introduce i concerti della Stagione Sinfonica

sabato 3 dicembre 2022
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Myung-Whun Chung

sabato 10 dicembre 2022
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Asher Fisch

sabato 7 gennaio 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Ton Koopman

venerdì 13 gennaio 2023
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto George Petrou

sabato 25 febbraio 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Jonathan Darlington

venerdì 3 marzo 2023
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto Federico Guglielmo

venerdì 24 marzo 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Donato Renzetti

sabato 1 aprile 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Hartmut Haenchen

venerdì 7 aprile 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Myung-Whun Chung

venerdì 26 maggio 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Robert Trevino

venerdì 9 giugno 2023
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto Alpesh Chauhan

venerdì 30 giugno 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Markus Stenz

venerdì 27 ottobre 2023
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Dennis Russell Davies

venerdì 3 novembre 2023
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto Louis Lortie



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2022-2023

Venezia

3 dicembre 2022 – 4 novembre 2023

SOMMARIO

- 4 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 3 e 4 dicembre 2022
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, Gustav Mahler
- 22 ASHER FISCH
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 10 e 11 dicembre 2022
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms
- 32 CHARLES DUTOIT
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 17 dicembre 2022
musiche di Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel
- 44 MARCO GEMMANI
CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 20 e 21 dicembre 2022
Claudio Merulo. Messa di Natale (San Marco, 25 dicembre 1582)
- 48 TON KOOPMAN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 7 e 8 gennaio 2023
musiche di Johann Sebastian Bach, Franz Joseph Haydn,
Felix Mendelssohn Bartholdy
- 58 GEORGE PETROU
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 13 e 15 gennaio 2023
musiche di Nikolaos Mantzaros, Wolfgang Amadeus Mozart,
Ludwig van Beethoven
- 66 JONATHAN DARLINGTON
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 25 e 26 febbraio 2023
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, Gabriel Fauré
- 80 FEDERICO GUGLIELMO
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 3 e 4 marzo 2023
musiche di Francesco Maria Veracini, Johann Georg Pisendel, Antonio Vivaldi
- 94 DONATO RENZETTI
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 24 e 26 marzo 2023
musiche di Gian Francesco Malipiero, Giacomo Puccini
- 106 HARTMUT HAENCHEN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 1 e 2 aprile 2023
musiche di Robert Schumann, Richard Wagner
- 116 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 7 e 8 aprile 2023
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, Gioachino Rossini
- 126 ROBERT TREVINO
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 26, 27 e 28 maggio 2023
musiche di Ludwig van Beethoven, Richard Strauss
- 136 ALPESH CHAUHAN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 9 e 10 giugno 2023
musiche di Franz Schubert/Luciano Berio, Ludwig van Beethoven
- 144 MARKUS STENZ
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 30 giugno, 2 luglio 2023
musiche di Franz Joseph Haydn, Richard Strauss
- 150 JURAJ VALČUHA
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Piazza San Marco 8 luglio 2023
musiche di Ludwig van Beethoven
- 154 DENNIS RUSSELL DAVIES
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 27 e 28 ottobre 2023
musiche di Giovanni Gabrieli/Bruno Maderna, Richard Strauss, Gustav Holst
- 164 LOUIS LORTIE
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 3 e 4 novembre 2023
musiche di Edvard Grieg, Robert Schumann
- 170 ORCHESTRA OSPITE
MIN CHUNG
ORCHESTRA HAYDN DI BOLZANO E TRENTO
Teatro La Fenice 8 maggio 2023
musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms
- 174 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 4 dicembre 2022 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART *Vesperae solennes de confessore* in do maggiore per soli, coro e orchestra kv 339

Dixit Dominus Domino meo
Confitebor tibi Domine
Beatus vir, qui timet Dominum
Laudate pueri Dominum
Laudate Dominum omnes gentes
Magnificat anima mea

soprano Zuzana Marková
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Antonio Poli
basso Luca Tittoto

GUSTAV MAHLER Sinfonia n. 5

Trauermarsch: In gemessenem Schritt, streng, wie ein Kondukt
(*Marcia funebre: Con andatura misurata, severamente, come un corteo funebre*)

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz
(*Tempestosamente mosso, con la massima veemenza*)

Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell
(*Scherzo: Vigoroso, non troppo presto*)

Adagietto: Sehr langsam
(*Adagietto: molto lento*)

Rondo Finale: Allegro

corno obbligato Andrea Corsini

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE* IN DO MAGGIORE KV 339

Composte nel 1780, le *Vesperae solennes de confessore* kv 339 fanno parte dell'ampia serie di composizioni liturgiche che Mozart scrisse nel triennio 1779-1781. Da Parigi, infatti, il musicista era tornato nella nativa Salisburgo ed era stato riassunto dall'arcivescovo Hieronymus Colloredo come organista del Duomo, essendo andati falliti i tentativi di trovare sistemazione altrove. E così, insieme con tre Sinfonie (kv 318, K. kv 319 e kv 338 rispettivamente in sol maggiore, si bemolle maggiore e do maggiore) e ad altre pagine sinfoniche e cameristiche, nel catalogo mozartiano di questo periodo si possono trovare in notevole quantità composizioni sacre, tra le quali è doveroso ricordare la Messa dell'incoronazione kv 317, la Messa in do maggiore kv 337 e le *Vesperae de Dominica* kv 321, unici Vespri mai composti dal salisburghese oltre appunto a quelli *de confessore* scritti per la festività dei Santi.

È questo un periodo difficile, per il compositore, costretto a «sprecare gli anni della giovinezza – così ebbe a scrivere – in un paese di pitocchi!», trattato con diffidenza dall'arcivescovo e dalla sua corte. Ma è anche un periodo artisticamente sereno, nel quale si sta preparando, e per certi versi sta già realizzando, la svolta dell'ultimo decennio della sua esistenza, quello trascorso a Vienna nel 1781-1791. Terminata la faticosa serie di viaggi intrapresi lungo l'Europa, il musicista era peraltro divenuto ormai padrone – e quanto ne era consapevole – di tutti i modi di scrittura e di tutti gli stili dell'epoca.

Con altre composizioni coeve, *in primis* la Messa dell'incoronazione kv 317, le *Vesperae* condividono diversi aspetti: l'organico, formato da violini primi e secondi, violoncelli, contrabbassi, fagotto, 2 trombe, 3 tromboni, timpani e organo (spicca l'assenza delle viole, come usava allora a Salisburgo); la semplicità e il nitore delle forme (prevalentemente di stampo ternario); l'alternarsi di stili nei sei numeri complessivi, di modo che risulti esservi sempre un brano in stile severo a metà dell'opera (nelle *Vesperae* è il «Laudate pueri», nella Messa il «Credo»), e uno di chiaro

disegno lirico, per soprano solo, al penultimo posto (nelle *Vesperae* è il celeberrimo «Laudate Dominum», nella Messa l'«Agnus Dei», che nel kv 317 non corrisponde all'ultimo brano, essendo seguito, secondo un disegno circolare, dalla ripresa nel «Dona nobis pacem» del tema solenne del «Kyrie»); l'orecchiabilità dei temi; il custodire più d'una anticipazione di celebri motivi che saranno riutilizzati successivamente, quali per esempio quello dell'«Agnus Dei» della Messa, che ritornerà nell'aria della contessa delle *Nozze di Figaro* («per singolare affinità di stati d'animo», suggerisce Paumgartner) o quelli del «Confitebor» e del «Laudate pueri» delle *Vesperae* che anticipano passi del *Requiem* (pur senza alcuna affinità di stato d'animo, verrebbe da aggiungere).

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 5

Forse la più tragicamente desolata, insieme con la Sesta, dell'intero *corpus* del sinfonismo mahleriano, la Quinta attacca il suo primo movimento con una Marcia funebre: la nuda figura della morte (una terzina di crome in levare e una minima in battere), esposta da una tromba sola, introduce direttamente i due temi principali presenti nel movimento. Il primo, un arco melodico regolare alternativamente in ritmo puntato e in ritmo piano, lo espongono i violini e i violoncelli; il secondo, esemplato sulle medesime figure ritmiche, la coppia d'archi viola-violoncello e il quartetto di legni. Su questi temi, estremamente simili anche in senso espressivo, si fonda l'intera architettura, binaria appunto, del movimento, frammentato soltanto da un fragoroso episodio centrale che, a mo' di Trio, ne smuove in senso drammatico il lugubre carattere espressivo. Poco prima della coda conclusiva ha luogo, per opera del flauto, la prima di una mini-serie di tre autocitazioni che compaiono nella Sinfonia, tratta dalle battute iniziali del primo dei *Kindertotenlieder* su testi di Friedrich Rückert, opera composta parallelamente ai primi abbozzi della Sinfonia.

Nel tempo *Tempestosamente mosso* – *Con la massima veemenza* si apre il secondo movimento che, se può essere considerato cosa a sé in ragione della sua struttura in forma-sonata, costituisce altresì il naturale proseguimento del primo: una sorta di approfondimento del medesimo clima espressivo. D'altronde, i due movimenti iniziali fanno blocco unico quale prima delle tre parti di cui l'opera è costituita. Anche qui, dunque, dato lo schema di forma-sonata, l'architettura trova i suoi epicentri in due temi principali: slanciato e fluente il primo (che si apre con un ampio gesto intervallare di decima, il primo di una lunga serie di gesti melodici superiori all'ottava che percorrono l'intera partitura); mentre simile al primo del movimento precedente è il secondo: una variante melodica di quel tema, esposta ancora dai violoncelli. In seguito a un colossale sviluppo di oltre

duecento battute, ha luogo una ripresa variata del materiale espositivo e infine, in chiusura, un maestoso e limpido corale, di stampo bruckneriano.

Dopo una lunga pausa, espressamente prescritta in partitura, inizia la seconda parte, che è interamente costituita dal terzo movimento, quello centrale, cui Mahler affibbiò per la prima volta nelle sue Sinfonie la denominazione di Scherzo. Nonostante le dimensioni inconsuete – oltre ottocento misure – questo è il movimento più lineare della Sinfonia, quantomeno dal punto di vista formale. In esso si intrecciano contrappuntisticamente due danze austriache, un *Ländler* e un *Valzer* dalle movenze volutamente manierate. All'interno del movimento sono presenti due Trii, dal tono più meditativo: specialmente il secondo condotto melodicamente da un corno.

La terza parte è formata dall'insieme del quarto e del quinto movimento. Il quarto è il celeberrimo *Adagietto*, nel quale l'ampio organico orchestrale dei movimenti precedenti si riduce ai soli archi più un'arpa, che sfrangia con i suoi liquidi accordi il melos teso e struggente dei violini, fitto di acciaccature e di ritardi. Il brano è in semplice forma tripartita ABA. Il tema delle sezioni di cornice è ricavato da *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Ormai non mi ha più il mondo), terzo dei coevi *Rückert Lieder*. Il Rondò-Finale alterna un episodio principale in forma fugata a tre episodi secondari, in tempo *Grazioso*, tanto liricamente sospesi e cantabili quanto quello è ritmicamente tormentato. Una sorta di risposta al soggetto fugato è costituita dalla testa del corale che era apparso al termine del secondo movimento e che riaffiora, lucente e splendido, anche nelle battute di congedo di questa composita partitura. Anche nell'ultimo movimento è adombrata una autocitazione, precisamente nelle prime battute, dove il fagotto riprende il tema d'introduzione del *Lied Lob des hohen Verstandes* (Lode del superiore intelletto), che era comparso nella seconda raccolta di *Lieder* sui testi di *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo).

La piccola descrizione morfologica, sia pure sommaria, che qui si propone come guida all'ascolto, lascia lontano l'ascoltatore dalla possibilità di penetrare in profondità la ragion d'essere dell'opera. Come ricorda Carl Dahlhaus,

ogni analisi formale del sinfonismo mahleriano è insieme inevitabile e discutibile: inevitabile per chi voglia darsi ragione del senso di coesione, di unità dell'opera; discutibile perché sarebbe un'apologia astratta negare le fratture stilistiche che la percorrono.

La compresenza di una riconoscibile 'unità di tono' e di fratture stilistiche, ciò che appare contraddittorio nell'ambito del medesimo organismo sinfonico, è comprensibile solo alla luce di un'altra questione che si pone in via preliminare. Cioè a dire quella della presunta 'assolutezza' del sinfonismo mahleriano. Una scrittura sinfonica fondata sul solo materiale musicale, assoluto nella sua natura, mal tollera infatti la com-

presenza di quelle che Dahlhaus denomina «fratture stilistiche», mentre esse possono essere giustificate in un organismo che faccia riferimento a un qualsiasi testo extramusical, a un 'programma' che tutto giustifica e raccorda su un altro piano di unità, non necessariamente interno alla logica dello sviluppo musicale. Ebbene, tutta la musica di Mahler si fonda sul gioco di tale equivoco, nel senso che non è musica pura, né tantomeno musica a programma. Significativamente, gli unici programmi posti dall'autore a base di proprie composizioni, e precisamente quelli per le prime quattro Sinfonie, furono dall'autore stesso revocati. Restano tuttavia segnali, 'cartelli stradali', che permettono in qualche modo all'ascoltatore di navigare nel mare della narrazione orchestrale. E i più importanti segnali sulla strada del sinfonismo mahleriano sono quelle stesse raccolte di Lieder che il musicista andava componendo parallelamente alle proprie Sinfonie, talora inglobandole in esse sia in forma cantata sia in forma di elaborazione orchestrale. Non a caso le tre Sinfonie con voci che precedono la Quinta sono definite *Wunderhorn-Symphonien*, proprio in quanto risentono del clima tragico, grottesco e doloroso delle leggende medievali dei *Knaben Wunderhorn*, così come le tre Sinfonie strumentali dell'epoca di mezzo, Quinta, Sesta e Settima, sono state definite *Rückert-Symphonien* in quanto legate appunto al clima desolato e trasfigurato delle liriche del poeta ottocentesco. Ma sono solo segnali, segnali non univoci di un programma interiore. In questo senso le autocitazioni, sempre presenti nella musica di Mahler, assumono una rilevanza non trascurabile per chi intenda interpretare in chiave simbolica la sua opera. Ma occorre sottolineare ancora la non univocità di tali 'cartelli stradali'. La varietà di interpretazioni che sono state presentate sul percorso narrativo che si snoda lungo la Quinta Sinfonia – un percorso dalla morte alla vita, secondo alcuni, dalla morte all'illusione della vita, secondo altri – ne costituisce una dimostrazione.

L'opera fu abbozzata nelle estati del 1901 e del 1902 – non è possibile stabilire con quale ordine, ma si suppone che il primo a essere composto fu il movimento centrale –, orchestrata nell'estate del 1903, eseguita per la prima volta dallo stesso autore il 18 ottobre 1904 a Colonia e più volte revisionata in seguito. Negli stessi anni Mahler compose gli abbozzi della Sesta, i Cinque Lieder su testi di Rückert, i primi tre dei cinque *Kindertotenlieder*, sempre da Rückert, nonché il secondo dei due Lieder da *Das Knaben Wunderhorn*, quelli che non facevano parte delle raccolte composte circa dieci anni prima su quegli stessi testi, e che furono pubblicati dopo la morte insieme con i Cinque Lieder da Rückert in un'unica raccolta denominata *Sieben Lieder aus letzter Zeit* (è stata proprio la presenza di questi due Lieder dal *Wunderhorn*, dall'atmosfera macabra e desolante in tale fase dell'attività creativa mahleriana a suggerire il permanere dell'influenza di quella raccolta anche sulla Quinta e Sesta Sinfonia, contro la meccanicità

della suddivisione in *Wunderhorn* e *Rückert-Symphonien*, tantopiù che entrambe le raccolte sono citate nella stessa Quinta).

Sono comunque anni felici per Mahler, questi, sia dal punto di vista umano sia da quello professionale (e ciò sarebbe sufficiente per estirpare una volta per tutte la fastidiosa tendenza a leggere l'opera di Mahler come riverbero psicologico della sua biografia). Nel novembre del 1901 egli conobbe e immediatamente si innamorò di Alma Schindler che, incinta nel febbraio successivo, sposò in marzo. Attraverso lei, il musicista entrò in contatto con Gustav Klimt, Max Burckhard, Karl Moll, Max Klinger, Hermann Bahr e l'ambiente della Secessione viennese, di cui condivise la critica alle istituzioni culturali più conservatrici e accademiche. A livello professionale, occupava (dal 1897) la prestigiosa carica di direttore principale della Staatsoper di Vienna, il massimo teatro d'opera della capitale austriaca. Ma si esibiva frequentemente anche in altre città, facendo conoscere – in qualche caso riscuotendo anche un vivo apprezzamento – la propria musica, oltre al repertorio della migliore tradizione sinfonica e alla produzione contemporanea.

Il clima generale in cui la Sinfonia vide la luce non era però altrettanto roseo: è quello Belle Époque della Vienna spensierata e frivola d'inizio secolo, incapace di osservare i molteplici germi di una crisi politica e sociale – la questione balcanica, l'irredentismo italiano, la concorrenza dell'impero tedesco, la rottura dei rapporti diplomatici con la Russia, l'eccessivo inurbamento, la crisi degli alloggi, il dilagare della delinquenza – che già stava precipitando. L'attrito tra quella realtà e Mahler non avrebbe tardato a emergere prepotente. Alla prima occasione, quando nel 1907 gli fu offerto un lauto stipendio come direttore della Metropolitan Opera a New York, Mahler avrebbe abbandonato senza rimpianti la città in cui aveva riposto tutti i sogni giovanili.

Ciò che si nota immediatamente nel linguaggio musicale della Quinta Sinfonia, anche in relazione alle precedenti, è in primo luogo la complessità contrappuntistica e, secondariamente, la stupefacente varietà dell'orchestrazione. Il contrappunto è tecnicamente paragonabile a quello di Wagner ma non sortisce lo stesso effetto di parossismo fonico e formale. Piuttosto, conserva il senso di una dissoluzione di materiali che si annullano al contatto l'uno dell'altro. Come sostiene Quirino Principe

la ricchezza dell'orchestrazione non è solo dovuta all'esperienza guadagnata sul campo dal direttore d'orchestra, ma soprattutto a una concezione del suono quasi preesistente alla forma.

La Quinta Sinfonia è, in altre parole, un'opera pensata orchestralmente, nonostante il musicista fosse solito dedicare all'orchestrazione solo l'ultima delle fasi lungo le quali attendeva alla composizione delle sue ope-

re. Nondimeno, l'orizzontalità, il flusso narrativo sono determinati proprio dalla qualità sonora dell'opera, che mette costantemente in luce, talora con soluzioni ardite, la linea melodica dominante. Le sezioni della Sinfonia si susseguono difatti nel trascolorare dei timbri, piuttosto che in una dialettica classica di regioni armoniche contrapposte. A proposito di armonia vale comunque la pena sottolineare la sostanziale natura diatonica dell'opera, meno ardita da questo punto di vista di altre composizioni sinfoniche di Bruckner, Strauss o dello stesso Mahler. Piuttosto, non lascia indifferenti il piano tonale generale dal do diesis minore iniziale a la minore, re maggiore, fa maggiore, e ancora re maggiore: le tonalità dei singoli movimenti non sono in stretta relazione fra loro, anzi, talora sono in netta opposizione, spesso anche all'interno dei movimenti stessi, con frequenti transizioni enarmoniche e modulazioni a tonalità lontane. Questo d'altronde non è che un ulteriore segno della natura narrativa, piuttosto che dialettica del sinfonismo mahleriano. Non vige, insomma, la dialettica degli uguali e dei contrari del mondo classico, ma l'accumulazione di materiali eterogenei. Materiali armonici, come s'è detto, ma anche tematico-melodici, se è vero che anche qui, come in tutto Mahler eccetto forse nella Nona e nell'*Adagio* della Decima, sono compresenti temi sublimi e temi bassi, musica d'arte e popolare, incanti melodici purissimi e intonazioni da strada, frammentati gli uni e gli altri dal continuo mutare del ritmo e dell'unità di tempo.

È l'accumularsi di materiali eterogenei che permette di identificare la figura del sinfonista con quella del narratore epico, del romanziere che sa far coesistere, grazie alla tecnica e all'artificio, ingredienti di varia natura. Ed è quest'ultimo aspetto, riassumibile nella formula «Sinfonia come narrazione anziché come rappresentazione dialettica», quello che più mina la tradizione classica, rendendo Mahler l'Inattuale per eccellenza del suo tempo.

Enrico Girardi

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE

Dixit Dominus Domino meo

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.
 Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion,
 dominare in medio inimicorum tuorum.
 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus
 sanctorum ex utero ante luciferum genui te.
 Juravit Dominus et non poenitebit eum.
 Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.
 Judicabit in nationibus, implebit ruinas,
 Conquassabit capita in terra multorum.
 De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.
 Gloria patri, et filio, et spiritui sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
 et in saecula saeculorum. Amen.

Confitebor

Confitebor tibi Domine in toto corde meo
 in consilio justorum et congregatione.
 Magna opera Domini exquisita in omnes voluntates ejus.
 Confessio et magnificentia opus ejus
 et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors
 et miserator et justus, escam dedit timentibus se.
 Memor erit in saeculum testamenti sui.
 Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
 Ut det illis hereditatem gentium.
 Fidelia omnia mandata ejus in veritate et aequitate.
 Opera manuum ejus veritas et judicium.
 Facta in veritate et aequitate.
 Confirmata in saeculum saeculi.
 Redemptionem misit Dominus populo suo,
 mandavit in aeternum testamentum suum.
 Sanctum et terribile nomen ejus.
 Initium sapientiae timor Domini,
 intellectus bonus omnibus facientibus eum,
 laudatio ejus manet in saeculum saeculi.
 Gloria patri et filio et spiritui sancto,
 sicut erat in principio et nunc et semper
 et in saecula saeculorum. Amen.

Beatus vir qui timet Dominum

Beatus vir qui timet Dominum,
 in mandatis ejus volet nimis.
 Potens in terra erit semen ejus,
 generatio rectorum, benedicetur.
 Gloria et divitiae in domo ejus,
 et justitia ejus manet in saeculum.
 Exortum est in tenebris lumen rectis
 misericors et miserator et justus.
 Jucundus homo, qui miseretur et commodat,
 disponet sermones suos in judicio.
 Quia in aeternum non commovebitur.
 In memoria aeterna erit justus,
 ab auditione mala non timebit.
 Paratum, cor ejus sperare in Domino.
 Non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
 Dispersit dedit pauperibus,
 justitia ejus manet
 in saeculum saeculi.
 Cornu ejus exaltabitur in gloria.
 Peccator videbit et irascetur,
 dentibus suis fremet et tabescet,
 desiderium peccatorum peribit.
 Gloria patri et filio et spiritui sancto
 sicut erat in principio et nunc et semper
 in saecula saeculorum. Amen.

Laudate pueri Dominum

Laudate pueri Dominum;
 laudate 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 coelos gloria ejus.
 Quis sicut Dominus Deus noster,
 qui in altis habitat et humilia respicit in coelo et in terra?
 Suscitans a terra inopem
 et de stercore erigens pauperem.
 Ut collocet eum 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.

Laudate Dominum omnes gentes

Laudate Dominum omnes gentes
 laudate eum omnes populi.
 Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus
 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.

Magnificat anima mea

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 impievi t bonis; et divites dimisit inanes.
 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini ejus in saecula.
 Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio
 et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

MYUNG-WHUN CHUNG



Direttore. 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 Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato 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 *Commadeur 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 è stato nominato *Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia* per il suo contributo alla cultura italiana e l'1 giugno 2022 il presidente della Repubblica Italiana gli ha consegnato l'onorificenza di *Grande Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica 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. Chung e i musicisti dell'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 la Orchestre Philharmonique de Radio France. Alla Fenice torna più volte durante le stagioni sinfoniche, dirige il Concerto di Capodanno nel 2019 e nel 2020 oltre a *Fidelio* (2021), *Don Carlo* (2019), *Otello* (2019, 2013 e 2012), *Macbeth* (2018), *Carmen* (2017), *Madama Butterfly* (2016), *Tristan und Isolde* (2012), *Rigoletto* (2010) e *La traviata* (2010 e 2009).

ZUZANA MARKOVÁ

Nata a Praga nel 1988, debutta a sedici anni nel ruolo di Frantiska nell'opera di Emil František Burian *Opera z Pouti* al National Moravian-Silesian Theatre della Repubblica Ceca. Studia canto, piano e direzione d'orchestra al Conservatorio di Praga e partecipa a *masterclass* di Mietta Sighele e Veriano Lucchetti a Riva del Garda. Continua poi gli studi vocali con Paola Pittaluga all'Opera Studio di Bologna. Vincitrice del concorso Young Prague Singers nel 2003 e seconda classificata al Duškova di Praga, nel 2005 rappresenta la Repubblica Ceca all'Expo in Giappone in qualità di direttrice d'orchestra.



Nelle ultime stagioni debutta all'Opernhaus di Zurigo come Elvira nei *Puritani*, al Bolšoj di Mosca nella *Traviata*, al Teatro San Carlo di Napoli nel *Cappello di paglia di Firenze* e al Carlo Felice di Genova in *Lucia di Lammermoor*. Si esibisce inoltre in concerto con la Filarmonica di Essen, fa il suo ritorno al Teatro Massimo di Palermo nel ruolo di Violetta e all'Opera di Colonia in *Manon*. Altri titoli recenti sono *La traviata* all'Opera di Firenze e *I puritani* all'Oper Frankfurt, il debutto negli States come Violetta nella *Traviata* all'Opera di Atlanta, *I puritani* all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi, *Die Zauberflöte* all'Opera di Los Angeles, *Rigoletto* all'Oper Frankfurt, *Don Pasquale* alla Royal Opera House. Alla Fenice canta nella *Traviata* (2019), in *Lucia di Lammermoor* (2017), *Alceste* (2015), *Elegy for Young Lovers* (2014), *L'Africaine* (2014), *Aspern* (2013) e *Powder her Face* (2012).

MARINA COMPARATO

Mezzosoprano perugino, intraprende lo studio del pianoforte nella sua città. Si trasferisce a Firenze per gli studi universitari e qui scopre anche la propria vocazione per l'opera, diplomandosi in canto al Conservatorio Luigi Cherubini nel 1996. Appena diplomata si aggiudica il primo premio al Concorso Bucchi, dedicato alla musica del Novecento e nel 1997 vince il Concorso del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Da allora inizia una carriera internazionale che la porta a esibirsi nei più prestigiosi teatri d'opera: Firenze, Napoli, Venezia, Bologna, Roma, Torino, Parigi, Madrid, Barcellona, Amsterdam, Buenos Aires, Tokyo, Pechino, Glyndebourne, Salisburgo. Specialista del repertorio mozartiano e belcantista, si dedica anche a quello barocco, spaziando fino ai ruoli del Romanticismo francese e del Novecento. Nel 2017 debutta come Charlotte in *Werther* a Palermo e come Carmen al Teatro La Fenice, diretta da Myung-Whun Chung, che la invita anche a riprendere il ruolo a Tokyo sotto la sua direzione nel 2020, e sarà ancora più volte interprete di *Carmen* a Firenze. Molto attiva in ambito concertistico, si è esibita tra gli altri al Concertgebouw di Amsterdam, Royal Albert Hall di Londra, Théâtre de Champs Élysées, Salle Pleyel di Parigi. Ha collaborato con direttori quali Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, Gianluigi Gelmetti, Zubin Mehta, Kent Nagano, Jeffrey Tate. Coltiva una passione per il lavoro di archivio, sempre alla ricerca di novità musicali e curiosità storiche che l'hanno portata a scoprire materiali inediti, divenuti oggetto di diverse incisioni discografiche.



ANTONIO POLI

Nato a Viterbo, si perfeziona a Roma con Paola Leolini. Nel 2010, a soli ventiquattro anni, vince il primo premio e il premio del pubblico al Concorso Internazionale Hans Gabor Belvedere di Vienna e nello stesso anno prende parte al Progetto Giovani Cantanti del Festival di Salisburgo. Da quel momento inizia la sua carriera internazionale. Si esibisce in tutto il mondo diretto da maestri come Muti, Pappano, Harding, Steinberg, Elder, Davis, Luisotti, de Billy, Oren, López-Cobos, Valčuha per citarne alcuni. Tra gli impegni recenti *Mefistofele* di Boito a Piacenza e Modena, il debutto nel ruolo del titolo nella *Clemenza di Tito* al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, *Rigoletto* a Stoccolma e Trieste, *Attila* a Tenerife, *Mefistofele* a Piacenza e Modena, *Messa di Requiem* con Daniele Gatti al Festival Verdi, *Luisa Miller* a Roma, *Madama Butterfly* a Torino, *Tosca* a Macerata. Alla Fenice canta al concerto di Capodanno 2011, e in seguito in *Don Giovanni* (2011 e 2017), *La traviata* (2012), *Die Zauberflöte* (2015), *Dido and Aeneas* (2020), *I lombardi alla prima crociata* (2022) e *Il trovatore* (2022). Con il *Requiem* di Verdi inaugura la stagione sinfonica veneziana nel 2018, diretto da Myung-Whun Chung.



LUCA TITTOTO

Nato ad Asolo, ha vinto nel 2006 il Concorso Lirico Giuseppe Di Stefano di Trapani per il ruolo di don Alfonso in *Così fan tutte*. Attualmente studia con il tenore Beniamino Priorè. È uno dei bassi di maggior rilievo della sua generazione, particolarmente nel repertorio barocco, mozartiano e belcantistico. Fra i recenti impegni l'inaugurazione 2021-2022 del Teatro Massimo a Palermo con *Les Vepres Siciliennes*, regia di Emma Dante, direttore Meir Wellber, *Agrippina* di Händel ad Amburgo, *La favorita* a Bruxelles, *La concordia dei pianeti* di Caldara



al Theater an der Wien, *Ercole amante* di Cavalli all'Opéra-Comique di Parigi, *I puritani* a Oviedo, *Rodelinda* a Amsterdam, *Guillaume Tell* a Monaco di Baviera. Ha ottenuto un successo personale alla Scala come Giove nella *Calisto* di Cavalli nel 2021, direzione di Christophe Rousset, regia di David McVicar. E al Festival di Aix en Provence come re di Scozia nella produzione di Richard Jones di *Ariodante* di Händel diretto da Andrea Marcon. Nelle recenti stagioni al Concertgebouw di Amsterdam ha cantato *La fida ninfa* di Vivaldi, mentre ha debuttato al Teatro Real di Madrid in *Alcina* di Händel. Si è esibito nel *Barbiere di Siviglia* (Basilio) di Rossini al Comunale di Bologna, in *Lucia di Lammermoor* al Massimo di Palermo, in *Carmen* e *Orfeo* di Monteverdi al Regio di Torino, in *Ariodante* all'Opera di Amsterdam, nella *Bohème* a Covent Garden (Colline), nei *Puritani* a Modena e Reggio Emilia, in *Così fan tutte* all'Opera di Oslo. Alla Fenice ha cantato in *Norma* (Oroveso, 2018) e in *Così fan tutte* (don Alfonso, 2013 e 2012).

ANDREA CORSINI

Inizia gli studi musicali sotto la guida del padre, trombonista. Si è diplomato in corno nel 1985 al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano con Elvio Modonesi e si è specializzato poi con Giuseppe Crott e Radovan Vlatkovic con il quale ha conseguito il diploma di merito presso l'Accademia Chigiana di Siena nel 1994. Nel 1995 ha vinto il concorso internazionale per il primo corno solista dell'Orchestre Philharmonique de Monte Carlo dove resta fino al 1998. È primo corno dell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia dal 1998. Attivo esecutore, ha collaborato con numerose orchestre quali Camerata Salzburg, osi Lugano, Luzern Human Rights Orchestra, Filarmonica del Teatro alla Scala, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, I solisti Veneti. Come solista si è esibito al Teatro La Fenice di Venezia, il Théâtre des Variétés di Montecarlo, l'Orchestra da Camera di Belluno, l'Orchestra del Teatro Stabile di Bergamo e il prestigioso gruppo strumentale Achille Berruti di Milano. È membro del quintetto di ottoni Spilimbrass. Nel 2009 è giurato della commissione, presieduta da Barry Tuckwell, del xx concorso internazionale per corno Città di Porcia (PN). Nel novembre 2013 è ancora membro della giuria della xxiv edizione dello stesso concorso. Intensa l'attività di docente in diversi Conservatori italiani, ai corsi internazionali di perfezionamento musicale di Spilimbergo e dal 2015 come tutor della sezione corni dell'Asyan Youth Orchestra con sede a Hong Kong.

Teatro La Fenice
sabato 10 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 11 dicembre 2022 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Concerto per pianoforte e orchestra n. 24 in do minore kv 491

Allegro
Larghetto
Allegretto

JOHANNES BRAHMS
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Allegro non troppo
Adagio non troppo
Allegretto grazioso (quasi andantino)
Allegro con spirito

direttore e pianoforte
ASHER FISCH
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
N. 24 IN DO MINORE KV 491

Si sa (o si intuisce) che la fanciullezza di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) durò quanto la sua vita. L'innocenza del suo tratto poetico è senza età, nel senso della storia, ed è profondamente legato alla purezza dell'infanzia nel senso dell'esperienza vissuta. Sorprende, nello sposare questo assunto, la sua capacità di creare un unico, armonioso linguaggio, dove si fondono sapienza costruttiva, inesauribilità dell'invenzione, padronanza dei materiali, infantile (e non infantilista) naturalezza di esposizione delle idee. È la gioiosa simbiosi fra una sovrastorica maturità d'artista e la bellezza di una fanciullezza mai oltrepassata. L'esperienza vitale di Mozart lo portò ad affacciarsi su porte che davano su inquietanti precipizi (l'oscuro mondo da cui germina *Don Giovanni*?) come su accoglienti ma misteriosi giardini (quello del Doctor Mesmer, committente di *Bastien und Bastienne*?), ma il suo sguardo mantenne sempre lo spaurito stupore o l'incantata meraviglia del bambino eterno, per lui anagraficamente così breve. Paffuta, un po' linfatica mano che stende milioni di segni su carta ingiallita nelle più squallide locande e migliori corti d'Europa (e viceversa), la 'grafica fata' di Wolfgangerle ha consegnato alla memoria degli uomini un testamento di straordinaria ricchezza che riesce a riunire, in una sola inscindibile presenza, errante fantasia e sperimentazione delle forme pur operando in un'epoca di sostanziali convenzioni grammaticali.

Ogni genere toccato da Mozart merita una sua autonoma riflessione e, al tempo stesso, non si può non rimanere stupefatti dall'estrema unità di espressione che, in tanta diversità, si ravvisa. A maggior ragione ciò è riscontrabile nell'intensa produzione di concerti per pianoforte e orchestra. Ventisette numeri contrassegnano un percorso che, iniziato con il concerto kv 175 in re dal dicembre 1773 (ma esiste un prologo), Mozart diciassettenne, e conclusosi con il concerto kv 595 in si bemolle maggiore, composto il 5 gennaio 1791, anno della morte, costituisce uno dei patrimoni creativi più affascinanti, all'interno della sua opera tutta. Precedentemente al concerto kv 175 numerosi erano stati gli approcci del

giovannissimo Maestro a forme compositive vicine al dialogare del pianoforte con altri strumenti in modo tale che ciò facesse presupporre un'intuizione e un'intenzione orchestrale. Tuttavia, fino al 1773, predominante fu la composizione di pezzi orchestrali fra cui molte sinfonie. Una sorta di stratificazione dell'esperienza, questa, dato che il concerto per pianoforte e orchestra mozartiano costituisce, da un punto di vista linguistico ed estetico, un momento di importante trasformazione e innovazione del genere. L'osservazione dei concerti mozartiani conduce ad alcune conclusioni di fondo e, prima fra tutte, quella inerente alla forte tensione dialettica che viene instaurata fra lo strumento solista e l'orchestra; più dettagliatamente fra lo strumento solista e sezioni dell'orchestra fino a giungere a situazioni interne di concertazione anche con altri singoli strumenti. Man mano che cresce la consapevolezza compositiva dell'autore i concerti divengono dei luoghi d'arte di preziosissimo rilievo. Ciò è testimoniato dal fatto che raramente vengono composti per commissione. Si tratta per lo più di dediche ad allieve (cosa assai diversa da una commissione di circostanza) o di esercizi pensati per la sua personale ricerca.

La composizione del Concerto in do minore per pianoforte e orchestra kv 491 avviene nel 1786, un anno particolarmente lieto per il musicista di Salisburgo (forse l'ultimo) che vede persino l'ombroso padre Leopold fiducioso nelle (momentanee) fortune professionali ed economiche del figlio. Sono anni – il 1784, 1785 e 1786 – di intensa produzione concertistica con il pianoforte. Vengono alla luce tre concerti all'anno e ognuno costituisce un vero e proprio gioiello. In tanta ricchezza creativa è innegabile l'emergere di due opere catalogate con kv 466, in re minore e, appunto, kv 491, in do minore. Il primo è, forse, più conosciuto dal grande pubblico mozartiano anche perché ormai lo si riconosce, per acquisita definizione, come il concerto 'romantico' per eccellenza. Il problema dell'ampia, complessa, affascinante categoria del 'Romantik' in Mozart non è certo affrontabile, in modo congruente e approfondito, in questa sede, tuttavia è proprio in tale direzione che va ricercato il mistero creativo del kv 466 e anche, seppur in modo sensibilmente diverso, del kv 491.

Molto si è scritto sulla cosiddetta 'teoria degli affetti', sulle implicazioni emozionali dell'ascolto della musica e dell'ipotetica classificazione di questi 'stati'. Maggiore attenzione è stata riportata in tal senso, sull'uso di determinate tonalità come scelta di un ambito affettivo ed emozionale da esprimere con maggiore evidenza. Pur con tutte le dovute cautele nei confronti di tali generalizzazioni è innegabile rilevare che la stratificazione della nostra memoria culturale ci ha portato a 'classificare' percettivamente aree tonali come produttrici di ambiti emotivi.

Quando Mozart componeva – lo ripetiamo ancora una volta – non pensava soltanto alle tonalità oppure a un determinato strumento. Subito nella sua

mente la tonalità si adeguava allo strumento; nello stesso tempo, a seconda della tonalità e dell'invenzione musicale, sceglieva lo strumento più adatto a esprimere il suo pensiero. Ma per lo più succedeva il contrario: se doveva scrivere per un determinato strumento, l'invenzione si adattava a priori al suo carattere, alle sue possibilità tecniche, alle tonalità di cui disponeva. E ciò, come si è già detto, non deve essere inteso come una limitazione, [...], bensì come uno sfruttamento integrale delle possibilità di uno strumento. Perciò in Mozart non si può – senza distruggere l'atmosfera della composizione – fare trasporti di tonalità oppure scambiare gli strumenti [...]. Ogni sostituzione di strumenti tradisce le intenzioni di Mozart [...]. Certo non bisogna esagerare, né indulgere alla mania romantica di attribuire a ogni tonalità un carattere espressivo determinato e immutabile. Mozart non era affatto un romantico o un fanatico estetizzante, ma la sua alta potenza creativa e la sua particolare affinità con i problemi della musica mettevano in luce relazioni che cercheremmo invano presso altri compositori. Così, pur con tutte le necessarie riserve, nel linguaggio musicale di Mozart è possibile individuare la 'Stimmung' – per lo più di natura spirituale – delle varie tonalità, o almeno ciò si può fare nelle opere rappresentative delle singole tonalità.

Così scrive Aloys Greither nel suo divulgativo, ma non certo influente *Mozart*. E, oltre a ciò, propone una breve disamina delle tonalità usate solitamente da Mozart proponendo una sorta di classificazione categoriale. Così si esprime a proposito del do minore, tonalità di impianto e di chiave del concerto kv 491:

Do minore, tonalità relativa di mi bemolle maggiore. La nobile solennità massonica (Mozart venne iniziato alla Massoneria nel dicembre 1784, *nda*) del mi bemolle maggiore diventa nel do minore pacata, commossa pietà. Qui si onora e si accetta la morte, qui si celebrano i misteri della fede, sia di quella cattolica che di quella massonica. Il re minore è scosso da brividi metafisici, il do minore si placa nella fiduciosa e pia attesa della morte. Esempi: Messa kv 427; *Maurerische Trauermusik* kv 477; Sestetto per fiati kv 388 (più tardi trasformato in ottetto); *Requiem* kv 626.

Anche se appare eccessivamente sintetica e consequenzialmente riduttiva, tale sintesi – il *Requiem* ha, oltretutto, come tonalità di impianto il re minore – e capace di ingenerare equivoci su argomenti così complessi coglie il segno, però, quando afferma la dolorosa solennità che traspare dai tessuti compositivi retti dal do minore. E la dolorosa solennità è presente, appunto in modo pacato e compreso, anche nel concerto kv 491. Ma l'arte, mozartiana, qui, si fa ancora più sottile, raffinata. In rapporto, ad esempio alla *Maurerische Trauermusik* kv 477 dove il do minore è percepito in tutta la sua incombente, talvolta massiva, presenza, nel primo tempo del Concerto si configurano soprattutto essenziali linee melodiche che ne caratterizzano l'ambito.

È un sapiente disegno del do minore quello che apre il concerto, e non la sua massa accordale. Un sapiente disegno che evidenzia la

bellezza di timbriche lineari dell'orchestra, la quale appare in piena autonomia all'inizio. L'apertura avviene infatti, con la sola orchestra e con l'esposizione di un tema unisono secondo un'articolazione tematica che appare tutt'ora moderna in modo sconcertante. Evidente appare, oltretutto, la tensione drammatica del tema e la sua costante affinità con quella *full immersion* nel *climax* teatrale che è propria di ogni grande composizione mozartiana. L'uso dell'orchestra è concepito in modo ampio sia dal punto di vista strumentale – raramente Mozart impiegò tanti strumenti, con la presenza contemporanea di oboi e clarinetti, fra gli altri – sia da quello concertante, data la presenza numerosa di molti frammenti tematici distribuiti fra gli strumenti stessi.

L'inserimento del pianoforte è, per certi aspetti, atipico. Avviene in modo estremamente fluido, conseguenzialmente allo 'spegnimento' tematico dell'orchestra. Il crescere della funzione dialettica del pianoforte è, in quest'opera, progressivo. Da una elegante, lieve esposizione tematica, il movimento procede verso l'ispessimento dei materiali. Il comportamento dell'orchestra è speculare a tutto ciò e la compenetrazione fra le due parti ha degli equilibri magistrali. Momenti di contrazione e rilassamento, pur in una grande organicità, creano una specie di mondo espressivo. Non di rado il pianoforte, poi, supera la sua funzione tematica con rapidi e lievi arpeggi che sottolineano alcuni passi salienti della conduzione generale della composizione. Ciò che appare affascinante è proprio questo ruolo di progressione costruttiva che si rileva soprattutto nel primo tempo, nell'*Allegro* la cui dicitura, in tal caso, rispecchia più l'andamento agogico che quello espressivo. Il tempo centrale è una sorta di delicata, elegante riflessione in musica sulle tensioni prodotte dal movimento precedente. Muove alla relativa maggiore, cioè in mi bemolle maggiore e ciò conferisce un'atmosfera di apparente serenità. La dilatazione del tempo consente in questo *Larghetto* di cogliere l'emersione concertante di strumenti a fiato come i 'legni'. Una scelta precisa intenta a rilevare armoniose, ovattate pastosità sonore da fondere con la bellezza tematica espressa dallo strumento principale.

Quell'inarrivabile sintesi fra solennità e inquietudine degli 'affetti' di sapore proromantico si ripresenta nel terzo tempo. Un tempo di marcia, l'uso di trombe e timpani, una certa enfasi di andamento ne fanno un movimento che assembla elementi diversi. L'evoluzione vicina alla forma di tema con variazioni consente poi al pianoforte di riprendere la sua funzione dominante consegnandoci episodi in cui il virtuosismo non è mai fatto stupefacente e gratuito ma sempre equilibratissimo soggetto di delineazione estetica ed espressiva. Non mancano, nel corso del Concerto, passi tematici di grande bellezza che ritroveremo discretamente riproposti nella *Zauberflöte*.

Marco Maria Tosolini

JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE OP. 73

La composizione della Prima Sinfonia aveva richiesto a Johannes Brahms (Amburgo, 1833 -Vienna, 1897) una lunga gestazione: quasi un quindicennio di dubbi e rielaborazioni, dal 1862 al 1876. La Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73 nasce invece quasi di getto nel giro di pochi mesi durante l'estate del 1877, come se difficoltà e ostacoli si fossero dissolti nello sforzo della prima prova, mettendo il compositore nello stato d'animo ideale per affrontare una partitura tanto scorrevole e serena quanto originale e formalmente densa. Il dissidio tra grande forma classica e libera inventiva romantica viene in un certo senso ricomposto con il superamento della soggezione psicologica rispetto al modello di Beethoven.

La prima esecuzione a Vienna, il 30 dicembre 1877, con i Wiener Philharmoniker diretti da Hans Richter, riceve accoglienze trionfali: il punto di forza, per il pubblico, sembra essere la maggiore comprensibilità della nuova sinfonia rispetto a quella precedente. Al di fuori della capitale dell'impero austro-ungarico, tuttavia, i giudizi non sono altrettanto entusiastici: dopo la presentazione al Gewandhaus di Lipsia (10 gennaio 1878), ambiente più severo e conservatore, il critico Alfred Dörfel scrive:

I viennesi sono molto meno esigenti di noi. Noi chiediamo a Brahms ben di più che della musica graziosa, molto graziosa, nelle sue sinfonie.

Come a dire che il limite dell'opera consiste nel non essere sufficientemente beethoveniana.

Si inizia così a considerare la Seconda Sinfonia la 'pastorale' di Brahms, tanto che qualche anno dopo Ferruccio Busoni paragonerà la musica del compositore tedesco a

uno di quei piccoli laghi di montagna in cui un fiume entra da una parte ed esce dall'altra, senza che la tranquillità del lago ne venga turbata.

Lo stesso Brahms concorre a questa fama definendola una

piccola sinfonia, gaia, assolutamente innocente,

e ancora:

un terreno vergine, dove fluttuano così tante melodie che bisogna stare attenti a non calpestarle.

Vero è che, presentandola in una lettera al suo editore, Fritz Simrock, Brahms sembra contraddirsi:

La nuova sinfonia è così malinconica da non potersi sopportare. Non ho mai scritto nulla di altrettanto triste: la partitura deve uscire listata a lutto.

Considerata la diversità dei punti di vista e delle definizioni («pastorale», come s'è detto, ma anche «mozartiana», «sinfonia viennese», «l'ultima di Schubert», «una suite di valzer»), sembra esserci qualcosa di peculiare e allo stesso tempo inafferrabile nel carattere di questo lavoro. Al di là delle etichette, gli spunti lirici e gli echi pastorali che si possono cogliere nel trattamento dei fiati coesistono di fatto con la struggente malinconia romantica che emerge dalla cantabilità degli archi, in particolare dei violoncelli. Quanto ai mezzi costruttivi e formali impiegati, Brahms concilia la monumentalità con la sensibilità intimista, e trova una propria strada e una nuova espressività percorrendo consapevolmente la via 'costruttivista' del classicismo impersonato da Haydn, Mozart e Beethoven. Così, se i legami con la tradizione sono evidenti nell'articolazione in quattro movimenti, la forma-sonata che rappresenta l'ossatura formale del primo e del quarto tempo è trattata con la più ampia libertà.

L'iniziale *Allegro non troppo* è una delle costruzioni più grandiose e articolate del sinfonismo ottocentesco: dal primo tema frammentato in cui predomina il colore dei corni al secondo più disteso e lirico, simile a un valzer, esposto da viole e violoncelli, fino alla complessità contrappuntistica del successivo sviluppo, Brahms sembra gettare le basi per un superamento della forma-sonata, rimettendone in gioco le possibilità di elaborazione formale. Nella coda – che del movimento è forse il cuore ideologico e strutturale – si annullano le tensioni del conflitto drammatico. L'assolo del corno sfocia in un canto solitario, in un abbandono lirico che sostituisce così un finale clamoroso con uno struggente addio.

L'*Adagio non troppo* è il movimento che ha fornito appigli a una lettura funerea della sinfonia. Ha una struttura tripartita: si apre con un tema malinconico esposto dai violoncelli e accompagnato dai fagotti, e prosegue con un secondo motivo che, affidato al corno, evoca atmosfere alpestri. Anche nella parte centrale figurano due temi: il primo, esposto dai fiati, è sereno e tranquillo; il secondo, affidato ai violini, è più lirico ed espressivo. Quest'ultimo, nella terza sezione, viene a poco a poco sviluppato in maniera più tesa e drammatica fino a quando i violini ripropongono, variandolo, il triste tema iniziale, concludendo il movimento con lo stesso tono sobrio e pacato dell'avvio.

Il breve terzo movimento, *Allegretto grazioso*, è uno scherzo con due trii e presenta una serie di temi accattivanti che si sviluppano tutti

a partire da quello iniziale: un motivo pastorale esposto dagli oboi accompagnati dal pizzicato dei violoncelli. L'unità tematica, le variazioni ritmiche, i contrasti timbrici tra fiati e archi, tra aeree leggerezze e orchestra piena hanno stimolato, insieme con la cantabilità dei motivi, i giudizi 'agresti' e 'popolareschi' sulla sinfonia. L'*Allegro con spirito* finale riprende specularmente la forma-sonata con due temi principali del movimento di apertura, con il quale condivide anche le proporzioni strutturali dello sviluppo e della ripresa. Di rilievo sia la trasparenza enigmatica del tema iniziale, attaccato «sottovoce» dagli archi, che l'ampio e nobile secondo motivo intonato dai violini primi e dalle viole. La coda ricapitola una serie di elementi tematici diversi, chiudendo la sinfonia con toni trionfali e improvvise pause, come se il tempo dovesse prolungarsi all'infinito.

Roberto Mori

ASHER FISCH

Collabora regolarmente con i maggiori teatri europei e americani e con complessi sinfonici di prestigio. Significative sono le sue collaborazioni con l'Israel Philharmonic Orchestra, la Chicago Symphony Orchestra, la NHK Symphony Orchestra, i Münchner Philharmoniker, la Mozarteum Orchester, la NDR Hamburg Orchestra, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Philharmonia Hungarica, la Western Australian Symphony Orchestra, le orchestre sinfoniche di Atlanta, Detroit, Bergen e Seattle. È stato direttore musicale della New Israeli Opera e direttore musicale della Volksoper di Vienna, dove ha diretto con enorme successo *Die Meistersinger von Nürnberg* e *Der König Kandaules* di Zemlinsky. È stato invitato alla Staatsoper di Vienna (*Parsifal*, *Fidelio*, *Tosca*, *Evgenij Onegin*), alla Staatsoper di Berlino (*Die Zauberflöte*), alla Royal Danish Opera (*Tristan und Isolde*), alla Bayerische Staatsoper (*Don Giovanni*) e alla Hamburgische Staatsoper (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*). Ha debuttato al Covent Garden di Londra nel 1996 in occasione del Gold and Silver Gala con Plácido Domingo, per poi tornarvi a dirigere *Il barbiere di Siviglia*. Dal 2014 è direttore principale presso la West Australian Symphony Orchestra a Perth ed è direttore principale ospite presso l'Opera di Seattle. Il suo debutto americano è avvenuto nel 1995 alla Los Angeles Opera con *Der fliegende Holländer*; successivamente è stato invitato alla Lyric Opera di Chicago (*Madama Butterfly*, *Macbeth*, *Die Fledermaus*), al Metropolitan di New York (*La vedova allegra*, *Madama Butterfly*) e alla Houston Grand Opera (*Kat'a Kabanova*). Ha inoltre diretto *Tosca* al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, *Les Contes d'Hoffmann* all'Opéra Bastille di Parigi e alla Deutsche Oper di Berlino, *La forza del destino*, *Otello*, *Norma* e *Macbeth* al Savonlinna Festival. Nelle ultime stagioni ha diretto *Don Carlo*, *Der Rosenkavalier* e una nuova produzione del *Trittico* (2007) alla New Israeli Opera, *Tristan und Isolde* e *Wozzeck* alla Semperoper di Dresda, *Der Rosenkavalier* e *Der Fliegende Holländer* alla Seattle Opera, oltre che produzioni a Monaco, Berlino e Vienna. Tra i suoi impegni più recenti: *Der Fliegende Holländer*, *La traviata*, *Falstaff*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Otello*, *Andrea Chénier*, *Carmen*, *Die Zauberflöte* a Monaco di Baviera; *Tristan und Isolde* e *Carmen* a New York; *Die Zauberflöte* a Torino; *Der fliegende Holländer*, *Arabella*, *Hänsel und Gretel* a Dresda; *Tannhäuser* al New National Theatre di Tokyo; *Capriccio* al Teatro Real di Madrid; *Fidelio*, *Missa Solemnis*, Sinfonia n. 2 di Mahler e una serie di concerti a Bologna e concerti sinfonici a Perth, Sydney, Tokyo e Stuttgart.



Teatro La Fenice
sabato 17 dicembre 2022 ore 20.00

GABRIEL FAURÉ
Pelléas et Mélisande suite op. 80

Prélude: Quasi adagio
La fileuse: Andantino quasi allegretto
Sicilienne: Allegretto molto moderato
La mort de Mélisande: Molto adagio

CLAUDE DEBUSSY
Nocturnes per coro femminile e orchestra

Nuages
Fêtes
Sirènes

MAURICE RAVEL
Daphnis et Chloé suite per orchestra n. 2

Lever de jour
Pantomime
Danse générale

La Valse
poema coreografico per orchestra op. 72

direttore
CHARLES DUTOIT
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Caiani

NOTE AL PROGRAMMA

GABRIEL FAURÉ, *PELLÉAS ET MÉLISANDE* SUITE OP. 80

Il panorama teatrale francese del secondo Ottocento, nonostante il dominio del dramma borghese di taglio realista, registra un'ampia diffusione delle musiche di scena: tutti i maggiori compositori dell'epoca si dedicano – pur in misura diversa – a questo genere. Tra le musiche di scena che nel tempo hanno conservato una certa vitalità, anche grazie alla loro trasformazione in *suite*, figurano quelle di Gabriel Fauré (Pamiers, 1845-Parigi, 1924). L'attività di Fauré non risente della crisi del linguaggio musicale europeo tra Otto e Novecento. Di qui uno stile che si tiene lontano da influssi e condizionamenti del panorama musicale coevo e guarda piuttosto a modelli preesistenti. Educato dall'École Niedermeyer di Parigi alla venerazione dei classici francesi (da Josquin Desprez a Couperin e Rameau) e dei classici stranieri (da Palestrina a Bach, a Haydn), Fauré è grande ammiratore di Beethoven, discepolo spirituale di Chopin nelle composizioni per pianoforte, nonché di Schumann nelle prime pagine cameristiche. Tuttavia la sua arte, fatta di grazia e levità, tende progressivamente a un ritorno alla tradizione nazionale francese, intesa come modello di chiarezza, semplicità ed equilibrio.

Queste caratteristiche si ritrovano nella pacatezza classica e nella tersa serenità delle sue musiche di scena. A differenza di altri compositori francesi coevi, Fauré non ha la stoffa dell'operista e le musiche di scena rappresentano per lui una specie di surrogato. In una lettera a Saint-Saëns del 1893 ammette:

Le musiche di scena sono l'unico genere che si adatti un poco alle mie modeste capacità.

Con questa consapevolezza compone le musiche per *Caligula* op. 52 (1888) di Alexandre Dumas padre, per *Shylok* op. 57 (1889) da Shakespeare e per *La Passion* (1890) di Edmond Haraucourt, per *Le Bourgeois gentilhomme* (1893) di Molière e per il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck (op. 80, 1898). Di *Caligula*, *Shylok* e *Pelléas*, Fauré appronterà delle *suite*.

Di particolare interesse sono i brani per il *Pelléas et Mélisande*, composti non per la prima rappresentazione del dramma teatrale simbo-

lista di Maurice Maeterlinck (17 maggio 1893), ma per una replica londinese del 21 giugno 1898 al Prince of Wales Theatre. Il teatro si era rivolto inizialmente a Debussy, che si era assicurato i diritti esclusivi per un'opera tratta da questo lavoro e che terminerà solo nel 1902. Debussy però rifiuta e l'incarico passa a Fauré che ci lavora nel maggio 1898. Il dramma di Maeterlinck con le musiche di Fauré va dunque in scena a Londra, con la presenza sul podio dello stesso compositore. Dai diciannove numeri della partitura londinese, composta in tempi stretti e con l'aiuto di un allievo, Charles Koechlin, cui viene affidata l'orchestrazione, Fauré ricava una *suite* da concerto, eseguita dall'Orchestra Lamoureux a Parigi il 3 febbraio 1901. In questa prima versione della suite op. 80 figurano solo tre brani: *Prelude, Fileuse, Molto adagio*. Mancano invece due importanti pezzi delle musiche di scena, *Sicilienne* e *Mélisande's Song*, integrati successivamente nella partitura.

Immerso in un clima di rassegnata malinconia, Il Prelude evoca con il suo lirismo severo e contenuto la foresta incantata e misteriosa dove si incontrano Golaud e Mélisande. La successiva Fileuse (la filatrice) è invece un interludio posto a commento della prima scena del terzo atto: un ritratto aggraziato e pieno di freschezza di Mélisande all'arcolajo. Quanto alla *Sicilienne*, dove il dialogo fluido, quasi ipnotico, tra flauto e arpa evoca atmosfere mediterranee indefinite e immaginarie, si tratta della trascrizione orchestrale di un brano precedentemente composto da Fauré per violoncello e pianoforte: la *Sicilienne* in sol minore op.78.

La suite si chiude con il *Molto adagio*: una marcia funebre che dopo un avvio sommesso vede la scrittura via via infittirsi per poi sfumare in una atmosfera rarefatta e impalpabile. Alla fine, il canto solitario del flauto sostenuto dagli archi accompagna nella maniera più appropriata e toccante la morte di Mélisande:

un piccolo essere così tranquillo, così timido e così silenzioso,

secondo le parole del vecchio Arkël che chiudono il dramma di Maeterlinck.

CLAUDE DEBUSSY, NOCTURNES PER CORO FEMMINILE E ORCHESTRA

Raramente il termine Notturmo definisce una composizione per grande orchestra. Nel Settecento, con questo titolo si designano brevi pezzi per piccoli *ensemble*, spesso di soli strumenti a fiato, destinati a feste notturne nei palazzi nobiliari. Nel repertorio ottocentesco, il termine sarà invece associato per lo più a brani pianistici di carattere delicato e dalle atmosfere 'lunari' e romantiche, fra cui i più famosi restano i *Notturmi* di Chopin.

Tra le non molte composizioni per grande orchestra che amplificano e trasformano in altre direzioni espressive il *pathos* dei Notturmi romantici, figurano i *Nocturnes* di Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862-Parigi, 1918). Un trittico alquanto travagliato nella stesura. Nel settembre 1892, in una lettera indirizzata al principe Poniatowski, suo protettore, Debussy accenna a una nuova composizione, *Trois scènes au crépuscul*, ispirata alle poesie di Henri de Régnier e dedicata al celebre violinista Eugene Ysaÿe. L'opera però non viene terminata e Debussy inizia a rielaborare il materiale per un concerto per violino e orchestra, dedicato sempre a Ysaÿe, che nemmeno in questo caso viene portato a compimento. È solo tra il 1897 e il 1899 che il materiale trova la sua versione definitiva nei tre *Nocturnes*.

I primi due pezzi, *Nuages* e *Fêtes*, vengono presentati il 9 dicembre 1900 ai Concerts Lamoureux di Parigi, mentre l'esecuzione completa, presso la stessa sede, è del 27 ottobre 1901. Accolti inizialmente con freddezza da pubblico e critica, i *Nocturnes* sono considerati tra i vertici dell'impressionismo musicale e, in particolare, della produzione di Debussy stimolata dalla poesia estetizzante di de Régnier e dalle suggestioni della pittura di James McNeill Whistler. Il mondo di Debussy, d'altra parte, è quello delle grandi trasformazioni della cultura europea a cavallo tra Otto e Novecento, dove si moltiplicano gli intrecci della musica con la letteratura, la pittura e la filosofia. Tra le opere di Whistler che colpiscono Debussy figurano in particolare il ciclo dei Notturmi e *Disposizione in grigio e nero* n. 1, ritraente la madre dell'artista e definito «uno studio sul nero e grigio».

È proprio con queste tinte che vengono 'dipinte' da Debussy le *Nuages* (Nuvole) che aprono la composizione. In una nota programmatica, in cui cerca di dare qualche indicazione all'ascoltatore, il compositore scrive:

Nuages: è l'aspetto immutabile del cielo con la lenta e malinconica processione delle nuvole, che termina in una grigia agonia dolcemente tinta di bianco.

Debussy si attiene dunque a una descrizione meteorologica che è allo stesso tempo metaforica. Le dinamiche oscillano per lo più tra il *piano* e il *pianissimo*, i brevi cenni melodici (il motivo principale è affidato al corno inglese) sono privi di sviluppo tematico e fluttuano fra gli strumenti, o da una sezione strumentale all'altra, con un trascolorare di timbri e armonie che evoca il movimento lento delle nuvole.

Fêtes, sempre secondo Debussy

è il movimento, il ritmo danzante dell'atmosfera con bagliori di luce improvvisa.

Il grigio e le nuvole cedono il passo a un acceso colorismo e a festosi ritmi di danza: una moltitudine di frammenti tematici si inseguono dando vita a un gioco fantasmagorico. All'improvviso tutto si arresta e, nell'epi-

sodio centrale, una fanfara a tempo di marcia annuncia l'avvicinarsi di un corteo che si unisce alla festa, con toni a tratti inquieti, e poi si allontana. Con un lento diminuendo, il clima gioioso e i risvolti pensierosi sfumano in sonorità sempre più sommesse fino a dissolversi. I vocalizzi senza testo di un piccolo coro femminile aprono il terzo movimento, *Sirènes*. Toni e ispirazione sono tratti in questo caso da uno dei poemi di de Régnier, *L'Homme et la Sirène*, e da una poesia di Algernon Swinburne, *Nocturne*. In un clima tipicamente impressionistico, l'orchestra evoca la presenza del mare con sonorità iridescenti e armonie cangianti, mentre alle voci è affidato il canto seducente e denso di cromatismi delle sirene: una linea melodica semplice e fluida, priva di contrappunto. La melodia scorre tra voce e orchestra senza sancire alcun primato timbrico. Il coro non diventa un personaggio, ma resta uno strumento integrato nell'organico orchestrale. I lineamenti delle sirene diventano sfuggenti: Debussy allude a un orizzonte extramusicale, senza riprodurlo con esattezza, lasciando spazio all'immaginazione.

Proprio per questo i *Nocturnes* sono tre composizioni di incerta classificazione. Non appartengono alla musica assoluta perché contengono rimandi a una dimensione extra-musicale; ma non appartengono nemmeno alla musica a programma, perché stimolano l'ascoltatore a seguire percorsi indipendenti dalla volontà del compositore.

MAURICE RAVEL, *DAPHNIS ET CHLOÉ* SUITE PER ORCHESTRA N. 2

Per quanto attento alle novità provenienti sia dal mondo musicale, che dalla letteratura e dalle arti visive, Maurice Ravel (Ciboure, 1875-Parigi, 1937) fonda la sua poetica nel confronto con il passato, come fonte d'ispirazione e metro di valore. Le sue composizioni ora guardano a una Grecia di sogno attinta dalle arti visive, ora resuscitano grandi maestri in sontuosi abiti da cerimonia, con arcani riti di magia (la Sonatina, *Le tombeau de Couperin*). Il rapporto con il passato riguarda anche il modo incantato e privo di implicazioni psicanalitiche con cui si addentra nella purezza dell'infanzia e della fiaba: un interesse culminato nel 1825 con l'opera *L'enfant et les sortilèges*.

Il balletto *Daphnis et Chloé* si colloca in un momento in cui la cultura musicale e teatrale francese guarda con estremo interesse alle suggestioni del mondo antico. Sulla scia di *L'après-midi d'un faune* di Debussy (1894) e di altri lavori ispirati alla classicità, questo balletto in un atto nasce da una commissione di Sergej Diaghilev, impresario dei Ballets Russes, che propone al musicista un soggetto ispirato al romanzo ellenistico di Longo Sofista *Le aventure pastorali di Dafni e Cloe*, opera precorritrice della narrativa erotica d'età moderna e che nel corso dei secoli aveva già incontrato i favori di alcuni grandi autori della letteratura europea, da Tasso a Rousseau e Goethe.

Ravel inizia la composizione nel giugno 1909 e la porta a termine, dopo una lunga e travagliata elaborazione, nell'aprile 1912. La prima va in scena l'8 luglio dello stesso anno al Théâtre du Châtelet di Parigi con la coreografia di Michel Fokine, le scene e i costumi di Léon Bakst e la direzione orchestrale di Pierre Monteux. Nei due ruoli principali figurano Vaclav Nizinskij e Tamara Karsavina. La trama si incentra su una vicenda pastorale ambientata nell'isola di Lesbo. Dafni e Cloe si amano profondamente, ma una serie di ostacoli si oppone al loro idillio: prima Dafni deve conquistare l'amata superando in danza un rivale, poi una pastorella cerca di sedurre Dafni, quindi i pirati rapiscono Cloe che viene però salvata dall'intervento del dio Pan. Il ricongiungimento dei due innamorati e il lieto fine vengono suggellati da un travolgente baccanale.

Nella sua *Esquisse autobiographique* del 1928, Ravel spiega il suo proposito:

Era mia intenzione comporre un ampio affresco musicale senza occuparmi troppo di arcaismo, bensì cercando di restare fedele alla Grecia dei miei sogni, assai prossima a quella immaginata e dipinta dagli artisti francesi della fine del Settecento.

La Grecia a cui pensa Ravel è dunque un sogno a occhi aperti, ispirato a una voglia di antico in cui si mescolano amore purissimo e sensualità, apollineo e dionisiaco, sonorità eteree e suoni selvaggi. Ne esce una 'sinfonia coreografica', secondo la definizione dello stesso compositore, che mantiene le linee costruttive del sinfonismo e una struttura unitaria, pur avvalendosi di tutte le conquiste armoniche e timbriche dell'impressionismo di Debussy. Spiega Ravel:

Il lavoro è costruito sinfonicamente, secondo un piano tonale piuttosto rigoroso, per mezzo di un esiguo numero di temi i cui sviluppi assicurano l'omogeneità dell'opera.

Una scrittura musicale lussureggiante, dunque, ma allo stesso tempo di incomparabile ordine e misura, di razionale architettura. La realizzazione musicale implica un organico per grande orchestra, un coro e una durata di quasi un'ora che la rende la più ampia composizione di Ravel. Se il balletto non avrà grande fortuna e non entrerà mai in repertorio nella sua versione originale, la musica sarà invece molto apprezzata fin da subito, tanto che Ravel ricaverà dalla partitura due *suite* da concerto di tre brani ciascuna, rispettivamente nel 1911 e nel 1913. La seconda, tratta dall'ultima parte del balletto, è la più popolare ed eseguita.

Il primo brano, *Lever du jour* – l'alba del giorno che segna il ricongiungimento dei due giovani dopo tante disavventure – si apre con i glissandi delle arpe, i ritocchi dei flauti e dei clarinetti che evocano un pa-

esaggio sonoro in cui risuonano voci e rumori della natura che si risveglia, ma anche gli echi di una antichità misteriosa e onirica. Segue la *Pantomime*, con una parte affidata al flauto particolarmente elaborata: il brano vede infatti i due protagonisti mimare la vicenda mitica di Pan e della ninfa Siringa mettendo in scena proprio l'invenzione del flauto di Pan. Per sfuggire alle brame del fauno, la ninfa invoca l'aiuto delle Naiadi che la trasformano in una canna di bambù che, mossa dal vento, emette un suono melodioso: al dio non resta che costruire con la canna uno strumento musicale e suonare in memoria di Siringa.

L'ultimo brano, *Danse générale*, è un baccanale di travolgente energia, costruito su una solida impalcatura di scansioni dove è evidente la tendenza, tipica di quegli anni, di inserire nelle composizioni musicali ritmi inconsueti: il 5/4 utilizzato in questa danza finirà addirittura per mettere in difficoltà i ballerini e il coreografo all'epoca della prima del balletto. Rispetto alle tendenze dell'impressionismo musicale, Ravel rafforza insomma il ritmo e i profili melodici, dando vita a una musica luminosa e allo stesso tempo ricca di contrasti, in cui si insinua la nostalgia, tipica del primo Novecento europeo, per mondi lontani e irrimediabilmente perduti.

Roberto Mori

MAURICE RAVEL, *LA VALSE* POEMA COREOGRAFICO PER ORCHESTRA OP. 72

Anche se l'abbiamo sentita ripetere mille volte e suscita oramai poco più di un soporifero ron-ron, la storia della danza «che si balla sull'orlo dell'abisso» (ma l'avrà inventata davvero Karl Kraus?) fa sempre il suo effetto. Folgorante, non si può negare, l'idea che un oggetto frivolo e fuggente come il valzer, ovvero un innocente ballo alla moda, diventi a un certo punto, nella storia di una civiltà, il contrario di se stesso, vale a dire la spia, il sospetto, la tragica messa in scena di una catastrofe, del crollo, addirittura, di un intero sistema sociale. Talmente fascinosa, l'idea, che ti viene la tentazione di strapparla al suo paese natale, la *finis Austriae*, e di appiccicarla addosso, per esempio, a molte delle danze che attraversano come un brivido l'intero programma di questo concerto...

Un'aura di fine, di congedo, di spensierata decadenza, di malattia incurabile circonda, tanto per cominciare, il pezzo che più degli altri sembra imparentato col mobilissimo *pater*, il valzer viennese: *La Valse* di Maurice Ravel, anno di nascita 1919-1920. Un'opera rara che ti lascia addosso uno strano disagio, appena la incontri: li ascolti, li riascolti, questi dodici minuti di musica 'molle', ondeggiante, cattiva, e ti sembra quasi di non riuscire a stare in piedi, come quando ti vengono le vertigini, sul bordo di un cornicione. Dev'essere il solito 'effetto valzer', ti dici: se balli sull'orlo di un burrone ti dovresti sentire pressappoco così. Però i conti non tornano: il *genius* velenoso di Herr Kraus aveva in mente, al tempo, un abisso

astratto, una condizione metaforica, il «disagio di un'intera civiltà», non certo un buco o un precipizio a picco sul mare. Quindi è da escludere che la vera e propria vertigine motoria provocata da questa *valse* (oltretutto visceralmente parigina) abbia qualche cosa a che fare con la questione metaforica dell'abisso viennese. Scartata dunque l'ipotesi comoda dell'abisso e le mille altre possibili, dal metro ansimante del 3/4 fino alla fanta-sociologia del valzer, resta una sola via per afferrare le ragioni dello stordimento, della vertigine, del capogiro che *La Valse*, a ogni nuovo ascolto, continua a provocare: gettarsi cioè a occhi chiusi nella danza e attraversare da cima a fondo le 'mille misure' della partitura come se fossero la mappa fedele di una 'vera' sala da ballo.

Si comincia con un mormorio indistinto, quasi inavvertibile, in *pianissimo*, con i contrabbassi divisi e in sordina, e si capisce subito che stiamo ballando un valzer diverso da qualsiasi altro valzer, molto più simile a un incubo che a una festa. Trascorre un lunghissimo, interminabile minuto ed ecco che finalmente il buio si fa meno nero e si intravede un profilo un po' più nitido: il discorso tonale si stabilizza intorno al perno del re maggiore e sale lentamente, dal fondo della sala, un tema in metro inequivocabilmente ternario: lo portano a spasso i fagotti e le viole, mentre gli archi non risparmiano il loro repertorio 'spettacolare' di tremoli e glissando. Dietro il 'sipario' si intravede persino il guizzo leggero della cadenza solistica di un flauto. Il clima sembra più sereno, tanto che gli archi acuti intonano una frase languidissima e valzerosa, accompagnata però dal glissando percussivo delle arpe. E il fragore non si placa, anzi, il disegno sospirato degli archi viene ben presto sommerso dalla marea montante dell'orchestra, guidata dal rintocco sempre più aggressivo, ruggente, incattivito delle percussioni. C'è poco da stare tranquilli, anche se dopo aver toccato il *climax*, l'*anti-climax*, al solito, è più rassicurante: l'orchestra mette da parte la violenza e intona una sorta di trio, prima affidato ai fiati e poi raccolto da viole e violini primi, che sembra possedere una forte energia tematica (anzi ha proprio l'aria di voler introdurre un secondo tema di valzer), ma che alla fine ha solo il compito di scardinare la tonalità di re maggiore per portare l'armonia verso un nuovo centro: il si bemolle maggiore. Centro instabile, comunque, perché dopo un latrato squillante degli ottoni rinforzati dal rintocco acido delle castagnette, i violini disegnano un motivo cromatico aggressivo e determinato, solo falsamente svagato, che conduce verso il mi bemolle maggiore. Ancora un 'cambio di scena', rapido e incalzante, e i fiati si inventano dal nulla, come se una coppia di danzatori fosse entrata improvvisamente in sala scivolando silenziosamente sul *parquet*, un tema tutto nuovo, solidamente ancorato a una tonalità inedita: il fa maggiore. Ma è solo una pausa, un respiro, un arresto momentaneo: le percussioni ricominciano a martellare, ma invece di far male, questa volta, ritirano la mano: brusca e inattesa, una nuova modulazione ci fa ritornare, come in un coreografico gioco dell'oca, alla casella

di partenza. Violoncelli e clarinetti, indossando nuovamente l'abito di gala del re maggiore, intonano un nuovo valzer, liricissimo, elegante, sinuoso, ma inequivocabilmente zoppo, faticoso, quasi incapace di camminare sulle proprie gambe, tanto che si frammenta in uno svagatissimo 'trio' in cui i violini insistono, cocciutamente, su un glissatino beffardo e smorfioso. A questo punto i danzatori non possono far altro che fermarsi, arrestarsi per un istante e volgere lo sguardo all'insù, al centro della sala, dove campeggia un gigantesco orologio: l'orchestra intona improvvisamente un ticchettio meccanico e regolare, indicando quasi con la mano la corsa inesorabile delle lancette: *tempus fugit* e il ballo sta per terminare. C'è giusto il tempo di ritornare con la memoria ai valzer, ai valzerini, ai valzeroni e ai valzeracci che ci hanno accompagnato durante la festa. Ma il ricordo, si sa, gioca strani scherzi: taglia, accorcia, cancella, allunga, deforma e i cinque valzer che abbiamo appena danzato finiscono in un frenetico, ossessivo, fragoroso frullatore meccanico che tutto trita e trasforma. Alla fine, dopo tanto ricordare, la testa scoppia, il sangue batte alle tempie, le gambe vanno per conto loro, senza più seguire il tempo: corni, tromboni e tamtam urlano a voce alta, archi e legni si alzano in piedi e cominciano a correre sempre più velocemente, sempre più freneticamente, fino a che anche loro, dopo un ultimo sussulto del tamburo battente, crollano a terra sfiniti.

Come ogni corsa analitica più o meno rapsodica, più o meno esatta, più o meno 'tecnica', anche questa lascia, inutile negarlo, vagamente insoddisfatti, come se le parole (e succede sempre!) fossero strumenti troppo rozzi, troppo 'volgari' per stare al passo (letteralmente!) dei suoni. E restiamo ancora ondivaghi, incerti, instabili, anche se a distanza di sicurezza dell'orlo dell'abisso. E allora? Allora c'è forse un'ultima strada da imboccare per guarire dalla nausea analitica e dalla delusione ermeneutica: quella di affidarsi per una volta (terapia di solito sconsigliatissima) al pensiero auto riflesso del compositore-demiurgo, di solito assai bugiardo nei confronti di *soi-même*. In testa alla partitura, infatti, proprio come si faceva con i poemi sinfonici più rispettabili, Maurice Ravel scrive:

Una coltre di nuvole turbinose comincia a svaporare e lascia a poco a poco intravedere alcune coppie di danzatori che ballano un valzer. La nebbia si dirada e finalmente si distingue una sala da ballo immensa, colma di danzatori che volteggiano. La scena si fa sempre più luminosa e abbagliante. La luce dei lampadari risplende dal soffitto. Una corte imperiale verso il 1855.

Et voilà la surprise: la corte imperiale, il 1855 non fanno una piega. Era chiaro fin dal l'inizio che sotto la superficie agitata de *La Valse* bolliva a temperatura altissima il pentolone del valzer di Strauss («non Richard – precisa cattivello Maurice nella celebre lettera a Jean Marnold – l'altro, Johann»). Ma la nebbia, le nuvole, le luci abbaglianti, le coppie che diventano folla? Che cosa ci stanno a fare in una sala da ballo presa d'assal-

to dalla corte danzerina di Francesco Giuseppe? Non sarà per caso che la *Wien lumière* evocata con la precisione cronologica dello storico dilettante («verso il 1855») non sia affatto una città, ma una metafora? E non si potrebbe dare il caso che il valzer non sia invece di una danza uno 'stato di coscienza'? E che allora l'eccitazione e lo sfinimento che pulsano nel cuore della danza non siano altro che la rappresentazione di una «malattia della mente» travestita da «malattia del corpo»? E che quindi l'unico modo per guardare le nebbie e le luci della corte imperiale del 1855 sia quello di capovolgere il cannocchiale della storia, per allontanare il più possibile l'oggetto dell'osservazione e renderlo tanto irraggiungibile e straniato da poter essere finalmente 'curato'? L'unico 'operatore sanitario' autorizzato a entrare in sala da ballo per rispondere a qualche domanda sullo stato del paziente sarebbe a questo punto, come si può immaginare, il dottor Freud in persona: il quale però, disgraziatamente, si mostra da qualche tempo silente e anche un po' fuori moda. Noi però, nel nostro piccolo, una risposta, per quanto forse inutile, l'abbiamo trovata: ecco perché continuiamo ad avvertire quel leggero sentore di vertigine, di nausea, di smarrimento: perché continuiamo a guardare Vienna, la sala da ballo, Ravel, il valzer viennese, le nuvole e la nebbia con il cannocchiale rovesciato! E non abbiamo alcuna intenzione, per il momento, di rimmetterlo nel verso giusto...

Guido Barbieri

CHARLES DUTOIT

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. È stato direttore ospite della St-Petersburg Philharmonic Orchestra. 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.



Basilica di San Marco

martedì 20 dicembre 2022 ore 20.00 per invito

mercoledì 21 dicembre 2022 ore 20.00 turno S

Concerto di Natale

CLAUDIO MERULO (1533-1604)

Messa di Natale (San Marco, 25 dicembre 1582)

Claudio Merulo

Toccata Nona del Quarto Tuono

Missa Benedicam Dominum: Kyrie - Gloria a 12 voci

Salvator noster (prima parte) - *Neque enim* (seconda parte)

Giovanni Gabrieli

Canzon Noni Toni a 8 voci

Claudio Merulo

Hodie Christus a 10 voci

Canzon Trigesimasesta

Missa Benedicam Dominum: Credo

Sorgi popol felice

Giovanni Gabrieli

Canzon Vigesimalsettima a 8 voci Fa Sol La Re

Claudio Merulo

Missa Benedicam Dominum: Sanctus - Agnus Dei

Ego sum panis

Andrea Gabrieli

Benedicam Dominum a 12 voci

direttore

MARCO GEMMANI

Schola Cantorum Basiliensis

Frithjof Smith, Benedetta Ceron, Indre Kucinskaite, Bethany Chidgey *cornetti*
Catherine Motuz, Emily Saville, Henry van Engen, BJ Hernandez *tromboni rinascimentali*

Cappella Marciana

Maria Chiara Ardolino, Zoya Tukhmanova, Annalisa Susanetti,
Riccardo Martin, Giovanni Bertoldi, Luca Scapin *I coro*
Caterina Chiarcos, Monica Serretti, Emanuele Petracco, Marcin Wyszowski *II coro*
Maria Clara Maiztegui, Elena Modena, Maria Baldo, Enrico Imbalzano *III coro*
Alvise Mason *organo*

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Il programma di sala con i saggi di approfondimento e i testi vocali sarà disponibile presso la sede del concerto.

MARCO GEMMANI

È il trentaseiesimo Maestro di Cappella della Basilica di San Marco a Venezia, la prestigiosa Cappella che ha settecento anni di vita, in cui in passato hanno operato musicisti come Andrea e Giovanni Gabrieli e Claudio Monteverdi. Le continue esecuzioni della Cappella Marciana da lui guidata, 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 concertistica in Basilica, porta la Cappella Marciana a esibirsi in numerose sedi europee. È stato 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. Alla guida della Cappella Marciana ha inciso per numerose case discografiche e ha ottenuto il primo premio nella categoria Early Music del prestigioso International Classical Music Awards 2020 con il CD *Willaert e la Scuola Fiamminga a San Marco*.



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 quattro o cinque secoli, ma anche opere che hanno pochi giorni di vita.



Teatro La Fenice
sabato 7 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 8 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Ouverture
Bourrée I e II
Gavotte
Menuet I e II
Réjouissance

FRANZ JOSEPH HAYDN

Sinfonia in sol minore Hob.1:83 *La Poule*

Allegro spiritoso
Andante
Gavotte
Menuet: Allegretto - Trio
Finale: Vivace

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107 *Riforma*

Andante - Allegro con fuoco
Allegro vivace
Andante

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

direttore

TON KOOPMAN

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

JOHANN SEBASTIAN BACH, SUITE PER ORCHESTRA N. 4 IN RE MAGGIORE
BWV 1069

Dopo aver trascorso alcuni anni a Weimar, dove aveva lavorato come *Konzertmeister* per Guglielmo di Sassonia, nel 1717 Johann Sebastian Bach (1685-1750) si trasferì alla corte di Köthen, in quegli anni retta dal giovane principe Leopold. Formatosi musicalmente durante ripetuti viaggi in Francia, Inghilterra e Italia, il principe non solo era un grande amante della musica ma sapeva anche suonare diversi strumenti, tra cui la viola da gamba e il clavicembalo. Probabilmente per questo motivo la musica eseguita presso la sua corte era di carattere essenzialmente strumentale, affidata a un complesso orchestrale, il Collegium musicum, che si distingueva per il grande virtuosismo dei musicisti che lo formavano. In veste di nuovo *Kapellmeister*, Bach dovette comporre pertanto soprattutto brani per orchestra o per strumento solista, come mai in precedenza, sebbene anche durante il suo precedente soggiorno a Weimar avesse trascritto diversi concerti di compositori soprattutto italiani. Agli anni di Köthen risalgono infatti le Suite per violoncello, le Suite francesi e inglesi per clavicembalo, il *Clavicembalo ben temperato*, alcune sonate, partite e concerti per violino, i *Concerti Brandeburghesi*, e probabilmente anche alcune delle quattro Suite per orchestra. La loro struttura, caratterizzata da una successione di brani in tempo di danza, fa infatti pensare a composizioni destinate alle cerimonie pubbliche e agli intrattenimenti della corte. Ciononostante, la loro esatta data di composizione è ancora oggi motivo di controversia, mancando gli autografi originali delle partiture. I manoscritti, di copisti anonimi, sono tutti posteriori al 1723, ultimo anno trascorso dal compositore nel ducato, circostanza che ha spinto alcuni studiosi a datare i brani tra il 1724 e il 1739 ossia negli anni in cui Bach era già *Thomaskantor* a Lipsia. In questo periodo Bach fece infatti eseguire ai ragazzi della Thomasschule, di cui era direttore, anche dei pezzi strumentali tra cui appunto le Suite, di cui però è difficile affermare con certezza se si trattasse di musiche scritte in precedenza o composte *ex novo*.

Tra le Suite, in particolare la n. 4 in re maggiore è quella che ancor oggi è oggetto di maggiore dibattito tra i musicologi, che si dividono tra

coloro che la collocano, per stile e organico utilizzato, tra le prime opere strumentali del musicista e altri che invece la datano attorno al 1725 in ragione del riutilizzo del primo movimento come Sinfonia della Cantata BWV 110, «Unser Mund sei voll Lachens», eseguita a Lipsia la notte di Natale di quello stesso anno. La Suite, al pari delle altre tre, si apre con un'ampia Ouverture, termine che all'epoca di Bach dava titolo all'intera composizione. Il brano è infatti modellato sulla tipica struttura tripartita ABA dell'Ouverture alla Lully nella forma un po' ampliata AA/BA/BA, dove A rappresenta la parte lenta – ripetuta due volte – cui seguono una sezione B in tempo rapido e la ripresa dell'introduzione, di norma eseguite con ritornello. Pur mantenendo la struttura di base, nel segmento centrale Bach fa ricorso a un'organizzazione delle parti più elaborata, dal marcato carattere imitativo, dividendo inoltre assai nettamente in alcuni momenti la sezione dei fiati (oboi, trombe e fagotti) da quella degli archi, in un dialogo tra sezioni che ricorda molto quello del concerto grosso.

Non meno originali sono anche i seguenti movimenti che completano l'opera, impostati tutti su una forma binaria, ossia sulla suddivisione della danza in due unità entrambe ripetute (AA'BB'). Nella prima delle due Bourrée, Bach usa spesso un ritmo sincopato – tecnica di non frequente utilizzo in questa forma di danza tipicamente francese – facendo dialogare continuamente le diverse parti dell'orchestra e giocando ancora una volta su strutture di tipo imitativo che creano inoltre efficaci effetti timbrici. La seconda Bourrée presenta invece una particolarissima gestione della parte del fagotto che si svincola dalla mera funzione di basso continuo per creare un elaborato tappeto sonoro sul quale s'inseriscono all'unisono le note lunghe degli oboi.

La Gavotte è basata invece sulla particolare combinazione di tre distinte sezioni strumentali – trombe e timpani, violini e oboi, fagotto e basso continuo – che dialogano tra loro senza mai raddoppiarsi l'una con l'altra. Il risultato è un brano di grande eleganza formale dove sembrano convivere allo stesso tempo una sensazione di festosità e una certa staticità formale.

Eleganza che si riscontra anche nei due Menuet, non molto diversi tra loro (il secondo è affidato solo alla sezione degli archi) e ambedue impostati sul re maggiore d'impianto. Entrambi presentano un ritmo cadenzato e omogeneo dove predomina una sensazione di misurata leggerezza – più evidente nel primo Menuet con l'inserimento di semplici trilli in funzione ornamentale – che ben si adatta al rigore formale tipico dello stile bachiano. L'ultimo movimento infine – la Réjouissance – non è una danza vera e propria, bensì un brano dal carattere brillante e vivace che Bach usa solo in quest'occasione, benché fosse spesso adoperato in composizioni di carattere festivo soprattutto da Telemann o Händel. Il ritmo rapido e il ricorso ripetuto alla fanfara di trombe e timpani dà al pezzo un

carattere virtuosistico, luminoso e celebrativo che ben si adatta a chiudere trionfalmente una musica sicuramente d'intrattenimento ma anche ricca di elaborate scelte compositive.

Gian Giacomo Stiffoni

FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA IN SOL MINORE HOB.I:83 LA POULE

Franz Joseph Haydn (1732-1809) scrisse la Sinfonia n. 83, seconda delle sei sinfonie parigine, tra il 1785 e il 1786, ossia durante l'ultimo periodo in cui il compositore austriaco operò presso la corte del principe Esterházy, al cui servizio era entrato nel 1766. Invecchiando, il principe – che morì nel 1789 – smise di suonare per cui chiese al suo compositore di corte di ridurre la sua attività come autore di musica strumentale per dedicarsi invece all'organizzazione di nuove stagioni operistiche con cui la corte avrebbe potuto rivaleggiare con l'attività dei più importanti teatri di Europa. Nel 1786, nel secondo anno della gestione haydniana, il teatro degli Esterházy raggiunse le centoventicinque rappresentazioni con ben diciassette opere tra genere comico e genere serio con composizioni tra gli altri di Traetta, Cimarosa, Sarti e dello stesso Haydn. Mentre Haydn poneva molte delle sue energie in questa nuova impresa la sua musica strumentale e la sua fama di compositore acquistavano sempre più rilievo internazionale, soprattutto in Germania, Francia, Inghilterra e Spagna. Un primo contatto per la composizione di nuove sinfonie avvenne con l'Inghilterra, Paese dove già si seguivano con certa regolarità e successo le sue sonate e i suoi quartetti e dove tra il 1782 e il 1783 avrebbero dovuto essere eseguite le sue sinfonie n. 76, 77 e 78. Il progetto non giunse a realizzarsi, ma i contatti intrapresi da Haydn rafforzarono le relazioni con molti importanti editori europei, tra cui J.J. Hummel a Berlino e Guéra a Lione che iniziò la pubblicazione di edizioni molto curate delle sue opere. L'incarico però di gran lunga più interessante di questo periodo provenne da Parigi. L'istituzione del Concert de le Loge Olympique, fondata dall'omonima loggia massonica del 1781 (molto esclusiva e diretta da Claude-François Rigoley, conte d'Ogny), commissionò al compositore una serie di sei sinfonie per dei concerti pubblici offrendo 25 luigi d'oro per ciascuna sinfonia, più 5 luigi per i diritti d'autore, cifra che lo stesso Haydn ritenne assai sostanziosa. Le sei Sinfonie nn. 82-87 furono eseguite a Parigi nel 1787 ed ebbero un enorme successo non solo durante le esecuzioni ma anche a livello editoriale, quando Haydn vendette i diritti anche alle editrici Artaria e Forster a Londra. La loro composizione avvenne tra il 1785 e l'inizio del 1786 (nello stesso anno Haydn ebbe un'altra importante commissione per la Spagna, quella per uno dei suoi capolavori indiscussi di musica strumentale, le *Ultime sette parole del nostro Salvatore sulla croce*) mentre la loro esecuzione avvenne, come detto, durante la stagione concertistica

parigina del 1787. L'istituzione più rinomata della capitale transalpina era il Concert Spirituel, che assieme al Concert des Amateurs dominava la scena della città, ma già dal 1781 quest'ultima era fallita dando spazio a due nuove società, La Societè du Concert de l'Emulation e il Concert de le Loge Olympique per la quale Haydn scrisse, appunto, le sue nuove sei sinfonie.

Parigi nella seconda metà del Settecento aveva istaurato una sua specifica tradizione di suono orchestrale, elegante, brillante e forte che veniva sostenuto dal virtuosismo dei suoi esecutori e dall'entusiasmo del pubblico parigino. Sebbene Mozart nel 1778, dopo la sua permanenza a Parigi con la madre, avesse ridimensionato le pretese abilità delle orchestre della capitale, era indubbio che queste fossero tra le migliori in Europa tra gli anni Settanta e Ottanta del Settecento. Con le sei sinfonie per Parigi Haydn, incoraggiato proprio dalle capacità strumentali delle compagini per cui doveva scrivere, incominciò a organizzare le sue creazioni sinfoniche (normalmente per gruppi di sei, come fece anche con le sinfonie londinesi del 1790-1795) con il chiaro intento di presentare in un unico gruppo definito di composizioni la sua capacità di affrontare con successo una definita varietà di stili sinfonici pensati per un determinato complesso orchestrale. Nelle sinfonie parigine, all'interno di un ampio spettro che va dallo «Sturm und Drang» a quello della scrittura in stile concertante, troviamo composizioni che hanno un carattere festivo, altre trionfante, altre seguono il peculiare modo umoristico del compositore come quello ricco di melodie in stile popolare, senza dimenticare poi la presenza di opere che perseguono un rigoroso stile contrappuntistico o quello della doppia variazione.

Dentro questa varietà, la Sinfonia n. 83 in sol minore è l'unica delle sei in modo minore nonché quella che ha come tratto distintivo una condotta caratterizzata da evidenti contrasti. Contrasti già riscontrabili nella peculiarità di iniziare la composizione in minore per farla poi concludere in maggiore, come nella varietà di stili presenti nei quattro movimenti che la compongono, tale da renderla probabilmente la più eccentrica tra quelle appartenenti al ciclo. Il primo movimento (un *Allegro spiritoso* dove l'aggettivazione va interpretata come *con spirito* più che nella sua eccezione gioiosa) è impostato nella tradizionale Forma Sonata bitematica dove il contrasto tra i due temi si presenta in modo particolarmente marcato. Il tema iniziale, che si distingue per il suo carattere drammatico e quasi «Sturm und Drang», si basa sulla triade della tonica di sol minore ma introduce una nota estranea all'accordo che gli conferisce un carattere non risolto e interlocutorio che verrà superato solo nella ripresa, alla fine del movimento, quando lo stesso accordo sarà ripresentato in tonalità maggiore dando all'ascoltatore la sensazione di avere percorso un viaggio – permeato da uno spirito evidentemente di matrice illuminista – dall'oscurità iniziale verso una positività 'luminosa' e rassicurante. Il secondo tema è già indicativo di questo percorso per il suo carattere, come si è detto, alquanto

diverso rispetto al primo. Introdotto da un breve ponte dalla fisionomia incerta, il tema si caratterizza, infatti, per una frase di carattere galante e ironico accompagnata da una figura puntata dei flauti che è all'origine della metafora animale data dall'editore al titolo della sinfonia, *La Poule*, la gallina. Primo e secondo tema sono poi accostati senza mediazioni durante lo sviluppo, prima in forma paratattica, con diverse conseguenze espressive, poi con elaborazioni contrappuntistiche più complesse che con naturalezza portano alla conclusione riconciliante, tipicamente haydniana, della ripresa. L'*Andante* si presenta anch'esso in forma sonata. Su un accompagnamento ripetitivo e insistito, i violini intonano una melodia ricca e accattivante ma non completamente definita che con l'arrivo del secondo tema – improvvisamente in *forte* e su una scala discendente – si interrompe di colpo su una frase uniforme a note ripetute delle viole che sembra voler fermare il tempo. Un diminuendo verso il *piano* (Haydn scrive *sempre più piano*) del motivo lascia poi il passo a un ritorno improvviso in *fortissimo* dell'intera orchestra creando un contrasto di dinamiche molto marcato che trova senso solo nel fatto che tale estremo gesto espressivo ritorni due volte durante lo sviluppo e la ripresa offrendo in questo modo una continuità e una profonda ragione strutturale all'intero movimento. Il Menuet alla francese, come d'abitudine in due parti, si basa su una successione di accenti spostati di natura marcatamente ironica ai quali fa da contrasto il Trio, ritmicamente più lineare e la cui natura quasi bucolica è evidenziata dagli interventi del flauto. Il *Vivace* che chiude la sinfonia si muove sotto una luce più marcatamente gioiosa (ma un'eco ancora drammatica, quasi subliminale, la ritroviamo in alcune sezioni con delle brevi frasi cromatiche discendenti degli archi), dove fondamentalmente sono i contrasti nella dinamica, alcuni momenti di sospensione del discorso e gli intrecci contrappuntistici a dare vita e dinamismo a una spensierata Tarantella monotematica in sol maggiore dal carattere alquanto diverso rispetto a come Haydn aveva dato inizio alla sinfonia.

Gian Giacomo Stiffoni

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

Con un blocco di opere orchestrali già mature, in procinto di comporre la Sinfonia *Scozzese* di cui aveva già disegnato i cartoni musicali preparatori, Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) interruppe ogni altro lavoro del genere per dedicarsi alla nuova Sinfonia in re maggiore. Aveva pochi mesi davanti: incombeva il 1830, anno anniversario dell'*Augsburger Konfession* (Confessione di Augusta), il primo significativo atto ufficiale della Riforma protestante, e il musicista intendeva ricordare quella data (e la

religione di cui era convinto fedele e in cui era stato educato dai genitori, malgrado provenisse da una famiglia ebrea) con una partitura dai toni intensi e celebrativi.

La dottrina del perdono è il punto centrale della fede cristiana: l'uomo, peccatore a causa di Adamo, viene assolto per pura grazia. Gratuitamente, tramite il sacrificio che Gesù compì sulla croce. Tale essenza dottrinale decantata dalle Lettere dell'apostolo Paolo insegnava anche Martin Lutero (1483-1546), teologo dell'ordine degli Agostiniani e professore all'Università di Wittenberg. Nel 1517 la curia romana avviò la «vendita delle indulgenze» cioè la possibilità di 'comperare' la remissione generalizzata delle colpe da scontare nell'aldilà (il tutto ebbe inizio nel 1514: il papa Leone X cercava soldi per i nuovi lavori a San Pietro). Lutero pose in dubbio la validità di questo «commercio sacro»: il suo dissenso, manifestato nelle 95 *Tesi* teologiche affisse alla porta della Cattedrale di Wittenberg, fece scalpore e il teologo si ritrovò al centro di aspre polemiche e di dispute pubbliche, anche in presenza dell'imperatore Carlo V. Ma l'uscita di Lutero era solo la punta avanzata di un movimento che da tempo agiva all'interno della chiesa invocando la correzione di molti comportamenti delle gerarchie ecclesiastiche e il ritorno a una maggiore attenzione per i bisogni spirituali. La diffusione del pensiero di Lutero, facilitata dall'invenzione della stampa a caratteri mobili (che a Mendelssohn avrebbe ispirato, dieci anni dopo, la Sinfonia *Lobgesang*) fu immediata. Quando nel 1530 l'imperatore convocò ad Augusta, in Baviera, una riunione dei massimi esponenti dell'impero, il pensiero 'riformato' era già noto e condiviso: i presenti presentarono all'imperatore un documento nel quale venivano riassunti i punti principali del pensiero teologico di Lutero (non presente in quanto scomunicato dal papa). Detto più tardi *Confessione di Augusta*, il testo è alla base della tradizione teologica della chiesa luterana (l'eco si diffuse in tutto il continente: a Venezia, nel Fondaco dei Tedeschi, si formò la prima comunità luterana italiana: i mercanti provenienti dal nord ebbero contatti personali con Lutero). Nel frattempo Lutero, messo al bando da Carlo V ma protetto da Federico 'il Saggio', si era rifugiato nella fortezza di Warburg dove tradusse dal greco il Nuovo e l'Antico Testamento: la sua Bibbia divenne il manifesto culturale e spirituale della Riforma, nonché il primo capolavoro della tradizione letteraria tedesca moderna.

La digressione serve a ricordare – e ricordarci – con la storia della *Confessione di Augusta*, qual era (qual è) il significato storico, politico e civile, della Riforma e della data del 1530 che rievoca suggestioni poetiche, oltre che confessionali, radicate. Ancor più sentite per un uomo di profonda religiosità e spiritualità personale e familiare come Mendelssohn che infatti attese con estrema passione alla composizione della sua nuova sinfonia, impiantandola sulla citazione-rielaborazione di alcuni temi liturgici molto popolari. Lo stesso compositore la diresse a Berlino il 15 novembre 1832

presentandola come «Sinfonia per celebrare una rivoluzione religiosa». Il pubblico l'accolse però senza entusiasmo e l'autore poco dopo la ripudiò, ostacolandone la pubblicazione che infatti avvenne soltanto dopo la morte, con il sottotitolo apocrifo di *Riforma* e l'ordinale (Quinta sinfonia op. 107) non preciso: in realtà la Sinfonia in re maggiore è la seconda. La puntualizzazione non è semplice pedanteria; serve invece a collocare con maggiore verosimiglianza questa partitura di grande fascino (ma non molto eseguita) che testimonia il precoce talento e il fervore del ventenne musicista, ma anche l'ancora scarsa familiarità con la grande forma sinfonica. Caratteristica evidente della Sinfonia *Riforma*, e forse la sua vera 'colpa' agli occhi esigenti del suo autore, è di essere uno scrigno di idee musicali abilmente servite dalla strumentazione e dalle atmosfere tonali e orchestrali ma senza riuscire a guadagnare anche un respiro abbastanza congruo a ricordare e magnificare degnamente la solenne occasione, ritagliandosi insieme uno spazio nelle vicende importanti del sinfonismo postbeethoveniano.

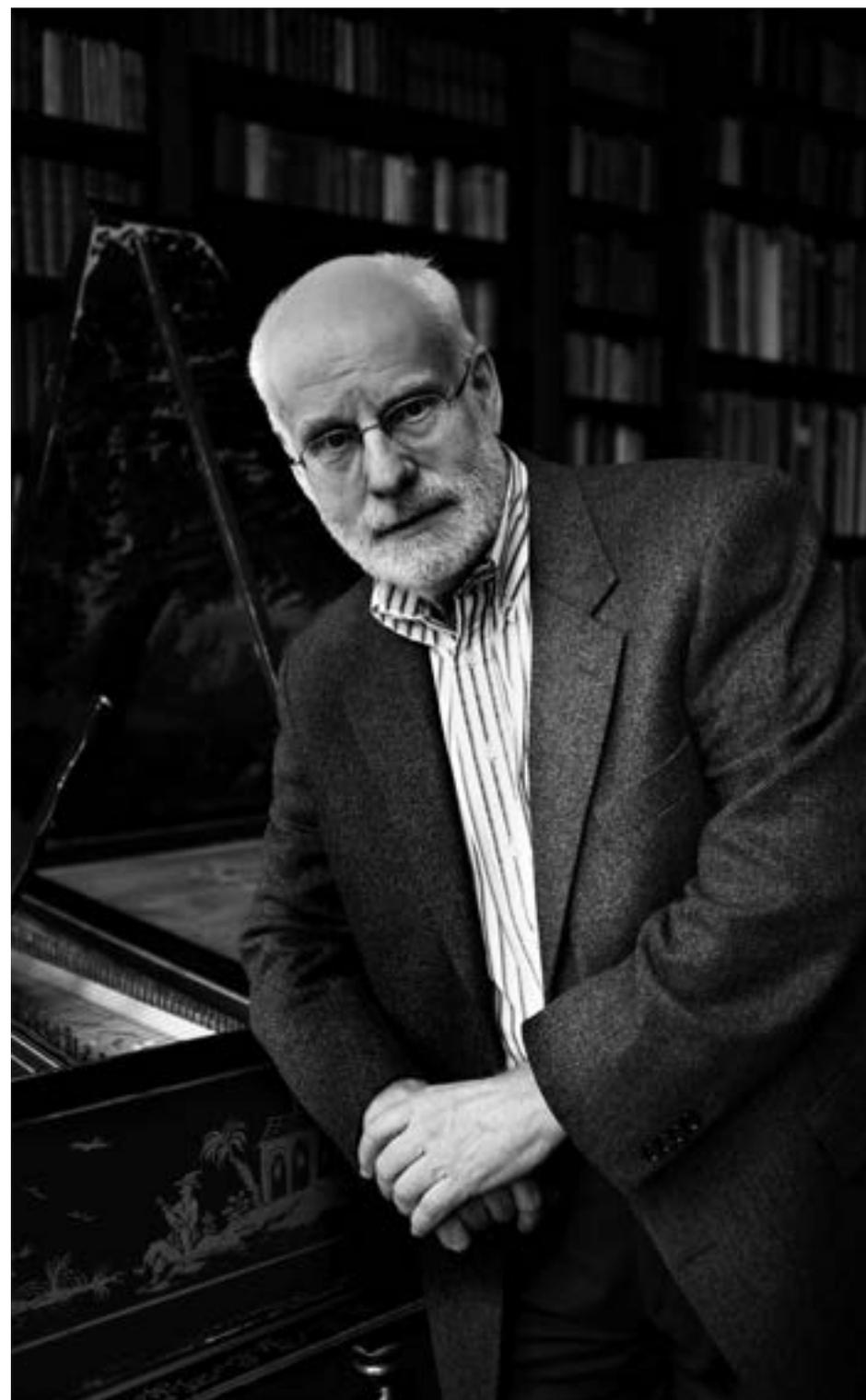
Qualcuno può anche obiettare che potrebbe essere stato proprio l'eccessivo assillo di ordine confessionale-celebrativo a frenare la fantasia. Il giovane compositore com'è noto ha impiantato la Sinfonia in re maggiore su due maestosi disegni musical-liturgici: il primo è il cosiddetto *Dresdner Amen* (Amen di Dresda), una cadenza caratteristica della liturgia sassone che Mendelssohn presenta per la prima volta al termine della sezione lenta d'avvio della sinfonia e in più punti dei tre movimenti iniziali (le stesse arcaiche cinque note, figurazione dello Spirito Santo, Wagner le impiegherà in modo penetrante e invasivo nel *Parsifal*). Il secondo è il tema di «Ein feste Burg ist unser Gott» («Una salda fortezza è il mio Signore»), il Corale che schiude magistralmente il finale, e ne indirizza il carattere grandioso e l'indole sapientemente contrappuntistica. Altrettanto insigni ma meno elaborati sono invece i motivi del Magnificat del terzo tono e del gregoriano «Nunc dimittis» che spiccano nel grave *Andante* che introduce l'*Allegro con fuoco* iniziale, offrendogli una tinta misteriosa affascinante.

Un segno perfetto. Vale a sottolineare l'originale espressione romantico-luterana tentata da Mendelssohn nella sinfonia, che però nell'elegiaco e toccante *Andante* in sol minore (pochi minuti di commozione, sospesa e affidata a un'orchestra mozartianamente ridotta), vibrante della medesima luce poetica e intimistica d'una romanza senza parole, firma forse la pagina più personale e ispirata dell'intera partitura.

Angelo Foletto

TON KOOPMAN

Nato a Zwolle in Olanda, ha avuto un'educazione classica e ha studiato organo, clavicembalo e musicologia ad Amsterdam, ricevendo il Prix d'Excellence sia per l'organo che per il clavicembalo. Attratto dagli strumenti antichi e dalla prassi filologica, ha da subito concentrato i suoi studi sulla musica barocca, con particolare attenzione a Johann Sebastian Bach, ed è presto diventato una figura di riferimento nel movimento dell'interpretazione antica. Si è esibito nelle più importanti sale da concerto e nei più prestigiosi festival. All'età di venticinque anni ha creato la sua prima orchestra barocca; nel 1979 ha fondato l'Amsterdam Baroque Orchestra, cui ha fatto seguito l'Amsterdam Baroque Choir nel 1992. I due *ensemble* insieme hanno presto raggiunto notorietà internazionale, essendo tutt'oggi considerati tra i migliori gruppi musicali al mondo su strumenti d'epoca. Con un ampio repertorio che va dal tra il primo barocco al tardo classicismo, ABO&C si è esibito al Théâtre des Champs-Élysées e Salle Pleyel di Parigi, Barbican e Royal Albert Hall di Londra, Musikverein e Konzerthaus di Vienna, Philharmonie di Berlino, Lincoln Center e Carnegie Hall di New York, Suntory Hall di Tokyo, Concertgebouw di Amsterdam, così come a Bruxelles, Milano, Madrid, Roma, Salisburgo, Copenhagen, Lisbona, Monaco, Atene e molte altre città. Tra i progetti più ambiziosi figurano l'esecuzione e la registrazione delle Cantate di Bach. Un imponente lavoro di ricerca durato dieci anni, per il quale ha ricevuto il Deutsche Schallplattenpreis Echo Klassik, il premio Hector Berlioz e il BBC Award oltre alle *nominations* sia per il Grammy Award (USA) che per il Gramophone Award (UK). Nel 2005 ha intrapreso un altro grande progetto: la registrazione dell'integrale di Dietrich Buxtehude, pubblicata in trenta CD. Nel 2006 ha ricevuto il premio Medaglia Bach dalla città di Lipsia, nel 2012 il Buxtehude Prize dalla città di Lubecca e nel 2014 il Bach Prize dalla Royal Academy of Music di Londra. Nel 2017 gli è stato conferito il prestigioso Edison Classical Award e dal 2019 è presidente del Bach Archive di Lipsia. Svolge un'intensa attività come direttore ospite e ha lavorato con le principali orchestre del mondo tra le quali Berliner Philharmoniker, Concertgebouw Orchestra, New York Philharmonic, Munich Philharmonic, Chicago e Boston Symphony, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Vienna Symphony, Philadelphia, San Francisco e Cleveland Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National di Lione, Accademia di Santa Cecilia e NHK a Tokyo, per citarne solo alcune.



Teatro Malibran
venerdì 13 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 15 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

NIKOLAOS MANTZAROS
Ulisse agli Elisi ouverture

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia n. 36 in do maggiore kv 425 *Linz*

Adagio - Allegro spiritoso
Andante
Menuetto
Presto

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Poco sostenuto - Vivace
Allegretto
Presto
Allegro con brio

direttore

GEORGE PETROU
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

NIKOLAOS MANTZAROS, *ULISSE AGLI ELISI* OVERTURE

Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros nasce a Corfù il 26 ottobre del 1795, quando l'isola è ancora sotto l'amministrazione veneziana. Di famiglia nobile, d'origine greco-italiana, studia pianoforte, violino e composizione, ritenendosi sempre un 'musicista dilettante', un po' come lo erano stati gli agiati Albinoni e i fratelli Marcello, liberi da vincoli economici. Mantzaros esordisce nel 1815 presentando al Teatro San Giacomo di Corfù, assieme ad alcune arie da concerto, l'opera in un atto *Don Crepuscolo*. Si tratta di un lavoro che guarda a Mozart e agli stilemi buffi tipici delle farse comiche rossiniane. Per approfondire ancor meglio gli idiomi operistici italiani, il giovane compositore si reca a Venezia, Bologna, Milano, Napoli. Nella città partenopea, tra gli altri, incontra Niccolò Antonio Zingarelli, direttore del Conservatorio, che inutilmente cerca di convincerlo a restare a Napoli. Mantzaros dal 1826 si stabilisce definitivamente nella sua isola, impegnandosi per la diffusione della cultura musicale e fondando nel 1840 la Società Filarmonica di Corfù alla cui guida rimane per tutta la vita (muore il 12 aprile 1872). Grazie al suo impegno, nasce una vera e propria scuola ionica, ovvero una generazione di compositori tra i quali ricordiamo Spyridon Xyndas, Pavlos Karrer e Frangiskos Domeneginis.

La composizione più nota di Mantzaros è l'*Inno alla libertà* su testo di Dionysios Solomos, inno nazionale della Grecia dal 1865, in seguito adottato anche da Cipro. La Cantata per soprano, tenore e orchestra *Ulisse agli Elisi*, del 1820, presenta il seguente schema: introduzione sinfonica, aria, recitativo e duetto. L'ouverture raccoglie reminiscenze haydniane e ascendenze tipicamente rossiniane. La lenta introduzione, in do maggiore, presenta un sonoro arpeggio discendente cui rispondono dapprima il flauto e poi l'oboe. Prosegue questo gioco di pieni orchestrali e risposte cantabili dei fiati, fino a trasformarsi in una misteriosa attesa della seconda parte in tempo veloce. Sul pizzicato degli archi, il clarinetto e poi l'oboe propongono il primo tema, in ritmo puntato, che passa dopo ai violini. Le note ribattute e le tipiche scalette discendenti sembrano trasportarci in una sinfonia d'opera italiana. Ai fiati è affidato anche il secondo tema mentre gli archi creano un pulsare costante ripetendo la stessa nota. Inizia il crescendo ros-

siniano, costruito sull'iterazione di un semplice inciso di terzine. Il clarinetto introduce la ripresa dell'esposizione: riascoltiamo così i temi della prima parte e il caratteristico crescendo con i cui festosi accordi finali si chiude l'ouverture.

Mario Merigo

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 36 IN DO MAGGIORE KV 425 LINZ

Martedì 4 novembre darò un concerto in teatro, ma, non avendo portato con me nessuna Sinfonia, ne sto componendo una a gran velocità, perché devo terminarla per questa data.

Il ventisettenne Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) scrive così al padre in una lettera del 31 ottobre 1783, mentre si trova a Linz in viaggio verso Vienna. In meno di una settimana nasce la Sinfonia KV 425 in do maggiore *Linz*, brano d'apertura di un concerto promosso dal conte Joseph Anton Thun, che ospita il musicista e la moglie Constanze. Particolarmente corposo l'organico orchestrale: oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe, timpani e archi. La brillante strumentazione e le scelte stilistiche segnano un netto distacco dalle esperienze salisburghesi. Il compositore guarda decisamente a Haydn nell'impostazione strutturale, ma i ripetuti cromatismi e gli espressivi giochi chiaroscurali sono autenticamente mozartiani.

Per la prima volta nella produzione sinfonica di Mozart, il primo movimento si apre con un'introduzione lenta, un *Adagio*, così come Haydn, tra il 1780 e il 1782, aveva già fatto numerose volte. Se nel più anziano maestro l'avvio lento procede per accumulo di elementi tematici che troveranno il loro compimento nell'*Allegro*, nel salisburghese, invece, è la dimensione verticale a generare una tensione continua, in un continuo gioco di cangianti armonie. Basti pensare alla linea del basso nel suo progressivo discendere, dopo il solenne unisono iniziale, e nel suo sinuoso incresparsi cromatico. Dopo una cadenza sospesa, nella solare tonalità di do maggiore prende avvio un *Allegro* spiritoso. Il primo tema è esposto piano dai violini per esplodere poi festosamente in tutta l'orchestra. Il secondo tema, in mi minore, rende omaggio alla 'musica turca', mentre il finale dell'esposizione guarda invece all'opera buffa italiana. Lo sviluppo riprende il motivo ascendente che si è ascoltato alla fine dell'esposizione. La ripresa propone il primo tema, nella tonalità d'impianto, e il secondo in la minore. Il movimento si chiude con una breve ed efficace coda.

Il secondo tempo, *Poco adagio*, in fa maggiore, è una 'siciliana' in 6/8 che curiosamente mantiene trombe e timpani e utilizza i fiati in un dialogo prezioso con gli archi. Il primo tema, cantabile e delicato, è esposto dai violini. Una modulazione a do maggiore porta al secondo tema e

un breve episodio in do minore oscura la serenità dell'esposizione prima della riconferma del modo maggiore. Lo sviluppo elabora amabilmente quanto presentato, insistendo sulle note ribattute dei corni e sulle scalette ascendenti di violini e bassi, prima della ripresa dei due temi principali. Il Menuetto ha un carattere popolare e rustico, sottolineato dalle note ribattute all'unisono e dagli interventi cadenzati dei timpani. Il Trio, in forma di *Ländler*, ha invece un carattere più grazioso ed elegante, con un sinuoso tema esposto dai violini e l'oboe. Il *Presto* conclusivo è una pagina di trascinate vitalità. Il primo tema, d'invenzione operistica, è presentato dai violini per poi essere ripreso da tutta l'orchestra. Il secondo tema, alla dominante, è costituito da tre crome precedute da una pausa che offrono lo spunto per un susseguirsi di spunti contrappuntistici. Lo sviluppo prende avvio da una sorta di arpeggio ascoltato nell'esposizione. Seguono la ripresa e una travolgente coda finale.

Mario Merigo

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

La Sinfonia n. 7 in la maggiore di Ludwig van Beethoven (1770-1827) è nata due volte. Privilegio raro che tocca a poche altre creature nella storia della musica occidentale. La prima genesi della «sinfonia *par excellence*» – come l'ha definita Theodor W. Adorno – avviene a molti chilometri di distanza dalla laguna: siamo a Vienna, le prime due esecuzioni della nuova creatura, nata a ben quattro anni dalla creazione della sinfonia precedente, la Pastorale, avvengono l'8 e il 12 dicembre 1813 nell'aula magna dell'Università, con lo stesso Beethoven sul podio. È una serata di beneficenza, organizzata da Johann Nepomuk Maelzel (il cosiddetto 'inventore' del metronomo) a favore dei soldati austriaci e boemi feriti nella battaglia di Hanau: grazie a questa insperata vittoria sulle truppe austriache Napoleone si era garantito il ritorno in patria dell'armata francese. Nonostante Louis Spohr trovi «incerta e risibile» la direzione del compositore, il concerto è un successo: la borghesia viennese non vede l'ora di dimostrare tutto il proprio sentimento antibonapartista e l'orchestra, formata dai migliori musicisti della città, è eccellente. Fin qui la storia 'ufficiale' della Settima. Ma ne esiste anche una apocrifia, clandestina, non autorizzata... La seconda genesi della sinfonia avviene infatti sessantanove anni più tardi, nel 1882, a quasi seicento chilometri da Vienna, direzione sud ovest. Siamo a Venezia, a poche fermate di vaporetto (che del resto era stato introdotto nella rete acquedottina appena due anni prima...) dalla fabbrica del Gran Teatro La Fenice: palcoscenico dell'avvenimento Palazzo Vendramin Calergi, nel sestiere di Cannaregio, dove aveva trovato dimora, grazie alla generosità del conte Bardi, la famiglia Wagner al completo, sistemata in

modesto mezzanino di appena ventisei stanze, cucina e servizi... Ospite di riguardo di una rigida serata invernale Franz Liszt, in visita alla figlia Cosima, moglie di Richard. Franz si siede al pianoforte e attacca con una certa veemenza il Finale della Settima. Bastano poche battute e Richard, seduto sotto la doppia finestra del salone dei ricevimenti, scatta in piedi all'improvviso e, sotto gli occhi divertiti e stupefatti di Cosima, inizia a percorrere la sala a passi di danza. Una danza lieve ma vigorosa che segue con cura appena esitante il metro regolare dell'*Allegro con brio*. Alla fine, esausto e senza fiato, Richard, lasciandosi cadere sulla sua poltrona, pronuncia un oracolo destinato a rimanere nella storia:

Vedi, caro Franz, è proprio vero che la Settima è l'apoteosi della danza.

Ora, si potrebbe accogliere questo aneddoto, sulla cui veridicità sono stati per altro sollevati autorevoli dubbi, con una scrollata di spalle. Come uno degli infiniti, goffi, malaccorti tentativi di ficcare dentro la cornice astratta e geometrica di questa sinfonia 'pura' quadretti descrittivi più o meno 'realistici'. Trappola mortale nella quale sono caduti, a sorpresa, critici e musicisti solitamente acuti. Eppure, l'intuizione di Wagner ha pesato moltissimo, e continua a pesare, nella ricezione storico-critica della Settima, tanto da essere inevitabilmente citata, sia pure per destituirne di ogni fondamento, da qualsiasi rispettabile commentario... Al punto che, se il 1813 è senz'altro la data di nascita anagrafica della Sinfonia, l'anno 1882 può essere considerato l'inizio della sua incrollabile e imperitura 'fortuna' critica: la sua seconda nascita, per l'appunto.

L'enigma da risolvere, semmai, è quello di svelare quale sia, nell'ambiente linguistico della sinfonia, il significato da attribuire al termine «danza». Un aiuto formidabile ci arriva dagli studi frammentari, aforistici che al sinfonismo beethoveniano ha dedicato Theodor W. Adorno. Nel frammento n. 263 del celebre saggio su Beethoven mai portato a termine si legge:

Il rapporto tra sinfonia e danza può essere così definito: se la danza si appella al movimento del corpo delle persone, la sinfonia è la musica che diventa essa stessa corpo. La sinfonia è il corpo musicale, perciò la modalità specifica della teleologia sinfonica, che non porta a un 'fine': per mezzo del processo sinfonico la musica viene piuttosto svelata come corpo.

Dietro la trama di una scrittura che procede per lampi, per visioni e non certo per ordinati sillogismi causali si intravede una ipotesi 'rivoluzionaria': la danza, come aveva intuito Wagner ballando la Settima, è l'essenza della sinfonia classico-romantica. Perché attraverso il movimento la sinfonia si svela come corpo, acquisisce una dimensione puramente 'fisica', perde ogni finalità e ogni intenzione. «Essa – prosegue Adorno – è il corpo enorme, il corpo collettivo della società nella dialettica dei

suoi movimenti». La sinfonia, insomma, parafrasando il noto aforisma di Nietzsche, altro non è che un «corpo che danza». E danzando afferma la propria necessità sociale.

Sotto questa luce l'aforisma wagneriano acquista un significato assai meno banale e scontato: la «danza» di cui la Settima sarebbe l'«apoteosi» non è una semplice successione di metri e ritmi più o meno regolari che si concretano in 'forme di ballo' storicamente acquisite (l'allemanda, il minuetto, il valzer), bensì una dimensione puramente astratta e concettuale: la danza rivela la vera essenza della sinfonia, ne svela la profonda fisicità, la lega indissolubilmente alla nozione di corpo. Un corpo fisico che è a sua volta la rappresentazione concreta del corpo sociale: «Questo carattere fisico della sinfonia – continua Adorno – è la sua essenza sociale». Del resto lo stesso Wagner aveva colto la relazione tra corpo e sinfonia molti anni prima della sua brillante performance coreografica: in *L'opera d'arte dell'avvenire*, anno 1850, scrive, seduto saldamente sulla sua sedia:

La Settima Sinfonia di Beethoven è la danza nella sua massima espressione, l'atto più spirituale del movimento corporeo, incarnato, per così dire, idealmente nei suoni.

Segno che il motto veneziano, apparentemente estemporaneo e casuale, veniva invece da lontano, era il frutto di una riflessione a lungo maturata nel tempo.

Guido Barbieri

GEORGE PETROU

Candidato ai Grammy e vincitore dell'Echo Klassik, è stato nominato dalla stagione 2021-2022 il nuovo direttore artistico del festival internazionale Händel-Festspiele di Göttingen. Inoltre è direttore artistico dell'orchestra Armonia Atenea e direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Radio Greca. Oltre all'attività di direttore d'orchestra, ha sviluppato un vivo interesse per la regia teatrale. Tra gli impegni recenti si ricordano: *Orfeo* di Gluck a Cagliari, *Il barbiere di Siviglia* a Colonia, *Giulio Cesare* di Händel – per cui ha curato anche la regia – alla Nederlandse Reisopera e all'Internationale Händel-Festspiele Göttingen, *Idomeneo* di Mozart al Teatro Olympia di Atene e il *Giustino* di Vivaldi al Drottningholm Slottsteater di Stoccolma. Nelle recenti stagioni è stato protagonista sul podio per *La Griselda* di Scarlatti al Festival della Valle d'Itria, *Carlo il calvo* e *Polifemo* al Festival Barocco di Bayreuth, *La traviata* a Toulouse, *La donna del lago* a Losanna e Wiesbaden, *Lucia di Lammermoor* ad Atene, *Orlando furioso* di Vivaldi a Madrid e Vienna, *Alcina* di Händel al Festival di Atene. Nato ad Atene, ha studiato pianoforte al Conservatorio della sua città e successivamente al Royal College e alla Royal Academy of Music di Londra. Nel suo lavoro, particolare enfasi è posta sulla prassi esecutiva storica ed è attualmente considerato uno dei maggiori specialisti del barocco. Tuttavia, il suo vasto repertorio si estende alle opere del tardo XIX e XX secolo. È stato ospite di teatri quali Oper Leipzig, Opéra de Strasbourg, Opéra de Nice, Theater an der Wien, Opéra de Lausanne, Korea National Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Royal Opera di Versailles, Royal Swedish Opera, Teatro Petruzzelli di Bari, Teatro Verdi di Trieste e molti altri. Si è esibito in importanti festival tra cui il Festival di Pentecoste di Salisburgo, i BBC Proms, il Rossini Opera Festival di Pesaro, il Klara Festival di Bruxelles, i festival Händel di Halle e Karlsruhe. Collabora con formazioni quali l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, la New Russia Symphony, l'Orchestra Filarmonica Reale di Stoccolma, l'Orchestre Nationale du Capitoul di Toulouse, la Toscanini, la Symphony Orchestra of the National Arts Center of Canada, la Munich Radio Orchestra e le Orchestre di Stato di Atene e Salonicco. È stato riconosciuto come Associate of the Royal Academy of Music di Londra (ARAM) e insignito del titolo di Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres in Francia e del Grand Prize dall'unione dei critici greci.



Teatro La Fenice
sabato 25 febbraio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 febbraio 2023 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Die Zauberflöte: ouverture

Concerto per pianoforte e orchestra n. 20 in re minore kv 466

Allegro
Romance
Allegro assai

pianoforte Davide Ranaldi

GABRIEL FAURÉ
Requiem op. 48 per soli, coro e orchestra

Introitus et Kyrie
Offertorium
Sanctus
Pie Jesu
Agnus Dei
Libera me
In paradisum

soprano Hilary Cronin
baritono Armando Noguera

direttore
JONATHAN DARLINGTON

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

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *DIE ZAUBERFLÖTE: OUVERTURE*

Raffigurazione scenica di una iniziazione a carattere morale, *Die Zauberflöte* (Il flauto magico) kv 620 è una fiaba per bambini ispirata a un racconto orientale e, allo stesso tempo, un lavoro denso di significati simbolici. Formalmente è un Singspiel: accetta l'approccio farsesco, ma si presta anche a letture interpretative di taglio massonico, esoterico e psicanalitico. Come in altri lavori dell'ultimo Mozart, la coesistenza di stili diversi denota la tendenza a superare la secolare distinzione dei generi musicali e teatrali. Questa complessità e ambivalenza emerge fin dall'Overture, scritta dal Salisburghese a opera completata nel settembre 1791, insieme con la Maria dei sacerdoti che apre il secondo atto. Il brano riassume di fatto il senso tematico e simbolico dell'opera, ne tratteggia i contorni etici e il clima misterioso.

La prima sezione è un *Adagio* enigmatico che si apre con tre accordi imponenti esposti da tutta l'orchestra. Il triplice accordo rimanda al tentativo di Tamino, durante l'opera, di entrare nel tempio di Sarastro, ma simboleggia anche i tre colpi con cui i framassoni, ai quali Mozart apparteneva, venivano ammessi alla cerimonia di iniziazione. Il legame dell'opera con la massoneria, sancito dalla tonalità di mi bemolle maggiore, è del resto evidente: gli ideali di saggezza e fratellanza destinati al trionfo, l'iniziazione a cui sono sottoposti Tamino e Pamina, o la presenza costante del numero tre (tre dame, tre fanciulli, tre porte, tre prove...), appartengono tutti al rituale massonico.

L'introduzione confluisce direttamente nella seconda sezione: un *Allegro* in forma-sonata nel corso del quale, alla fine dell'esposizione e prima dello sviluppo, ritornano i tre solenni accordi iniziali. Il movimento – basato su un tema che, con tutta probabilità, viene ripreso dalla Sonata per pianoforte in si bemolle maggiore op. 24 n. 2 di Muzio Clementi – è sottoposto a un'elaborazione contrappuntistica conforme allo stile fugato che imprime all'Overture una motilità vivace e luminosa. Una struttura complessa che sembra voler simboleggiare l'esaltazione dell'ordine razionale che vince le tenebre e il trionfo dello spirito sulla materia.

Roberto Mori

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 20 IN RE MINORE KV 466

I concerti per pianoforte e orchestra detengono una posizione importante nella produzione di Mozart e, dato il ruolo particolare e innovativo svolto dallo strumento solista rispetto all'orchestra, possono essere considerati parte integrante del repertorio sinfonico del salisburghese. Mozart predilige il pianoforte nella sua più moderna versione a martelli, che graduando le sonorità offre ampie e inedite possibilità espressive, divenendo un polo alternativo nei confronti dell'orchestra. Se il clavicembalo aveva una posizione in prevalenza concertante, carente di una individualità spiccata, il pianoforte si integra nell'orchestra arricchendola del proprio timbro, svolgendo un ruolo virtuosistico e brillante, ma anche drammatico e patetico, ora in funzione di contrapposizione e contrasto, ora fondendosi nella massa strumentale.

Mozart intuisce che da quei tasti e da quelle corde percosse dal martelletto si possono ricavare il canto e il dramma non meno che dalle corde vocali dei cantanti lirici. I suoi concerti si arricchiscono così dei significati emotivi e dell'espressività che, per tradizione, erano peculiari del teatro d'opera. Contaminazioni che si evolvono e diventano via via sempre più dense in accordo con i cambiamenti del teatro musicale mozartiano. Parallelamente, nelle opere, le conquiste del sinfonismo influiscono sulla drammaturgia. Mozart, insomma, trasforma il concerto per pianoforte e orchestra da genere di puro intrattenimento in una fucina musicale aperta alle sperimentazioni, per quanto rispettosa della forma classica.

Il Concerto n. 20 in re minore kv 466, composto a Vienna e terminato il 10 febbraio 1785, è un esempio significativo di questa nuova concezione: un lavoro che segna una frattura rispetto alle opere precedenti. Da un lato, il modo di gestire il dialogo serrato tra solista e orchestra va nella direzione di un trattamento chiaramente sinfonico, come dimostra la stessa maggiore ampiezza dell'organico, che comprende anche due trombe e due timpani. Dall'altro, l'atmosfera cupa e drammatica che avvolge la composizione, pur con la presenza di figurazioni brillanti, ci pone di fronte a una sorta di concerto-dramma, dove opera italiana, teatralità e virtuosismo si combinano a regola d'arte.

Per la prima volta, in un concerto per pianoforte, Mozart adotta una tonalità tragica come il re minore, la stessa che poi utilizzerà nell'Ouverture e nel finale del *Don Giovanni*, e poi ancora nel *Requiem*, accentuando in senso teatrale il confronto dialettico tra le due individualità sonore in campo. Non a caso, il Concerto kv 466, con il suo spirito «Sturm und Drang» e le sue anticipazioni romantiche, sarà uno dei pochi lavori di Mozart ad avere fortuna nell'Ottocento, come dimostrano le numerose cadenze composte, in assenza di quelle mozartiane, da Beethoven, Clara Schumann e Brahms fra gli altri.

La tonalità di re minore imprime un colore sinistro e oscuro al discorso musicale fin dall'inizio del primo movimento, un *Allegro* in forma-sonata che si apre con un tema drammatico sostenuto da un inquieto ritmo sinco-

pato e sul quale aleggia un senso di imminente minaccia. Il tradizionale carattere galante o militare, tipico di questo genere, è solo un ricordo. Segue un secondo tema di impronta cantabile: una melodia breve e priva di sviluppo che ripiega su se stessa, quasi una speranza delusa. L'entrata del pianoforte avviene con un terzo tema, melodico ma non lirico, che sembra esprimere con la sua linea frammentata un sentimento complesso e tormentato. Inizia da qui un lungo dialogo tra pianoforte e orchestra pieno di scontri aspri, di speranze illusorie destinate a essere sopraffatte dall'oscurità del dramma.

In netto contrasto con la cupezza del primo tempo, la Romanza in si bemolle maggiore inizia con una melodia serena e cullante – esposta dal pianoforte e poi ripresa dall'orchestra – che evoca una atmosfera di idillio ovattato. L'incanto viene spezzato nella sezione centrale da uno sviluppo drammatico che gradualmente si placa con il ritorno al delicato, sognante tema iniziale. Nell'*Allegro assai* conclusivo, in forma di rondò, ritornano il re minore e la concitazione del primo tempo. All'*incipit* ritmicamente incalzante e al primo tema pieno di energia e tensione segue un gioco continuo di contrasti fra tonalità maggiore e minore, fra momenti drammatici e accenni ironici, quasi umoristici: la sfida che si instaura tra pianoforte e orchestra vede il primo in una inedita posizione egemonica. La tensione si placa solo nelle battute finali, dove gli opposti sembrano conciliarsi e si profila, con il re maggiore, un barlume di serenità. Un finale rassicurante, nel quale Mozart ancora una volta fa trionfare la luce sulle tenebre.

Roberto Mori

GABRIEL FAURÉ, *REQUIEM* OP. 48 PER SOLI, CORO E ORCHESTRA

Nel 1905, l'affare Ravel diventa la spia di qualcosa che cambia nella vita musicale francese dominata dall'opera e dall'Opéra. Quando per la terza volta a un musicista affermato come Maurice Ravel, allievo di Gabriel Fauré (1845-1924), viene negato il Prix de Rome, massimo riconoscimento dispensato da una giuria che giudica la voce prima o senza gli strumenti, che destina il massimo punteggio all'affiato melodico, che apprezza solo la *clarté*, dà un'occhiata distratta alla strumentazione, si disinteressa dei *symphonistes* e guarda con sospetto i *wagneriens*, qualcosa si rompe. Si incrina, agli inizi del secolo, la dittatura della vocalità operistica imposta dal gusto e al gusto francese, simbolizzata dai vertici del Conservatoire parigino tenuti in mano da Ambroise Thomas e Jules Massenet fino agli ultimissimi anni dell'Ottocento.

Dimissionario Théodore Dubois, fedele successore di Thomas nel 1896, viene sorprendentemente chiamato alla direzione Gabriel Fauré, sessantenne, titolare della cattedra di composizione, nella quale era succeduto a Massenet otto anni prima. Fauré, un provinciale musicalmente cresciuto fuori dalle mura del Conservatorio, si definisce meglio per quel che non è, non era, non aveva fatto.

Fauré non raccoglie gli applausi dell'Opéra dal palco d'onore: non ha composto fino allora per il teatro d'opera, a eccezione del *Prométhée*, commissionato però da un ricco possidente di Béziers e destinato a quell'arena estiva, e delle musiche di scena per *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck (1898), soggetto reso poi famoso da un musicista non immune da sue positive e riconosciute influenze (Fauré tornerà o arriverà al teatro più tardi, per la seconda e ultima volta, con *Pénélope*, opera tessuta puntigliosamente in otto estati, come la tela dell'eroina, fra il 1907 e il 1913, prestando anche il fianco a qualche pungente vignetta umoristica). Fauré non è figlio d'arte (i suoi nonni erano macellai), non è parigino (nasce a Pamiers il 12 maggio 1845), non è un Prix de Rome, frequenta i salotti ma non è il più accarezzato, non è un *symphoniste*, non è nell'intimo un *Maitre de Chapelle*, nonostante che quello sia il titolo del diploma conseguito presso l'École de Musique Religieuse di Louis Niedermeyer, non è soltanto un organiste, sebbene abbia ricoperto il posto di Saint-Saëns alla Madeleine, non è uno scrittore di opere corali e religiose, non è un musicista di moda, non è un accademico, né un Accademico (Lo diventerà più tardi, e presidente, ma di un'istituzione alternativa). Lo stacco rappresentato dal nome di Fauré al vertice della massima istituzione musicale francese non è solo simbolico: la sua riforma interna gli procura il soprannome di 'Robespierre'. Fauré rappresenta, come compositore, esattamente quel che la Francia musicalmente non è o non è ancora, tutto ciò che nel 1905 non si considera e coltiva (malgrado Debussy). Gabriel Fauré esce da un ambiente in odore di wagnerismo, soprattutto a causa dell'amicizia con Saint-Saëns, suo maestro di pianoforte presso Niedermeyer, insieme al quale, in effetti, nel 1877 è a Weimar, dove incontra per la prima volta Liszt (che giudicherà più tardi la Ballade «troppo difficile»). Nel '78 è a Colonia, per *L'oro del Reno* e *La Walkiria*. Nel '79 è a Monaco, con *Messenger*, dove ha la rara possibilità di assistere all'intera Tetralogia. Nel 1880 ritorna a Monaco per i *Maestri cantori*, *Tannhäuser* e, *en passant*, per *Egmont* di Schiller, con la musica di Beethoven; è poi 1a volta di *Lohengrin* e, nel 1884 a Bayreuth, di *Parsifal*, definito «Grandeur puissante e serène». Fauré dimostra nei confronti di Wagner un atteggiamento critico, sereno, positivo, ricco di distinguo, senza isterie, adesioni totali o ideologiche, senza rivelare influenze evidenti nello stile. Conosce e apprezza Wagner, ma non è wagneriano. Insomma chi è Fauré?

Il catalogo delle sue opere parla chiaro: il pianoforte (a due e quattro mani), le *mélodies* a una o due voci, le sonate per violino e pianoforte, per violoncello e pianoforte, i quartetti e quintetti per archi e pianoforte ne occupano la parte predominante e più interessante.

Fra le composizioni per orchestra si conta una sola Sinfonia con tale nome (l'op. 40), il resto sono suite, rapsodie, lavori concertanti per violino, violoncello (*Elegie* op. 24), pianoforte (*Ballade* op. 19). Le opere sono, come già detto, due sole; le composizioni corali sono più numerose e varie

(compresa la celebre *Pavane* op. 50, su testo di Montesquieu, che con certe parti del *Requiem* ha qualche punto di contatto).

Ebbene, questo musicista responsabile, insieme a Franck e Saint-Saëns, del rinascimento cameristico francese, sensibile alla cultura tedesca ma non plagiato da essa, la cui perizia strumentale e il cui stile hanno spinto fino al soprannome di 'Brahms francese' (simile a lui perfino nel carattere, nell'amore per la Svizzera e per le vacanze sui laghi), i cui esegeti distinguono tre periodi (come in Beethoven, con il quale condivise una quasi totale sordità nell'ultimo periodo), rimane celebre quasi esclusivamente per il suo *Requiem*. Sembrerebbe arguibile una vasta e importante produzione sacra. Nient'affatto; le composizioni liturgiche sono solo due: una *Messe basse* o «Messe des pécheurs», del 1882, e l'evento isolato del *Requiem* op. 48 per soprano, baritono, coro e orchestra, composto di getto nel gennaio 1888. L'incontestabile bellezza della sua composizione più famosa dovrebbe indurre curiosità, se non impegno, nel riportare alla prassi dei concerti il suo catalogo migliore, il pianoforte, la musica da camera. Non è così, e nemmeno la sua composizione più nota è veramente conosciuta dal pubblico al di fuori della Francia.

Il *Requiem* viene pensato e scritto all'indomani della morte della madre Hélène (31 dicembre 1887), ma non per intero, cioè nella forma in cui oggi è noto ed eseguito. In origine consta di cinque parti: *Introit et Kyrie*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei*, *In Paradisum*. Il *Libera me* e l'*Offertorium* compaiono solo nella seconda versione, e contemplano ambedue un *solo* di baritono; forse non a caso, ma non se ne conosce la ragione. Con la differenza che il *Libera me* risulta composto, come pezzo separato, nell'autunno 1877, e già singolarmente eseguito (ma non nella versione con coro, ascoltata per la prima volta nel gennaio 1892); mentre l'*Offertorium* viene scritto nel 1889. Differenze ancora maggiori esistono nel successivo assetto della strumentazione.

Nell'idea originale, Fauré intendeva che lo spirito, il colore e le dimensioni del pezzo risultassero intensamente e intimamente cameristici. La strumentazione era scarna: un solo violino, un'arpa, viole, violoncelli e contrabbassi in piccolo numero, timpani, organo con scrittura tale da far le veci dei fiati. Gradualmente la funzione dell'organo cambia; Fauré aggiunge legni (due corni) e ottoni (due trombe e due tromboni). Ma quando si tratterà di curare la prima edizione a stampa (non prima del 1900), l'editore chiederà a Fauré di arricchire la strumentazione, per avvicinarla il più possibile agli organici delle orchestre moderne. Alcuni autori, come Jean-Michel Nectoux (dal quale derivano in gran parte le indicazioni cronologiche sulla genesi intricata del pezzo), caldeggiano il ritorno alla prima versione, senza legni e violini, più linda, pulita e intensa. Ma nell'accingersi a rimpolpare la strumentazione, non si può dire che Fauré abbia completamente rinunciato ai colori e all'intensità ammorbidita dell'idea originale.

I violini, anche nell'edizione definitiva, sono usati pochissimo, quasi ricordando quell'unico violino che, nell'originaria versione, intonava un sem-

plice assolo nel *Sanctus*. Non sono mai divisi e compaiono solo nel *Sanctus*, nell'*Agnus Dei*, nel *Libera me* e nell'*In Paradisum*. Il colore degli archi è dominato dalle viole, che conferiscono un carattere *sombre* all'intero impasto timbrico. I quali archi sono per lo più trattati in forma molto semplice, con raddoppi all'ottava. Ma tutta la strumentazione è retta da una grande linearità. L'unisono e l'omofonia prevalgono, quasi che, accettando di ampliare il numero degli strumenti, Fauré volesse confondere le idee con un *trompe-l'oeil* che mantenesse l'illusione di un ristretto organico, per non turbare il senso di asciuttezza strumentale, di parsimonia cameristica del concetto originale. Anche dove la scrittura conferisce loro una maggiore presenza, agli archi è affidato un ruolo di sostegno, di peso gravitazionale, come di pedaliera d'organo in funzione di ripieno. L'atto di prendere e restituire al respiro delle voci le linee melodiche, è per lo più affidato ai fagotti e ai flauti.

L'*Introitus* è un biglietto filigranato del procedimento estremamente economico di Fauré: un grande accordo in 9 di legni e archi viene ripetutamente tenuto come un tappeto sotto il malinconico motivo di soprani, contralti, tenori e bassi in unisono; finché il tema non contagia in forma imitativa l'orchestra nell'*Andante moderato* che conduce al *Kyrie*; il cui duplice culmine (sulle parole «Christe, Christe») è sottolineato da un doppio e denso accordo dell'organo che si stacca dal tessuto, quasi a connotare chiesasticamente il clima.

Nell'*Offertorium*, con solo di baritono, è più presente che in ogni altra parte del *Requiem* il senso dell'esercizio severo di scuola antica, il sapore vocale da messa rinascimentale: una costruzione a canone lo regge e l'impegna in pulite geometrie, dove le voci sono in vari passaggi del tutto sole, o sostenute dal solo organo. Il *Sanctus* è contrassegnato da un movimento simultaneo di arpe e viole sotto il motivo legato del coro, verso cui si muove una sorta di controtema malinconico dei violini con sordina; all'*Excelsis* i fiati aprono i colori per qualche battuta, poi ritorna il disegno melanconico dei violini che si spegne su un tremolo. *Pie Jesu*, con il solo di soprano, è l'episodio più delicato; al soprano solista è regalata forse la più bella melodia del *Requiem*, lievemente venata di sapori esotici. Qui il canto, dapprima sostenuto dal solo organo, è veramente al centro: gli strumenti aggiungono in punta di piedi sfumature e colori, prendendo spunto dai morbidi disegni della voce femminile.

Nell'*Agnus Dei* sono dapprima i violini a guidare, in lieve crescendo, mentre i tenori preparano l'unisono del coro; alla ripresa dei tenori sono le viole e l'organo a reggere il filo dell'accompagnamento, mentre al morire di «Pius es» uno slargo quasi händeliano conduce il *Molto largo* che riespone, come in una parentesi, il tema del *Requiem* iniziale (*Introit*) con lo stesso sostegno; il ritorno del tema dei violini muore in un diminuendo voluto «dolce». Nel *Libera me* ricorre dall'inizio alla fine, negli strumenti, il pizzicato e lo staccato (prima violoncelli e contrabbassi, poi tutti), insistito e quasi deterministico, come la perorazione del baritono solista, ma di segno opposto (staccato invece che legato) cui risponde l'intero coro. Nell'*In Paradisum* l'or-

gano inanella figure leggere (e celestiali?), poi raggiunto dalle arpe; qui anche gli archi cantano, con sordina, e il coro lascia alle sue voci più acute (soprani), le note cardine della melodia principale, conclusa in unisono dall'intero coro sulla parola «requiem», che si spegne aerea com'era apparsa nell'*Introit*.

Quel che colpisce nel *Requiem* di Fauré, rendendone la musica una delle più singolari sul testo classico, è il rifiuto dell'effetto come mezzo espressivo, la distanza da qualunque *cliché* funebre, ottenuta con un vantaggioso rapporto fra intensità d'espressione ed economia di mezzi. La qualità dell'invenzione e dell'ispirazione è nuda al giudizio, presentata senza trucchi e accrescimenti. Proprio la serenità di questo pezzo – eseguito anche il 4 novembre 1924 ai funerali di Fauré – non fu dapprima capita. Ma già aveva risposto, nel 1902, lo stesso Fauré:

È stato detto che il mio *Requiem* non esprimeva il terrore della morte, qualcuno l'ha definito una ninna nanna della morte. Ma è così che io sento la morte: come una liberazione, una aspirazione alla felicità dell'aldilà, piuttosto che come un passaggio doloroso... Può darsi che, d'istinto, abbia anche cercato di uscire dalle convenzioni; da tanto tempo accompagno all'organo servizi funebri! Ne ho fin sopra i capelli. Ho voluto fare un'altra cosa.

Carlo Maria Cella



REQUIEM**Introitus et Kyrie**

Requiem aeternam
 dona eis Domine:
 et lux perpetua
 luceat eis.
 Te decet hymnus, Deus, in Sion,
 et tibi reddetur votum in Jerusalem:
 exaudi orationem meam,
 ad te omnis caro veniet.
 Kyrie eleison
 Christe eleison
 (Kyrie eleison)

Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
 libera animas (omnium fidelium) defunctorum
 de poenis inferni, et de profundo lacu:
 libera animas defunctorum de ore leonis,
 ne absorbeat (eas) tartarus ne cadant in obscurum:
 (sed signifer sanctus Michael
 repraesentet eas in lucem sanctam)

Hostias et preces tibi Domine
 laudis offerimus: tu suscipe
 pro animabus illis,
 quarum hodie memoriam facimus:
 fac eas, Domine, de morte transire ad vitam
 Quam olim Abrahae promisisti,
 et semini ejus.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
 Pieni sunt caeli et terra gloria tua.
 Hosanna in excelsis. (Benedictus qui venit in nomine Domini)

Pie Jesu

Pie Jesu, Domine
 dona eis requiem,
 dona eis requiem sempiternam.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
 dona eis requiem.
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
 dona eis requiem sempiternam.
 Lux aeterna luceat eis, Domine:
 cum sanctis tuis in aeternum,
 quia pius es.
 Requiem aeternam dona eis Domine,
 et lux perpetua luceat eis.

Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna,
 in die illa tremenda:
 Quando caeli movendi sunt et terra:
 dum veneris judicare
 saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego, et timeo,
 dum discussio venerit, atque ventura ira.

Dies illa, dies irae,
 calamitatis et miseriae,
 dies magna et amara valde.
 Requiem aeternam dona eis Domine:
 et lux perpetua luceat eis.

In paradisum

In paradisum: deducant te Angeli:
 in tuo adventu suscipiant te Martyres,
 et perducant in civitatem sanctam Jerusalem.
 Chorus Angelorum te suscipiat, et cum Lazaro
 quondam paupere aeternam habeas requiem.

JONATHAN DARLINGTON

Ricopre la carica di direttore musicale emerito alla Vancouver Opera dal 2018, dopo aver completato con molto successo un periodo di quasi vent'anni nel ruolo di direttore musicale. Ha guidato quest'innovativa compagnia in un repertorio che spazia da Mozart a Verdi, Puccini e Strauss, a Tan Dun e Jake Heggie. Nato e cresciuto in Inghilterra, risiede a Parigi. Sia in teatri che in sale da concerto ha diretto un imponente numero di *ensemble* di fama mondiale, tra cui recentemente Vienna Philharmonic, Staatskapelle Dresden, Orchestre National de France, Konzerthaus Orchester Berlin, Royal Philharmonic Orchestra, Paris Opera Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande e Orchestre de Paris. Esibizioni di successo degli ultimi tempi sono state quelle alla Neue Stimmen, alla Vancouver Opera (*Cavalleria rusticana*), al Lake Tahoe Festival, Hamburg Staatsoper (*Fledermaus*), Oslo Ballet Opera Paris Ballet Opera. Lo scorso anno è stato nominato direttore principale della Nuremberg Symphony Orchestra. Possiede un vasto repertorio sinfonico e operistico, che va dal barocco al contemporaneo. Agli inizi della carriera ha lavorato come sostituto di Myung-Whun Chung alla Paris Opera dal 1991 al 1993, dirigendo *Le nozze di Figaro*, *Das Lied von der Erde*, *Die Zauberflöte*. Ha anche guidato il gruppo operistico sperimentale Arcal dirigendo una straordinaria serie di produzioni avanguardistiche di *The Turn of the Screw*, *L'Ormino*, *Orlando*, *Le Pauvre Matelot*, *Così fan tutte*. Ha lavorato con molti teatri e orchestre internazionali, tra cui Paris Opera, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Staatskapelle Dresden, Vienna Philharmonic, Opera Australia, Royal Swedish Opera, English National Opera, Hamburg State Opera, Konzerthaus Orchester Berlin, Frankfurt Opera, Teatro San Carlo di Napoli, Orchestre National de France, Warsaw Philharmonic. Nel 2014 ha fatto il suo debutto alla Wiener Staatsoper con *Madama Butterfly* e da allora vi è ritornato annualmente (*Madama Butterfly*, *Otello*, *Don Carlos*, *L'elisir d'amore*). Più recentemente ha lavorato alla Vancouver Opera (*L'elisir d'amore*, *Otello*, *Dead Man Walking*, *Eugene Onegin*, *Faust*), ed è regolarmente apparso alla Dresden Semperoper (*Eugene Onegin*, *Fidelio*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia* e poco tempo fa *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach), alla Swedish Royal Opera (*Jenùfa*, *Le nozze di Figaro* e *La bohème*), e alla Frankfurt Oper (*Falstaff*, *Věc Makropulos*, *Vanessa*). Come direttore musicale della Duisburger Philharmoniker dal 2002 al 2011 ha indagato un vasto repertorio sinfonico che gli ha fatto aggiudicare i prestigiosi premi Köhler-Osbar Stiftung e Deutsche Musikverleger-Verband. È Fellow della Royal Academy of Music e Chevalier des Arts et des Lettres.

DAVIDE RANALDI

Definito come un pianista eccezionale dalla personalità sincera e coinvolgente, inizia lo studio del pianoforte all'età di quattro anni. Nel 2021 vince il Primo Premio alla xxxvii edizione del rinomato concorso nazionale Premio Venezia, dopo aver concluso il triennio al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano con il massimo dei voti, la lode e una menzione speciale «per qualità tecnico-musicali di altissimo livello». Recentemente si è esibito in un *recital* al Teatro La Fenice di Venezia per celebrare l'anniversario della Repubblica Italiana. A conclusione del 2021 viene invitato a suonare il Concerto n. 2 di Ludwig van Beethoven diretto da Donato Renzetti, inaugurando con tre concerti il progetto culturale Nell'Olimpo di Beethoven che condurrà Cortina D'Ampezzo alle Olimpiadi del 2026. Vive a Milano e studia sotto la guida di Alexander Romanovsky.



HILARY CRONIN

Selezionata dal «BBC Music Magazine» come *star* emergente del 2022, nel 2021 si è aggiudicata sia il primo premio che quello del pubblico alla London Händel International Singing Competition. Tra i successi della sua carriera ci sono Poppea in *Agrippina* con l'English Touring Opera; *Télaire* in *Castor et Pollux* con il Rameau Project; l'*Oratorio di Natale* di Bach alla London's Wigmore Hall e in *tour* con gli English Baroque Soloists (diretti da Sir John Eliot Gardiner); la *Passione secondo Giovanni* con Voices; *La Passione secondo*



Matteo con il Bournemouth Symphony Chorus; *Blow and Purcell* con l'English Concert (diretto da Harry Bicket); *Chandos Anthems* di Händel con Arcangelo (diretta da Jonathan Cohen); *Messiah* con L' English Chamber Orchestra (diretta da Nicholas Kraemer), *Silete* con la London Händel Orchestra; *A Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn con la Scottish Chamber Orchestra (diretta da Maxim Emelyanychev); *Ode to Purcell* in *tour* con la Freiburg Baroque Orchestra (diretta da Kristian Bezuidenhout); le *Cantatas* di Telemann in *tour* con il Solomon's Knot; *Benedicite* di Vaughan Williams con la Royal Philharmonic Orchestra.

ARMANDO NOGUERA

Nato in Argentina, cittadino francese, ha studiato al Teatro Colón di Buenos Aires e poi all'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris. Giovanissimo, debutta al Colón come Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, in Falke in *Die Fledermaus* ed Aeneas in *Dido and Aeneas* e interpreta il repertorio monteverdiano e quello mozartiano. Ha una predilezione per l'opera italiana, cantando Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*), Verdi (*La traviata*, *Falstaff*), Puccini (*Madama Butterfly*,



La bohème) e Leoncavallo (*Pagliacci*). Frequenta abitualmente anche il repertorio francese interpretando *Charles VI*, *Faust*, *Carmen*, *Djamileh*, *Les Mamelles de Tirésias*, *L'Heure espagnole*, *Les Caprices de Marianne*, *La Vie parisienne* e *La Veuve joyeuse*. Si esibisce nei principali teatri e sale da concerto internazionali. Recentemente interpreta *Trois contes* di Gérard Pesson a Rennes, Paquiri (*Goyescas* di Enrique Granados) a Limoges, Raimbaud (*Le Comte Ory*) a Toulon e Metz, Escamillo (*Carmen*) a Tolosa, Marcello (*La bohème*) a Buenos Aires, Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*) all'Opéra Bastille di Parigi. Alla Fenice è Valentin in *Faust* (2022 e 2021).

Teatro Malibran

venerdì 3 marzo 2023 ore 20.00 turno S

sabato 4 marzo 2023 ore 20.00

FRANCESCO MARIA VERACINI

Ouverture n. 6 in sol minore

JOHANN GEORG PISENDEL

Concerto in re maggiore JunP I.7

Vivace
Andante
Allegro

ANTONIO VIVALDI

Concerto per violino, archi e basso continuo in mi maggiore

op. 8 n. 1 RV 269 *La primavera*

Vivace
Andante
Allegro

Concerto per violino, archi e basso continuo in sol minore

op. 8 n. 2 RV 315 *L'estate*

Allegro non molto
Adagio
Presto

Concerto per violino, archi e basso continuo in fa maggiore

op. 8 n. 3 RV 293 *L'autunno*

Allegro
Adagio molto
Allegro

Concerto per violino, archi e basso continuo in fa minore

op. 8 n. 4 RV 297 *L'inverno*

Allegro non molto
Largo
Allegro

direttore e violino

FEDERICO GUGLIELMO

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANCESCO MARIA VERACINI, OVERTURE N. 6 IN SOL MINORE

Veracini è stato considerato uno dei più grandi maestri che sia mai apparso del suo strumento; la sua abilità non si limitava solamente all'eccellenza delle sue interpretazioni, ma si estendeva alla composizione, nelle cui arte mostrava grandi ingegno e scienza [...]. Veracini fu così follemente vanaglorioso che frequentemente si vantava che c'erano *un solo Dio e un solo Veracini*.

Con queste parole Charles Burney descrive il musicista italiano – conosciuto da Roma a Londra come uno dei violinisti e compositori maggiormente amati dalla sua epoca – nella sua *General History of Music*: opera fondamentale, di stampo illuminista, che propose una prima visione storiografica organica dell'arte musicale dalle sue origini.

Francesco Maria Veracini nacque a Firenze nel 1690 da una famiglia di musicisti ricevendo i primi rudimenti dell'arte del violino dallo zio, noto a Firenze come virtuoso e compositore in questo strumento. Francesco studiò in seguito con altri maestri locali prima di intraprendere una vita girovaga che attraversò diverse città dell'Europa. Il violinista fece conoscere per la prima volta i suoi talenti a Venezia nel 1711, dove si esibì svariate volte come solista nella Basilica di San Marco e di Santa Maria dei Frari. Il suo modo di suonare fu apprezzato in quei giorni anche da Tartini che stava trascorrendo un periodo in laguna proveniente da Ancona e si narra che dopo averlo ascoltato si isolò in un periodo di meditazione e intenso studio per approfondire le caratteristiche dell'arte dello strumento che aveva apprezzato nel suo collega. Dopo Venezia, Veracini ebbe grandi successi a Londra nel 1714 grazie a una serie di concerti al King's Theatre (dove lo ascoltò anche Burney) per poi andare a lavorare alcuni anni a Düsseldorf fino ad arrivare al servizio della corte dell'Elettore Palatino, Federico Augusto di Sassonia a Dresda dove lavorò dal 1717 al 1722. Già in questi anni si fece conoscere per il suo carattere stravagante, egocentrico e poco incline alla mediazione, cosa che lo mise spesso in contrasto con il direttore dell'orchestra di corte, Johann Geroge Pisendel. Sentendosi umiliato dal collega tentò anche il suicidio rimanendo claudicante per tutto il resto della sua vita. Dopo un soggiorno a

Praga si stabilì a Londra dal 1733 al 1745 dove diresse per alcuni anni il King's Theatre collaborando con Porpora, Händel e Geminiani e scrivendo opere per cantanti del calibro di Farinelli come, per esempio, un interessante *Adriano in Siria*, nel 1735, sul libretto di Metastasio. Durante gli anni londinesi, Veracini tenne anche diversi concerti al Dury Lane Theatre. Deluso però per lo scarso apprezzamento che ebbero le sue *Sonate Accademiche*, forse troppo innovative per il gusto conservatore londinese, tornò in Italia e durante la traversata della Canale della Manica perse i suoi due preziosi strumenti. Tra il 1745 e il 1755 si esibì come compositore e violinista in diverse città della penisola per poi ritirarsi a Firenze dove sino al 1766, due anni prima della sua morte, svolse l'incarico di Maestro di Cappella in due chiese fiorentine esibendosi ancora come solista: il 15 novembre 1766 eseguì un concerto per violino per l'onomastico del granduca di Toscana Pietro Leopoldo.

Per un lungo periodo Veracini è stato ingiustamente ignorato dagli studiosi e dagli interpreti non riconoscendone le qualità non solo di virtuoso del violino ma anche di compositore. Per fortuna negli ultimi anni si ravvisa un'inversione di tendenza. Nel campo della musica strumentale, il compositore fiorentino porta agli estremi la forma della sonata barocca avvicinandola a quella che sarà la struttura bitematica e in tre tempi del periodo classico. Non meno interessante il suo apporto al concerto, con uno sviluppo originale delle sue forme canoniche dove spiccano soprattutto la chiarezza di idee musicali, una ispirata libertà nell'espressione melodica e un sapiente uso delle tecniche contrappuntistiche. Ne sono un esempio le sei *Ouverture* – il cui manoscritto originale si trova presso la Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia – che Veracini scrisse nel 1717 durante un suo breve ritorno nella città lagunare (dopo il passaggio del 1711) allo scopo di attirare l'attenzione di Federico Augusto di Sassonia e così poter ottenere un posto nella sua orchestra nella corte di Dresda; cosa che avvenne puntualmente l'anno seguente. L'*Ouverture* numero 6 in Sol minore, come anche le altre cinque, ricalca in modo ridotto la struttura delle *ouvertures* bachiane con il loro caratteristico susseguirsi di diversi movimenti, alcuni dei quali in forma di danza. Il primo movimento ricorda la struttura di un concerto grosso dove il fagotto e i due oboi fanno la parte del concertino in dialogo con gli archi. Si tratta di un dinamico Allegro dominato nelle misure iniziali da terzine vorticosi che scendono a cascata. Col suo procedere ininterrotto Veracini dà l'illusione di una scrittura quasi fugata e di stile imitativo in cui le parti si alternano con varietà anziché interrompersi. Il Largo è invece basato su un piacevole dialogo tra gli archi e il trio di fiati, mentre la semplice linea del basso continuo sostiene la conversazione tra le diverse sezioni. La personalità eccentrica di Veracini è maggiormente visibile nei due movimenti finali; non a caso il già citato storico della musica inglese Burney ebbe modo di

definire il compositore come «one possessed of a *capo pazzo*». Il terzo movimento inizia in modo abbastanza convenzionale, facendo quasi credere all'ascoltatore di essere di fronte al soggetto e al controsoggetto di una fuga. L'illusione però si esaurisce subito giacché il resto del brano procede invece con un curioso alternarsi di coppie di appoggiature tra fiati e archi interrotto da passaggi più ardui di note ripetute in staccato, che terminano con una ripetizione enfatica e quasi ossessiva della cadenza finale. Ancora più bizzarro è il Minuetto conclusivo suonato all'unisono da tutta l'orchestra in forma quasi ossessiva, traendo la sua consistenza più dall'austerità della melodia e dal colore strumentale che da un uso originale dall'armonia o dal contrappunto.

JOHANN GEORG PISENDEL, CONCERTO IN RE MAGGIORE JUNP I.7

Tra il 1716 e il 1717 il principe elettore Palatino, Federico Augusto di Sassonia, soggiornò lungamente a Venezia frequentando assiduamente la vita musicale della Serenissima e favorendo lacune manifestazioni concertistiche. Come esito della sua permanenza veneziana il principe reclutò per la sua cappella e opera di corte alcuni musicisti, tra cui il violinista Francesco Veracini e Antonio Lotti, quest'ultimo alla testa di una compagnia di cantanti. Al suo seguito c'erano anche alcuni musicisti già appartenenti della sua orchestra di corte di Dresda che si esibirono in laguna, tra i quali c'era il violinista Johan Georg Pisendel. Nato a Cadolzburg nel 1687, Pisendel studiò musica sin dalla prima infanzia con il padre che aveva assunto l'incarico di Kantor della città bavarese e nel 1697 entrò, come corista, nella cappella di corte della non molto lontana città di Ansbach divenendone sei anni dopo violinista dell'orchestra. Durante questo periodo studiò canto con Francesco Antonio Pistocchi e soprattutto violino con Giuseppe Torelli. Nel 1709 si recò a Lipsia, facendo una tappa a Weimar dove ebbe modo di incontrare a fare amicizia con Johan Sebastian Bach. A Lipsia il giovane musicista studiò per qualche tempo all'Università e fu presto accettato nei circoli musicali più importanti della città. Nel 1709 Pisandel eseguì con grande successo un concerto di Albinoni con il Collegium musicum e quando Melchior Hoffmann (direttore dell'istituzione) partì per una *tournee* di concerti nel 1710, lo sostituì sia nel Collegium che nell'orchestra dell'opera. Nel 1712 Pisendel ottenne l'ambito incarico di violinista nell'orchestra di corte di Dresda assumendo le funzioni di Konzertmeister però solo nel 1730 quando morì il fiammingo Jean-Baptiste Volumier. Durante questi anni Pisendel fece anche diversi *tour* con l'*entourage* del principe, visitando la Francia (1714), Berlino (1715) e l'Italia (1716-1717). La visita italiana fu senza dubbio quella che segnò più profondamente Pisendel: il soggiorno di nove mesi a Venezia gli permise di frequentare e

studiare con Vivaldi e di far conoscere la sua tecnica violinistica sopraffina così come la sua capacità di gestire le compagini orchestrali con cui lavorava. Racconta Johann Adam Hiller che durante l'esecuzione di un concerto vivaldiano, eseguito da Pisandel durante l'intermezzo di un'opera nel Teatro di Sant'Angelo, nel mezzo di un momento solistico particolarmente arduo i musicisti dell'orchestra cercassero di mettere in difficoltà il violinista accelerando il tempo, cosa a cui egli reagì prontamente battendo il tempo giusto e costringendoli a rallentare con grande divertimento del principe elettore. Sempre nel 1717 il violinista trascorse un periodo anche a Roma (dove prese lezioni da Montanari), Napoli e altre città italiane prima di tornare a Dresda in autunno. Dopo una visita a Vienna nel 1718 i suoi *tour* si fecero meno frequenti, ma accompagnò il principe elettore di Dresda ancora a Berlino (1728, 1744) e a Varsavia (1734) lavorando alla corte fino alla sua morte nel 1755.

Pisandel fu senza dubbio il più importante violinista tedesco del suo tempo. Quantz elogio la sua abilità nel gestire la tenuta della melodia nei movimenti lenti e Hasse apprezzò la sua sicura padronanza del tempo. Alcuni importanti compositori italiani, come Vivaldi e Albinoni, gli dedicarono alcune delle loro opere che Pisandel ebbe modo di far conoscere fuori dei confini italiani e non si esclude, inoltre, la possibilità che possa essere stato uno dei primi esecutori delle *Sonate e partite* per violino di Bach alla luce dell'amicizia che lo legava al Kantor di Lipsia sin dal loro primo incontro a Dresda del 1709. Oltre che come violinista, Pisandel fu ammirato come direttore d'orchestra per la sua precisione e completezza. Si diceva che, prima dell'esecuzione di un nuovo lavoro, esaminasse ogni parte orchestrale aggiungendo dettagli e segni di espressione. Sebbene i compiti di Pisandel lasciassero poco tempo alla composizione, la sua piccola produzione di musica strumentale è di altissima qualità. Allievo a Dresda di Johann David Heinichen in composizione, Pisandel venne a contatto, anche grazie i suoi numerosi viaggi, con gli stili musicali francese e italiano. L'influenza italiana, e più propriamente vivaldiana (anche se nelle sue opere si ravvisano anche occasionali accenni a un linguaggio più apertamente galante) è quella che sicuramente predomina nei sette concerti per violino scritti probabilmente poco dopo il suo viaggio in Italia. Il Concerto in re maggiore presenta la classica divisione in tre movimenti. Il *Vivace* iniziale si distingue per il suo carattere deciso, impostato su una introduzione orchestrale basata su un ritmo costante e staccato, impreziosito dalle entrate dei fiati, che si esaurisce con una cadenza per dare spazio all'entrata del violino solista che con un accompagnamento delle sole prime parti porta avanti un dialogo con l'orchestra basato in parte sul ritmo puntato iniziale. Ritmo che caratterizza l'intero movimento e che di volta in volta è arricchito dalle entrate dei fiati in un dialogo continuo con i momenti solistici del violi-

no. L'*Andante* presenta viceversa un andamento più melancolico basato su una figurazione ritmica che procede in maniera quasi ossessiva e sul quale si appoggia il violino solista con una melodia molto articolata che ricorda la 'maniera' dei movimenti lenti vivaldiani. L'*Allegro* conclusivo, impostato sul re maggiore di impianto, ha un carattere assai diverso che ricorda Bach per il modo con cui viene trattata l'orchestra, impostata su una marcata compattezza della sezione degli archi alla quale si uniscono i fiati per rafforzare la melodia. Dopo un'introduzione dell'intera orchestra di alcune battute subentra quasi subito il violino che lungo tutto il brano mantiene con il complesso strumentale un fitto dialogo che con il passare delle battute progressivamente si fa più stringente mentre si fanno sempre più complessi i virtuosismi affidati alla parte solista.

ANTONIO VIVALDI, *LE QUATTRO STAGIONI*

Il 14 dicembre 1725 la «Gazette d'Amsterdam» annunciò l'imminente pubblicazione, da parte del famoso editore Michel-Charles Le Cène, di una raccolta di dodici concerti a quattro e cinque parti di Antonio Vivaldi, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8. La stampa presenta nel frontespizio una prolungata e fiorita dedica dello stesso compositore al conte boemo Wenzel von Morzin, del quale il «prete rosso» si definisce «maestro in Italia», sebbene non ci siano altre notizie che attestino un incarico ufficiale presso la sua corte. Vivaldi incontrò Morzin probabilmente tra il 1718 e il 1720, quando lavorava a Mantova come compositore di musica profana, opere serie comprese, presso il principe Filippo d'Assia-Darmstadt, governatore imperiale del ducato mantovano. Al conte dedicò infatti il Concerto per fagotto RV 496 scritto sicuramente in quel periodo. Nella sua dedica il musicista ricorda come Morzin avesse già avuto modo di ascoltare i concerti dedicati alle stagioni, inseriti poi nell'op. 8, alcuni anni prima, eseguiti dalla sua «virtuosissima orchestra». Quest'affermazione, oltre a situare la composizione ed esecuzione dei concerti prima del 1725, rende anche difficile definire con certezza la data di composizione degli altri brani presenti nella raccolta. Alcuni furono scritti probabilmente attorno al 1723, anno in cui Vivaldi ricevette da parte dell'Ospedale della Pietà di Venezia – del quale pochi anni prima era stato «maestro de' concerti» – l'incarico di scrivere due concerti nuovi ogni mese. *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (diviso in due volumi, il primo dei quali caratterizzato da concerti contrassegnati da un titolo) si presenta quindi come un'antologia eterogenea di opere scritte in precedenza nella quale il compositore, come recita il titolo, sembra voler fornire una prova della sua capacità di mettere a confronto l'«armonia», ossia la tradizione, con la fantasia e l'«invenzione» nell'ambito del concerto barocco.

I primi quattro concerti della serie, oggi noti come *Le quattro stagioni*, suscitavano una così grande ammirazione da parte del conte da spingere Vivaldi, come lui stesso dichiara nella dedica, ad accompagnarne la pubblicazione con quattro sonetti. Ciascuno dei sonetti, probabilmente scritti anch'essi dal compositore veneziano, illustra alcuni aspetti legati alla natura e al vivere sociale durante lo svolgersi di ogni determinata stagione. Alcuni dei versi o una loro sintesi sono inoltre disposti – a mo' di didascalie – sopra i pentagrammi delle singole parti dell'edizione Le Cène, a porre l'accento sulla stretta relazione tra ciò che i versi descrivono e determinati passaggi della musica. L'idea – di natura chiaramente programmatica – risultò essere assai cara al musicista tanto da ricomparire in forma pressoché uguale anche nel manoscritto di Manchester, unica fonte manoscritta delle *Quattro stagioni*. Redatta da un copista nel 1726 come omaggio al cardinale Pietro Ottoboni, questa copia deriva infatti quasi sicuramente dagli originali vivaldiani ed è molto probabile – come afferma il musicologo Paul Everett in un suo fondamentale saggio sull'op. 8 – che lo stesso compositore ne abbia supervisionato la stesura. In essa i versi dei sonetti sono richiamati nelle parti attraverso alcune lettere di riferimento che compaiono in specifici punti della partitura. Mancano però le didascalie che probabilmente nella stampa olandese avevano una funzione soprattutto estetica.

L'ispirazione letteraria dei versi è ancora oggi motivo di discussione, con alcune interpretazioni che collocano i sonetti nel solco della letteratura arcadica italiana, e altre che li vedono invece influenzati dall'opera poetica di Milton. Unico dato certo è la derivazione da modelli letterari nobili, come conferma anche il raffinato programma posto alla base dell'opera. L'intero ciclo si basa sul complesso rapporto dell'uomo con la natura. Nella *Primavera* e nell'*Autunno* essa è vista nella sua veste più benigna. Difatti abbondanti sono i riferimenti mitologici e conviviali, di carattere prettamente arcadico nel primo caso, bacchico e con tocchi umani nel secondo. In entrambi i sonetti, e nei relativi concerti, si celebrano quindi la comunità, la generosità e la vita tranquilla. *L'inverno* e *L'estate* presentano al contrario aspetti per lo più negativi, con un accento posto in particolare sulle difficoltà climatiche associate a queste stagioni. La natura è descritta pertanto come portatrice di disagi e pericoli che di volta in volta affliggono l'uomo mostrandone la fragilità e vulnerabilità. Se nell'*Inverno* questa minaccia è superata con il divertimento, nell'*Estate* essa non lascia tregua e incombe con il caldo afoso o con i violenti temporali.

Ciò che desta ancora oggi ammirazione è la forma in cui Vivaldi è riuscito a rappresentare musicalmente le caratteristiche sopra descritte – e a valorizzarne il peso emotivo – servendosi della struttura e delle peculiarità del concerto solistico barocco. Egli è stato infatti capace di far interagire,

con semplicità ma con grande inventiva, il programma sia con la forma musicale (strutturata in tre movimenti nella successione veloce-lento-veloce) che con il virtuosismo che caratterizza la parte del primo violino o concertino. La forma a ritornello usata per i movimenti rapidi, in cui è prevista l'alternanza tra ritornelli eseguiti dall'orchestra (o «ripieno») ed episodi transitori e modulanti affidati al solista, si presta benissimo a descrivere il contrasto tra una visione d'insieme e immutabile della scena, affidata al costante ritorno alla tonica, e il pittoricismo che definisce i più vari dettagli, come ad esempio l'onomatopea riferita ai suoni della natura (canto degli uccelli, tuoni, ecc.). L'impatto emotivo è fortissimo, giacché attraverso

«un procedimento tonale-periodico [...] si consente all'ascoltatore di intuire la direzione del movimento nonostante i mutamenti che si verificano nel primo piano» (Everett).

I movimenti lenti, di norma assai più brevi, sono invece trattati come *tableaux*: ognuno presenta una scena fissa, senza variazioni episodiche, dove su un accompagnamento uniforme e ripetitivo dell'orchestra si stende con estremo lirismo la voce del violino. Il «ripieno» ha sempre una funzione di carattere descrittivo e ambientale, sia questo il latrato dei cani nella *Primavera* o l'afa e i tuoni che anticipano l'arrivo del temporale nell'*Estate*.

Il giungere festoso della primavera e il relativo risveglio della natura, nella sua veste quasi di divinità pagana, descritti nell'*incipit* del primo sonetto¹ trovano immediato riscontro nel modo in cui Vivaldi imposta il motivo del ritornello con cui si apre il primo concerto. La duplice melodia, che ricorda il ritmo di un'allegria danza, è impostata su un luminoso mi maggiore che però tende tonalmente ad andare verso il si maggiore dando così un senso di elevazione e magnificenza. Non a caso Vivaldi riutilizzò lo stesso tema nell'opera *Giustino* del 1724 quale breve sinfonia nella scena in cui la dea Fortuna appare in forma di *deus ex machina* luminoso e trionfale. Gli interventi solistici, particolarmente efficaci nel tratteggiare il canto degli uccelli durante tutto il movimento, descrivono invece lo scorrere dei ruscelli, lo stormire delle fronde, così come il sopraggiungere di un possibile temporale. In particolare i fulmini 'lampeggiano' alla battuta 45 – come indicato nelle annotazioni sulla partitura – sopra un efficace tremolo degli archi, con un moto ascendente e una modulazione che non trasmettono però una grande sensazione di turbamento come invece avverrà nell'*Estate*. A prescindere da specifiche associazioni con eventi climatici, la sezione funge soprattutto da momento dinamico transitorio all'interno di una scena che altrimenti avrebbe avuto un carattere eccessivamente statico.

Una figura puntata dei violini primi e secondi (il «mormorio di frondi e piante») accompagna l'incedere del *Largo*, basato su un do diesis minore che regala all'intero movimento un senso di velata quanto misteriosa serenità. Aspetto questo evidenziato anche dalla melodia del violino che raffigura «il capraro che dorme». L'aspetto più affascinante del brano rimane però il latrato dei cani («il cane che grida»), un dettaglio in più rispetto al sonetto, affidato all'entrata periodica – «sempre molto forte e strappato», come è indicato in partitura – della viola che conferisce al basso un incedere fortemente percussivo.

La Danza pastorale conclusiva riporta in primo piano l'atmosfera festiva del primo movimento, ma con un carattere più rustico e paesano evidenziato anche da un bordone affidato alle viole e al basso continuo che ricorda il suono della zampogna. Gli interventi del solista in questo caso non sono più di natura descrittiva bensì seguono e accompagnano il ritmo gioioso della danza.

Il ripresentarsi costante del temporale o più in generale del timore causato dall'instabilità della natura – percepita come minaccia incombente e inevitabile – contraddistingue tutte le strofe del sonetto dedicato all'estate, e di conseguenza anche l'intero impianto musicale del concerto a esso associato². Il secondo concerto della serie è infatti quello che presenta una continuità maggiore, sia per quanto riguarda il passaggio tra un movimento e l'altro, sia per l'uso ininterrotto della tonalità di sol minore. Tutti e tre i movimenti contengono inoltre simili figure rapide di semicrome – come note ribattute o scale ascendenti e discendenti – che via via raffigurano i tuoni, il vento e il temporale nel suo complesso. I tempi rapidi sono ambedue in ritmo ternario e la presenza degli interventi solistici è limitata essendo il *tutti* assai più efficace a descrivere la veemenza che caratterizza gli stravolgimenti della natura.

Il primo movimento, il più lungo delle *Quattro stagioni*, si distingue subito per originalità e inventiva grazie al suo peculiare ritornello, tutto basato su movenze di una lentezza esasperata e metricamente irregolare che mettono in luce, come giustamente afferma Everett, la

letargia dell'uomo angosciato almeno nella stessa misura in cui evocano il calore di una giornata afosa.

Le voci del «cucco», della «tortorella» e del «gardellino» (specificatamente indicate in punti non lontani della partitura) evocate dalle entrate in tempo rapido del solista non alterano il senso di disagio e attesa che pervade l'intero brano, chiuso in forma originale dal solista con una sezione indicata in partitura come «il pianto del villanello»: un vero e proprio lamento dove il violino unisce alla funzione strutturale

della cadenza un senso di nera premonizione, puntualmente confermato dai primi segnali in orchestra dell'ormai imminente tempesta.

La cupa figura degli archi che descrive il temporale diventa una presenza ossessiva quanto inevitabile lungo tutto il successivo *Adagio*, aggiungendosi all'incessante ripetizione di un ritmo puntato dei violini collegato al disturbo di «mosche e mosconi». Elementi che ostacolano il sereno dispiegarsi della melodia affidata al violino, evidenziando l'avanzare di una sensazione di progressivo disagio. Tale accumulo di tensione trova rapido sfogo nello strabiliante *Presto* conclusivo («tempo impetuoso d'estate» chiosa la partitura), uno dei brani più travolgenti e impetuosi mai concepiti da Vivaldi, rappresentazione senza precedenti della violenza inarrestabile della natura oltre che momento di grande esibizione virtuosistica per il solista.

Con *L'autunno* il clima si rasserena e tornano, come nella *Primavera*, la danza e la serenità. Al conflitto con gli elementi della natura si sostituisce un senso di gratitudine per i doni ricevuti e di gioia nel raccogliarli. Ma se l'atteggiamento nei confronti della stagione primaverile era di natura quasi trionfale, in quella autunnale vige un senso di godimento egoistico ben evidenziato in tutti i versi del sonetto³. Il rapporto con i versi del poema è in questo concerto diverso, e rompe la corrispondenza movimento-strofa che caratterizzava i precedenti secondo un procedimento che ritroveremo uguale anche nell'Inverno. I primi due movimenti sono infatti collegati ai primi otto versi, mentre l'ultimo è dedicato ad ambedue le terzine finali. Il nesso è fondamentalmente di carattere contenutistico, essendo la prima parte dedicata alla descrizione dei piaceri della festa e del vino, e le ultime due alla rappresentazione della caccia.

Il primo movimento riesce inizialmente a esprimere con abilità ed efficacia la rozzezza e la semplicità della danza grazie alla ripetizione del ritornello sulla tonalità d'impianto di fa maggiore. Durante il brano però il gioco strutturale si fa più raffinato giacché sia le ripetizioni del tema da parte dell'orchestra, sia gli interventi del solista (contraddistinti da un uso estroverso del virtuosismo) avvengono seguendo dei ritmi e delle entrate sempre più imprevedibili; aspetto questo particolarmente efficace per descrivere con economia di mezzi e sottigliezza d'ingegno il prodursi progressivo dell'ebbrezza causata dal vino. Ebbrezza che diventa assopimento e sonno nell'*Adagio molto* che segue. Un sonno che è però accompagnato anche da un senso di annebbiamento e inquietudine, come attesta la capacità prodigiosa di Vivaldi di giocare durante tutto il breve movimento con la dissonanza e con un fraseggio tutt'altro che scontato.

Il finale è dedicato alla caccia, come indica una delle didascalie poste nelle parti dell'edizione del 1725. La rozzezza e l'euforia del contadino

sono sostituite dal procedere cadenzato – come si apprezza nel ritornello orchestrale – del cavallo e del cacciatore alla ricerca della preda, mentre le prime entrate del solista, a corde doppie, descrivono efficacemente il suono dei corni da caccia. La struttura è la stessa di quella del primo movimento ma con un maggiore controllo ed equilibrio della forma a eccezione della sezione finale, dove il clima cambia dovendo descrivere l'agonia della preda ormai catturata. È l'unico momento negativo all'interno di una composizione dai toni sostanzialmente positivi, e Vivaldi lo affida alla cadenza del violino che per la sua inevitabile necessità formale non è in grado di alterare il clima complessivamente festivo e gioioso del concerto.

L'arrivo dell'inverno riporta in primo piano una natura ostile, ma a differenza dell'*Estate* il tono generale tende, col succedersi dei movimenti, a diventare più conciliante e positivo. Com'era avvenuto con *L'autunno*, i primi otto versi del sonetto includono i primi due movimenti, che non a caso sono dedicati alla descrizione delle intemperie, tipiche della stagione⁴. L'inesorabilità del freddo è comunicata brillantemente dalle otto crome ribattute prive di melodia che formano il ritornello con cui inizia l'*Allegro non molto*. Affidate inizialmente solo ai bassi, si estendono poi a tutti agli archi in una progressiva quanto efficace dissonanza. Una figura ritmica e una progressione spesso associate nella letteratura musicale tra fine Seicento e inizio Settecento all'inverno o al gelo, anche fisico, come avviene ad esempio nell'aria dell'*Inverno* nel *King Arthur* di Purcell. Lo stesso Vivaldi riutilizzerà un'identica struttura nell'aria «Gelido in ogni vena» nel *Farnace* andato in scena nel 1731. Il senso di stasi e inesorabilità si scioglie però progressivamente con l'avanzare della musica. Le entrate del solista – cui è affidata la descrizione dell'arrivo dei venti – lasciano spazio infatti a una graduale e crescente scorrevolezza della musica, che racconta brillantemente la reazione fisica dell'uomo ai disagi del freddo.

Il cupo fa minore su cui è impostato l'*Allegro non molto* viene sostituito nel *Largo* dal mi bemolle maggiore, come il grigio e il gelo sono lasciati fuori dalla porta allorché ci si ripara in un caldo e accogliente focolare. La nuova tonalità cambia radicalmente l'atmosfera del concerto, conferendo alla musica un calore che esalta l'avvolgente melodia del violino – simile a un'aria –, accompagnata dall'incessante onomatopea delle gocce di pioggia affidata al pizzicato dell'orchestra. Il *tableau* che ne esce possiede un fascino particolare e apporta inoltre una sensazione di rassicurante serenità fondamentale per arrivare con animo fiducioso alla conclusione del concerto come dell'intero ciclo delle stagioni. Il ritorno del fa minore suona perciò diverso nell'ultimo movimento: il senso di oppressione iniziale diviene qualcosa che ci si è ormai lasciati alle spalle.

La dettagliata raffigurazione del camminare e del pattinare sul ghiaccio, così come del cadere e del rialzarsi descritti nell'*Allegro* – in un dialogo molto efficace tra solista e orchestra – apre infatti lo sguardo dell'ascoltatore su un nuovo orizzonte dove brillano l'armonia e il senso di libertà. Neanche la battaglia dei venti che conclude il brano ne altera il tono positivo. Vivaldi dimostra anzi la sua grande abilità nell'uso psicologico dell'armonia. La sezione lenta che descrive l'arrivo dello scirocco è infatti impostata sullo stesso mi bemolle maggiore del *Largo*, richiamandone così l'atmosfera di riconciliazione. La successiva battaglia dei venti («Scirocco, Borea, e tutti i venti in guerra») perde così il suo possibile significato negativo, per diventare invece – nonostante il ritorno del fa minore – espressione di una ritrovata gioia e di un definitivo rappacificamento con la natura. Il ciclo delle stagioni può ora ricominciare.

Gian Giacomo Stiffoni

¹ «Giunt'è la primavera e festosetti / la salutan gl'augei con lieto canto, / e i fonti allo spirar de' zeffiretti / con dolce mormorio scorrono intanto. // Vengon coprendo l'aer di nero amanto / e lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti; / indi, tacendo questi, gl'augelletti / tornan di nuovo al lor canoro incanto. // E quindi sul fiorito ameno prato / al caro mormorio di fronde e piante / dorme 'l caprar col fido can a lato. // Di pastoral zampogna al suon festante / danzan ninfe e pastor nel tetto amato / di primavera all'apparir brillante».

² «Sotto dura staggion dal sole accesa / langue l'uom, langue 'l gregge, ed arde il pino; / scioglie il cucco la voce, e tosto intesa / canta la tortorella e 'l gardelino. // Zefiro dolce spira, ma contesa / muove Borea improvviso al suo vicino; / e piange il pastorel, perché sospesa / teme fiera borasca, e 'l suo destino; // toglie alle membra lasse il suo riposo / il timore de' lampi e tuoni fieri / e di mosche e moscon lo stuol furioso. // Ah, che purtroppo i suoi timor son veri! / Tuona e fulmina il ciel e grandinoso / tronca il capo alle spiche e a' grani alteri».

³ «Celebra il vilanel con balli e canti / del felice raccolto il bel piacere / e del liquor di Bacco accesi tanti / finiscono col sonno il lor godere. // Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti / l'aria che temperata dà piacere, / e la stagion ch'invita tanti e tanti / d'un dolcissimo sonno al bel godere. // I cacciator alla nov'alba a caccia / con corni, schioppi e cani escono fuore: / fugge la belva, e seguono la traccia; // già sbigottita, e lassa al gran rumore / de' schioppi e cani, ferita minaccia / languida di fuggir, ma oppressa muore».

⁴ «Agghiacciato tremar tra nevi argenti / al severo spirar d'orrido vento, / correr battendo i piedi ogni momento, / e pel soverchio gel batter i denti; // passar al foco i dì quieti e contenti / mentre la pioggia fuor bagna ben cento, / caminar sopra il ghiaccio, e a passo lento / per timor di cader girsene intenti; // gir forte, sdruzzolar, cader a terra, / di nuovo ir sopra 'l ghiaccio e correr forte / sin ch'il ghiaccio si rompe e si disserra; // sentire uscir dalle ferrate porte / Scirocco, Borea, e tutti i venti in guerra: / quest'è 'l verno, ma tal, che gioja apporta».

FEDERICO GUGLIELMO

Il suo vasto repertorio concertistico si riverbera in una discografia di circa trecento CD che ha ricevuto i più importanti riconoscimenti in tutto il mondo. Ha ricevuto numerosi premi in importanti concorsi di musica da camera e violino (Viotti, Lorenzi, Vittorio Veneto, Mozart, Parigi, Londra) ma la sua carriera internazionale ha iniziato a prendere slancio nel 1991 con il primo premio al Concorso Internazionale Vittorio Gui di Firenze. Da allora si è esibito in alcune delle più famose sale da concerto del mondo tra cui Vienna (Grosse Musikvereinsaal), Londra (Wigmore Hall), Roma (Accademia di Santa Cecilia), Milano (Società del Quartetto), Ginevra (Victoria Hall), Madrid (Auditorio Nacional), Lisbona (Grande Auditorio Gulbenkian), Monaco (Herkulesaal), Colonia (Philharmonie), New York (Isaac Stern Auditorium della Carnegie Hall), Boston (Jordan Hall), Tokyo (Suntory Hall, Opera City, Sumida Triphony e Bunka Kaikan), Osaka (Symphony e Izumi Hall), Pechino (National Center for the Performing Arts), Taipei (National Concert Hall), Seul (Arts Center), San Paolo (Teatro Cultura Artística), Buenos Aires (Teatro Colón), Sydney (City Recital Hall), Melbourne (Hamer Hall e Elizabeth Murdoch Recital Center). Come solista e direttore d'orchestra si è guadagnato una fama crescente portando il suo stile e la sua consapevolezza storica insieme a un approccio innovativo sia agli *ensemble* da camera di strumenti d'epoca che alle moderne orchestre sinfoniche. Ha diretto e concertato dal violino celeberrimi *ensemble* barocchi come The Academy of Ancient Music (Londra), The Händel & Haydn Society (Boston), Orquestra Barroca Casa da Música (Porto), Il Pomo d'Oro, The Australian Brandenburg Orchestra e ha ispirato esecuzioni storicamente informate in orchestre quali il Maggio Musicale Fiorentino, la New Japan Philharmonic, I Pomeriggi Musicali, l'Opera Ballet Vlandereen, l'Osaka Symphony Orchestra, il Teatro Verdi di Trieste, l'Orquesta Filarmónica de Gran Canaria e altre ancora. Come solista particolarmente degne di nota sono state le sue esibizioni con Gustav Leonhardt (concerti per violino di Bach), Sigiswald Kuijken (concerti per violino italiani), Christopher Hogwood (concerto per violino di Beethoven) e Reinhard Goebel (Concerto per violino di Franz Clement, prima esecuzione in tempi moderni). Vincitore nel 1997 del Premio Internazionale Antonio Vivaldi, ha ricevuto un Diapason d'Or per il CD *Vivaldi/Concertos for Anna Maria* mentre la sua ultima registrazione *Vivaldi/Lost Anna Maria Concertos* con Federico Maria Sardelli è stata acclamata. Negli ultimi anni si è dedicato a opere rare e dimenticate: importante in questo campo la prima mondiale del *Finto turco* di Piccinni all'Olimpico di Vicenza e la prima rappresentazione in tempi moderni di *Ottone in Villa* di Vivaldi.



Teatro La Fenice
venerdì 24 marzo 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 marzo 2023 ore 17.00 turno U

GIAN FRANCESCO MALIPIERO
Sinfonia del mare

GIACOMO PUCCINI
Messa di Gloria per soli, coro e orchestra

I. Kyrie
II. Gloria
Gloria in excelsis Deo
Laudamus te
Gratias agimus tibi
Gloria in excelsis Deo
Domine Deus
Qui tollis peccata mundi
Quoniam tu solus Sanctus
Cum Sancto Spiritu
III. Credo
Credo in unum Deum
Et incarnatus est
Crucifixus etiam pro nobis
Et resurrexit
Et in Spiritum Sanctum
Et unam sanctam
Et vitam venturi saeculi
IV. Sanctus e Benedictus
Sanctus Dominus Deus
Benedictus qui venit
V. Agnus Dei

tenore Giorgio Berrugi
baritono Simone Del Savio

direttore

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

NOTE AL PROGRAMMA

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *SINFONIA DEL MARE*

Nato a Venezia nel 1882, Gian Francesco Malipiero ebbe modo sin dalla adolescenza di scoprire il mondo musicale internazionale, viaggiando al seguito del padre Luigi, pianista e direttore d'orchestra. Poi frequentò assiduamente la Biblioteca Marciana per studiare la musica italiana di autori allora dimenticati come Monteverdi e Frescobaldi. Così sviluppò un'originale poetica musicale, che mescolava elementi preclassici e antiromantici con il rifiuto dello sviluppo tematico d'impronta tedesca, a favore di un discorso di tipo rapsodico, e con soluzioni armoniche e timbriche mutuata da compositori come Debussy e Stravinskij. Alcuni tratti del linguaggio maturo di Malipiero emergono già nelle tre sinfonie giovanili, scritte tra il 1906 e il 1910: la *Sinfonia del mare*, la *Sinfonia degli eroi* e le *Sinfonie del silenzio e de la morte* (che nonostante il titolo al plurale è un singolo lavoro in tre movimenti). Si tratta di un gruppo di lavori nettamente distinto dal *corpus* delle undici sinfonie scritte tra il 1933 e il 1969: non a caso lo stesso compositore le ripudiò, insieme a tanti altri lavori giovanili, riservando tuttavia un trattamento particolare alla *Sinfonia del mare*, che non fece mai pubblicare ma che acconsentì fosse eseguita (a Utrecht, nel 1928) e che, ormai settantenne, definì «molto meno disprezzabile di quelle che la seguirono, sino alle prime *Impressioni dal vero*». Malipiero aveva appena ventiquattro anni quando compose la *Sinfonia del mare*, e anche se non ebbe la possibilità di ascoltare *La Mer* di Debussy, che fu eseguita per la prima volta solo pochi mesi prima, dimostrò in questo lavoro di formazione di avere assorbito molti stimoli provenienti da Oltralpe. Come le altre due sinfonie giovanili, anche questa è una sorta di poema sinfonico senza un programma extramusicale, se si esclude un'unica parola scritta a matita sul manoscritto: «navigando». La partitura è concepita in un unico, ampio movimento che inizia e termina in tempo lento, con una materia orchestrale fluida, 'ondeggiante', ma molto variegata al suo interno, che evoca il mare richiamandone le forme cangianti, passando molto liberamente da zone di grande calma a squarci pieni di agitazione, e sperimentando alcune originali soluzioni armoniche (piene di false relazioni), combinazioni timbriche,

e un sottile gioco di metamorfosi tematiche. Sull'iniziale fascia sospesa e ondeggiante di archi con sordina, punteggiata dagli armonici dell'arpa (*Andante sostenuto*), si innesta una melopea del corno inglese, modellata su un semplice tetracordo, e quindi una melodia espressiva dei flauti. Un piccante motivo di oboi e clarinetti per terze parallele, punteggiato da triangolo e tamburo basco, introduce un nuovo episodio (*Allegro scherzoso, mosso*) dalla *texture* orchestrale scintillante, dominata dai legni acuti e dai pizzicati degli archi. Dopo un misterioso ribattuto dei corni, affiora un tema dal sapore esotico, intonato da clarinetti e viole, ripreso da altri legni, accompagnato da un progressivo raddensamento della trama orchestrale, e quindi da un'espansione lirica (*Sostenuto*) che converge alla fine su un assolo intensamente espressivo del violino. Cupi disegni di archi e legni gravi avviano un episodio movimentato (*Allegro con brio*), con fanfare delle trombe e un 'precipitando' che porta alla conclusione della sinfonia, basata su due squarci musicali contrapposti: un episodio dal carattere trionfale (*Festivo*) basato su un tema diatonico esposto dai legni e riecheggiato pomposamente da tutta l'orchestra; e un epilogo lento e cupo (*Andante funebre*) che riprende, trasformandoli, temi esposti in precedenza, lasciando alla fine il flauto solo e i piatti, come una folata di vento.

GIACOMO PUCCINI, *MESSA DI GLORIA* PER SOLI, CORO E ORCHESTRA

Ciò che fa bene sperare di questo giovine maestro è lo stile, che può dirsi davvero tutto suo proprio, e che a ben considerare taluni pezzi sono così magistralmente fatti, che niuno li giudicherebbe opera di un maestro, che esordisce. Ciò vuol dire che cova del buon seme, il quale, bene incubato dal necessario studio, può farcene del Giacomo Puccini un tal maestro compositore, da essere segnato a dito fra i suoi migliori contemporanei. E noi lucchesi troppo memori di codesta famiglia, che ha servito per i suoi tempi al sostegno, ed al lustro dell'arte, lo salutiamo con gioia e con vero orgoglio paesano, come colui che era da Dio destinati a reggere fra noi la quinta generazione di maestri Puccini, e vogliamo sperare che questo saluto gli farà comprendere quello che gli rimane a fare, onde sopperire largamente all'impegno per farsi buon seguace de' suoi illustri maggiori.

Così scrive il recensore della «Provincia» del 24 luglio 1880, nell'attenta cronaca del 'grandioso servizio' tenuto in occasione della festa di San Paolino, primo vescovo di Lucca, il 12 luglio con la composizione del

giovine Maestro Giacomo Puccini, il quale consisteva in una intiera Messa a quattro voci a piena orchestra ed un Mottetto inter missarum solennia con cori per baritono.

La scena è la Basilica di San Paolino, a nemmeno duecento metri dalla casa che ventuno anni prima aveva visto nascere Giacomo, ul-

timo rampollo di una dinastia di influenti musicisti lucchesi. Il trisavolo Giacomo, nato nel 1712, membro dell'illustre Accademia Filarmonica di Bologna, era stato organista nella Cattedrale di San Martino e direttore della Cappella di Palazzo, la più importante istituzione musicale della città toscana, fino alla morte nel 1781. Due prestigiosi incarichi che diventano quasi appannaggio della famiglia Puccini, fino al padre Michele, che per due anni sarà anche direttore dell'Istituto Musicale fondato a Lucca dal grande operista Giovanni Pacini, dove si formerà anche il figlio Giacomo sotto la guida di Carlo Angeloni, vecchio allievo di Puccini padre. Il giovane Giacomo sembra destinato a seguire la tradizione familiare: morto il padre quando lui ha solo sei anni, l'incarico di organista a San Michele è affidato dal governo della città al 'reggente' Fortunato Magi, zio di Giacomo. Giacomo, intanto, a dieci anni è nel coro della Cattedrale di San Martino e nella Chiesa di San Michele e a quattordici comincia a svolgere le mansioni di organista. È certamente legata anche alla tradizione di famiglia Puccini, a lungo associata alla musica sacra creata per i riti religiosi della città toscana, la decisione di comporre proprio un lavoro di carattere religioso a conclusione del suo percorso di studi.

La Messa a quattro voci, come riporta la prima pagina dell'autografo conservato presso il Museo Casa Natale Giacomo Puccini a Lucca, è una messa completa, strutturata nelle canoniche sei sezioni dell'*ordinarium missae* secondo il rito romano della Chiesa cattolica, cioè: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei. Il grande organico previsto da Puccini, che prevede le voci soliste di tenore e baritono, un coro misto e l'orchestra, denuncia già una certa sicurezza da parte del giovane compositore come anche la scrittura soprattutto nelle parti polifoniche.

La Messa si apre con una delicata introduzione degli archi per il Kyrie, nel quale al lirico tema del «Kyrie eleison» fa da contrasto il più energico motivo del «Christe eleison» che segue. La breve prima sezione si chiude nel clima sereno dell'apertura. Con le sue 531 battute, il Gloria occupa per estensione quasi la metà dell'intera messa. È costituito da diverse sezioni caratterizzate da ritmi energici, melodie svettanti e grande forza drammatica, che prefigurano il temperamento operistico del Puccini maturo. Un luminoso tema iniziale brioso e leggero affidato alle voci femminili dà carattere alla sezione, seguito dall'assolo del tenore di carattere drammatico e quindi da una ripresa del tema del «Gloria in excelsis» e quindi una melodia di sapore verdiano per il «Qui tollis» introdotta dai bassi. Segue il «Cum sancto spiritu» costruito su una fuga sviluppata sul tema iniziale, nella quale Puccini fa sfoggio della sua abilità di contrappuntista. Secondo quanto scrive ancora il recensore della «Provincia»,

ha voluto il giovine maestro farci sapere che ha studiato, e ha posto fuori del cassetto un fugone coi baffi con cento artifici, rivolti, moti contrari, strette, e più strette, in una parola ha voluto improntare tutte quelle qualifiche, che necessariamente lo faranno definire per un giovine studioso.

Parimenti articolato in diverse sezioni è anche il Credo, che si apre con un fortissimo del coro all'unisono alternato a vigorosi incisi orchestrali. Segue un bel passaggio lirico del tenore accompagnato da coro e orchestra per «Et incarnatus est», seguito dal cupo «Crucifixus» affidato alle sole voci dei bassi accompagnati dall'orchestra che si chiude nel drammatico fugato del coro di «Et resurrexit». Una breve transizione orchestrale conduce la sezione conclusiva con il radioso «Et expecto resurrectionem mortuorum». In contrasto con le due sezioni precedenti, il Sanctus è meno ampio e complesso nella sua delicata scrittura. La solenne apertura è seguita da un vivace «Pleni sunt coeli» in *fortissimo* e dall'«Osanna». Il successivo Benedictus è affidato alla voce del baritono solista, mentre il coro ritorna con un breve «Osanna». La conclusione è affidata alla sola orchestra in *pianissimo*. Una grande semplicità ispira anche il conclusivo Agnus Dei. Alla melodia leggera del tenore solista risponde il coro con «Miserere nobis», uno schema che si ripete con il baritono solista e quindi con entrambi i solisti vocali, fino alla sommissa conclusione. Questa conclusione è stata spesso criticata perché non conforme al tono di una messa solenne.

Dall'esperto studioso pucciniano Mosco Carner è stata avanzata l'ipotesi che il brano fosse originariamente stato composto per un ambito diverso e che Puccini abbia deciso di impiegarlo come conclusione della sua Messa spinto dalla necessità di concludere rapidamente la sua composizione nell'incombenza della Festa di San Paolino. L'aneddotica sul giovane Giacomo Puccini racconta di una cruciale escursione a Pisa nel 1876 per assistere a una rappresentazione dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, un avvenimento determinante per decidere la direzione da prendere nella propria carriera di compositore, pressoché interamente consacrata all'opera lirica. Di fatto l'interesse per la musica sacra svanì una volta ottenuto il diploma e lasciata Lucca per intraprendere un triennio di studi al Conservatorio di Milano dall'autunno del 1880. La Messa a quattro voci cadde in un lungo oblio, nonostante Puccini abbia riutilizzato il tema del Kyrie nell'opera *Edgar*, e quello dell'Agnus Dei l'abbia adattato per mezzosoprano e coro femminile nel Madrigale del secondo atto di *Manon Lescaut*, così come una frase del baritono del Benedictus si ritroverà nel Minuetto ancora nel secondo atto della stessa opera.

La Messa rimase inesequita per decenni fino a quando il sacerdote Dante Del Fiorentino, amico di Puccini e attivo a Torre del Lago per alcuni anni prima di trasferirsi negli Stati Uniti, venne in possesso del manoscritto fra gli altri documenti raccolti per comporre un libro di memorie sul compositore, uscito nel 1952 con il titolo *Immortal Bohemian: An Intimate Memoirs of Giacomo Puccini*. Un anno prima era comparsa anche la prima edizione a stampa della partitura presso la casa Mills Music di New York, che recava come titolo *Messa di Gloria*, probabilmente per decisione dell'editore o dello stesso Del Fiorentino, una definizione impropria comu-

nemente usata per il lavoro di Puccini. Convenzionalmente, infatti, Messa di Gloria indica una messa che comprende solo le due prime sezioni dell'*ordinarium missae*, ossia Kyrie e Gloria.

La riesumata Messa di Puccini fu eseguita al Grant Park Concerts di Chicago con la direzione di Alfredo Antonini il 12 luglio 1952 e, in prima europea, a Napoli con Orchestra e Coro Alessandro Scarlatti e i solisti Nasco Petroff e Enzo D'Onofrio diretti da Ugo Rapalo il 23 dicembre dello stesso anno, cioè ventotto anni dopo la morte del compositore. Al Teatro La Fenice se ne registra una sola esecuzione il 26 maggio 1983 con la direzione di Claudio Scimone e i solisti Dano Raffanti e Luigi De Corato.

Stefano Nardelli

MESSA DI GLORIA

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,
gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus,
Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
filium Dei unigenitum,
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem
descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus, et sepultus est,
et resurrexit tertia die,
secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Santus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
Agnus Dei qui tollis peccata mundi,
Dona nobis pacem.

DONATO RENZETTI

Tra i più celebri direttori d'orchestra della scuola italiana, ha recentemente assunto la carica di direttore musicale del Macerata Opera Festival e di direttore emerito del Teatro Carlo Felice di Genova, oltre che direttore musicale della Filarmonica Gioachino Rossini. Ha diretto alcune tra le più importanti orchestre del panorama internazionale oltre che tutte le migliori orchestre sinfoniche italiane. Si è esibito nei più famosi teatri del mondo ed è stato ospite dei maggiori festival. Allievo di Mario Gusella al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, nel 1976 ha ricevuto il Premio Respighi dell'Accademia Chigiana di Siena, nel 1978 ha vinto la medaglia di bronzo al Concorso Ernst Ansermet di Ginevra e nel 1980 è stato vincitore del Concorso intitolato a Guido Cantelli al Teatro alla Scala. Dal 1982 al 1987 è stato direttore principale dell'Orchestra Internazionale d'Italia, dal 1987 al 1992 direttore principale dell'Orchestra Regionale Toscana, dal 2004 al 2007 direttore principale ospite del Teatro São Carlos in Portogallo e dal 2007 al 2013 direttore artistico e principale dell'Orchestra Filarmonica Marchigiana. Negli ultimi anni ha ripreso un'attività sinfonica internazionale e nell'ottobre 2019 ha debuttato con la Filarmonica di Helsinki. La sua discografia comprende registrazioni di Schubert, Mozart, Čajkovskij, Mayr e Cherubini oltre che opere quali *Attila*, *Il signor Bruschino*, *La cambiale di matrimonio* e *La Favorita*; in DVD ha registrato *La Fille du régiment* al Teatro alla Scala, *La Cenerentola* al Glyndebourne Festival, *La Gioconda* all'Arena di Verona e *L'italiana in Algeri* al Rossini Opera Festival di Pesaro. La sua storica registrazione del *Manfred* di Schumann con l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala ha vinto il Premio della Critica Discografica Italiana. Con la Filarmonica Gioachino Rossini ha registrato tutte le *ouvertures* di Rossini in occasione dell'anniversario del grande compositore pesarese. Per trent'anni ha insegnato direzione d'orchestra presso l'Accademia Musicale Pescarese affermandosi come il più importante e prolifico didatta italiano dopo Franco Ferrara. Dal 2019 ha iniziato un nuovo progetto didattico dedicato alla direzione d'orchestra presso l'Alta Scuola di Perfezionamento di Saluzzo in collaborazione con la Filarmonica Teatro Regio di Torino.



GIORGIO BERRUGI

Nominato da Plácido Domingo come uno dei suoi eredi, è uno dei tenori più apprezzati di oggi per il suo inconfondibile suono italiano, la sua eccezionale musicalità e le *nuances* espressive delle sue interpretazioni. Si è esibito nei più importanti teatri d'opera, auditorium e festival musicali come Scala, Royal Opera House di Londra, Lincoln Center di New York, Bolšoj di Mosca, Opéra Bastille e Théâtre des Champs-Élysées, Deutsche Oper di Berlino, Lyric Opera di Chicago, Opera di Roma, Opera di San Francisco, Gran Teatre del Liceu, Opéra



de Monte-Carlo, Gewandhaus di Lipsia, Concertgebouw di Amsterdam, Suntory Hall di Tokyo, Wigmore Hall di Londra, Parco della Musica di Roma, Arena di Verona, Teatro Regio di Torino, Teatro Petruzzelli. Ha collaborato con direttori come Zubin Mehta, Christian Thielemann, Fabio Luisi, Andriss Nelsons, Gustavo Dudamel, Daniel Oren, Gianandrea Noseda, Pinchas Steinberg, Nicola Luisotti, Myung-Whun Chung, Manfred Honeck, Roberto Abbado e Jaap van Zweden. Tra i più recenti impegni si segnalano *Il corsaro* all'Opéra de Monte-Carlo, *Eine florentinische Tragödie* all'ABAO di Bilbao, *Lucia di Lammermoor* al Teatro Pavarotti di Modena, *Madama Butterfly* all'Opera di Stoccarda, *Tosca* al Teatro Regio di Torino e alla Greek National Opera, *Fedora* all'Opera di Francoforte, *Macbeth* al Festival Verdi di Parma, il debutto al Gran Teatre del Liceu nella *Bohème*, *Ernani* al Teatro Massimo di Palermo. Alla Fenice canta in *Madama Butterfly* (2013) e *La bohème* (2013 e 2008).

SIMONE DEL SAVIO

Diplomatosi in canto nel 2004 al Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino, è stato scelto nel 2005 per l'Accademia Rossiniana di Alberto Zedda e ha debuttato al Rosini Opera Festival di Pesaro come don Profondo nel *Viaggio a Reims*. In seguito ha ottenuto importanti riconoscimenti, fra cui il primo premio al Toti dal Monte (2005), il secondo premio al Riccardo Zandonai (2005) e la medaglia Eberhard Waechter ai migliori giovani cantanti nei teatri austriaci, per la categoria opera (2007). In breve tempo le sue doti di cantante e interprete lo hanno portato



a debuttare sui palcoscenici più importanti d'Europa: nel 2007 alla Scala, in *Madama Butterfly* con Myung-Whun Chung e come don Alfonso in *Così fan tutte*, nel 2008 al Salzburger Festival in *Otello* diretto da Riccardo Muti, nel 2010 alla Royal Opera House di Londra come Schaunard nella *Bohème*, nel 2011 alla Deutsche Oper di Berlino in *Madama Butterfly* (Sharpless), nel 2012 alla Bayerische Staatsoper di Monaco ancora nel ruolo di Schaunard. Il suo vasto repertorio spazia da Rossini a Mozart e Donizetti, da Verdi a Puccini. Fra gli impegni recenti *Turandot* (Ping) al Grand Théâtre de Genève e al Teatro Regio di Torino, *Rigoletto* a Francoforte, *L'elisir d'amore* (Belcore) all'Opéra National di Parigi, *La Cenerentola* ancora al Grand Théâtre de Genève. Alla Fenice canta nella *Traviata* (2020 e 2019), in *Don Giovanni* (2011 e 2010) e *Don Pasquale* (2005).

Teatro La Fenice
sabato 1 aprile 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 aprile 2023 ore 17.00 turno U

ROBERT SCHUMANN
Genoveva: ouverture

RICHARD WAGNER
Siegfried-Idyll www 103
per piccola orchestra

ROBERT SCHUMANN
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
(1841)

Andante con moto - Allegro di molto
Romanza: Andante
Scherzo: Presto
Largo – Finale: Allegro vivace

direttore

HARTMUT HAENCHEN
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ROBERT SCHUMANN, *GENOVEVA: OUVERTURE*

In una lettera datata 1 settembre 1842, Schumann scrive all'amico Carl Kossmaly, uno dei collaboratori della «Neue Zeitschrift für Musik»:

Sa qual è la mia preghiera mattutina e serale come artista? Si chiama *opera tedesca*.

Il compositore, superati i trent'anni, non ne aveva ancora scritta una. A mancargli – tipico dei grandi – era un soggetto convincente. Tra i tanti presi in considerazione – lui finissimo lettore, figlio di un libraio ed editore di Zwickau – affiora un racconto di E.T.A. Hoffmann intitolato *Doge und Dogaresse*, pubblicato nel 1819: la librettistica germanica di quel periodo adorava i soggetti esotici e nessuna città poteva rivaleggiare con l'esotismo di Venezia. Tuttavia non andrà in porto il *Doge*, peccato per la laguna, che avrebbe messo nei forzieri anche la primizia schumanniana. Ma insieme a lui non si tradurranno in opera neppure le compulsate saghe nordiche o le storie del medioevo tedesco, i vari *Eulenspiegel* e *Nibelungenlied*, *Sakuntala* e *Sardanapalus*. Su tutti alla fine vincerà *Genoveva*, uno dei primi drammi del romanticismo tedesco, firmata da Ludwig Tieck nel 1799.

Leben und Tod der heiligen Genoveva era un poema di stampo decisamente polifonico, con gli oltre trenta personaggi allineati a darle voce. Ambientato all'epoca di Carlo Martello, narra le vicende di Siegfried, conte del Trierland, nella Renania-Palatinato, partecipe alla campagna militare del 730 contro i Mori, mentre sola a palazzo restava la giovane e affascinante moglie Genoveva, subito preda delle mire dell'innamoratissimo Golo, maestro di corte. Tra baci rubati, inganni, magia, delazione, la cavalcata appassionata del dramma culminava nella cacciata della donna, abbandonata in un bosco dove avrebbe dato alla luce un figlioletto. In una grotta, in odore di santità, sopravvive: i capelli sempre più lunghi, a coprirla come una veste. Il soggetto colpisce Schumann, pur senza convincerlo fino in fondo. Non a caso lo accantona e procede in un'altra direzione, scrivendo un oratorio ispirato alla mitologia persiana, *Das Paradies und die Peri*.

Passano altri cinque anni, e finalmente il musicista perviene al compimento di *Genoveva*. Nel frattempo aveva incrociato l'omonima tragedia, scritta da un drammaturgo del nord della Germania, Christian Hebbel, di tre anni più giovane, origini umili e temperamento travagliato: eliminato il sentimentalismo del parto nel bosco, centrale nel suo testo emergeva la figura di Golo. Più moderno: distruttivo anziché innamorato, carico di aggressività verso la divina purezza della donna, Genoveffa di Brabante. L'anima inquieta affascina Schumann: nella partitura diventerà una macchia nera, un guizzo di note veloci, un trillo rabbioso, graffiante. Compare subito, questa efficace idea musicale, nell'ouverture della *Genoveva* op. 81: stesa di getto e orchestrata velocemente, nell'aprile del 1847, mentre l'opera verrà completata nell'agosto dell'anno successivo. Alla fine uscirà con un libretto in quattro atti, firmato da Robert Reinick, pittore e poeta, e dallo stesso Schumann, perennemente insoddisfatto della drammaturgia. Aveva cercato di impostarla con Hebbel, si erano anche visti, a casa del musicista, ma in un incontro fallimentare e surreale, dove entrambi erano rimasti zitti, senza proferire parola. Nemmeno per i saluti.

Non riscuoteranno grande successo, né l'opera, il 25 giugno del 1850, alla prima allo Stadttheater di Lipsia, diretta dallo stesso Schumann, né l'ouverture, anticipata il 25 febbraio nella sala del Gewandhaus, appaiata al *Konzertstück* per quattro corni e orchestra, in un concerto benefico. Il tempo le renderà ragione: non all'opera, tuttora confinata nel catalogo delle rarità, bensì alla pagina sinfonica iniziale, cavallo di battaglia di direttori e grandi orchestre, che si sono misurati con la scrittura appassionata, a pennellate pastose nella strumentazione, ma anche perfettamente classica nell'architettura formale.

La pagina si apre con un introduttivo *Langsam*, in do minore: due accordi in *pianissimo*, a pieni ranghi, e poi subito l'entrata dei primi violini, dal disegno declamato, quasi in recitativo. A questo carattere avvolgente, eloquente, si oppone la macchia del bramoso Golo, densa e sforzata, affidata a viole e fagotti. Come una forza in opposizione contrappunta le battute ariose di archi e legni, in cerca di melodia. Delicate quartine sospese, sempre in levare e in dialogo, approdano senza soluzione di continuità alla seconda parte dell'ouverture, che Schumann chiede *Appassionatamente mosso* (*Leidenschaftlich bewegt*) implorante e insieme incalzante. La presenza di due aree tematiche ben distinte, evidenziate da un'entrata araldica dei corni, sottolinea l'architettura in forma-sonata. Saranno sempre i corni, ai quali Schumann chiede di suonare *molto freschi* (*sehr frisch*) a segnarne le canoniche sezioni, tra esposizione, sviluppo e ripresa. Con figuratività teatrale, visiva, l'ultimo squillo apre la coda conclusiva: qui il disegno implorante, sincopato, si trasforma in parata trionfale, in un do maggiore vittorioso e pieno di vita, in crescendo, omoritmico e fortissimo, a quattro *ffff*.

RICHARD WAGNER, *SIEGFRIED-IDYLL* WWV 103 PER PICCOLA ORCHESTRA

Lo confidò una volta alla moglie: il *Siegfried-Idyll* era la sua musica preferita. Giudizio forse di parte, forse zuccheroso tributo. Perché quel brano Richard Wagner lo aveva dedicato alla moglie, Cosima, e proprio pensando a lei lo aveva scritto, per donarle una sorpresa nel giorno del compleanno, il 25 dicembre del 1870. Da fatto squisitamente privato, da *Treppen-Musik* (musica per le scale) come in famiglia scherzosamente veniva chiamato, era diventato una delle pagine più raccontate, per la delizia dell'aneddotica musicale. Ma anche gli aneddoti colgono un fondo di verità. Dunque vale la pena di ripercorrere ancora una volta la piccola storia che ebbe inizio di primo mattino, nella villa di Tribschen, oggi museo, sulle rive del lago di Lucerna, appena fuori dalla città svizzera.

Cosima – che per coincidenza era nata sulle rive di un altro lago, quello di Como, nell'allora chiamato Albergo dell'Angelo – compiva trentatré anni. Suo padre era Franz Liszt. La mamma la scrittrice ginevrina Marie de Flavigny, sposata con il conte d'Agoult. Il nome le venne dato come ricordo della cittadina lombarda, dove venne battezzata l'indomani, a Natale, nel vicino candido Duomo. Il 1870 segna una tappa particolarmente felice nella turbolenta vita di Wagner: dopo sette anni di relazione più o meno clandestina, chiuse le precedenti relazioni coniugali (lei con il direttore wagneriano Hans von Bülow, lui con l'attrice Minna Planer) i due amanti si sono potuti sposare, il 25 agosto, nella chiesa protestante di Lucerna. Dalla loro relazione erano già nate due figlie – che si aggiungevano alle due precedenti di Wagner – e il 6 giugno del 1869 era arrivato il tanto atteso Siegfried. Tutti erano a Tribschen, quel mattino. È la stessa Cosima nei suoi *Tagebücher* minuziosi a raccontarcelo così:

Come mi sono destata, al mio orecchio giunse un suono che sempre più si espandeva, non poteva più essere un mio sogno ingannevole, era musica quella che risuonava, e che musica! Quando l'eco cessò, nella stanza è entrato R. con i cinque bambini e mi ha donato la partitura del *Saluto sinfonico per il compleanno*. Io ero in lacrime, ma anche tutta la casa.

Tre volte venne eseguita durante quel giorno la nuova composizione, con il piccolo manipolo degli strumentisti, tredici, preparati di nascosto da Wagner nei giorni precedenti. «Laß mich sterben», lascia che io muoia, gli sussurra lei. Al colmo della felicità e della commozione. E il marito, tristaneggiando: «È più facile morire per me, che per me vivere». Quando si erano incontrati, ospiti del munifico sovrano Luigi II, nella villa in Baviera sul lago di Starnberg, il compositore aveva già abbozzato un quartetto per archi, senza concluderlo. Due tra i temi lì esposti sarebbero confluiti nell'*Idillio* e contemporaneamente nel *Siegfried*, la seconda giornata del *Ring*. Si trattava di due momenti importanti, di scrittura autobiografica, dove la

confessione privata e la scena teatrale si rispecchiavano, e il risveglio di Brünnhilde diventava quello di Cosima, e il cinguettio dell'uccellino di Siegfried il tenero balbettio mattutino del fantolino.

Idillio è un termine affettuoso, stringe un cerchio di tenerezze private. Wagner le confida in un brano che oggi si esegue anche con strumenti raddoppiati e sonorità sinfonica, senza perdere quel carattere originale di 'Hausmusik', di biglietto amoroso e complice, dove i disegni si ripetono e trascolorano, in un continuo cangiare di armonie. Non è un caso che l'indicazione *dolce* appaia come la sottolineatura espressiva più ricorrente. Privi di sviluppo, i motivi scorrono fluidi e semplici. Trova spazio tra loro anche una canzone popolare, la ninnananna di tutti i bambini cresciuti in terra tedesca, *Schlaf, Kindlein schlaf*: le parole, in un gioco di onomatopée, invocano il sonno. Difficile immaginare un Wagner padre, alle prese con piccoli insonni, ma chissà. Il tema cullante comunque entra nel tessuto dei pentagrammi, generando spessori e contrasti. Perché pur sulle scale di casa, nella villa immersa nella quiete, presa in affitto dal 1866 al 1872 dalla famiglia dei nobili Am Rhyn, Wagner rimaneva Wagner.

ROBERT SCHUMANN, SINFONIA N. 4 IN RE MINORE OP. 120

Meno travagliata, ma parimenti estesa nei tempi di gestazione, fu anche la Sinfonia in re minore, op.120 di Robert Schumann. Ultima nel catalogo delle quattro è segnata da una storia che rispecchia l'estetica, l'indipendenza, la ricerca, sempre presenti nel compositore. Innanzitutto un dato va ricordato, che può anche sembrare marginale, ma che è cronologicamente importante: quella oggi catalogata come n. 4, in realtà venne concepita subito dopo la n. 1, una pagina nata con estrema facilità, e che infatti, non a caso, aveva ricevuto il titolo di *Inno alla primavera*. Come fosse una fanciulla, la Prima era sbocciata in tempi brevissimi, giusto all'inizio del 1841, l'anno che secondo il principio schumanniano di composizione per capitoli, era destinato alla Sinfonia: lo scheletro abbozzato in quattro giorni, la strumentazione terminata a fine gennaio, pronta e finita il 20 febbraio. Il pubblico del Gewandhaus la ascoltò il 31 marzo, sotto la direzione di Mendelssohn. Una tanto ricca freschezza aveva subito portato Schumann a immaginarne una sorella, la Seconda. Ma la coppia desiderata non arrivò.

Proprio perché mirato a un radicale rinnovamento del sinfonismo viennese, ereditato dall'ultimo Beethoven e dallo Schubert *Wanderer*, viandante dalle divine lunghezze, il compositore non si accontentava in-

fatti di una replica, di facile successo. In quel 1841, sul tavolo da lavoro si accosteranno, affiancate alle prime due Sinfonie, *in fieri*, la 'Sinfonietta' *Ouverture, Scherzo e Finale* e la Fantasia per pianoforte e orchestra, poi trasformata nel primo movimento del Concerto per pianoforte in la minore. Tutte pagine-fucina, dove portare avanti idee innovative. Come il principio monotematico, al posto dei due temi della forma-sonata, cardine della dialettica dei contrasti: nel pensiero di Schumann, un solo tema conferisce maggiore saldezza alla scrittura. Permette esplorazioni mirate a un centro, che diventa il cardine propulsore, solitario, dinamico. E suona estremamente romantico, nel procedere fino alla consunzione. La rivoluzione è radicale.

Ma a questa ricerca il compositore ne accosta un'altra: cerca una forma dal profilo fantastico, immaginativo, che sottintenda immagini letterarie – come la Romantik chiedeva – portate tuttavia in una dimensione astratta, assoluta, puramente visionaria. Se alla prima Sinfonia era stato posto, sottotraccia, un poema intitolato alla primavera, alla Seconda non poteva che sottostare, per contrappeso, un cavaliere: in partenza per crociate immaginarie, un trovatore alla ricerca di amori lontani. Nel concreto della cronaca, la sua cavalcata diventa eterna. E finirà per attraversare tutti gli anni successivi: la Sinfonia, iniziata il 30 maggio 1841, sembra concludersi il 9 ottobre. Viene messa sui leggi dell'Orchestra del Gewandhaus il 6 dicembre. Sul frontespizio appare indicata come «Fantasia sinfonica», a sottolineare i movimenti che si susseguono senza interruzione (come Mendelssohn aveva già sperimentato nella Terza) e il principio di un'idea che ciclicamente la percorre, serrandola unitaria. Questa volta non c'è l'amico Mendelssohn sul podio, bensì il Konzertmeister Ferdinand David. Il pubblico in sala le riserva una accoglienza tiepida, svagata. I più sono distratti da un altro avvenimento musicale, lì accanto e di stampo assai più spettacolare, perché nella stessa sera Liszt e Clara Schumann presentano i fuochi di artificio di un nuovo brano, intitolato *Exameron-Duo*, polpettone di variazioni iperboliche su un tema di Bellini, messe insieme da sei tra i più tecnici pianisti parigini.

Sotto la cascata di applausi riservata ai vicini, Robert ritira la partitura, ne blocca la stampa e la chiude in un cassetto. Negli anni successivi ne porterà a compimento un'altra, nel 1846, indicata come Seconda, seguita da una Terza, nel 1851, *Renana*. Rinfrancato dai successi, riapre allora le pagine della creatura abbandonata – a cui evidentemente teneva, visto che non l'aveva né riutilizzata né cestinata – e la rielabora secondo una nuova versione, dove rivede in particolare l'orchestrazione, a pennellate più pesanti. Presentata con grande successo a Düsseldorf, nel Festival del Basso Reno, nella Pentecoste del 1853, costituirà l'ultimo festeggiamento in pubblico per il compositore e direttore d'orchestra. In estate lo colpisce una apoplessia,

con diagnosi di «rammollimento del parenchima cerebrale» e nel febbraio successivo le allucinazioni lo portano al tentato suicidio nel Reno; dopo una settimana l'internamento, nel manicomio di Eendenich.

Ziemlich langsam (Moderatamente lento) è l'Introduzione, tutta basata su un'ampia frase, distesa ma intensa, affidata a violini secondi, viole e fagotti: quando perviene ai primi violini prende un carattere più incalzante, che direttamente sbocca nel *Lebhaft* (Vivace), segnato da un movimento inquieto di quartine, di stampo paganiniano, due legate e due staccate, con accenti variamente distribuiti e da eseguirsi serrate, intense (*forte* viene richiesto, è più oltre *fortissimo*) a sottolineare l'anima ambigua di questo movimento, dove le semicrome corrono pur restando trattenute a terra. L'ansia verso il cielo viene appagata da una melodia di estrema dolcezza, nello sviluppo: cantabile e suadente, sfiora le ansie, non le incide.

Una parentesi romantica attraversa la Romanza, aperta dal *solo* espressivo di primo oboe e primo violoncello, che cantano in la minore un frammento nostalgico. Tra ritmo puntato e terzina, sembra stancamente ritornare su se stesso, a cerchio. Gli arabeschi del violino solo subentrano, come un fregio disciplinato: una piccola ghirlanda di fioriture sull'identica melodia che sotto suonano primi violini e primi violoncelli, divisi. Trilli, pizzicati, e il canto pastorale ritorna, con colori crepuscolari. Ma la corsa energica riprende nello Scherzo (*Lebhaft*), direttamente germinato dal primo movimento negli ottavi ribattuti agli archi, quasi percussivi, e richiesti forti e sforzati, a dire la metamorfosi di un'ossessione da cui non ci si può liberare. La danza popolare, che per tradizione nutriva lo Scherzo, ora non alza i piedi dal selciato. E per serrare ancor più la germinazione tematica, ecco nel Trio riapparire la figura arabesca già ascoltata nella Romanza, variata ritmicamente, come poi sarebbe piaciuto a Brahms. Ai successivi ritorni di Scherzo e Trio, secondo lo schema delle ripetizioni ritornellate, Schumann ci riporta letteralmente alla conclusione ansimante, con un *poco ritenuto* su disegni sincopati, pianissimo, e con i pizzicati, così definitivi, dei contrabbassi. Senza soluzione di continuità si scivola nel *Langsam* che, come un'apparizione di ombre, porta al quarto movimento.

Qui domineranno fatalmente i quattro corni e i tre tromboni, araldici e statuari. Portatori di un argine al vagare dei primi violini, al tremolio degli archi, alle terzine omoritmiche dei legni: il timone passa a loro, afforati dalla nebbia, quasi magiche figure del passato. Ancore di salvezza e non di giudizio. *Lebhaft*, pieno di vita, è l'ampio passo finale, che svolta in re maggiore, tra ricapitolazione di disegni già sentiti e intrecciati con nuove mutazioni. Con quel passo cavalleresco così tipico della scrittura pianistica schumanniana. Dominano i forti, gli sforzati, i *crescendo*,

mentre la stretta si vuole ancora più rapida (*schneller*), in terzine bacchiche, andando oltre, tra pareti che si sfondano all'infinito. L'ultimo slancio eroico, dell'op. 120 e insieme del suo autore, è il *Presto, sempre forte*, che dagli strumenti gravi si contagia a quelli medi e poi acuti, sempre più acuti. Prima della necessaria ricapitolazione, su colonne di accordi pieni, in re maggiore. Da consegnare, insieme con il manoscritto della Quarta Sinfonia, direttamente nelle mani di Brahms.

Carla Moreni

HARTMUT HAENCHEN

Nato a Dresda nel 1943, nell'ex Germania dell'Est, ha consolidato le sue esperienze musicali non soltanto con le orchestre della DDR ma, malgrado le severe restrizioni del regime, anche con celebri orchestre occidentali, compresa l'orchestra dei Berliner Philharmoniker e del Concertgebouw. Nel 1986 si trasferisce in Olanda, dove ottiene l'incarico di direttore musicale della Netherlands Philharmonic Orchestra e della Netherlands Opera; nei tredici anni che seguono dirige una grande quantità di partiture di Strauss, Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Čajkovskij, Gluck, Händel, Berg, Reimann, Shostakovich e Mussorgskij; grande successo ottiene un *Ring* per la regia di Pierre Audi, ripreso nel 2013 per celebrare il bicentenario di Wagner. Particolarmente noto e apprezzato per le sue interpretazioni di Richard Strauss, Wagner e Mahler, collabora con le migliori orchestre di tutto il mondo. Il 2016 ha visto il suo debutto a Bayreuth, dove con la direzione di *Parsifal* ha avuto trionfali riscontri dal pubblico e dalla stampa internazionale. Tra le produzioni di rilievo si ricordano *Daphne* ed *Elektra* di Strauss e *Tannhäuser* di Wagner al Théâtre du Capitole Toulouse, *Lohengrin* al Teatro Real di Madrid, *Der fliegende Holländer* al Muziektheater di Amsterdam e alla Scala, *Parsifal* alla Royal Danish Opera, *Salomè* e *Tannhäuser* alla Royal Opera London, *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* di Shostakovich (vincitore del Grand Prix de la Critique di Francia), *Wozzeck* di Berg all'Opéra National de Paris e una nuova produzione di *Parsifal* alla Monnaie, vincitore del Prix de l'Europe Francophone 2010 e di un Grand Prix de la Critique di Francia. In Italia ha diretto *Die Schöpfung* a Roma con l'Accademia Santa Cecilia; *Der fliegende Holländer* alla Scala, concerti a Napoli e Ravello con l'Orchestra del Teatro San Carlo, a Pisa e Pordenone con l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, nonché numerosi concerti a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e del Teatro Regio, al Teatro Massimo di Palermo, al Carlo Felice di Genova, al Teatro La Fenice di Venezia, all'Auditorium Gianni Agnelli di Torino, al Teatro Manzoni di Bologna. Oltre all'attività direttoriale è autore di vari testi musicali, tra cui fondamentali contributi saggistici su Wagner e Mahler. Nel 2008 gli è stata conferita la Croce Federale al Merito della Repubblica tedesca, nel 2017 è stato nominato direttore dell'anno dal prestigioso periodico «Opernwelt» e nel 2018 ha ricevuto a Leipzig il Premio Richard Wagner.



Teatro La Fenice
venerdì 7 aprile 2023 ore 20.00 turno S
sabato 8 aprile 2023 ore 17.00

WOLFGANG AMADEUS MOZART
«Ave verum corpus»
mottetto per orchestra in re maggiore kv 618

GIOACHINO ROSSINI
Stabat Mater per soli, coro a quattro voci miste e orchestra

- i. Introduzione: Andantino moderato
Stabat Mater dolorosa
- ii. Aria: Allegretto maestoso
Cujus animam gementem
- iii. Duetto: Largo
Quis est homo
- iv. Aria: Allegretto maestoso
Pro peccatis suae gentis
- v. Coro e Recitativo: Andante mosso
Eia Mater fons amoris
- vi. Quartetto: Allegretto moderato
Sancta Mater, istud agas
- vii. Cavatina: Andante grazioso
Fac, ut portem Christi mortem
- viii. Aria e Coro: Andante maestoso
Inflammatum et accensum
- ix. Quartetto: Andante
Quando corpus morietur
- x. Finale: Allegro - Andantino moderato
Amen, in sempiterna saecula

soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Maxim Mironov
basso Gianluca Buratto

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

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

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, «AVE VERUM CORPUS» KV 618

Meno di cinquanta battute di musica, un solenne e sommesso capolavoro. Il mottetto eucaristico in re maggiore scritto nel giugno del 1791, sei mesi prima della morte, fu dedicato a Anton Stoll (1747-1805), amico personale della coppia Mozart e direttore del coro parrocchiale di Baden. Nella località termale, frequentata con assiduità da Constanze, Stoll si era prodigato per essere vicino alla donna in attesa del sesto figlio e il compositore si volle sdebitare con questa breve pagina che Stoll eseguì tra i canti per la festività del Corpus Domini. Del resto Stoll, tipico *Lanndschumeister* di provincia, aveva già ottenuto per la sua minuscola cappella vocale la Missa kv 317.

La semplicità del trattamento complessivo che evidentemente tenne conto della destinazione amatoriale degli esecutori e della ristrettezza del luogo insieme alla scorrevolezza soave della polifonia – intrisa però della caratteristica e pungente malinconia d'autore, come denuncia l'impennata melodica iniziale – fanno dell'«Ave verum», ultimo lavoro mozartiano sacro portato a termine, dopo otto anni di inatteso silenzio nel repertorio religioso, una sorta di meraviglioso (e carico di mistero) gioiello musicale. La brevità del brano per quattro voci, archi e organo completato il 17 giugno finisce per accentuarne la maliosità, prolungandola in un'eco soffusa di mestizia dolce e toccante. Il tutto affidato a una scrittura trasparente e lineare che appartiene alla stessa dimensione poetica essenziale e purissima delle ultime composizioni strumentali mozartiane (pensiamo al Concerto per clarinetto, ai pezzi per Glassharmonica, alle ultime due partiture teatrali) ma che il *Requiem* nelle sue parti compiute celebrerà con pienezza offrendo un sigillo artistico enigmatico e sublime all'immagine della religiosità d'autore.

Angelo Foletto

GIOACHINO ROSSINI, *STABAT MATER* PER SOLI, CORO A QUATTRO VOCI MISTE E ORCHESTRA

Ritiratosi dalle scene teatrali con *Guillaume Tell* (Parigi, 1829), Rossini si sarebbe dedicato negli anni seguenti alla composizione di lavori da camera,

i cosiddetti *Péchés de vieillesse*, cui si affiancano due importanti composizioni sacre: la *Petite messe solennelle* (1863) e lo *Stabat Mater* che, durante un viaggio in Spagna, compiuto nel 1831, gli era stato commissionato dal potente arcidiacono di Madrid, don Manuel Fernández Varela.

Il testo della sequenza, attribuito a Jacopone da Todi, fu diviso dal compositore in dodici numeri musicali, ma le cattive condizioni di salute lo costrinsero a scriverne solo sei (nn. 1, 5, 6, 7, 8, 9), e ad affidare i rimanenti a Giovanni Tadolini, un compagno di studi giovanili presso la scuola bolognese di padre Mattei. La partitura, così montata, fu eseguita a Madrid, il Venerdì Santo 1833. Dopo la morte di Varela, il manoscritto fu venduto dagli eredi, e, nel 1841, giunse nelle mani dell'editore parigino Aulagnier che avrebbe voluto stamparlo, se non che Rossini pose il veto e, d'accordo con il proprio editore Troupenas, ne completò la composizione, riducendo a quattro i sei numeri musicati da Tadolini. Dopo una vertenza giudiziaria, che diede parziale ragione a Rossini, lo *Stabat Mater* fu eseguito con grande successo al Théâtre de la comédie italienne di Parigi il 7 gennaio 1842 e, nel marzo dell'anno successivo, all'Archiginnasio di Bologna, sotto la direzione di Donizetti. In seguito, entrò stabilmente nel repertorio, insieme alla *Petite messe solennelle*, come uno dei capolavori della musica sacra ottocentesca.

Lo *Stabat Mater*, sequenza del tredicesimo secolo attribuita a Jacopone da Todi, comprende venti strofe di tre versi ciascuna con rima A A B. Le prime otto descrivono la scena: la Madonna è in lacrime, ai piedi della croce, con il cuore trafitto dalla spada del dolore, davanti alla tortura subita dal Figlio, a causa dei peccati del mondo. Le dodici strofe seguenti contengono, invece, una preghiera: o Madre, fammi provare lo stesso dolore, perché io possa piangere con te; dammi l'amore per Gesù, fai che io senta in me le sue piaghe e pianga con te; il pianto, le ferite, il sangue di Cristo, che fortificano il cristiano, possano far sì che la sua anima goda un giorno la gloria del paradiso.

Come intona Rossini questo testo, già illustrato, nella musica italiana, dalla famosa composizione di Pergolesi? In che rapporto il musicista si pone con le immagini poetiche di questa sequenza, aspre e dolorose, e la fortissima suggestione ritmica dei suoi versi? Che rapporto instaura con la tradizione della musica sacra, tradizionalmente imperniata sull'osservanza dello stile severo, ma modernamente sottoposta a contaminazioni con altri generi musicali, specialmente di tipo teatrale? Le scelte di Rossini, in perfetto accordo con le abitudini del tempo, sono libere, imprevedibili, e sempre avvincenti.

Un'atmosfera funebre ci introduce nel primo brano e ci fa capire, nella cupa tonalità di sol minore, come il percorso di Rossini attraverso il testo sia dominato dall'immaginario teatrale. Sembra che un sipario si apra su una di quelle scene cimiteriali o carcerarie, che troviamo non di rado nelle sue opere serie. I pizzicati dei bassi suggeriscono l'entrata di qualcuno, le frasi musicali, dal respiro corto, che s'estinguono nel silenzio, un procedere

a tentoni, nella semioscurità. Poi, figurazioni ansimanti colgono il senso di un intimo dolore, con una presa quasi fisica. Sono dunque veri e propri gesti teatrali quelli che Rossini ci presenta all'inizio; come un gesto è il grido orchestrale che rompe improvvisamente il raccoglimento. Bellissimo, austero nelle sue imitazioni, sorge allora il canto del coro «*Stabat Mater dolorosa*», di straziante intensità. Ma non c'è dramma senza contrasti: ecco, infatti, a un certo punto, quando appare l'immagine del Crocifisso («*Dum pendebat Filius*»), il coro e l'orchestra esplodere in un tono apocalittico che si spegne nel sussurro, e poi si ripete, come un moto ondoso che due volte s'infrange. I contrasti, qui e nei pezzi seguenti, sono molto vistosi, creano deviazioni e sorprese, ma vengono raccordati e resi naturali da Rossini attraverso un'arte consumata della composizione, nonché dominati da un gusto sovrano: basti notare la suggestione delle battute conclusive, che riprendono le pause e i silenzi dell'inizio, e terminano il pezzo in un clima di sospensione.

L'*incipit* del n. 2, l'aria per tenore «*Cujus animam gementem*», molto solenne, sembra proseguire il clima cupo del primo brano. Invece, un accompagnamento regolare e dolcemente pulsante introduce il canto, *Allegro maestoso*, nella morbida tonalità di la bemolle maggiore. L'espressione religiosa di Rossini gioca dunque sull'alternanza di due registri: l'austerità del canto liturgico, ieratico e distante, e l'intimità patetica dell'espressione individuale. Qui la melodia è dolce, un poco mondana, gradevolmente cantabile e si spezza solo a metà («*O quam tristis et afflicta*») in un passo drammatico, con l'orchestra che s'impenna in disegni robusti, per poi lasciar posto alla ripresa: «*Quae moerébat et dolébat, / Et tremébat, dum videbat / nati poenas incliti*». L'effetto è pittoresco, nel senso in cui è pittoresco un affettuoso quadro devozionale che prende posto in una grande cattedrale, senza essere minimamente spaesato. Può stupire che l'immagine straziante dell'anima e del corpo sofferenti siano trattati con tale levigatezza. Ma Rossini espunge sempre dalla sua musica la scompostezza, l'eccesso, e rifiuta quindi la rappresentazione 'espressionistica' del dolore. Mira, invece, sempre al 'bello ideale': per lui la musica deve cogliere il senso morale del testo, non indugiare minutamente su ogni parola. E qui l'espressione del dolore è idealizzata in un pio compianto. Quella di Rossini è un'arte apollinea, che intende l'essenza del mondo come ordine, e spinge l'artista a produrre forme armoniose, rassicuranti e razionali. Rossini è petrarchesco, non dantesco, come invece sarà Verdi nel *Requiem*. È a Raffaello, non a Michelangelo, che si può accostare questa versione musicale della crocifissione, e la drammaturgia di sentimenti attuata dal compositore nel suo personalissimo percorso attraverso il testo.

Nel n. 3, «*Quis est homo*», ritorna l'atmosfera cupa del primo pezzo. Gli appelli severi dei corni, i dolci incisi dei legni iniziano un discorso interrogativo che precede il movimento regolare del duetto tra i due soprani. Jacopone si domanda: chi può non rattristarsi davanti alla Madre che piange la morte del Figlio? Il dramma femminile della *mater dolorosa* è affidato

quindi alle due donne che si rispondono in tonalità diverse, poi s'uniscono, mentre l'espressione oscilla tra il grido e il lamento, tra il gesto tragico e la carezza dei vocalizzi, fluttuanti e dolci.

Questo gioco di alternanza tra i due registri, tragico ed elegiaco, si ripete e s'approfondisce nel n. 4, l'aria per basso *Allegretto maestoso* «Pro peccatis suae gentis». Sentiamo rulli di timpano e ritmi puntati, militareschi e oscuri, energiche clausole armoniche. Il canto è severo: descrive le sofferenze di Cristo, causate dai peccati del mondo. Ma poi c'è un nuovo episodio di melodia carezzevole. Per poco, però, perché Rossini ci fa risentire l'introduzione, con le frasi striscianti, i rulli di timpani, la melodia singhiozzante nei ritmi puntati, e poi ancora la melodia, arrotondata ed espansa, che conferisce al brano un senso di armonia e di calma contemplativa.

Anche nello *Stabat Mater*, il compositore non smentisce se stesso e fa quello che ha sempre fatto in teatro: mette in cornice. Tutta la sua drammaturgia, seria e comica, è basata su effetti di straniamento: immedesimarsi nella situazione, per poi relativizzarla attraverso il gioco musicale dei gorgheggi, lo scatenarsi del ritmo e del suono, la trascinate vitalità del crescendo. Qui il gioco non è così scoperto: sarebbe irriverente verso il testo sacro. Ma la funzione straniante c'è ed è affidata, appunto, alla melodia: i momenti cupi abbondano, la tragedia dell'Uomo-Dio, morto sulla croce, e di sua Madre che piange, appoggiata a quel legno, è certo partecipata, ma gli efflussi lirici funzionano come messa in cornice del dolore, attraverso una musica che rompe sovente i passi drammatici con la sua bellezza carezzevole, morbida, intensamente lirica e audacemente placcata sulla atrocità delle immagini poetiche.

A questo s'aggiunge il gusto del colpo di scena musicale che diventa formidabile nel n. 5. L'attacco di «Eia Mater fons amoris» spiazza infatti, nel modo più drastico, il nostro orizzonte di attesa. È intonato dal coro a cappella, ossia senza orchestra, con il basso solista. L'effetto di questo vuoto sonoro è stupefacente. La scena è cambiata: non siamo più davanti a un altare illuminato dalla calda luce delle candele. Ora il coro maschile che declama il testo sembra risuonare tra le nude pietre di un'oscura cripta romanica. Rossini guarda alla nudità severa del canto gregoriano anche se, dopo gli unisoni dell'inizio, il brano si apre a un movimento polifonico. Il basso invoca «Fac ut ardeat cor meum» e il coro, con l'entrata delle voci femminili, si rischiarà nel timbro, echeggiando le sue parole. Diviso per sezioni, nei contrasti tra forte e piano, sussurri ed esplosioni, timbri scuri e timbri chiari, il coro s'impone con una presa teatrale: come se, su di una scena ideale, prendessero posto gruppi contrapposti di personaggi, con questa declamazione ben scolpita – apoteosi del recitativo in chiave innodica – tra i due sentimenti contrastanti dell'amore e del dolore. Il tutto raccolto in un senso di pudore e di timore, di passione e di umiltà: le ultime battute, quasi paurose di risuonare, sfumano in *pianissimo*.

Ho insegnato il gioco, l'ascoltatore prosegua da sé, facendo attenzione, nei dieci numeri dello *Stabat Mater*, alle continue variazioni dello stile e

dell'espressione. Chi vuole andare più addentro alle scelte di Rossini potrà notare che i veri pezzi comprendono un numero variabile di strofe: da una a cinque, come quelle intonate nel pezzo n. 6, il Quartetto «Sancta Mater, istud agas», che vede dapprima soprano e tenore alternarsi in un tono abbastanza mondano e leggero: soffice cuscino melodico su cui riposare dopo l'austerità del coro a cappella. Il velluto, dopo la pietra. D'altra parte, la forma del brano è quella, rassicurante e simmetrica, del rondò.

Ma il panorama stilistico non è ancora esaurito. Nella cavatina n. 7, «Fac ut portem Christi mortem» per il soprano II, fiorisce il belcanto: note tenute, messa di voce (emissione piano, rafforzamento del suono e smorzatura), fioretture, sono precedute da un preludio tanto carezzevole sul piano melodico quanto morbido su quello timbrico, per il modo in cui le voci di clarinetto e corno s'intrecciano a quella del soprano. L'invocazione a essere «ferito dalle sue ferite» evita la severità introspettiva che avrebbe caratterizzato, per esempio, l'introversa meditazione religiosa di un Bach.

Ma subito dopo c'è un altro tuffo al cuore perché l'aria, molto tragica, in do minore, n. 8 «Inflammatum et accensum», si apre con apocalittici squilli di trombe, in ritmo puntato. Verdi, addirittura, se ne deve essere ricordato nell'angoscioso preludio di *Rigoletto* mentre in «Cortigiani, vil razza dannata» non è difficile individuare il ricordo del moto agitato delle sestine, che fluttuano sotto la voce del soprano I, al passo «Fac, ut portem Christi mortem»: un canto fremebondo, rampante, mosso in vocalizzi carezzevoli, molto teso nell'alternanza di terrore, dolcezza, e intima agitazione. Fedele al principio della simmetria, Rossini chiude anche questo pezzo, singolarmente sconvolto, con una ripresa.

E siamo alla fine. La scrittura a cappella ritorna nel n. 9, «Quando corpus morietur», dove, con un effetto di trasfigurazione, appare l'atmosfera del paradiso, non senza un senso di mistero e di sospensione. Il n. 10, «Amen», è un fugato, doveroso omaggio alla maniera ecclesiastica, bonario contentino per coloro che non riuscivano a concepire la musica sacra senza un richiamo continuo allo stile severo. Non privo di una certa fredda oggettività, l'«Amen» sembra quasi frutto di una scelta ironica. Come se, alla fine, Rossini, dopo aver già detto tutto sul dramma della *mater dolorosa*, si tirasse fuori e si rivolgesse agli ascoltatori per dire: «Avete visto che anch'io sono capace di comporre una fuga?» Se così fosse, il gesto non potrebbe essere più rossiniano per la presa di distanza dai contenuti espressivi, e per quell'osservare dal di fuori ciò che si è appena scavato dal di dentro: anche perché questa finale esibizione accademica appare solo come un coperchietto di chiusura, non compromette minimamente il ricordo delle emozioni che lo *Stabat Mater* ha suscitato negli ascoltatori, né l'ammirazione per la versatilità del genio rossiniano, riattivata, nel nostro ricordo, dalla ripresa delle prime battute dello *Stabat Mater*, che vengono a interrompere, nel modo più inatteso, l'allegro fugato, con il loro patetismo interrogativo, attuando l'effetto esteriore della chiassosa conclusione.

Paolo Gallarati

AVE VERUM CORPUS

Ave Verum Corpus,
Natum de Maria Virgine,
Vere passum, immolatum
In cruce pro homine,
Cujus latus perforatum
Unda fluxit et sanguine,
Esto nobis praegustatum
In mortis examine.

STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransiit gladius.
O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti,
Quae moerebat et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati poenas incliti.

Quis est homo, qui non fletet,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.
Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.
Virgo Virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem
Et plagas recolare.
Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii.

Inflammatum et accensum,
Per te, Virgo, sim defensus
In die judicii.
Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Conservari gratia.

Quando corpus morietur,
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.

Amen.

MYUNG-WHUN CHUNG, vedi biografia a pagina 15.

CARMELA REMIGIO

Insignita del prestigioso Premio Abbiati, inizia a studiare violino all'età di cinque anni. Alcuni anni dopo intraprende lo studio del canto con Aldo Protti, perfezionandosi poi con Leone Magiera. Dopo le prime scritture in opere barocche, si dedica a Mozart, cantandone tutti i maggiori ruoli da protagonista: Susanna e la contessa nelle *Nozze di Figaro*, Elettra e Ilia in *Idomeneo*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Vitellia nella *Clemenza di Tito*, Pamina in *Die Zauberflöte*. Ha interpretato più di cinquecento recite del *Don Giovanni*, sia nei panni di donna Elvira sia in quelli di donna Anna, una parte che le ha dato l'opportunità di lavorare con Peter Brook e con Claudio Abbado. Il suo repertorio abbraccia anche opere di Puccini come *La bohème* (Mimi) e *Turandot* (Liù); di Donizetti – di cui ha interpretato per intero il ciclo delle tre regine Tudor (*Maria Stuarda*, *Roberto Devereux* e *Anna Bolena*), nonché Amelia nel *Castello di Kenilworth*, Antonina nel *Belisario* e il ruolo del titolo in *Lucrezia Borgia* – e di Rossini, come *L'inganno felice*, *Maometto secondo*, *Il viaggio a Reims*, *Mosè in Egitto*. Ha collaborato con direttori come Abbado, Pappano, Chung, Tate, Gatti, Luisi, Harding, Dudamel, Chailly, Noseda, Valčuha, Mariotti, Axelrod, Roberto Abbado, Maazel, Plasson, Inbal, Nagano, Alessandrini; e con registi quali McVicar, Vick, Pizzi, Tiezzi, Armitage, Martone, Ronconi, Michieletto, Wilson e Brook. Ha cantato sia nel repertorio operistico sia in quello da camera per le principali istituzioni internazionali: Scala, Festival di Salisburgo, Royal Opera House, Festival di Aix-en-Provence, La Monnaie, nonché a Losanna, Tokyo, Trieste, Lugano, Firenze, Los Angeles, Parigi. Nel 2022 le è stato assegnato il XL Premio Piccinni. Alla Fenice ha cantato in *Faust* (2022 e 2021), *Don Giovanni* (2019, 2017, 2011 e 2010), *Turandot* (2019), *Otello* (2019, 2013 e 2012), *Norma* (2018 e 2015), *L'amico Fritz* (2016), *Alceste* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *La clemenza di Tito* (2014) e *L'inganno felice* (1998).



MARINA COMPARATO, vedi biografia a p. 18.

MAXIM MIRONOV

Nato a Tula, dopo la laurea alla Scuola Superiore di Musica di Mosca con Dmitry Vdovin entra all'Helikon Opera. Vince il Concorso Neue Stimme e si afferma rapidamente come uno dei tenori belcantisti di primo piano del panorama internazionale. Il suo repertorio comprende i principali ruoli protagonisti nelle opere di Bellini (*Bianca e Gernando*, *La sonnambula*), Rossini (*Le Comte Ory*, *Il viaggio a Reims*, *La scala di seta*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Semiramide*, *Otello*, *L'italiana in Algeri*, *Ricciardo e Zoraide*, *Il turco in Italia*, *L'occasione fa il ladro*, *La gazetta*, *La pietra del paragone*, *La donna del lago*), Donizetti (*Anna Bolena*, *Don Pasquale*, *La Fille du régiment*), Mozart (*Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail*) che l'hanno visto impegnato sui principali palcoscenici italiani (Pesaro, Bologna, Milano, Napoli, Venezia, Palermo, Stresa, Bari, Bergamo) e internazionali (Madrid, Bilbao, Santander, Wildbad, Anversa, Nizza, Muscat, Amburgo, Berlino, Dresda, Tokyo, Vienna, Montecarlo, Valencia, Parigi, Bordeaux, Toulouse, Mosca, Los Angeles, Washington, Tolone, Losanna, Liegi, Zurigo). A Mosca riceve il premio Maschera d'oro per il ruolo di Lindoro nell'*Italiana in Algeri*. Lavora, fra gli altri, con direttori quali Abbado, Arrivabeni, Campanella, Dantone, Fogliani, Frizza, Jacobs, Jurowski, Lopez-Cobos, Mariotti, Nosedà, Pidò, Renzetti, Rousset, Scimone, Zedda, e registi quali Daniele Abbado, Asagaroff, Brook, Deflo, Del Monaco, Fischer, Fo, Grinda, Hall, Livermore, Michieletto, Miller, Muti, Pizzi, Servillo.



GIANLUCA BURATTO

Voce nobile e rotonda, si è rapidamente affermato come uno dei bassi più versatili della sua generazione e come uno dei maggiori talenti emersi in Italia negli ultimi tempi. È ospite regolare di importanti teatri e festival come Scala, Opéra de Paris, Royal Opera House di Londra, Opera e Accademia di Santa Cecilia di Roma, Regio di Torino, Opera Nazionale di Amsterdam, La Fenice, Maggio Musicale di Firenze, San Carlo di Napoli, Opernhaus di Zurigo, Deutsche Oper di Berlino, Festival di Salisburgo, Wigmore Hall di Londra, Wexford Festival Opera e Festival di Glyndebourne, lavorando con direttori quali Chung, Gardiner, Lopez-Banzo, Mehta, Muti, Pappano, Rouseet. È stato impegnato nel Progetto Monteverdi diretto da Sir Gardiner partecipando alla tournée mondiale del *Ritorno di Ulisse in patria*, *L'Orfeo* e *L'incoronazione di Poppea*. Tra gli altri impegni: un recital solistico alla Wigmore Hall di Londra; *Simon Boccanegra* a Copenaghen; *La bohème* e *Le nozze di Figaro* a Londra; *L'incoronazione di Poppea* a Budapest; *Falstaff* con Gardiner; il *Requiem* di Mozart con Harding e la *Missa in Tempore Belli* di Haydn con Mehta a Firenze; *Rigoletto* alla Scala e a Verona; *Agrippina* a Monaco di Baviera; *Stabat Mater* di Rossini con l'Orchestre Philharmonique de Radio France e Chung a Saint Denis; *I puritani* a Napoli. Alla Fenice canta nel *Ritorno di Ulisse in patria* e nell'*Orfeo* (2017), in *Rigoletto* (2012 e 2011), nella *Bohème* (2012 e 2011) e nel *Killer di parole* (2010).



Teatro La Fenice

venerdì 26 maggio 2023 ore 20.00 turno S
sabato 27 maggio 2023 ore 20.00 riservato under 35
domenica 28 maggio 2023 ore 17.00 turno U

LUDWIG VAN BEETHOVEN

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

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

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

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

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

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

RICHARD STRAUSS

Also sprach Zarathustra op. 30

direttore

ROBERT TREVINO

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

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

Faceva un freddo terribile a Vienna il 22 dicembre 1808, anche dentro il non riscaldato Theater an der Wien, dove ebbe luogo l'«Accademia» interamente riservata a Beethoven con le prime esecuzioni della Quinta e Sesta Sinfonia, del Quarto Concerto (solista Beethoven, che fu anche protagonista di un'improvvisazione) e della Fantasia corale op. 80. C'erano inoltre l'aria da concerto «Ah! Perfido» e due brani dalla Messa op. 58. Johann Friedrich Reichardt racconta di essere stato invitato a dividere il palco con il principe Lobkowitz:

Lì, dalle 18.30 alle 22.30, abbiamo sopportato il freddo più pungente e abbiamo fatto esperienza che anche del bello – e, ancor più, del potente – è facile averne troppo.

La *Pastorale* fu eseguita per prima (solo in quella occasione come Sinfonia n. 5): Reichardt giudicò ogni movimento perfettamente costruito e molto lungo, mentre la Sinfonia in do minore gli parve «grande, molto elaborata e troppo lunga». La qualità delle esecuzioni, preparate in gran fretta, fu modesta. In particolare un'entrata clamorosamente sbagliata dei clarinetti fece sì che Beethoven interrompesse e facesse ricominciare da capo la Fantasia corale.

La lunghezza e la varietà del programma riflettono le consuetudini dell'epoca. Queste notizie di cronaca sono solo curiosità irrilevanti in confronto al significato della presenza nella stessa serata di due nuove sinfonie di Beethoven dall'organico affine e dal carattere radicalmente diverso, che non soltanto furono eseguite insieme e poi pubblicate contemporaneamente nel 1809 (in parti staccate, la partitura seguì solo nel 1826), ma erano state concepite e almeno in parte composte parallelamente. Per entrambe alcuni appunti risalgono al 1803-1804, all'epoca del compimento dell'*Eroica*, e la fase più concentrata del lavoro risale al 1807-1808. La Sesta fu finita per ultima nell'estate 1808.

Le due sinfonie rappresentano due aspetti essenziali del mondo interiore di Beethoven. La tensione etica eroica, che si incarna in modo

esemplare nella dialettica drammatica della Sinfonia in do minore, si nutre di ideali riconoscibili anche nell'amore per la Natura che ispira la serena contemplazione della *Pastorale*. Una Natura incontaminata, fonte di libertà e verità, in cui secondo la testimonianza di Schindler Beethoven

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

In una lettera a Teresa Malfatti della fine del maggio 1810 Beethoven pregusta la 'beatitudine' dell'andare in campagna:

Come sarò lieto di potermene andare in giro per un po' fra siepi e boschi, tra alberi, erbe e rocce. Non c'è nessuno che possa amare la campagna quanto me. Dai boschi, dagli alberi, dalle rocce viene l'eco che l'uomo desidera udire.

La natura dunque parla un linguaggio che diviene rivelazione di una superiore realtà spirituale, e nella Sesta sinfonia Beethoven intende cogliere il senso di quell'eco, di quel linguaggio, che peraltro non conosce gli aspetti oscuri, insondabili, magici, della natura romantica.

In questa prospettiva la Sinfonia *Pastorale* è tutt'altra cosa rispetto alle diffuse tradizioni musicali di imitazione della natura. Ciò vale anche per la *grande symphonie* pubblicata nel 1784, *Le Portrait musical de la Nature* di Justin Heinrich Knecht (1752-1817) che il giovanissimo Beethoven potrebbe aver conosciuto, perché pubblicata dallo stesso editore dei suoi primi lavori: colpisce il fatto che sia in cinque tempi, il cui disegno generale presenta punti di contatto, soltanto nei titoli, con quello della *Pastorale*, e prevede un temporale e un ringraziamento al Creatore. Ben diverso interesse potevano avere agli occhi di Beethoven le descrizioni della natura presenti negli ultimi oratori di Haydn, *La creazione* e *Le stagioni*, dove gli aspetti evocativi coesistevano con un altissimo livello musicale.

Alcune annotazioni o riflessioni dell'epoca in cui Beethoven lavorava alla *Pastorale*, e le indicazioni stesse dei titoli rivelano la fiducia nell'intrinseca eloquenza del linguaggio musicale, anche dove sono presenti aspetti evocativi o descrittivi. Questi non vengono rifiutati in senso assoluto, e sono riconoscibili; ma non devono compromettere il livello espressivo e formale di una sinfonia degna di quelle che la precedono nel catalogo di Beethoven. In una lettera ai suoi editori del 28 marzo 1809 Beethoven scrisse:

Il titolo della sinfonia in fa maggiore è *Sinfonia Pastorale* o *Ricordi della vita in campagna: più espressione del sentimento che pittura*.

Le ultime parole, famosissime (Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei) non hanno bisogno di commento. I titoli dei singoli movimenti suggeriscono il diverso grado di presenza di elementi descrittivi. Sono assai vaghi nel titolo del primo movimento, «Piacevoli, serene sensazioni

che si risvegliano nell'essere umano all'arrivo in campagna»: questo *Allegro ma non troppo* in forma-sonata si basa su temi che non presentano contrasti, è dominato dal modo maggiore, ci introduce nel particolare clima sonoro, ricco di serene poetiche suggestioni, della *Pastorale* e in una dimensione del tempo dilatata e quasi sospesa (un tempo in ogni dettaglio opposto a quello serrato della Quinta). Ripetizioni e dilatazioni portano a una tendenziale staticità: ne è un esempio, tra l'altro, una sezione dello sviluppo, quella basata sulla costante iterazione (centoventotto volte) del motivo della seconda battuta del tema principale.

Il secondo movimento, *Andante molto mosso*, porta il titolo «Scena sulle rive del ruscello»: nell'evocazione del fluire delle acque in un luogo di incantata quiete Beethoven riprende, trasfigurandoli, vocaboli che appartengono a un'illustre tradizione. Si possono riconoscere temi diversi (ma che sembrano nascere l'uno dall'altro) e un'articolazione in forma-sonata con esposizione, sviluppo e ripresa; ma con ragione Pestelli nota che prevale l'impressione di continuità, il fondersi in un unico fluire, che si ingrandisce con la crescente partecipazione degli strumenti dell'orchestra, con l'ampliarsi dei registri coinvolti. Luigi Magnani e Lewis Lockwood hanno richiamato l'attenzione su un abbozzo di poche battute del 1803, chiamato *Mormorio dei ruscelli*, con l'annotazione «più grande il ruscello, più profondo il suono», e hanno visto il realizzarsi di questo appunto nello svolgimento della «Scena presso il ruscello», nel crescente coinvolgimento dell'orchestra. L'aspetto evocativo-descrittivo (il ruscello diventa fiume) e l'idea musicale vengono a coincidere. Alla fine di questa 'scena', in un silenzio carico di stupore, il flauto, l'oboe e il clarinetto imitano rispettivamente l'usignolo, la quaglia e il cuculo, come è precisato nella partitura: quasi una cadenza, un momento solistico vicino alla conclusione.

Lo Scherzo, un *Allegro* intitolato «Allegra riunione di contadini», si interrompe bruscamente per dare spazio all'evocazione del temporale; ma ha anche altre caratteristiche singolari: presentate le idee iniziali, passa senza cesure a un episodio dominato dagli interventi solistici di oboe, clarinetto, corno, e da qui a una nuova sezione in 2/4, con un'idea pesantemente accentata (come «una di quelle danze contadine in cui si battono i piedi», osserva Lockwood). Gli appunti di questa idea risalgono al 1803-1804. Il tutto viene ripetuto, poi la ripresa dell'idea iniziale dello Scherzo è interrotta dalla «Tempesta», il quarto movimento, un *Allegro* in fa minore, una libera fantasia in cui per la prima e unica volta nella *Pastorale* troviamo ampiamente usato il modo minore. Dopo la magistrale evocazione di vento, fulmini e scrosci di pioggia, di nuovo senza cesure, dal placarsi degli elementi si passa all'ultimo tempo. Con ragione si è insistito sulla coincidenza di 'pittura' e 'sentimento' nella suggestione di questo rasserenamento alla fine del quarto tempo, dove non si può distinguere tra la pittura dell'evocazione dell'effetto atmosferico, e il sentimento

rappresentato dal senso religioso di ringraziamento, condensato in quella sorta di corale di oboi, fagotti e archi che suggella il ritorno del tempo sereno (Pestelli).

Il conclusivo *Allegretto*, intitolato «Canto pastorale. Pii sentimenti di ringraziamento alla divinità dopo la tempesta», inizia con una breve melodia che è quasi un luogo comune, un richiamo delle vallate alpine, un *ranz de vaches* (vicino a quello della pastorale aria n. 10 delle *Stagioni* di Haydn). Presentato nelle battute introduttive da clarinetti e corni, diviene parte del primo tema agli archi, con respiro dilatato, e ritorna due volte nel corso del finale. In questo *Allegretto* si può riconoscere la forma-sonata, con un secondo tema che sembra nascere dal primo e un nuovo tema dal carattere popolare; ma determinante è l'impressione suggerita dai continui ritorni variati del tema principale, che assume ampiezza di respiro e solennità innodica, per poi riapparire nella coda conclusiva delicatamente «sotto voce».

RICHARD STRAUSS, *ALSO SPRACH ZARATHUSTRA* OP. 30

La partitura di *Also sprach Zarathustra* porta le date 4 febbraio-24 agosto 1896: a questo poema sinfonico, che segue immediatamente *Till Eulenspiegel* (1894-1895), Strauss aveva già iniziato a lavorare nel 1895. Ne direbbe la prima esecuzione a Francoforte nello stesso 1896, il 27 novembre. Nietzsche aveva fatto stampare nel 1883 le prime due parti di *Così parlò Zarathustra*, nel 1884 la terza, nel 1885 la quarta, in sole 40 copie; ma l'edizione completa in volume uscì solo nel 1892, e bastarono tre anni perché suscitasse quasi immediate reazioni in due giovani e diversissimi protagonisti delle nuove tendenze musicali: Mahler nel 1895 (nella Terza Sinfonia, finita nel 1896) musicò i versi del *Canto della mezzanotte* e Strauss indipendentemente da lui cominciò a pensare nel 1895 al proprio poema sinfonico, nella cui ultima sezione si fa riferimento allo stesso testo.

Accanto al titolo della partitura di *Also sprach Zarathustra* si legge «Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche» (Poema sinfonico, liberamente da Friedrich Nietzsche), e Strauss precisò le proprie intenzioni nel programma di sala dell'esecuzione a Berlino del dicembre 1896:

Non ho voluto scrivere musica filosofica o proporre un ritratto musicale della grande opera di Nietzsche. Ho voluto piuttosto trasferire in musica una idea dell'evoluzione della razza umana dalle origini attraverso varie fasi di sviluppo, religioso e scientifico, fino alla concezione nietzschiana del Superuomo. Tutto il poema sinfonico va inteso come il mio omaggio al genio di Nietzsche, di cui uno dei massimi esempi è *Così parlò Zarathustra*.

Si aggiunga che Strauss aveva pensato a un sottotitolo (poi eliminato) come «Ottimismo sinfonico in forma *fin de siècle*, dedicato al ventesimo secolo». Leggendo Nietzsche in chiave ottimistica e evolucionistica Strauss accoglie, con la massima libertà, le suggestioni delle immagini poetiche di un libro che ne è ricco, e che per questa via aveva sollecitato la sensualità sonora della sua fantasia in modo diverso da altri 'programmi', con un esito di grande originalità nella concezione formale, oltre che nel magistero della scrittura orchestrale. Forse anche per questo tra le prime recensioni furono frequenti le accuse di esiti confusamente astrusi.

Come introduzione alla partitura Strauss fece stampare la prima pagina del Proemio del libro di Nietzsche, e collegò i principali episodi del poema sinfonico ad alcuni titoli, disposti in ordine completamente diverso da quello originale: di nuovo possiamo parlare di libere suggestioni poetiche, mentre non troviamo 'gesti' concretamente riferibili a un'azione, come accade ad esempio in qualche momento del *Till Eulenspiegel*. La vaghezza delle suggestioni si traduce in una organizzazione formale assai libera, ma rispondente a una logica interna ben definita. *Also sprach Zarathustra* è un'ampia fantasia basata su alcuni temi fondamentali, sottoposti a diversi sviluppi in una successione di episodi dei quali solo alcuni hanno una propria sostanziale autonomia. Alla fine delle prove, alla vigilia della prima esecuzione, il 26 novembre 1896, Strauss scrisse alla moglie:

Zarathustra è splendido, di gran lunga il più significativo, formalmente compiuto, ricco di contenuto e originale dei miei pezzi. L'inizio è splendido, tutti i molti passi per quartetto d'archi sono riusciti magnificamente; il tema della passione è trascinate, la fuga è sinistra (*grausig*) e il «Canto della danza» semplicemente rapinoso, sono enormemente felice e mi dispiace che tu non lo possa ascoltare...

Non per caso Strauss sottolinea tra l'altro la magnifica riuscita della scrittura per archi, che in molti episodi sono divisi in modo complesso ed efficacissimo e hanno anche momenti solistici.

La celebre pagina introduttiva evoca uno stato di natura primordiale, qualcosa come il sorgere del sole: su un pedale di do le trombe intonano il primo elementare disegno (che si suole chiamare tema della natura), l'arpeggio do-sol-do (in senso ascendente), seguito dalla successione dell'accordo di do maggiore e minore e da terzine dei timpani. Per tre volte le trombe enunciano il loro disegno e la breve introduzione culmina in un *fortissimo*. Il motto ritornerà più volte, tra i materiali fondamentali del pezzo (e dell'infallibile effetto dell'introduzione si è appropriato Kubrick all'inizio di *2001 Odissea nello spazio*).

Il primo episodio riprende il titolo del terzo dei «Discorsi di Zarathustra», «Di coloro che abitano un mondo dietro il mondo» (Von den Hinterweltern): si tratta di chi vede nel mondo l'immagine di un creatore, e

cerca al di là dell'uomo una divinità. La polemica antireligiosa di Nietzsche («Ahimè, fratelli, il dio che io creai era opera e illusione d'uomo, come tutti gli dei!») era condivisa da Strauss, che però in questa pagina, aperta dalle sonorità dell'organo, sembra alludere allo stadio di coscienza dell'uomo primitivo ancora legato alla religione, non necessariamente con le intenzioni ironiche che alcuni riconoscono nella citazione del Credo gregoriano da parte dei corni. Questa citazione si contrappone a un primo tema degli archi gravi che ritornerà con più ampio sviluppo, ed è seguita da una fervente meditazione, affidata agli archi divisi.

Senza cesure la meditazione sfocia nel successivo «Del grande anelito» (Von der grossen Sehnsucht). In Nietzsche è l'anelito alla pienezza di vita, alla libertà interiore dell'anima. In Strauss è un breve episodio di transizione, che introduce due temi nuovi (un intenso disegno cromatico e una guizzante frase carica di slancio) accanto a una citazione del Magnificat (all'organo) e alla ripresa del tema della natura.

Il successivo «Delle gioie e delle passioni» (Von der Freuden und Leidenschaften) è il secondo episodio del poema sinfonico, un'autentica, travolgente esplosione del vitalismo straussiano, sollecitato, si direbbe, più dalle parole del titolo che dal contenuto del breve 'discorso' (in cui Zarathustra invita a considerare virtù e fonte di gioia le passioni 'vietate' da una mentalità moralistica). L'appassionato slancio del nuovo tema in do minore conosce un ripiegamento e si smorza nel *Grablied* (Canto dei sepolcri), che ne è anche uno sviluppo, non propone temi nuovi (nel libro di Nietzsche si colloca nella seconda parte e allude alla perdita delle visioni e delle speranze della giovinezza). L'attacco dell'episodio successivo comporta invece uno stacco netto e inizia in uno statico *pianissimo*.

«Von der Wissenschaft» (Della scienza) è una lenta fuga, il cui soggetto prende le mosse dall'iniziale motivo della natura per delinearsi ampiamente comprendendo tutte le dodici note. La fuga (che simboleggia la scienza in quanto forma dotta per eccellenza) si sviluppa lentamente, quasi con fatica, muovendosi inizialmente in un registro grave, con suggestivi colori smorzati. Davvero la fuga appare 'sinistra', come la definisce Strauss nella citata lettera alla moglie; ma a poco a poco il tempo cambia e la fuga si interrompe per lasciare spazio a una trasformazione del primo, voluttuoso tema del 'grande anelito'. Si accenna poi a un ritmo di danza e ricompaiono, in successione incalzante, il tema della natura e un altro motivo (caratterizzato dalla quinta discendente seguita da un'ascesa cromatica) e senza cesure inizia un nuovo ampio episodio, «Il convalescente» (Der Genesende), articolato in diverse sezioni. Comincia con un'impetuosa ripresa della fuga che, raggiunto un momento culminante, si arresta in una lunga pausa. La musica riprende lentamente da regioni oscure e gradualmente si avvia con magistrale ricchezza coloristica a una gioiosa esplosione di esaltante intensità. È questa la pagina centrale del poema sinfonico e porta il

titolo di un capitolo essenziale del libro (Zarathustra cade al suolo come morto, e solo dopo sette giorni si riprende per annunciare il messaggio dell'«eterno ritorno»). Con immediata efficacia Strauss suggerisce un senso di prostrazione e il crescente ridestarsi di uno slancio vitalistico.

Tale slancio conduce al successivo ampio episodio, al «Canto della danza» (Tanzlied). L'ebbrezza gioiosa della danza ha qui i caratteri di un valzer, come accadrà poi nella Giudea di *Salome*, nella Grecia di *Elektra* e nella Vienna di Maria Teresa nel *Rosekavalier*. È la sezione più ampia del poema sinfonico: in essa ritornano in nuovi sviluppi diversi temi, fino a un grande punto culminante su cui si innesta, senza cesure (ma nella densa scrittura si odono anche i rintocchi di una campana), il passaggio all'ultima sezione, al «Nachtwandlerlied», al Canto del sonnambulo (o del 'nottambulo', se si preferisce la traduzione di Sossio Giametta), che dell'intero poema sinfonico costituisce la sommessa coda. Il titolo è quello del penultimo capitolo della quarta parte, un'ampia parafrasi su ognuno dei versi del «Canto della mezzanotte», quello che nel 1895 Mahler inserì nella Terza Sinfonia. Nella chiusa di Strauss ha colpito tra l'altro l'accostamento dell'accordo di si maggiore, in cui si acquetano dolcemente gli echi dei temi precedenti, e della tonalità lontana di do maggiore (del tema della natura), a ribadire anche alla fine una tensione tra poli tonali lontani che percorre l'intero poema sinfonico.

Paolo Petazzi

ROBERT TREVINO

Si è rapidamente affermato come uno dei più coinvolgenti direttori americani contemporanei, così come uno dei talenti più richiesti della sua generazione. È direttore musicale della Basque National Orchestra, direttore ospite principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e consulente artistico della Malmö Symphony Orchestra. Più recentemente, ha lavorato con rinomate orchestre, tra cui London Symphony Orchestra, Tonhalle Orchestra Zurich, Gewandhausorchester Leipzig, Wiener Symphoniker, Gürzenich Orchestra Köln, Osaka Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Royal Philharmonic Orchestra e Radio-Sinfonieorchester Berlin. Negli Stati Uniti ha diretto la Cleveland Orchestra, la Baltimore Symphony Orchestra, la Utah Symphony e la San Francisco Symphony. Alla Washington National Opera ha eseguito una nuova produzione di *Eugene Onegin* e nel 2022 ha condotto con grande successo *La rondine* al Puccini Festival di Torre del Lago. Nella stagione presente è in *tour* in Italia e Austria con la Filarmonica della Scala e ritorna all'Orchestre National du Capitole de Toulouse, all'Orchestra della Svizzera italiana, alla MDR Symphony Orchestra e alla Tonkünstlerorchester Niederösterreich. La sua rivelazione internazionale è avvenuta nel 2013, dirigendo *Don Carlo* di Verdi con pochissimo preavviso al Teatro Bol'šoj di Mosca. Successivamente ha ottenuto la *nomination* al Golden Mask come miglior direttore in un'altra produzione.



Teatro Malibran
venerdì 9 giugno 2023 ore 20.00 turno S
sabato 10 giugno 2023 ore 17.00 turno U

LUCIANO BERIO
Rendering
'restauro' del frammento sinfonico in re maggiore
D 936A di Franz Schubert

Allegro
Andante
Allegro

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro - Presto

direttore
ALPESH CHAUHAN
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ SCHUBERT / LUCIANO BERIO, *RENDERING*

Il titolo inglese *Rendering* è usato da Berio tenendo conto del duplice significato di «restituzione» e di «interpretazione»: ci vengono restituiti, attraverso il 'restauro' compiuto da Berio, e nella sua interpretazione, i frammenti di una Sinfonia in re maggiore che fu l'ultimo progetto sinfonico di Schubert, brutalmente interrotto dalla morte prematura.

Questi frammenti non sono peraltro i soli a farci intuire che la storia della musica tedesca sarebbe stata diversa se Schubert non avesse febbrilmente e disperatamente consumato la propria esistenza nell'arco di appena trentuno anni. Già in una famosa lettera del marzo 1824 egli manifestò l'intenzione di schiudersi la strada verso la grande sinfonia: le prime sei non appartenevano alla fase della consapevole maturità, e in questa hanno una collocazione ancora oggi misteriosa i due tempi della Sinfonia in si minore chiamata *Incompiuta* (n. 7). L'unica 'grande' sinfonia che a Schubert fu possibile portare a termine, la Sinfonia in do maggiore (n. 8, detta appunto *La grande*), fu concepita negli anni 1825-1826 e compiuta probabilmente in un arco di tempo lungo. Poi, nel 1828, nell'anno della morte che vide nascere le tre ultime sonate pianistiche, il Quintetto in do maggiore, la Messa in mi bemolle, i *Lieder* su testi di Heine e Rellstab, e altri capolavori del massimo rilievo, Schubert, che sembra essere stato incalzato dalla consapevolezza della fine imminente, pose mano anche a una sinfonia: nacquero così, forse in settembre-ottobre, nelle ultime settimane della sua vita (morì il 19 novembre), gli abbozzi di tre tempi di una Sinfonia in re maggiore che nel catalogo Deutsch è indicata come D 936A. Sono frammenti scritti su due soli pentagrammi (come Schubert era solito fare negli abbozzi), con rare indicazioni di strumentazione, sono schizzi assai lontani dalla compiutezza, eppure abbastanza estesi da lasciar trasparire un pensiero musicale teso a schiudere nuovi orizzonti, oltre i confini del sinfonismo classico, oltre la stessa Sinfonia in do maggiore, in modo particolare nel secondo tempo, in cui sono chiaramente avvertibili presagi mahleriani. Non c'è da stupirsi se Berio, trovandosi fra le mani questi abbozzi, mise da parte le resistenze che aveva fino ad allora opposto alle richieste che gli

erano giunte di «fare qualcosa» con Schubert. Nella sua poetica il concetto di trascrizione (in un senso più ampio e complesso di quello corrente) ha un rilievo centrale, e con ragione Talia Pecker Berio ha scritto che

Rendering costituisce un caso estremo di trascrizione che offre, forse più di qualsiasi altro *opus* beriano, uno sguardo intimo e complesso sul suo rapporto creativo con i retaggi della storia.

È necessario citare gran parte del testo di Berio su *Rendering*:

Si tratta di appunti di notevole complessità e di grande bellezza: costituiscono un segno ulteriore delle nuove strade, non più beethoveniane, che lo Schubert delle sinfonie stava già percorrendo. Sedotto da quegli schizzi decisi dunque di restaurarli: restaurarli e non ricostruirli [...]. Lavorando sugli schizzi di Schubert mi sono proposto di seguire, nello spirito, quei moderni criteri di restauro che si pongono il problema di riaccendere i vecchi colori senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creatisi nella composizione (come è il caso di Giotto ad Assisi).

Gli schizzi, redatti da Schubert in forma quasi pianistica, recano saltuarie indicazioni strumentali ma sono talvolta stenografici; ho dovuto quindi completarli soprattutto nelle parti intermedie e nel basso. La loro orchestrazione non ha posto problemi particolari. Ho usato l'organico orchestrale dell'*Incompiuta* (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 3 tromboni, timpani e archi) e nel primo movimento (*Allegro*) ho cercato di salvaguardare un ovvio colore schubertiano. Ma non sempre. Ci sono brevi episodi dello sviluppo musicale che sembrano porgere la mano a Mendelssohn e l'orchestrazione naturalmente ne prende atto. Infine il clima espressivo del secondo movimento (*Andante*) è stupefacente: sembra abitato dallo spirito di Mahler.

Nei vuoti tra uno schizzo e l'altro io ho composto un tessuto connettivo sempre diverso e cangiante, sempre pianissimo e 'lontano', intessuto di reminiscenze dell'ultimo Schubert (la Sonata in si bemolle, il Trio in si bemolle ecc.) e attraversato da riflessioni polifoniche condotte su frammenti degli stessi schizzi. Questo tenue cemento musicale, che commenta la discontinuità e le lacune fra uno schizzo e l'altro, è sempre segnalato dal suono della celesta.

Negli ultimi giorni della sua vita Schubert prendeva lezioni di contrappunto. La carta da musica era cara e scarsa, ed è forse per questo che, mescolato agli schizzi della Sinfonia, si trova un breve ed elementare esercizio di contrappunto (un canone per moto contrario). Non ho potuto fare a meno di strumentare anche quello e di assimilarlo allo stupefacente percorso dell'*Andante*.

Altrettanto stupefacente è il terzo movimento, certamente la composizione strumentale più polifonica che Schubert abbia mai scritto. Questi ultimi schizzi, a dispetto della loro frammentazione, sono di una grande omogeneità di scrittura e paiono spesso come la ricerca di soluzioni contrappuntistiche diverse per uno stesso materiale tematico. Tuttavia gli schizzi presentano alternativamente i caratteri propri di uno Scherzo e di un Finale. Questa ambiguità di fondo, che il giovane Schubert avrebbe risolto o esasperato in maniera nuova, mi ha attratto in maniera particolare; infatti i miei 'cementi' si pongono, tra l'altro, lo scopo di rendere quell'ambiguità strutturalmente espressiva.

L'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam è stata protagonista delle prime esecuzioni di *Rendering*: nel 1989 Nikolaus Harnoncourt ha diretto i primi due movimenti, nel 1990 Riccardo Chailly ha presentato per la prima volta la versione completa in tre tempi.

Berio, come egli stesso spiega, non ha voluto tentare un'impossibile e arbitraria ricostruzione; ma ha proposto un restauro e una sua personale lettura degli abbozzi, strumentandoli, completandoli e inserendo nelle lacune tra un frammento e l'altro un «cemento musicale», un tessuto connettivo che assume la funzione del muro intonacato nei pezzi perduti di un affresco; ma che offre ben altre suggestioni nello svolgersi del tempo musicale. Intessuto di materiali schubertiani, fittamente rielaborati in modo da suscitare reminiscenze vaghe, iridescenti e arcano, questo «intonaco» è tuttavia manifestamente altra cosa rispetto ai frammenti della sinfonia: annunciato dalla celesta, ne interrompe lo svolgimento ed è sempre caratterizzato da un pianissimo immerso in atmosfere oniriche e «lontane». Esalta la bellezza dei frammenti schubertiani circondandoli di un'aura struggente, facendone percepire poeticamente la distanza dal nostro oggi. Si può forse osservare che con il suo restauro Berio pone in luce anche uno degli aspetti più originali del pensiero di Schubert, la sua vocazione a definire un tempo musicale libero e aperto, dissolto e sottratto a ogni linearità. Schubert lo crea in opere compiute, Berio lo riscopre nei materiali frammentari della Sinfonia in re maggiore e nella libertà con cui ne rispetta le lacune.

Ad esempio i frammenti del primo *Allegro* sono in genere interpretati come due abbozzi alternativi per una esposizione e come schizzi di una sezione conclusiva. Berio può far uso di entrambi gli abbozzi alternativi separandoli con il suo «intonaco» musicale, e può rinunciare a qualunque tentativo di vero e proprio svolgimento. Non occorre sottolineare il rilievo conferito alla bellezza, all'intensità del canto del secondo tema.

I materiali manipolati da Berio possono assumere anche una funzione introduttiva, come accade con grande suggestione all'inizio dell'*Andante* e dell'*Allegro* conclusivo. L'*Andante* è l'abbozzo che presenta maggiore continuità: si è già accennato ai presagi mahleriani che vi si colgono. L'impegno dell'elaborazione contrappuntistica dell'ultimo *Allegro* documenta l'interesse di Schubert per questo tipo di scrittura. Sebbene essa appaia magistralmente padroneggiata in alcune pagine della Messa in mi bemolle maggiore, Schubert alla fine della vita volle perfezionarsi chiedendo lezioni di contrappunto a Simon Sechter: l'esercizio cui fa cenno Berio e la scrittura del terzo tempo della Sinfonia in re maggiore confermano il rilievo del suo impegno in questa direzione.

Paolo Petazzi

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 5 IN DO MINORE OP. 67

Così il destino bussa alla nostra porta. Leggenda vuole che Beethoven abbia iscritto questa frase *in exergo* alla sua sublime e drammatica Quinta Sinfonia. Il destino vien sempre, presto o tardi, a bussare alla nostra porta: sarà la morte di una persona cara, un grave incidente o qualche altra disgrazia imprevista, un incendio o un furto importante, che incombono come una minaccia sulla nostra vita morale, sulla nostra sicurezza materiale. Ma, così come la natura si preoccupa sempre di offrirci il rimedio assieme al male, la vita sociale si è organizzata in modo da offrirci, assieme ai mali che possono colpirci, palliativi o ricompense, nella misura del possibile. Questa è, insomma, l'alta missione, solitamente mal compresa, delle Assicurazioni. L'assicurazione è pressoché la sola difesa valida contro i grandi imprevisti del Destino. Perciò, esaminatevi: siete ben difesi, ben protetti da nuove assicurazioni, complete e sufficienti? Molto probabilmente, no. La vostra assicurazione sulla vita è in regola? Le vostre assicurazioni contro l'incendio, gli incidenti e i furti, sono veramente in perfetta regola? Ricontrollatele, o piuttosto consultate Le Comptoir des Assurances che, senza alcuno esborso da parte vostra, vi suggerirà quanto è opportuno fare perché siate protetti contro i colpi eventuali del destino avverso.

Inquadrato da altre *reclame* di oggetti di vario consumo quotidiano, questo inserto è stampato sul risvolto di copertina del programma di sala di un concerto che ebbe luogo ad Anversa il 20 dicembre 1922, organizzato dalla Società Reale di Zoologia. I pezzi forti della serata erano il Concerto per pianoforte e orchestra in la minore di Grieg e l'Ottava sinfonia di Beethoven. L'Ottava, non la Quinta, ma pur sempre di Beethoven si trattava, sicché l'inserzione della pubblicità del «Comptoir des assurances» rispondeva a una certa qual logica. Qualche anno prima, nel 1915, l'assicuratore-compositore Charles Ives aveva ultimato la Seconda Sonata per pianoforte, intitolata *Concord Sonata* in quanto ispirata a quattro personalità di punta del trascendentalismo americano: Emerson, Hawthorne, gli Alcotts, Thoreau. Filo rosso che cuce assieme i quattro movimenti è il motto iniziale della Quinta, introdotto come simbolo di un messaggio universale, estensione del «tema del destino»:

Vi è un 'oracolo' all'inizio della Quinta Sinfonia: in quelle quattro note troviamo uno dei supremi messaggi di Beethoven. Vorremmo interpretarlo come qualcosa che trascende l'implacabilità del fato che bussa alla porta, che trascende il grandioso messaggio umano del destino, per cercare di avvicinarlo al messaggio spirituale della rivelazione di Emerson fino al 'cuore comune' di Concord: l'anima dell'umanità che bussa alla porta dei divini misteri, radiosa nella fede che quella porta si aprirà, e che l'umano diverrà divino!

Così scriveva Charles Ives nei suoi *Essays before a Sonata* pubblicati nel 1920, due anni prima del concerto di Anversa con relativo annuncio pubblicitario.

Non si pensi che, avendo io accostato due circostanze che sono accadute sì negli stessi anni, ma a distanza transoceanica, voglia qui fondare una teoria musicologica basata sul rapporto privilegiato fra la Quinta di Beethoven e gli assicuratori. Forse si potrebbe anche, ma bisognerebbe estendere il numero dei casi, e non sarebbe comunque questa la sede più opportuna. Si prendano quindi le due circostanze menzionate come esempi del destino ermeneutico della Quinta di Beethoven, da quel fatidico giorno in cui il suo autore, assillato dalle domande di Schindler circa il 'messaggio' dell'opera, si lasciò sfuggire, a proposito del motto iniziale e onnipresente, la seguente frase: «Così il destino bussa alla nostra porta».

Arnold Schering attribuiva all'opera nel suo complesso il significato di una Sinfonia della riscossa nazionale o della rivoluzione accompagnando questa sua proposta interpretativa con le seguenti parole:

Questa sinfonia dovrebbe trasformarsi in un simbolo che, proprio per noi tedeschi del presente, splende di piena luce meridiana.

Nel primo movimento egli ravvisava il conflitto fra un tiranno e il popolo, nel secondo una preghiera al Cielo perché mandi l'eroe salvatore, nel terzo un popolo che si domanda chi sarà questo eroe, di cui i profeti preconizzano la prossima venuta; nel finale scorgeva poi l'apparizione dell'eroe nel suo pieno fulgore acclamato dal popolo esultante. Interpretazione inquietante ed emblematica, tenuto conto che fu elaborata e pubblicata, su una rivista autorevolissima, nel 1934.

La molteplicità delle storie che si possono raccontare (e che sono state raccontate) sulla falsariga della trama sonora della Quinta dimostra, fra l'altro, una cosa: che i suoi supposti 'contenuti', ben lungi dal costituire un programma circostanziato, sono piuttosto linee di forza incise nella scorza tematica attivate dall'impulso ritmico-motorico e dalle tensioni dinamiche. In un bel libro fresco di stampa intitolato *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Salvatore Sciarrino identifica nel concetto di «campo sonoro» uno degli elementi che fanno di Beethoven l'artefice della 'modernità':

Dobbiamo affermare che Beethoven fa da spartiacque. Dopo di lui la musica tende a uscire dal tempo e a svolgersi in un campo sonoro. Il concetto di campo dice subito che siamo passati da criteri organizzativi di tipo acustico a criteri organizzativi di tipo visivo e spaziale. [...] Durante l'ascolto di un pezzo moderno percepiamo una gran varietà... Crescita di elementi, di articolazioni, di energia sonora. Crescita di densità.

Nel corso della sua trattazione Sciarrino trae i suoi esempi da altre opere sinfoniche di Beethoven, ma i medesimi principi si possono benissimo applicare alla Quinta. Anche la Quinta è una sinfonia in continua «crescita». Non appena un elemento tematico è introdotto, viene subito sottoposto a un

intenso lavoro di moltiplicazione, di addensamento, di intensificazione ritmico-dinamica del suo nucleo sonoro, che provoca effettivamente l'impressione di un'innarrestabile reazione a catena. Un'impressione accentuata dal fatto che questo impulso agisce all'interno di tutte le articolazioni della struttura formale, dalla frase alle sezioni che costituiscono i movimenti, ai movimenti singoli e alla sinfonia nel suo complesso. La sinfonia non è più un insieme di movimenti diversi giustapposti in modo da soddisfare le esigenze spettacolari e drammatiche del genere, ma effettivamente un campo sonoro organizzato secondo una strategia di intensificazioni, di tensioni e di distensioni foniche e motoriche. L'onnipresenza, nel corso dell'intera sinfonia, di alcune cellule tematiche derivate dal motto iniziale, il legame ciclico che ne risulta, sono certamente fra i caratteri che hanno eccitato maggiormente la fantasia di esecuti alla ricerca di 'contenuti' e di 'programmi' più o meno sottintesi. Ma Beethoven non è né Berlioz, né Liszt, né Wagner. Tutte le interpretazioni 'contenutistiche' della Quinta sono interpretazioni a posteriori, basate su una battuta che non siamo neppure poi così certi che Beethoven abbia effettivamente proferito.

Nonostante ciò, il bisogno irrefrenabile di esorcizzare a parole gli effetti inquietanti della musica, fa sì che il destino della Quinta sia quello di esser riconosciuta e recepita come «sinfonia del destino». Marchio probabilmente indelebile, impresso non solo nella coscienza degli assicuratori (compositori e non), ma nell'immaginario collettivo, e quindi nella coscienza di tutti. Volenti o nolenti.

Gianfranco Vinay



ALPESH CHAUHAN

È direttore ospite principale della Düsseldorfer Symphoniker Orchestra, direttore associato della BBC Scottish Symphony Orchestra e direttore musicale della Birmingham Opera Company. Gli appuntamenti più importanti di questa stagione includono debutti con la Oslo Philharmonic, Seattle Symphony con Hilary Hahn, Hallé Orchestra, DSO Berlin, Melbourne, Adelaide e North Carolina Symphony Orchestras, Poznan Philharmonic, Auckland Philharmonia, Orchestra Sinfonica dell'India e il ritorno alla London Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale RAI, Filarmonica Toscanini, La Fenice, BBC Symphony al Barbican, La City of Birmingham Symphony Orchestra e la Antwerp Symphony, nonché vari progetti di registrazione e sinfonia con la BBC Scottish Symphony Orchestra e la Düsseldorfer Symphoniker, e progetti comunitari con la Birmingham Opera Company. Appare spesso come direttore ospite con importanti orchestre internazionali tra cui London Philharmonic Orchestra, Philharmonia, BBC Symphony (più recentemente la Nona Sinfonia di Bruckner), London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre National de Lille, Orchestra Sinfonica Nazionale RAI, Malmö Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra e BBC National Orchestra of Wales. Gode anche di collaborazioni con solisti illustri quali Nicola Benedetti, Colin Currie, Pablo Ferrández, Veronika Eberle, Ilya Gringolts, Benjamin Grosvenor, Stephen Hough, Leila Josefowicz, Pavel Kolesnikov, Johannes Moser, Arcadi Volodos e cantanti come Karen Cargill, Markus Werba e Christianne Stotijn tra gli altri. Dopo il suo eccezionale debutto nel 2015, è stato nominato direttore principale della Filarmonica Arturo Toscanini a Parma e ha eseguito e registrato gran parte del grande repertorio sinfonico, tra cui un ciclo completo delle Sinfonie di Brahms. Accanto al *Rheingold*, altri titoli importanti includono *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Shostakovich, *West Side Story* e *Turandot* al Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia. Appassionato sostenitore dell'educazione musicale per i giovani, è un attivo sostenitore degli Awards for Young Musicians, un'organizzazione benefica britannica che sostiene giovani di talento provenienti da ambienti svantaggiati nei loro viaggi musicali. Ha anche lavorato con gruppi come la National Youth Orchestra of Scotland e le orchestre sinfoniche del Royal Conservatoire of Scotland e il Royal Northern College of Music. È stato il direttore del film BBC *Ten Pieces* 2015 che ha portato il mondo della musica classica nelle scuole secondarie in tutto il Regno Unito.

NOTE AL PROGRAMMA

Teatro La Fenice

venerdì 30 giugno 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 luglio 2023 ore 17.00 turno U

FRANZ JOSEPH HAYDN
Sinfonia in sol maggiore Hob.I:94 *La sorpresa*

Adagio - Vivace assai
Andante
Menuet: Allegro molto
Finale: Allegro di molto

RICHARD STRAUSS
Ein Heldenleben (Vita d'eroe)
poema sinfonico op. 40

violino Roberto Baraldi

direttore

MARKUS STENZ
Orchestra del Teatro La Fenice

FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA IN SOL MAGGIORE HOB.I:94 *LA SORPRESA*

Affrancato dai vincoli con i principi Esterházy, Franz Joseph Haydn (Rohrau, 1732 - Vienna, 1809) approda a Londra nel 1791. È l'inizio di un periodo particolarmente felice sia per l'uomo che per il compositore, accolto in Inghilterra con eccezionale calore fin dal primo concerto. Nel corso dei soggiorni londinesi (1791-1792 e 1794-1795), Haydn compone dodici sinfonie (dalla n. 93 alla n. 104) che agli inglesi appaiono straordinarie e alcune delle quali ricevono soprannomi ancora oggi evocatori di mito e di magia: *Surprise*, *Miracle*, *Military*, *The Clock*, *Drum Roll*. Denominazioni che non nascono dall'intento di fare musica a programma, ma da dettagli in fondo trascurabili, a volte quasi sfuggenti: un *tutti* d'orchestra con spicco del timpano, un rullo di tamburi, uno speciale tipo di accompagnamento, l'uso di strumenti militari turchi. Ma la facilità con la quale Haydn si inserisce nella vita londinese, il suo spirito, la sua duttilità danno a queste trovate il peso di un colpo di genio che esalta la fantasia del pubblico, divenendo il contrassegno, la sigla di sinfonie che, anche per altri meriti, entrano nel novero dei capolavori.

Nel caso della Sinfonia in sol maggiore n. 94, i due soprannomi (*La sorpresa* nei paesi anglosassoni e *Colpo di timpano* in quelli di lingua tedesca) derivano dal *fortissimo* di tutta l'orchestra rinforzato dal timpano che caratterizza il secondo movimento. Eseguita per la prima volta il 23 marzo 1792 sotto la direzione del compositore, è la terza (al di là del numero d'ordine) delle sinfonie 'londinesi'. L'organico comprende coppie di flauti, oboi, fagotti, corni, trombe, più timpani e archi.

L'introduttivo *Adagio cantabile* è avvolto da una atmosfera lirica e presenta due incisi melodici nei quali si alternano i fiati e gli archi. Poco dopo scatta un *Vivace assai* dal carattere danzante, basato non tanto su una contrapposizione tematica, quanto sulla magistrale elaborazione e l'ampio sviluppo sinfonico. Nel secondo tempo, *Andante*, compare la formula del tema con variazioni: un tema piano e scorrevole affidato agli archi che Haydn riprenderà qualche anno dopo nell'oratorio *Le stagioni*. È qui che compare la 'sorpresa' dell'improvviso, violento colpo di timpano in *fff* che si unisce al *tutti* orchestrale.

Nel Minuetto e nel Trio del terzo movimento di questa come di altre sinfonie 'londinesi', la città innamorata di nuovi balli ispira a Haydn ritmi di Ländler, la danza popolare tedesca. Da notare che nel secondo soggiorno l'imperversare delle guerre napoleoniche, e il particolare clima della capitale inglese, gli suggeriranno spunti solenni e severi. L'intelligenza dell'uomo – a parte il genio del musicista – si evidenzia anche in questa straordinaria sensibilità alla temperie storico-culturale. Il conclusivo *Allegro di molto* combina più classicamente i principi costruttivi del rondò con altri della forma-sonata: un finale scattante, ricco di contrasti e arricchito da pause improvvise e false riprese che sono le espressioni più tipiche dell'umorismo e dell'arguzia haydniani.

Roberto Mori

RICHARD STRAUSS, *EIN HELDENLEBEN* OP. 40

Nato con la *Sinfonia fantastica* di Berlioz e alimentato dalla nutrita serie delle composizioni orchestrali lisztiane, il poema sinfonico ha toccato il vertice della sua parabola sonora con Richard Strauss, il quale ne ha celebrato l'apoteosi, ma iniziato al tempo stesso il declino. Componente essenziale di quella che dagli storici dell'arte dei suoni è stata classificata la 'musica a programma', per taluni meticolosi ricercatori esso risalirebbe nientemeno che al *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto* di Johann Sebastian Bach, datato 1704. Sorvolando su questa che ben può considerarsi una curiosità, a prescindere dalla massiccia creazione straussiana, il poema sinfonico ha sprigionato ancora vivide fiammate: basti ricordare il *Prélude à l'après-midi d'un faune* e *La Mer* di Debussy, *Daphnis et Chloé* di Ravel, *I pini di Roma* e *Le fontane di Roma* di Respighi, *Finlandia* di Sibelius, *Le Sacre du printemps* e *Petruška* di Stravinskij – spegnendo i suoi bagliori nell'archivio storico delle musiche strumentali novecentesche. Ma non per questo le più luminose pagine d'un tipo di composizione di così alto livello sono scomparse dalle nostre sale di concerto. Se di Liszt non sopravvivono che i *Preludi* e di Berlioz la *Fantastica*, dei dieci poemi sinfonici di Strauss non pochi sono tuttora validi e vitali, sì che frequente è la presenza nei programmi: del *Don Juan* e di *Till Eulenspiegel*, di *Tod und Verklärung* e di *Vita d'eroe* e – un po' meno – di *Zaratustra* e del *Don Chisciotte*.

Ai poemi sinfonici, Richard Strauss ha dedicato la splendente fase iniziale della sua attività creatrice, prima d'incominciare la non meno splendente serie di capolavori teatrali, da *Salomè*, che è del 1905, a *Elektra*, al *Rosenkavalier* (1911) e alla *Frau ohne Schatten* (1919), senza contare tanti altri melodrammi di non altrettanta notorietà, come *Ariadne auf Naxos* e *Arabella*.

Vita d'eroe porta la data del 1898 e il numero d'opera 40. Era il momento in cui Strauss lasciava la direzione dell'Opera di Vienna, chiamato a reggere quella di Berlino. Nel fiore dell'età – appena trentaquattrenne – era conscio di dover affrontare un compito non certo facile, data la contrarietà di certi ambienti artistici, caparbiamente succubi delle tradizioni. E fu allora che, con orgogliosa fiducia in se stesso, concepì *Vita d'eroe* con un palese sottinteso autobiografico, come più tardi avrebbe fatto anche per la *Sinfonia domestica*. Ciò gli valse l'accusa d'aver voluto glorificare la propria personalità. Egli ha inteso invece esaltare l'artista nella sua più alta espressione poetica e umana, con i suoi sogni, le sue lotte, le sue vittorie, anche se in realtà è lui l'artista che, nel nome dell'arte, finisce per sconfiggere e travolgere i suoi detrattori: l'artista idealizzato come un eroe dei tempi nuovi.

Sei brevi sottotitoli caratterizzano le fasi salienti del poema, senza però interromperne la continuità. Tema iniziale è quello vigoroso e pieno di slancio dell'eroe, stimolato dalla gioia di vivere e dalla volontà di creare. Nei contatti con il mondo esterno, ecco farsi avanti i contestatori, gli invidiosi, i critici (come non pensare a Backmesser?), a quelli che allora si chiamavano anche i 'filistei': in una parola i nemici che volevano sbarrargli la strada, che la musica beffeggia in toni grotteschi e che il prorompente ritorno del tema eroico spazza via. L'assolo del primo violino viene quindi dedicato alla 'compagna dell'eroe', episodio che dà luogo ad una idillica scena d'amore. Ma già da lontano un clangore di trombe che si avvicina annuncia imminente l'inevitabile scontro, evocato dall'orchestra con guerreschi accenti, fino al trionfo dell'eroe sull'odio e l'incomprensione, descritto con un irresistibile *crescendo*. Ritorna la serenità e l'eroe si dedica a opere di pace, confortato dai ricordi, rievocati da temi d'altri poemi sinfonici: lo squillante corno di *Don Juan*, spunti di *Tod und Verklärung* e di *Zaratustra*. E infine l'ultimo episodio: l'eroe sfugge a rinnovati attacchi degli avversari, per ritirarsi in solitudine, elevando l'anima placata all'infinito, mentre l'accordo finale di tutta l'orchestra sembra esaltarne la gloria e la memoria. Anche senza poter vantare la vasta notorietà di altri suoi poemi sinfonici, in *Vita d'eroe* Richard Strauss raggiunge forse più che altrove chiarezza formale, plasticità dei temi e grandioso impiego dei mezzi strumentali. Parve allora che non si potesse andare più in là come potenza del sinfonismo. Non si prevedeva che già alcuni anni più tardi sarebbero sopraggiunti lo Schönberg dei *Gurre-Lieder* e il Mahler della Sinfonia dei Mille.



MARKUS STENZ

Ha ricoperto incarichi di prestigio come quelli di direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (2012-2019), di direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestra (2015-2019) e di *conductor-in-residence* della Seoul Philharmonic Orchestra (2016-2021). È stato direttore musicale generale della Città di Colonia e per undici anni *Gürzenich-Kapellmeister* dirigendo *Don Giovanni*, il *Ring*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Die Meistersinger von Nürnberg*, così come *Jenůfa* e *Kát'a Kabanová* di Janáček e *Love and Other Demons* di Eötvös. Ha debuttato nell'opera alla Fenice nel 1998, e dopo un recente e applaudito concerto su musiche di Mozart e Strauss, vi è tornato la scorsa stagione per due concerti su musiche di Mozart, Schumann e Wagner. Nel 2018 ha diretto *Die Gezeichneten* di Franz Schreker alla Bayerische Staatsoper di Monaco e avrebbe dovuto farvi ritorno nel 2021 con *Fidelio*, appuntamento poi cancellato a causa della pandemia Covid 19. Il 2018 ha visto inoltre l'attesa prima mondiale di *Fin de partie* di György Kurtág al Teatro alla Scala di Milano (dove ha ottenuto grande successo anche dirigendo *Elektra* di Richard Strauss), seguito dalle prime nazionali alla Dutch National Opera e, la scorsa stagione, all'Opéra National de Paris. Dopo una recente esibizione alla Deutsche Oper di Berlino con *Death in Venice* di Benjamin Britten, è tornato in quel teatro per dirigere *A Midsummer Night's Dream*, ancora di Britten, e nella stagione corrente *Les Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach. Ha studiato alla Hochschule für Musik di Colonia sotto la guida di Volker Wanger e a Tanglewood con Leonard Bernstein e Seiji Ozawa. Gli è stata assegnata una *Honorary Fellowship* dal Royal Northern College of Music di Manchester e la Silberne Stimmgabel (Diapason d'argento) dello Stato di North Rhein/Westphalia.

ROBERTO BARALDI

Ha iniziato lo studio del violino all'età di otto anni presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano sotto la guida di Wanda Luzzato. Nel corso dei suoi studi ha vinto numerosi concorsi e borse di studio e, a diciotto anni appena compiuti, si è diplomato con il massimo dei voti. Si è perfezionato con Giuseppe Prencipe alla Scuola di musica di Fiesole, con Viktor Liberman (konzertmeister dell'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam) a Utrecht e nel 1995 ha conseguito il Solisten-Diplom al Conservatorio di Winterthur. Ha ricoperto per due anni il ruolo di primo violino di spalla presso l'orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano e per tre anni lo stesso ruolo presso l'orchestra della Fondazione Arena di Verona. Ricopre dal 1997 il ruolo di violino di spalla dell'orchestra del Teatro La Fenice; con queste orchestre si è esibito come solista in numerose occasioni. Ha effettuato svariate incisioni in veste di solista e di camerista. Suona un violino J. B. Vuillaume del 1850.

Piazza San Marco
sabato 8 luglio 2023 ore 21.00

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

direttore

JURAJ VALČUHA

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani



Il programma di sala con i saggi di approfondimento e i testi vocali sarà disponibile presso la sede del concerto.

JURAJ VALČUHA

È direttore musicale della Houston Symphony nonché primo direttore ospite della Konzerthausorchester di Berlino. Inoltre è stato direttore musicale del Teatro San Carlo di Napoli dal 2016 al 2022 e direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI dal 2009 al 2016. Nato a Bratislava, vi studia Composizione e Direzione, proseguendo poi gli studi a San Pietroburgo con Ilya Musin e a Parigi. Nel 2006 debutta con l'Orchestre National de France e inizia la carriera italiana al Comunale di Bologna con *La bohème*. Da allora è salito sul podio delle orchestre più prestigiose, quali Münchner Philharmoniker, Gewandhausorchester di Lipsia, Staatskapelle di Dresda, Berliner Philharmoniker, Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, le orchestre americane di Pittsburgh, Chicago, Cleveland, Los Angeles, San Francisco, National Symphony e New York Philharmonic, Philharmonia di Londra, Filarmonica della Scala e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI ha effettuato *tournee* al Musikverein di Vienna, alla Philharmonie di Berlino, a Colonia, Monaco e Zurigo, nella stagione di Abu Dhabi Classics e al Festival Enescu di Bucarest. Le ultime due stagioni lo hanno visto impegnato con la Chicago Symphony, la Cleveland Orchestra, la New York Philharmonic, le San Francisco e Pittsburgh Symphony, la BBC Symphony, la Philharmonia, i Wiener Symphoniker, i Münchner Philharmoniker, le orchestre radio di Francoforte, Amburgo, BBC Londra, la Konzerthausorchester a Berlino e in *tournee* nelle capitali baltiche, nonché le Orchestre dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dell'OSN Rai. Recenti produzioni operistiche lo hanno portato in particolare alla Deutsche Oper di Berlino con *Elektra*, al Comunale di Bologna con *Tristan und Isolde* e all'Opera di Firenze con *Ariadne auf Naxos* e *Faust*. Notevoli le produzioni di *Elektra*, *La fanciulla del West*, *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk*, *Kát'a Kabanová*, *Die Walküre*. È stato insignito del Premio Abbiati 2018 come migliore direttore d'orchestra. La stagione 2022-2023 lo vede impegnato in apertura di stagione con il Teatro San Carlo (*Don Carlo*), alla Deutsche Oper Berlin (*Turandot*), alla Bayerische Staatsoper di Munich con *La bohème* e *Tristan und Isolde*. Dirige concerti con la Filarmonica della Scala, la Konzerthaus di Berlino, la Yomiuri Orchestra di Tokyo, l'Accademia di Santa Cecilia, le orchestre sinfoniche di Houston, Pittsburgh, San Francisco, Chicago, NDR Amburgo, RAI Torino e l'Orchestre National de France. Alla Fenice, oltre a vari concerti sinfonici, ha diretto *Peter Grimes* (2022) e *La bohème* (2011).



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 gabrieliiana. 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 rasserrenato, 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.



NOTE AL PROGRAMMA

Teatro Malibran

venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 novembre 2023 ore 20.00 riservato under 35

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
Intermezzo: Andantino grazioso
Allegro vivace

direttore e pianoforte

LOUIS LORTIE

Orchestra del Teatro La Fenice

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 ambiente 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.

Andrea Zaniboni

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

Nell'estate del 1841, dopo aver composto la Prima sinfonia in si bemolle e quasi completato quella in re minore (poi numerata come Quarta), Robert Schumann (1810-1856) scrisse di getto un *Allegro affettuoso* in la minore per pianoforte e orchestra:

Non sono capace di scrivere un pezzo per virtuosi,

aveva confessato a Clara,

devo rivolgere la mia mente a qualcos'altro;

e questo obiettivo 'altro' era naturalmente la rappresentazione sonora di quel mondo poetico, fatto di slanci, sogni e confessioni, ancorché mascherato sotto i nomi di Eusebio e Florestano, che proprio nel decennio 1830-1840 aveva avuto il suo prodigioso sviluppo in intimo colloquio con il pianoforte solo. Per il nuovo pezzo con orchestra, incerto fra Sonata e Concerto, Schumann preferisce il titolo di *Fantasia*, che intanto viene presentato in una esecuzione di prova al Gewandhaus di Lipsia nell'agosto 1841 con Clara al pianoforte; ma un unico movimento non sembra incontrare l'interesse degli editori, e a questo fine, alcuni anni dopo, Schumann aggiunge i due movimenti canonici dedicando il Concerto a Ferdinand Hiller: la prima esecuzione, sempre con Clara come solista, avviene a Dresda il 4 dicembre 1845.

Questa vicenda spiega la peculiare natura formale della composizione, costituita da un primo movimento in sé compiuto (e già provvisto al

suo interno di un *Andante espressivo*) e due movimenti aggiunti in seguito con evidenti accorgimenti per riannodare le fila e dare organicità all'insieme. A Schumann premeva trovare una congruenza fra l'integrità del suo mondo interiore e il principio opposto della spettacolarità concertistica; e il primo movimento risolve il dilemma non solo tagliando fuori la categoria del 'brillante', ma anche la dialettica sonatistica di contrapposizioni e sviluppi; Schumann tiene accanto a sé, come centro della composizione, una sola idea tematica principale: tre note discendenti (segnate di dolente espressività quando pronunciate dall'oboe), che tosto prendono lena in uno slancio ascendente, finendo poi nella vaghezza di un arabesco granito di mordenti; quindi assiste alla vita di questa idea in un processo di variazioni e trasformazioni, ed è meravigliosa la precisione dei raccordi, la delicatezza delle *trouvailles*, la deliziosa poesia diffusa su tutto: ora quel tema passa in maggiore, ora è ripreso dal clarinetto entro gli arpeggi volanti del pianoforte, ora si distribuisce in un commosso dialogo con i legni nell'«espressivo» centrale; quindi materia di sé la cadenza e appare ancora, appena ritoccato, nel dare avvio alla coda, con il suo romantico galoppo che chiude la pagina in una luce di ballata.

Intermezzo, con giusta discrezione, è chiamato il secondo movimento in forma di Lied: incomincia in punta di piedi, alla chetichella, con piccole frasi a incastro, lasciando spazio alla vasta melodia centrale del violoncello; il Finale vi si collega direttamente, tramite un 'anticipo' tematico sul modello del Quinto concerto di Beethoven: in forma di rondò, l'idea principale è ancora una variante del fecondo tema da cui tutto era incominciato; qui l'odiato 'brillante' è trasformato in impetuosità, con un tipo di virtuosismo castigato snellito, molto vicino allo stile di Mendelssohn; fra gli episodi secondari c'è la gemma del tema proposto dagli archi in *pianissimo*, tutto sincopato, poi commentato dal pianoforte con una leggerezza di tocco da cui molto ricaverà Čajkovskij.

Giorgio Pestelli

LOUIS LORTIE

Per più di tre decenni si è esibito come pianista in tutto il mondo, ottenendo la fama di essere uno degli artisti più versatili a livello internazionale. Riesce infatti a estendere la sua voce interpretativa a un vasto raggio di repertorio e le sue esibizioni, così come le sue pluripremiate registrazioni, testimoniano la sua notevole poliedricità musicale. Richiesto in cinque continenti, ha instaurato collaborazioni di lungo corso con orchestre quali la BBC Symphony Orchestra, la BBC Philharmonic, l'Orchestre National de France e la Filarmonica di Dresda in Europa, la Philadelphia Orchestra, la Dallas Symphony Orchestra, la San Diego Symphony, la St Louis Symphony e la New Jersey Symphony Orchestra negli Stati Uniti. In Canada, sua terra natia, si esibisce regolarmente con le principali orchestre di Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa e Calgary. Ha inoltre collaborato con la Shanghai Symphony Orchestra, la Hong Kong Philharmonic Orchestra, la National Symphony Orchestra di Taiwan, le Orchestre Sinfoniche di Adelaide e Sydney e l'Orchestra Sinfônica do Estado de São Paulo in Brasile. Fra i direttori d'orchestra con cui collabora regolarmente figurano 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, fra cui la Wigmore Hall di Londra, la Philharmonie de Paris, la Carnegie Hall, la Chicago Symphony Hall, il Beethovenfest di Bonn e il Liszt Festival di Raiding. Fra i suoi recenti progetti ci sono state esibizioni nell'integrale degli *Années de Pèlerinage* di Liszt in un'unica serata e l'intero ciclo di Sonate di Beethoven registrate in video presso la Salle Bourgie di Montreal e trasmesse da Medici tv nel 2021. Artista prolifico dal punto di vista delle registrazioni, vanta un catalogo di più di quarantacinque incisioni, spaziando in un ampio repertorio che va da Mozart a Stravinsky. In duo con Hélène Mercier ha registrato *Il carnevale degli animali* con Neeme Jarvi e la Filarmonica di Bergen, il Concerto per due pianoforti di Vaughan-Williams e l'integrale delle opere per due pianoforti di Rachmaninov. È cofondatore e direttore artistico del LacMus International Festival del Lago di Como ed è *Master in Residence* alla Queen Elisabeth Chapel di Bruxelles. Durante gli anni della sua formazione 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 nella Leeds Competition.



Teatro La Fenice
lunedì 8 maggio 2023 ore 20.00
ORCHESTRA OSPITE

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Sinfonia n. 3 in la minore op.56 *Scozzese*

Introduction: Andante con moto; Allegro un poco agitato

Scherzo: Vivace non troppo

Adagio

Finale guerriero: Allegro vivacissimo - Allegro maestoso assai

JOHANNES BRAHMS
Serenata n. 1 in re maggiore op. 11

Allegro molto

Scherzo: Allegro non troppo - Trio: Poco più moto

Adagio non troppo

Minuet 1 - Minuet 2

Scherzo: Allegro - Trio

Rondo: Allegro

direttore

MIN CHUNG

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



MIN CHUNG

È direttore musicale della Gangneung Symphony Orchestra in Corea del Sud da gennaio 2022, direttore associato della Tokyo Philharmonic, direttore ospite principale dell'Orchestra Haydn, con la quale ha effettuato con grande successo una *tournee* in Asia nel 2019. Nel 2022 è stato invitato dall'Orchestra della Tokyo Academy per due programmi dedicati a Schumann, Brahms e Berlioz, solisti Martha Argerich, Mischa Maisky e William Chiquito in occasione del Festival Martha Argerich di Tokyo. Ha diretto la prima esecuzione di *Madama Butterfly* di Puccini al Festival di Vladivostok con la Mariinsky Opera, con l'Accademia della Scala ha diretto *Die Zauberflöte* di Mozart al Teatro alla Scala ed è stato reinvitato per un concerto (Bach e Ligeti). Invitato dalla Korean National Opera ha diretto *L'Enfant et les Sortilèges* di Ravel, *Madama Butterfly* e *Don Carlo*. Nel 2013 ha avuto il suo debutto europeo a Lecce con *La traviata* di Verdi. Ha diretto l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in un concerto tributo alle colonne sonore dei film di Stanley Kubrick, trasmesso da RAI 5, insieme ad altri concerti a Shanghai. Ha diretto la Wiener Kammerorchester, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari, l'Orchestra di Martina Franca, l'Orchestra Marchiavelli di Verona, la Deutsche Kammerakademie Neuss am Rhein. In Corea del Sud è stato invitato dalla Busan Philharmonic, dalla Ditto Festival Orchestra, dalla Miracle of Music Orchestra, dalla Daegu Opera Orchestra, dalla Daegu BBC Orchestra, dalla Sejong Nanoom Orchestra. In Giappone è stato invitato dalla Kyushu Symphony Orchestra, la Chiba Youth Orchestra, la Senzoku Gakuen Orchestra, la Acros Fukuoka Youth Orchestra, in Cina dalla Hangzhou Philharmonic. Nato a Saarbrücken, in Germania, ha studiato contrabbasso, violino, pianoforte a Parigi. A Seul, Corea del Sud, ha frequentato la Seoul National University, diplomandosi in letteratura tedesca e violino. I suoi primi impegni come direttore d'orchestra sono stati in Corea del Sud con l'Aloysius Symphony Orchestra a Busan, composta principalmente da musicisti provenienti da ambienti svantaggiati. È stato infine invitato al Suntory Hall e al Seoul Arts Center e al Carnegie Hall di New York nel 2010.

ORCHESTRA HAYDN DI BOLZANO E TRENTO



L'Orchestra Haydn si è costituita nel 1960 per iniziativa dei Comuni e delle Province di Bolzano e di Trento. Il suo repertorio spazia dal barocco ai contemporanei. L'Orchestra Haydn ha preso parte a diversi festival internazionali, apparendo in Austria (a Bregenz, a Erl, al Mozarteum di Salisburgo e al Musikverein di Vienna), Germania, Giappone, Italia (al Maggio Musicale Fiorentino, alla Sagra Musicale Umbra di Perugia, al Rossini Opera Festival di Pesaro, ad Anima Mundi di Pisa, a MITO SettembreMusica di Torino e alla Biennale Musica di Venezia), negli Stati Uniti d'America, in Svizzera e in Ungheria. Sul suo podio sono saliti, fra gli altri, direttori quali Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Jesús López-Cobos, Sir Neville Marriner, Riccardo Muti, Sir Jeffrey Tate. Dopo la quasi trentennale guida di Andrea Mascagni, alla direzione artistica si sono avvicendati Hubert Stuppner, Gustav Kuhn, Daniele Spini e Giorgio Battistelli (dal 2021).

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, Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Leopold Stokowski, Fritz Reiner, Vittorio Gui, Tullio Serafin, Nino Sanzogno, Ermanno Wolf-Ferrari, Carlo Zecchi, John Barbirolli, Herbert Albert, Franco Ferrara, Guido Cantelli, Thomas Schippers, Dimitri Mitropoulos. Nel 1938 il Teatro La Fenice divenne Ente Autonomo: anche l'Orchestra vide un riassetto e un rilancio, grazie pure all'attiva partecipazione al Festival di musica contemporanea della Biennale d'Arte. Negli anni Quaranta e Cinquanta sotto la guida di Scherchen, Bernstein, Celibidache (impegnato nell'integrale delle sinfonie beethoveniane), Konwitschny (nell'integrale del Ring wagneriano) e Stravinskij, la formazione veneziana diede vita a concerti di portata storica.

Negli anni, si sono susseguiti sul podio veneziano i più celebri direttori d'orchestra, tra i quali ricordiamo ancora: Bruno Maderna, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Eliahu Inbal, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung (protagonista della doppia inaugurazione della stagione 2012-2013 con *Otello* e *Tristan und Isolde* e di molte altre successive inaugurazioni con *Simon Boccanegra, Un ballo in maschera, Macbeth, Don Carlo, Fidelio* e *Falstaff*, oltre che di numerosi eventi della Stagione Sinfonica e concerti di Capodanno). 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), infine *Le baruffe* di Giorgio Battistelli. Da segnalare inoltre la prima esecuzione assoluta del recentemente ritrovato *Requiem* giovanile di Bruno Maderna e, nelle ultime stagioni, le riprese di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli (quest'ultima in prima italiana). In ambito sinfonico l'Orchestra si è cimentata in vasti cicli, tra cui



quelli dedicati a Berg, Mahler e Beethoven, sotto la direzione di maestri quali Sinopoli, Kakhidze, Masur, Barshai, Tate, Ahronovitch, Kitajenko, Inbal, Temirkanov. Formazione che si pone fra le più interessanti realtà del panorama italiano, l'Orchestra del Teatro La Fenice svolge regolarmente tournée in Italia e all'estero (in Polonia, Francia, Danimarca, Giappone, Cina, Emirati Arabi, Svizzera), riscuotendo calorosi consensi di pubblico e critica. Tra i direttori principali dell'Orchestra negli ultimi anni si sono alternati Eliahu Inbal (ricordiamo le sue integrali delle sinfonie di Beethoven e di Mahler), Vjekoslav Sutej, Isaac Karabtchevsky (che ha realizzato l'integrale delle sinfonie di Mahler), Diego Matheuz dal 2011 al 2014; tra i principali direttori ospiti ricordiamo Sir Jeffrey Tate. Dal 2002 al 2004 il direttore musicale è stato 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. Tra le produzioni più significative cui ha preso parte recentemente 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 e *Le baruffe*, titolo commissionato dal Teatro La Fenice al compositore Giorgio Battistelli andato in scena nel 2022.

CORO DEL TEATRO LA FENICE

È una formazione stabile i cui componenti sono selezionati con concorsi internazionali. All'impegno nella programmazione operistica del Teatro (in sede e fuori) esso ha progressivamente affiancato una crescente presenza nel repertorio sacro, sinfonico e cameristico. Oggi costituisce un punto fermo anche nella programmazione sinfonica della Fenice e svolge attività concertistica in Italia e all'estero sia con l'Orchestra della Fenice che in formazioni autonome o con altri complessi orchestrali. Nell'ultimo dopoguerra ne hanno curato la quotidiana preparazione Sante Zanon, Corrado Mirandola, Aldo Danieli, Ferruccio Lozer, Marco Ghiglione, Vittorio Sicuri, Giulio Bertola, Giovanni Andreoli, Guillaume Tourniaire, Piero Monti, Emanuela Di Pietro, Claudio Marino Moretti. Attualmente preparatore è Alfonso Caiani. Tra i direttori con i quali il Coro ha collaborato in tempi recenti si annoverano Abbado, Ahronovitch, Arena, Bertini, Campori, Chung, Clemencic, Dantone, Ferro, Fournier, Gardiner, Gavazzeni, Gelmetti, Horvat, Inbal, Kakhidze, Kitajenko, Maazel, Marriner, Melles, Muti, Oren, Pesko, Prêtre, Santi, Semkov, Sinopoli, Tate, Temirkanov, Thielemann. Il repertorio spazia dal sedicesimo al ventunesimo secolo. Fra le incisioni discografiche ricordiamo *Il barbiere di Siviglia* con Claudio Abbado e *Thaïs* di Massenet con Marcello Viotti. Fra i più significativi impegni degli ultimi anni, l'Oratorio di Natale e la Messa in si minore di Bach con Riccardo Chailly e Stefano Montanari, il *War Requiem* di Britten con Bruno Bartoletti, la Messa da Requiem di Verdi con Myung-Whun Chung, *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli con Lothar Zagrosek, *Alceste* di Gluck con Guillaume Tourniaire, due concerti monografici dedicati ad Arvo Pärt e a Ives, Cage e Feldman con Claudio Marino Moretti, le prime esecuzioni assolute del *Requiem* di Bruno Maderna, del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini con Andrea Molino, di *Aquagranda* di Filippo Perocco e delle *Baruffe* di Giorgio Battistelli. Nel 2018 il Coro ha inaugurato la stagione concertistica della Konzerthaus di Berlino eseguendo, a fianco della Konzerthausorchester e con la direzione di Juraj Valčuha, la *Messa da Requiem* di Verdi.

ALFONSO CAIANI

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'ASLICO, 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 PRODUZIONE STAGIONE SINFONICA

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Miriam dal Don ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Livio Salvatore Troiano, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Frascini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

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

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Giuseppe Massaria, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato

Fagotti Lorenzo Fantini •, Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Vincenzo Musone, Tea Pagliarini, Chiara Taddei

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Alberto Capra, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani

maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦

altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Brunella Carrari, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Letizia Pellegrino, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo Damiano D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, 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



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 Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Iliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Andrea Pitteri, 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 Trabuio, Nicolò De Fanti

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Monica Fracassetti, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, 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*, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione, nnp* altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso

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*, Mario Bazzellato Amorelli, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tregon, Endrio Vidotto, Andrea Zane

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

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

ATTREZZERIA **Romeo Gava** *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza

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, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



Teatro La Fenice
18, 20, 22, 24, 26 novembre 2022
opera inaugurale

Falstaff

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Adrian Noble

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 22 gennaio 2023

La Dame aux camélias

musiche di Frédéric Chopin

coreografia John Neumeier
regia Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
25, 26, 27, 28, 29 gennaio 2023

Satyricon

musica di Bruno Maderna

direttore Alessandro Cappelletto
regia Francesco Bortolozzo

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10, 12, 14, 16, 18 febbraio 2023

Il matrimonio segreto

musica di Domenico Cimarosa

direttore Alvis Casellati
regia Luca De Fusco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
11, 15, 17, 19, 21 febbraio 2023

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 19, 22, 25, 28 marzo 2023

Ernani

musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro Malibran
16, 17, 18 marzo 2023

Bach Haus

musica di Michele Dall'Ongaro

in apertura
Johann Sebastian Bach
Schweigt stille, plaudert nicht BWV 211
(La cantata del caffè)

OPERA PER LE SCUOLE

Orchestra da camera del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
27, 28, 29 aprile 2023

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Riccardo Bisatti
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di
Como

allestimento ASLICO

Teatro La Fenice
28, 30 aprile,
2, 4, 6 maggio 2023

Orfeo ed Euridice

musica di Christoph Willibald Gluck

direttore Ottavio Dantone
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
17, 18, 19, 20, 21 maggio 2023

Lac

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
25, 28, 30 maggio
1, 3 giugno 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice
22, 25, 28, giugno
1, 4 luglio 2023

Der fliegende Holländer

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Marcin Lakomicki

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 27, 29, 31 agosto, 3 settembre 2023

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

direttore Donato Renzetti
regia Italo Nunziata

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
10, 12, 14, 17, 20, 22, 24 settembre
7, 11, 13 ottobre 2023

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
23, 26, 28 settembre
1 ottobre 2023

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria

Teatro La Fenice
6, 8, 10, 12, 14 ottobre 2023

I due Foscari

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Grischa Asagaroff

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro del Maggio
Musicale Fiorentino



Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 4 dicembre 2022 ore 17.00 turno U
concerto inaugurale

direttore

Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
Vesperae solennes de confessore KV 339
per soli, coro e orchestra

Gustav Mahler
Sinfonia n. 5

soprano Zuzana Marková
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Antonio Poli
basso Luca Tittoto
corno obbligato Andrea Corsini

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

Teatro La Fenice

sabato 10 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 11 dicembre 2022 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte

Asher Fisch

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto per pianoforte e orchestra n. 24
in do minore KV 491

Johannes Brahms
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 17 dicembre 2022 ore 20.00

direttore

Charles Dutoit

Gabriel Fauré
Pelléas et Mélisande
suite dalle musiche di scena op. 80

Claude Debussy
Nocturnes

Maurice Ravel
Daphnis et Chloé suite per orchestra n. 2
La Valse poema coreografico per orchestra op. 72

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

Basilica di San Marco

martedì 20 dicembre 2022 ore 20.00
mercoledì 21 dicembre 2022 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Claudio Merulo
Messa di Natale (San Marco, 25 dicembre
1582)

Cappella Marciana
in collaborazione con Schola Cantorum
Basilienensis

Teatro La Fenice

sabato 7 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 8 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol minore Hob.I:83 *La Poule*

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 5 in re minore op. 107 *Riforma*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 13 gennaio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 15 gennaio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

George Petrou

Nikolaos Moutzouras
Ulisse agli Elisi *ouverture*

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425 *Linz*

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 25 febbraio 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 febbraio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Darlington

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Zauberflöte: ouverture
Concerto per pianoforte e orchestra n. 20
in re minore KV 466

Gabriel Fauré
Requiem op. 48 per soli, coro e orchestra

soprano Hilary Cronin
baritono Armando Noguera
pianoforte Davide Ranaldi

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

Teatro Malibran

venerdì 3 marzo 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 marzo 2023 ore 20.00

direttore e violino

Federico Guglielmo

Francesco Maria Veracini
Ouverture n. 6 in sol minore

Johann Georg Pisendel
Concerto in re maggiore JunP I.7

Antonio Vivaldi
Le quattro stagioni

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 marzo 2023 ore 20.00 turno S
domenica 26 marzo 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Donato Renzetti

Gian Francesco Malipiero
Sinfonia del mare

Giuseppe Puccini
Messa di Gloria per soli, coro e orchestra

tenore Giorgio Berrugi
baritono Simone Del Savio

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

Teatro La Fenice

sabato 1 aprile 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 aprile 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Hartmut Haenchen

Robert Schumann
Genoveva: ouverture

Richard Wagner
Siegfried-Idyll WWV 103

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 7 aprile 2023 ore 20.00 turno S
sabato 8 aprile 2023 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
«Ave verum corpus» KV 618

Gioachino Rossini
Stabat Mater per soli, coro e orchestra

soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Marina Comparato
tenore Maxim Mironov
basso Gianluca Buratto

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

Teatro La Fenice

venerdì 26 maggio 2023 ore 20.00 turno S
sabato 27 maggio 2023 ore 20.00
domenica 28 maggio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Robert Trevino

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Richard Strauss
Also sprach Zarathustra poema sinfonico op. 30

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 9 giugno 2023 ore 20.00 turno S
sabato 10 giugno 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Alpesh Chauhan

Franz Schubert / Luciano Berio
Rendering

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 giugno 2023 ore 20.00 turno S
domenica 2 luglio 2023 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol maggiore Hob.I:94 *La sorpresa*

Richard Strauss
Ein Heldenleben op. 40

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 8 luglio 2023 ore 21.00

direttore

Juraj Valčuha

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

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

Teatro La Fenice

venerdì 27 ottobre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 28 ottobre 2023 ore 20.00

direttore

Dennis Russell Davies

Giovanni Gabrieli/Bruno Maderna
In ecclesiis

Richard Strauss
Tod und Verklärung op. 24

Gustav Holst
The Planets op. 32

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

Teatro La Fenice

venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 novembre 2023 ore 20.00

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

ORCHESTRA OSPITE

Teatro La Fenice
lunedì 8 maggio 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte

Min Chung

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Johannes Brahms
Serenata n. 1 op. 11

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



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 sul Concerto per pianoforte e orchestra n. 24 in do minore *KV 491* di Wolfgang Amadeus Mozart sono di Marco Maria Tosolini, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 1989;
le note sulla Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73 di Johannes Brahms sono di Roberto Mori, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2014-2015;
le note su *La Valse* di Maurice Ravel sono di Guido Barbieri, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2010-2011;
le note sulla Suite per orchestra n. 4 in re maggiore *BWV 1069* di Johann Sebastian Bach sono di Gian Giacomo Stiffoni, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2009-2010;
le note sulla Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107 *Riforma* di Felix Mendelssohn Bartholdy sono di Angelo Foletto, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2001-2002;
le note sulla Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92 di Ludwig van Beethoven sono di Guido Barbieri, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2016-2017;
le note sul *Requiem* di Gabriel Fauré sono di Carlo Maria Cella, tratte dal programma di sala del concerto nella Basilica di San Marco del 12 aprile 1983;
le note sulle *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi sono di Gian Giacomo Stiffoni, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2011-2012;
le note sull'«Ave verum corpus» di Wolfgang Amadeus Mozart sono di Angelo Foletto, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2005-2006;
le note sullo *Stabat Mater* di Gioachino Rossini sono di Paolo Gallarati, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2015-2016;
le note sul *Rendering* di Franz Schubert/Luciano Berio sono di Paolo Petazzi, tratte dal programma di sala del concerto dell'11 maggio 2007;
le note sulla Sinfonia n. 5 in do minore op. 67 di Ludwig van Beethoven sono di Gianfranco Vinay, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 1998-1999;
le note sul Concerto in la minore per pianoforte e orchestra op. 16 di Edvard Grieg sono di Andrea Zaniboni, tratte dal programma di sala del concerto del 16 aprile 2018;
le note sul Concerto in la minore per pianoforte e orchestra op. 54 di Robert Schumann sono di Giorgio Pestelli, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 1999-2000.

credit fotografici

Myung-Whun Chung: Silvia Lelli; Vivace
Zuzana Marková: J Henry Fair
Marina Comparato: Giacomo Orlando Catania
Antonio Poli: Greta Buratto
Alex Esposito: foto Victor Santiago
Ton Koopman: Eddy Posthuma de Boer
George Petrou: Ilias Sakalak
Jonathan Darlington: Andreas Koehring
Donato Renzetti: Roberto Ricci
Giorgio Berrugi: Alessandro Moggi
Hartmut Haenchen: Riccardo Musacchio
Carmela Remigio: Nicola Allegri
Gianluca Buratto: Gianandrea Uggetti
Robert Trevino: Musacchio-Ianniello
Alpesh Chauhan: Michele Monasta
Markus Stenz: Kaupo Kikkas
Palcoscenico del Teatro La Fenice in Piazza San Marco: Michele Crosera
Dennis Russell Davies: Reinhard Winkler
Louis Lortie: Elias Photography
Min Chung: Silvia Lelli
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice: Michele Crosera

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
Benemerito € 250 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Alteniero Avogardo, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Nicoletta di Colloredo

Revisori dei conti Carlo Baroncini,

Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Maria Donata Grimani

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

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 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

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 2022
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andretta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

€ 15,00

