



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# STAGIONE SINFONICA

2023-2024





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2023-2024  
*trasmesse in diretta o in differita  
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 24 novembre 2023 ore 20.30

**Les Contes d'Hoffmann**

venerdì 2 febbraio 2024 ore 19.00

**La bohème**

sabato 3 febbraio 2024 ore 19.00

**Il barbiere di Siviglia**

venerdì 8 marzo 2024 ore 19.00

**Maria Egiziaca**

venerdì 12 aprile 2024 ore 19.00

**Mefistofele**

venerdì 7 giugno 2024 ore 19.00

**Il Tamerlano**

venerdì 30 agosto 2024 ore 19.00

**Turandot**

martedì 17 settembre 2024 ore 19.00

**La fabbrica illuminata / Erwartung**

giovedì 31 ottobre 2024 ore 19.00

**La vita è sogno**

Concerti della Stagione Sinfonica 2023-2024

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

**Robert Treviño** (sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00)

**Myung-Whun Chung** (sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00)

**Hartmut Haenchen** (sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00)

**Alpesh Chauhan** (venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00)

**Myung-Whun Chung** (giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00)

**Juanjo Mena** (venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00)

### CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

*presidente*

Luigi De Siervo

*vicepresidente*

Teresa Cremisi

Maria Laura Faccini

Maria Leddi Maiola

*consiglieri*

Fortunato Ortombina

*sorintendente e direttore artistico*

### COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

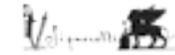
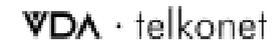
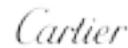
### SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VETTORE UFFICIALE





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# STAGIONE SINFONICA

2023-2024

Venezia

9 dicembre 2023 – 20 ottobre 2024

## SOMMARIO

- 4 ROBERT TREVIÑO  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 9 e 10 dicembre 2023**  
musiche di Gustav Mahler
- 16 MYUNG-WHUN CHUNG  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 15, 16 e 17 dicembre**  
musiche di Ludwig van Beethoven, Igor Stravinskij
- 26 MARCO GEMMANI  
CAPPELLA MARCIANA  
**Basilica di San Marco 19 e 20 dicembre 2023**  
musiche di Claudio Monteverdi, Biagio Marini, Alessandro Grandi
- 30 HARTMUT HAENCHEN  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 17 e 18 febbraio 2024**  
musiche di Anton Bruckner
- 36 ALPESH CHAUHAN  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 23, 24 e 25 febbraio 2024**  
musiche di Anton Bruckner
- 42 IVOR BOLTON  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 1 e 3 marzo 2024**  
musiche di Luigi Cherubini, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart
- 60 RUDOLF BUCHBINDER  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 7 e 9 marzo 2024**  
musiche di Ludwig van Beethoven
- 68 MYUNG-WHUN CHUNG  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro Malibran 22 e 23 marzo 2024**  
musiche di Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms
- 76 MYUNG-WHUN CHUNG  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 28 e 29 marzo 2024**  
musiche di Giuseppe Verdi
- 86 NICOLA LUISOTTI  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 19 e 21 aprile 2024**  
musiche di Fabio Massimo Capogrosso, Gustav Mahler
- 102 STANISLAV KOCHANOVSKY  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro Malibran 4 e 5 maggio 2024**  
musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij, Dmitrij Šostakovič
- 112 DANIELE RUSTIONI  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 31 maggio, 1 e 2 giugno 2024**  
musiche di Ludwig van Beethoven
- 124 DIEGO FASOLIS  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro Malibran 14 e 16 giugno 2024**  
musiche di Antonio Vivaldi
- 126 MARKUS STENZ  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 28 e 29 giugno 2024**  
musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy, Anton Bruckner
- 138 MARKUS STENZ  
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 6 e 7 luglio 2024**  
musiche di Charles Ives, Vincenzo Bellini, Richard Wagner
- 148 ALFONSO CAIANI  
CORO DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 28 e 29 settembre 2024**  
musiche di Carl Orff
- 172 JUANJO MENA  
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE  
**Teatro La Fenice 18, 19 e 20 ottobre 2024**  
musiche di Sergej Rachmaninov, Witold Lutoslawski
- 180 ORCHESTRA OSPITE  
KENT NAGANO  
ORCHESTRA HAYDN DI BOLZANO E TRENTO  
**Teatro La Fenice 22 aprile 2024**  
musiche di Franz Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven
- 188 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

**Teatro La Fenice**  
sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

**GUSTAV MAHLER**  
Sinfonia n. 3 in re minore  
per contralto, coro femminile,  
coro di bambini e orchestra

Kräftig, entschieden  
(Con forza, deciso)

Tempo di menuetto: Sehr mäßig  
(Tempo di menuetto: Molto moderato)

Comodo, scherzando, ohne Hast  
(Comodo, scherzando, senza fretta)

Sehr langsam, misterioso  
(Molto lento, misterioso)

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck  
(Allegramente nel ritmo e vivace nell'espressione)

Langsam, ruhevoll, empfunden  
(Lento, tranquillo, sentito)

*contralto* Sara Mingardo

*direttore*

**ROBERT TREVIÑO**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

*maestro del Coro* Diana D'Alessio

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 3 IN RE MINORE

Nel primo decennio del ventesimo secolo, mentre Mahler portava a compimento il suo monumentale ciclo sinfonico, Schönberg, pur non avendo ancora organizzato il nuovo sistema dodecafonico, stava radicalmente abbandonando quello tonale. Nonostante Mahler abbia sempre utilizzato quest'ultimo (e talvolta nelle sue forme più esplicite) non fu mai sfiorato dall'accusa di conservatorismo. Si ritenne infatti che la grandezza della sua scrittura consistesse proprio nella capacità di comunicare il punto d'arrivo al quale era giunta la vecchia forma di espressione. Mahler avrebbe dunque svolto il compito di dare voce al canto di morte di una società irrimediabilmente decaduta.

Oggi, grazie a una concezione meno deterministica e più circolare della storia, possiamo cogliere la modernità, addirittura l'attualità di Mahler da tutt'altra angolazione. La sua estetica 'totale' non ha interpretato solo il crepuscolo di un'epoca, di una classe sociale, di un universo di idee e di sentimenti, ma ha saputo consegnarci, con grande anticipo, una visione del mondo in movimento. Mahler è stato tra i primi compositori a significare 'musicalmente' l'estrema varietà di sfaccettature e di combinazioni con le quali la realtà si sarebbe presentata agli uomini del Novecento e del Duemila. Tutte le popolazioni del pianeta – insieme alle loro culture – sarebbero state scosse dal crollo di quelle sicure percezioni che avevano organizzato la vita prima dell'avvento di una civiltà globale. I ritmi dell'esistenza non sarebbero più stati scanditi dai parametri tradizionali dell'unità e della molteplicità, della vicinanza e della distanza, del giusto e dello sbagliato come aree separate da rassicuranti barriere. Con audacia, Mahler ci ha comunicato l'interdipendenza e la sovrapposizione dei punti di vista, facendoci scivolare dalla raffinatezza alla trivialità, dall'evocazione di antichi simboli all'irruzione di materiale citato dalla storia della musica (colta e popolare) e immesso in un universo sonoro che ne stravolge completamente il senso. Ecco quindi il divagare e il rincorrersi tematico di reperti linguistici tratti da inni, marce, voci della natura e della società. Ma ecco anche le aperture sorprendenti a situazioni di perfezione estatica o di tenerezza incontaminata.

In questa prospettiva va intesa anche l'anima 'volgare' di Mahler della quale si è tanto parlato. I suoi motivi considerati banali, oltre ad avere una profonda carica simbolica ed esistenziale, contribuiscono a dare rilievo e profondità agli spazi sonori. Del resto, il compositore era assolutamente lucido sull'uso di queste 'scorie' musicali, al punto da poterci scherzare sopra. Scrive al direttore d'orchestra Bruno Walter, il 2 luglio 1896, proprio a proposito della Terza sinfonia: «Il tutto è purtroppo nuovamente infettato dal mio già così deplorabile senso dell'umorismo e trova anche spesso occasione per cedere alla mia tendenza verso il rumore sfrenato. Talvolta, anche i musicisti suonano senza avere il minimo riguardo gli uni per gli altri, e in questo si mostra, nel suo nudo aspetto, tutta la mia natura selvaggia e brutale. Si sa infatti che io non posso fare a meno della banalità. Questa volta, del resto, si oltrepassano tutti i limiti consentiti. A volte si ha l'impressione di trovarsi in una taverna o in una stalla. Venga, dunque, al più presto, e si armi in modo opportuno. Il suo gusto, che forse a Berlino si è un po' affinato, si guasterà di nuovo irreparabilmente...». Se Mahler aderisce al sistema tonale, è per evaderne il flusso discorsivo, per mescolarne le carte, scardinandone la linearità costruttiva e raggiungendo così, per altre vie, risultati altrettanto radicali di quelli conseguiti da compositori a lui contemporanei come lo stesso Schönberg. Invece di annullare un codice per sostituirlo con un altro, Mahler lo spezza, lo inframmezza, lo proietta su uno sfondo alterato e visionario.

Se è vero che l'intero corpo delle sinfonie mahleriane è attraversato da sotterranee affinità, sono particolarmente riconoscibili vincoli tematici ed emotivi nella Seconda, nella Terza e nella Quarta. Queste tre sinfonie, composte nel periodo compreso tra il 1884 e la fine del secolo, sono dette del *Wunderhorn* perché legate, in vario modo, all'attrazione che Mahler sentì, in quegli anni, per le poesie popolari che Ludwig Achim von Arnim e Clemens Maria Brentano avevano riunito, tra il 1806 e il 1808, nella raccolta *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno meraviglioso del fanciullo). Vero e proprio concentrato dello spirito romantico, è un monumento di canti folcloristici che idealizza la civiltà medievale cristiana e le tradizioni nazionali tedesche insieme ai valori della spontaneità e del candore. Mahler utilizza testi tratti dall'antologia *Des Knaben Wunderhorn* non solo nell'omonimo ciclo di Lieder, scritto tra il 1892 e il 1899 nelle due versioni per voce e pianoforte e per voce e orchestra, ma anche nel Lied *Das himmlische Leben* (La vita celestiale), del 1892 (che, dapprima pensato come fonte dell'intera Terza Sinfonia e come suo possibile finale, costituirà, nella versione orchestrale, il quarto movimento della Quarta Sinfonia) e nei primi due Lieder *Revelge* (Sveglia) e *Der Tamboursg'sell* (Il tamburino), rispettivamente del 1899 e del 1901, dei *Sieben letzte Lieder*, anch'essi nei due adattamenti che vedono la voce accompagnata dal pianoforte o dall'orchestra. Inoltre, mentre *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (La predica ai pesci di Antonio da

Padova) e *Urlicht* (Luce primigenia), sesto e dodicesimo Lied di *Des Knaben Wunderhorn*, diventano il terzo e il quarto movimento della Seconda Sinfonia, *Es sungen drei Engel* (Tre angeli cantarono) è confluito nel ciclo di Lieder dopo essere stato concepito per il quinto tempo della Terza Sinfonia, nella quale c'è un altro legame con il *Wunderhorn*: il terzo movimento, infatti, elabora, in modo puramente orchestrale, il Lied *Ablösung im Sommer* (Cambio della guardia in estate) compreso nel terzo quadro dei *Lieder und Gesänge* per voce e pianoforte (composti tra il 1880 e il 1900) che, come il secondo, utilizza testi tratti da quella stessa raccolta. La sensazione che riceviamo all'ascolto, quella di un immenso crogiolo espressivo, dipende proprio dall'uso dei più vari materiali musicali piegati alla creazione di un 'tutto' in continua trasformazione.

Gli echi del *Wunderhorn* sono solo una delle suggestioni extramusicali che costituiscono la linfa della Terza Sinfonia. Scritta tra il 1895 e il 1896 (ma alcuni abbozzi risalgono apparentemente al 1893) e diretta integralmente dall'autore solo nel 1902, al Festival di Krefeld, è nata con una serie di titoli e sottotitoli che Mahler attribuì in momenti diversi alla sinfonia nel suo insieme e ai singoli tempi. Una cosmogonia pagana nella quale uomo, fenomeni naturali e mondo animale hanno il destino di rinnovare il ciclo di vita-morte-rinascita, sostiene la composizione. L'influenza della visione metamorfica di Nietzsche è evidente anche al di là del passo tratto da *Also Sprach Zarathustra*, intonato dal contralto nel quarto movimento. Mahler, scrivendo ad amici e conoscenti, illustrò diversi programmi, chiamando la Sinfonia con nomi differenti, più volte modificati e poi abbandonati: il primo, pensato nel 1895 come *La vita felice. Sogno di una notte d'estate*, fu poi ridotto a *Sogno di una notte d'estate* (ma specificando «Non da Shakespeare»). Nello stesso anno, in riferimento all'omonimo testo di Nietzsche, si trasformò, da *La mia gaia scienza* in *La gaia scienza. Sogno d'un mattino d'estate*. Nel 1896, dopo un'ulteriore variazione in *La gaia scienza. Sogno d'un mezzogiorno d'estate*, venne cancellato per la versione definitiva. Altrettanto varie le denominazioni, anch'esse gradualmente scomparse, dei sei movimenti. Con la pubblicazione della partitura, vennero eliminati tutti i titoli insieme alla suddivisione tra l'introduzione e la marcia nel primo tempo. Dall'affascinante rete di nessi e dichiarazioni programmatiche emerge un grandioso disegno nel quale la creazione artistica si identifica – esprimendola – con la creazione universale: dalla materia inanimata, attraverso tutti gli esseri viventi, si giunge a un dio che riassume il valore simbolico di culture diverse ma storicamente contigue – se non, talvolta, intrecciate – come il panteismo, l'ebraismo, il cristianesimo. Che Mahler abbia comunicato idee e stati d'animo intensi associati alla Terza Sinfonia, non stupisce. La musica, come ogni altra manifestazione umana, non può essere estranea al contesto da cui prende vita. Né Mahler ha mai aspirato a un'arte assoluta e astratta, solipsisticamente chiusa in se stessa. Il fatto poi

che non abbia voluto indicare, in partitura, i densi percorsi del suo pensiero, fu probabilmente proprio dettato dall'intenzione di non tradirne la ricchezza con sintesi riduttive. Riferisce Ludwig Schiedermair ciò che disse Mahler, nel 1900, a questo proposito:

Via i programmi! Generano idee sbagliate (...) Se un compositore riesce a far accettare autonomamente agli ascoltatori le sensazioni che l'hanno pervaso, ha senz'altro raggiunto il suo scopo...

La Sinfonia, che presenta un organico particolarmente ricco, si divide in due parti. La prima è occupata dal lungo movimento iniziale, che assorbe circa metà dell'intero lavoro. L'introduzione (inizialmente pensata come autonoma e poi confluita nel primo tempo), dopo essere stata chiamata «Fanfara e marcia gioiosa. Entra l'estate a passo di marcia», era divenuta «Cosa mi racconta la montagna» e infine «Il risveglio di Pan». Il primo tempo, nel suo insieme, oltre ad avere evocato l'atmosfera del bosco (Quel che mi racconta il bosco) rimase legato all'idea dell'estate, variamente associata a Dioniso-Bacca. All'episodio introduttivo lento, ricco di caratteri tematici, segue una personale e atipica forma-sonata. La fanfara iniziale degli otto corni, all'unisono, avvia un caleidoscopico avvicinarsi di frammenti melodici (con parti ariose e recitative e un episodio che ha carattere di corale) unificati dall'incedere, sempre più marcato, del ritmo di marcia. Nella successiva forma-sonata, una serie di motivi pastorali, quasi evocati dall'ancestrale 'risveglio' dei corni, alludono al mormorio della natura con accordi dei legni, trilli degli archi, interventi del primo violino solo e dell'ottavino. In una lettera all'archeologo Friedrich (chiamato Fritz) Lohr del 29 agosto 1895, Mahler parla di vittoria dell'estate e, quindi, della vita. L'idea dell'estate che arriva marciando accomuna effettivamente tutto il primo tempo, dall'inizio che segnala l'irrompere della vita all'apoteosi conclusiva. Una lettera scritta il 18 novembre 1896 al musicologo praghese Richard Batka (1868-1922) ci svela la concezione di un universo in continuo divenire che immette lo spirito cristiano e le radici ebraiche della cultura mahleriana in una visione panteista:

Che questa natura nasconda in sé tutto ciò che esiste di spaventoso, grande e anche attraente (che è esattamente ciò che volli esprimere nell'intero lavoro, in una sorta di sviluppo evolucionistico), certo nessuno lo sa. Mi colpisce che quando la gente parla della natura pensi ai fiori, agli uccellini e ai profumi del bosco. Nessuno conosce il dio Dioniso o il grande Pan. Qui Lei ha già una sorta di programma, cioè un esempio di come io compongo. È sempre e ovunque soltanto suono della natura...

Il secondo movimento venne chiamato «Ciò che mi raccontano i fiori», con l'aggiunta, talvolta, del prato, ma in precedenza Mahler aveva anche pensato a «Cosa mi racconta il fanciullo», poi attribuito al settimo

movimento (Das himmlische Leben) che venne eliminato. Come il primo tempo è segnato dallo spirito della marcia, così «Ciò che mi raccontano i fiori» pare scandito dal lieve succedersi di movenze di danza sostenute da timbri insolitamente puri, privi di quel gioco di impasti che caratterizza di norma l'orchestrazione mahleriana. Un'idea in tempo di minuetto si alterna due volte con un Trio che ha carattere di scherzo. Nel terzo movimento (definito dapprima «Ciò che mi dice il crepuscolo», poi «Ciò che mi dicono gli animali nel bosco») Mahler orchestra il Lied *Ablösung im Sommer* (Cambio della guardia in estate), che narra l'episodio malinconico della morte di un cuculo, crudelmente sostituito da un usignolo. Non mancano, neppure qui, sentimenti contrastanti: nel mondo degli animali c'è tenerezza e nostalgia ma c'è anche umorismo: e l'indicazione complessiva del Lied è infatti «Mit Humor» («con umorismo», rimasto anche nel Lied del *Wunderhorn*). Dice Mahler alla Bauer-Lechner nell'estate 1899: «In questo pezzo è veramente come se l'intera natura facesse versacci e tirasse fuori la lingua». Mentre il canto del cuculo è in minore, quello del dolce usignolo è in maggiore. I due motivi dello scherzo e il segnale della cornetta del postiglione dell'episodio centrale (Trio) si succedono e si inframmezzano fino a disperdersi. Il quarto tempo («Ciò che mi dice la notte» - l'uomo -, poi «Ciò che mi dice l'uomo») nel quale il contralto solista intona il Lied di mezzanotte *O Mensch! Gib Acht* («Uomo, sta' attento») da *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche, è un richiamo all'uomo perché si svegli dal torpore spirituale e si getti nella sensualità dell'esistenza. Mahler lo chiamò in vari modi: «Ciò che mi dice il cuculo» (titolo pensato anche per il terzo movimento), «Ciò che mi dicono le campane del mattino», «Ciò che mi dicono gli angeli». L'indicazione *Sehr Langsam. Misterioso. Durchaus ppp* [Molto lento. Misterioso. Assolutamente ppp] già denota il clima delicato e sognante. La voce intona un tema che sintetizza il senso del testo (i cui versi finali sono «Ma ogni gioia vuole eternità, / vuole la più profonda eternità») e della musica, coinvolgendo nelle proprie riflessioni anche gli interventi orchestrali. A batt. 73-75, sull'intervallo di terza maggiore ascendente intonato dall'oboe, Mahler indica, in partitura «wie ein Naturlaut» (come un suono di natura). Nel manoscritto già citato, si trovava l'indicazione «der Vogel der Nacht» (l'uccello della notte). Segue, senza interruzione, il quinto movimento per contralto, coro femminile e coro di voci bianche, orchestra (senza violini ma con quattro campane), incentrato sul Lied *Es sungen drei Engel*: su un testo ancora tratto dalla raccolta di Arnim e Brentano, Mahler compone questo episodio dal quale ricaverà il Lied per voce sola poi confluito in *Des Knaben Wunderhorn*. Alla strumentazione incantevole si aggiunge l'intervento dei bambini che cantano «bimm, bamm» imitando, come prescrive Mahler in partitura, il suono delle campane. L'episodio centrale, che corrisponde alla terza strofa della poesia nella quale San Pietro piange sui propri peccati, è invece attraversato da un soffocato tormento, con il timbro scuro degli

archi gravi. Il lirico e commosso *Langsam* conclusivo (Ciò che mi racconta l'amore), ricco di cromatismi che animano il lento e solenne contrappunto, rievoca, insieme ai motivi del primo tempo, quella 'vita felice' cui alludeva uno dei titoli pensati dal compositore per la sinfonia. È stata spesso sottolineata la somiglianza del tema principale con la melodia del terzo tempo dell'op. 135 di Beethoven. Il secondo tema ha carattere doloroso, in modo minore. Entrambi i motivi si intensificano gradualmente fino al momento culminante, quando risuona la fanfara iniziale della sinfonia. Poiché il passaggio attraverso le varie fasi dell'essere vanno dalla vita vegetale a quella animale per giungere, attraverso l'uomo e gli angeli, all'amore di Dio, è interessante sapere come Mahler intendesse tale amore. Scrive infatti ad Anna Bahr-Mildenburg, il primo luglio del 1896, dopo aver citato il motto «Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen lass verloren sein» (Padre, guarda le mie ferite / Non abbandonare alcuna creatura), riportato anche sull'autografo della partitura:

Potrei quasi chiamare il movimento anche "Ciò che mi dice Dio". E proprio nel senso che Dio può essere inteso solo come amore. E così il mio lavoro forma un poema musicale che abbraccia tutte le fasi di sviluppo in graduale crescendo. Comincia dalla natura inanimata e si innalza fino a Dio.

La Terza Sinfonia, con tutta la carica panteista ricavata da Nietzsche (come nell'Ottava lo sarà da Goethe), riscatta pienamente Mahler dallo stereotipo che lo vuole comunque e sempre poeta della crisi. In questo lavoro così denso non troviamo tanto le luci crepuscolari e i segni del disorientamento quanto l'esuberanza e la sensualità di un'esistenza piena. Oltre a essere cantore dello smarrimento, Mahler lo è anche del continuo divenire, che, attraverso la morte e la sofferenza della trasformazione, recupera la vita. La sua scrittura sa sprofondarci nel dolore provocato dalla frattura così come ci restituisce la freschezza di una gioia improvvisa e di una serenità raggiunta. Questi continui slittamenti, dal piacere infantile e stupito all'angoscia del vuoto, dallo struggimento romantico alla lucidità grottesca, corrispondono ad altrettanti piani espressivi, pieni di contraddizioni ma anche di prospettive. Mahler riteneva infatti che i cinque movimenti della seconda parte, «variegati come il mondo stesso», «culminassero e trovasse-ro la soluzione liberatrice nell'amore».

*Fabio Vacchi*

## Quarto movimento

ALT

O Mensch! O Mensch!  
Gib Acht! Gib Acht!  
Was spricht die tiefe Mitternacht?  
Ich schlief! Ich schlief!  
Aus tiefem Traum bin ich erwacht!  
Die Welt ist tief!  
Und tiefer als der Tag gedacht!  
O Mensch! O Mensch!  
Tief! Tief! Tief! ist ihr Weh!  
Tief ist ihr Weh!  
Lust, Lust tiefer noch als Herzeleid!

CONTRALTO

O uomo! O uomo!  
Attenzione! Attenzione!  
Che dice la profonda notte?  
Io dormivo! Dormivo!  
Fui svegliato da un profondo sogno.  
Il mondo è profondo!  
E più profondo di quanto il giorno ricordi.  
O uomo! O uomo!  
Profondo, profondo, profondo è il suo dolore.  
Profondo è il suo dolore!  
Gioia, gioia più profonda ancora di quanto  
[il cuore sopporti.  
Il dolore dice: passa! Il dolore dice: passa!  
ma ogni gioia vuole eternità!  
Vuole profonda, profonda eternità.

Weh spricht: Vergeh! Weh spricht: Vergeh!  
Doch alle Lust, will Ewigkeit!  
Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

## Quinto movimento

KNABENCHOR

Bimm, bamm, bimm, bamm,  
Bimm, bamm, bimm, bamm...

CORO DI FANCIULLI

Bimm, bamm, bimm, bamm,  
Bimm, bamm, bimm, bamm...

FRAUENCHOR

Es sungen drei Engel einen süßen Gesang;  
mit Freuden es selig in dem Himmel klang,  
Sie jauchzten fröhlich auch dabei,  
daß Petrus sei von Sünden frei.  
Und als der Herr Jesus zu Tische saß,  
mit seinen zwölf Jüngern das bndmahl ass:  
Da sprach der Herr Jesus:  
was stehst du denn hier?  
Wenn ich dich anseh', so weinst du mir!

CORO FEMMINILE

Tre angeli cantavano una dolce canzone;  
di gioia facevan risuonare il cielo,  
ed esultavano di felicità  
perché Pietro era senza peccato.  
E quando Gesù sedette alla tavola  
coi suoi dodici apostoli per l'ultima cena,  
così parlò Gesù:  
perché ancora stai qui?  
Quando ti guardo tu piangi per me!

ALT

Und sollt' ich nicht weinen,  
du gütiger Gott?

CONTRALTO

E non dovrei io piangere,  
mio buon Dio?

FRAUENCHOR

Du sollst ja nicht weinen!  
Sollst ja nicht weinen!

CORO FEMMINILE

Tu non devi piangere!  
Non devi piangere!

ALT

Ich hab' übertreten die zehn Gebot.  
Ich gehe und weine ja bitterlich.

CONTRALTO

Io ho infranto i dieci Comandamenti.  
Io vado e piango amaramente.

FRAUENCHOR Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!	CORO FEMMINILE Tu non devi piangere! Non devi piangere!
ALT Ach komm und erbarme dich! Ach komm und erbarme dich über mich!	CONTRALTO Ah! vieni e pentiti! Ah! vieni e pentiti davanti a me!
KNABENCHOR UND FRAUENCHOR Bimm, bamm, bimm, bamm Bimm, bamm, bimm, bamm...	CORO DI FANCIULLI E CORO FEMMINILE Bimm, bamm, bimm, bamm Bimm, bamm, bimm, bamm...
FRAUENCHOR Hast du denn übertreten die zehn Gebot, so fall auf die Knie und bete zu Gott! Liebe nur Gott in alle Zeit! So wirst du erlangen die himmlische Freud!	CORO FEMMINILE Tu hai infranto i dieci Comandamenti, quindi cadi in ginocchio e prega Dio! Ama solo Dio in ogni tempo! Così conseguirai la gioia celeste!
KNABENCHOR Liebe nur Gott! Die himmlische Freud' ist eine selige Stadt, die himmlische Freud' die kein Ende [mehr hat!	CORO DI FANCIULLI Ama solo Dio! La gioia del cielo è una santa città, la gioia del cielo che è senza fine!
KNABENCHOR UND FRAUENCHOR Die himmlische Freude war Petro bereit't, durch Jesum und Allen zur Seligkeit. Bimm, bamm, bimm, bamm...	CORO DI FANCIULLI E CORO FEMMINILE La gioia del cielo era a Pietro riservata e a noi, grazie a Gesù, in santità. Bimm, bamm, bimm, bamm...

## ROBERT TREVIÑO

È rapidamente emerso come uno dei più interessanti direttori americani della nuova generazione. È direttore musicale della Basque National Orchestra e direttore principale ospite dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. L stagione 2023-2024 lo vede guidare la Basque National Orchestra a Salisburgo, fare il suo debutto alla Zurich Opera e il suo debutto operistico alla Fenice. Torna inoltre alle regolari collaborazioni con orchestre quali Dresdner Philharmonie, Sinfonieorchester Basel, SWR Sinfonieorchester Stuttgart, NDR Hannover, Gürzenich Orchester Köln e Orchestre National du Capitole de Toulouse. Tra le altre formazioni che ha diretto ci sono London Symphony Orchestra, London Philharmonic, Royal Philharmonic, CBSO, Münchner Philharmoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Gewandhausorchester Leipzig, MDR-Sinfonieorchester Leipzig, Bamberger Symphoniker, Wiener Symphoniker, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre de Paris, Filarmonica della Scala e Helsinki Philharmonic. Ha anche diretto una vasta varietà di orchestre in America del Nord, tra cui le più importanti di Cleveland, Baltimora e San Francisco, così come la São Paulo Symphony e l'Osaka Philharmonic. Ha guidato orchestre di prestigiosi festival, tra i quali Mahler Festival Leipzig, Milan Mahler Festival e Festival Puccini. Le sue registrazioni con Ondine hanno dato luogo a un molto apprezzato ciclo completo delle sinfonie di Beethoven due acclamati dischi di musica di Ravel, un disco di musiche di Rautavaara e Americascares, un'indagine molto apprezzata di capolavori americani poco conosciuti, che ha vinto il premio Best Recording 2021 da parte della Presto Music ed è stata selezionata per un Gramophone Award. Un ciclo di sinfonie di Bruch con la Bamberger Symphoniker è stato realizzato dalla CPO, con recensioni universalmente positive. Così come il recente *Respighi – Roman Trilogy* con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI ha ottenuto eccellenti riscontri.



## SARA MINGARDO

Uno dei veri rari contratti di oggi, è un'interprete molto ricercata e apprezzata con un vasto repertorio. Ha studiato con Franco Ghitti al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, sua città natale, e ha completato i suoi studi all'Accademia Chigiana di Siena. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali e internazionali, ha debuttato nel *Matrimonio segreto* (Fidalma) e nella *Cenerentola* (ruolo principale). Nel 2001 ha vinto due Grammy e nel 2009 l'Associazione dei Critici Musicali Italiani le ha assegnato il Premio Abbiati. Collabora regolarmente con direttori quali Alessandrini,



Bolton, Chailly, Chung, Daniel, Davis, Gardiner, Haïm, Minkowski, Muti, Norrington, Pinnock, Pollini, Rousset, Savall, Schreier e Tate e con prestigiose orchestre internazionali: Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Les Musiciens du Louvre, Monteverdi Choir e Orchestra, Concerto Italiano, Les Talens Lyriques e Academia Montis Regalis. Particolarmente intensa e proficua è stata la collaborazione con Claudio Abbado. Molto attiva anche in campo concertistico, ha un vasto repertorio che va da Pergolesi a Respighi, passando per Bach, Beethoven, Brahms, Dvořák e Mahler. Il suo repertorio comprende opere di Gluck, Monteverdi, Händel, Vivaldi, Rossini, Verdi, Cavalli, Mozart, Donizetti, Schumann e Berlioz. Tra i suoi impegni recenti, *Stabat Mater* di Pergolesi a Monaco di Baviera; *Quickly* nel *Falstaff* alla Fenice; *Messiah* di Händel a Parma; *Requiem* di Mozart a Napoli; Nona sinfonia di Beethoven a Roma; *Il ritorno di Ulisse in patria* a Ginevra e in tour in Spagna e *L'Orfeo* di Monteverdi a Montecarlo e Salisburgo. Alla Fenice canta anche in *Signor Goldoni* (2007), *L'Orione* (1998), *Roméo et Juliette* (1997) e *Rinaldo* (1989).

## PICCOLI CANTORI VENEZIANI

Si può considerare una delle più conosciute realtà corali veneziane, di certo la più longeva. Il coro fu costituito nel 1973 dai maestri Davide Liani e Mara Bortolato con l'intento di «avvicinare i bambini alla musica attraverso l'esperienza del canto corale». Negli anni ha coinvolto migliaia di bambini e le loro famiglie in una piacevole avventura educativa che si è primariamente tradotta nell'emergere di interessi direttamente connessi con l'apprendimento della musica corale e non solo. Molti di loro hanno



proseguito gli studi musicali in forma amatoriale e spesso professionale raggiungendo importanti traguardi. I coristi ricevono una preparazione che li porta ad affrontare un vasto e variegato repertorio che spazia dalla polifonia sacra alla sinfonica, dall'operistica alla musica contemporanea con la realizzazione di composizioni espressamente commissionate per la formazione. Sin dalla sua fondazione, il Coro partecipa alle produzioni d'opera e ai concerti sinfonici del Teatro La Fenice di Venezia, sotto la direzione di importanti direttori d'orchestra. Numerose le collaborazioni con realtà musicali sia locali che internazionali e i riconoscimenti ricevuti nel corso degli anni. La preparazione è affidata a un *team* di esperti coadiuvati da un *vocal coach*, coordinati e diretti dal direttore artistico nonché maestro Diana D'Alessio. Numerose le *tournées* sia in Italia che all'estero.

**Teatro La Fenice**  
venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00  
domenica 17 dicembre 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*)



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

versione 1947  
edizioni Boosey & Hawkes London  
rappresentante per l'Italia: Casa Ricordi, Milano

Premier tableau: L'adoration de la terre  
Introduction  
Les augures printaniers. Danses des adolescentes  
Jeu du rapt  
Rondes printanières  
Jeux des cités rivales  
Cortège du sage: Le sage  
Danse de la terre

Second tableau: Le sacrifice  
Introduction  
Cercles mystérieux des adolescentes  
Glorification de l'élue  
Évocation des ancêtres  
Action rituelle des ancêtres  
Danse sacrale (L'élue)

*direttore*  
**MYUNG-WHUN CHUNG**  
Orchestra del Teatro La Fenice

## NOTE AL PROGRAMMA

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

### Beethoven e la natura.

Non c'è nessuno che possa amare la campagna quanto me. Dai boschi, dagli alberi, dalle rocce sorge l'eco che l'uomo desidera udire.

Lui, che a Vienna aveva traslocato molte volte, meditò a un certo punto di acquistare casa in campagna. Non certo per investimento, né per ostentazione. A Johann van Beethoven, che gli aveva indirizzato una lettera firmata «tuo fratello Johann proprietario terriero», aveva risposto firmandosi «tuo fratello Ludwig proprietario di un cervello». Il suo era un ben altro concetto di aristocrazia. Comprò alla fine un piccolo rifugio nel sobborgo rurale di Heligenstadt e lì scrisse la pagina accorata che i posteri chiamano Testamento di Heiligenstadt. In quelle pagine confessò al mondo il suo dramma, la sordità, e tuttavia riaffermò il proposito di voler continuare a vivere per non privare il mondo della sua arte. Nella pace della natura, la sua menomazione era meno frustrante. Annotò nei taccuini:

Onnipotente Iddio, nella foresta! Io sono beato, felice nella foresta: ogni albero parla di Te. Quale splendore, oh Signore! In queste valli, nell'alto è pace, la pace che occorre per servirlo; [...] È come se ogni albero nella campagna mi dicesse: Santo, Santo! Incanto nella foresta! Chi potrà esprimere tutto questo?

Una sorta di panteismo naturalistico, avvalorato dal *famulus* Schindler che testimoniò:

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

Ne deduce Luigi Magnani:

In perfetto accordo con la Filosofia della natura di Schelling, che considerava l'arte quale medietà tra natura ed anima umana, la musica sarà per Beethoven la voce che rivela l'armonia segreta del creato, che ne coglie i ritmi e che esprime, quasi allegoria sublime, il generale nel particolare, l'infinito nel finito.

Beethoven anelava a questo ideale e si chiedeva appunto «Chi potrà esprimere tutto questo?». Fu la Sesta Sinfonia il suo inno alla natura e la chiamò *Pastorale*, questa volta titolo da lui voluto, diversamente da altri apposti da editori a sue opere, come nel caso della Sonata pianistica in re maggiore op. 28, anch'essa detta *Pastorale*. Avendo il compositore fatto sua la concezione kantiana della musica come gioco intellettuale, linguaggio ineffabile e autonomo, non intendeva piegarsi agli intenti banalmente descrittivi della cosiddetta 'musica a programma' («Ogni pittura, quando si spinge troppo oltre nella musica strumentale, si perde...» era sua convinzione). Ancora nei taccuini, precisò:

Pastoralsinfonie: nessuna pittura, ma vi sono espresse le sensazioni che suscita nell'uomo il piacere della campagna, e sono rappresentati alcuni sentimenti della vita dei campi.

Puntigliosamente ribadisce nell'intestazione della partitura:

Più espressione di sensazioni che pittura.

È straordinario che Quinta e Sesta siano state lavorate insieme lungo il 1807-1808 e insieme eseguite per la prima volta nello stesso concerto del 22 dicembre del 1808 al Theater an der Wien. La concezione dei due lavori è antitetica. Quanto nella Quinta Beethoven punta all'astrazione pura e fa germinare quasi tutto da una cellula motivica, tanto nella Sesta prende per mano e guida l'ascoltatore. *L'incipit* della Quinta è un segnale memorabile, la Sesta affida a una semplice frase dei primi violini l'invito ad addentrarsi, a immaginarsi nel mondo agreste perché il primo movimento – *Allegro ma non troppo* – allude a «Piacevoli, serene sensazioni che si risvegliano nell'essere umano all'arrivo in campagna» (*Angehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen*). Ma se il compositore fieramente rinuncia al descrittivismo, le suggestioni alla fine non rifiutano l'onomatopea (che Debussy aspramente criticherà): il flauto fa il verso dell'usignolo, il clarinetto quello del cuculo e le note ribattute dell'oboe quello della quaglia (Magnani qui scorge un'attinenza con il *Lied* beethoveniano «Lobe Gott, liebe Gott, danke Gott», Loda Dio, ama Dio, ringrazia Dio). Il placido fluire delle sestine del secondo movimento – «Scena sulle rive del ruscello» (*Szene am Bach*), *Andante* – evoca il mormorio dello scorrere dell'acqua. «Allegra riunione di contadini» (*Lustige Zusammensein der Landleute*) è uno Scherzo in tre quarti inframmezzato da un Trio in due quarti. Il *völkisch*, il popolare, non appartiene certo solo a questa sinfonia e Beethoven ne fa ampio uso anche nella musica da camera. Senza soluzione di continuità segue il quarto movimento «Tuoni. Tempesta» (*Donner. Sturm*), *Allegro*, ricreando suoni e atmosfere di un fenomeno naturale che ha ispirato molti

musicisti, Vivaldi, Rossini, Verdi, Liszt, tra gli altri. L'arrivare delle prime gocce, l'infittirsi della pioggia, il guizzare di lampi, i tuoni sono scopertamente evocati in orchestra da Beethoven, e brontolii di furibonde quartine di semicrome di violoncelli e contrabbassi fanno da sfondo a episodi concitati con sonorità cupe e indistinte. Ma scrivendo per l'unica volta un quinto movimento in una sinfonia, Beethoven termina con un consolatorio *Allegretto* in un cullante sei ottavi: «Canto pastorale. Pii sentimenti di ringraziamento alla divinità dopo la tempesta» (Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm). Annunciato da clarinetti, corni e violini primi, si fa via via sempre più esaltante grazie anche all'inserimento, nel consueto organico d'impronta haydniana, dei tromboni, già adottati nel finale della Quinta.

Massimo Contiero

IGOR STRAVINSKIJ, *LE SACRE DU PRINTEMPS*

Nelle *Chroniques de ma vie* Stravinskij racconta, sulla genesi del *Sacre*:

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

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

risultato fu, da molti punti di vista, anche etnograficamente attendibile (se si eccettua la conclusione con il sacrificio umano).

La realizzazione del *Sacre*, progettata fin dal 1910, fu rimandata, perché Stravinskij diede la precedenza a *Petruška* e cominciò a comporre il suo terzo balletto solo nel 1911, al ritorno in Russia dopo la prima a Parigi di *Petruška*. La prima rappresentazione del *Sacre du printemps*, diretta da Pierre Monteux a Parigi il 28 maggio 1913, si risolse in uno dei più celebri scandali della storia della musica. Il compositore attribuì le responsabilità del fiasco alla coreografia di Nijinskij, ritenendola inutilmente complicata. Molti anni prima delle *Chroniques* aveva invece espresso giudizi positivi; ma qui ora interessa la descrizione del suo ideale di coreografia:

Mi raffiguravo l'aspetto scenico dell'opera come una serie di movimenti ritmici di estrema semplicità, eseguiti da compatti blocchi umani, d'effetto immediato sullo spettatore, senza minuzie superflue e complicazioni che tradissero lo sforzo.

Sembra che la coreografia sia stata oggetto di totale incomprensione e abbia avuto un peso determinante nell'insuccesso della serata; ma non è difficile riconoscere anche nella musica caratteri che, al suo primo apparire, potevano suscitare scandalo: nella sua brutale violenza, nello scatenamento di forze selvagge i contemporanei poterono ravvisare lo sconvolgimento di tutti i canoni di bellezza e di gusto tradizionali, tanto da fare del *Sacre* quasi l'emblema delle avanguardie musicali del tempo. Si parlò di partitura «fauve» per la violenza dei colori, per il massiccio impatto fonico di alcune pagine, e si avvertì come una scossa la prepotente immediatezza con cui irrompeva il gusto per un primitivismo barbarico che nel volgere di qualche anno sarebbe divenuto di moda. Fin dalla prima esecuzione in concerto il *Sacre* conobbe soltanto successi trionfali. Più dei balletti precedenti il *Sacre* definisce con matura originalità il carattere del nazionalismo stravinskiano, il vagheggiamento in una dimensione mitica e ancestrale della «vera Russia», mondo arcaico fuori dalla storia, quella «vera Russia» di cui ci parla in una preziosa testimonianza Ferdinand Ramuz, «quella che si vede nascere confusamente e magnificamente carica di impurità nel *Sacre*» e che poi sarebbe apparsa nel suo volto 'contadino' e 'cristiano' nelle *Noces*. All'evocazione di questo mito culturale mira dunque il nazionalismo stravinskiano, radicando la propria prospettiva nella cultura del Decadentismo. Stravinskij sostenne di aver citato un solo tema popolare, la celebre melodia lituana intonata all'inizio dal fagotto (piegato ad un esito sonoro dal colore originale: si dice che Saint-Saëns fosse rimasto particolarmente sconcertato e irritato perché non aveva riconosciuto il fagotto nelle prime battute). Richard Taruskin ha dimostrato che nella partitura sono invece numerosi i temi o i frammenti motivici che rimandano a fonti popolari, per lo più radicalmente rielaborate, non

oggetto di compiaciuta citazione (come era accaduto talvolta nel nazionalismo musicale russo ottocentesco). Non è difficile comprendere le ragioni della significativa dissimulazione di Stravinskij, che manipolò spesso i suoi ricordi in funzione delle esigenze del momento: si preoccupava di porre in ombra le profonde radici nazionali del balletto, in senso musicale e culturale, evitando anche di ricordare il rapporto fra la concezione del *Sacre* e il mito dell'antichità pagana quale appariva agli occhi degli artisti russi più sensibili e inquieti nel periodo compreso fra la rivoluzione del 1905 e quella del 1917. Negli anni fra le due guerre Stravinskij dissimulava queste radici per proporsi come autore 'europeo' e accreditava una immagine del *Sacre* nato dal nulla, nascondendo anche i rapporti del suo linguaggio armonico con qualche aspetto della musica di Rimskij-Korsakov e il suo uso della scala ottatonica (sottoposta a nuove, più complesse manipolazioni). Naturalmente la comprensione del contesto musicale e culturale in cui il *Sacre* nacque non toglie nulla alla modernità di questo capolavoro, alla capacità di Stravinskij di reinventare e ricondurre a rigorosa astrazione i materiali folclorici che aveva tenuto presenti, nel soggetto come nella musica.

La stilizzazione compiuta sui vocaboli di un folclore in parte citato e in parte inventato proietta l'assimilazione dei dati della tradizione popolare fuori della storia, a definire con inaudita violenza e con implacabile 'oggettività' una condizione fatale, insieme primordiale ed eterna, fuori del tempo. In questo senso può essere riletta la celebre osservazione di Adorno, là dove parla di

sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce. [...]. Non si giunge a nessuna antitesi estetica tra la vittima immolata e la tribù, ma piuttosto la danza di quella porta a compimento la sua identificazione non osteggiata e diretta con questa. [...]. Dell'eletta come essere singolo non si rispecchia nulla nella musica se non il riflesso inconscio e casuale del dolore.

La sconvolgente forza del *Sacre* nasce anche dal modo in cui tutti gli aspetti del linguaggio contribuiscono a esaltare l'invenzione ritmica. Il gigantesco organico orchestrale è trattato in modo da scatenare sonorità di inaudita violenza: talvolta appare come un mastodontico strumento a percussione e genera pietrificati blocchi sonori. L'invenzione ritmica presenta una ricchezza e intensità senza precedenti nella musica occidentale, tali da suscitare molti decenni dopo l'interesse e l'ammirazione di Pierre Boulez, che al *Sacre* ha dedicato una famosa analisi. Osserva fra l'altro Boulez:

Con Stravinskij la preminenza del ritmo è rivelata dalla riduzione di polifonia e armonia a funzioni subordinate. L'esempio estremo e più caratteristico di questa situazione è dato dalle *Danses des adolescentes* dove un solo accordo contiene, letteralmente, l'intera invenzione. Ridotta alla sua espres-

sione più semplice l'armonia serve da materiale per un'elaborazione ritmica che viene percepita attraverso gli accenti [...]. Prima di chiederci che accordo stiamo ascoltando avvertiamo l'impulso prodotto da quell'accordo. La *Glorification de l'élue* o la *Danse sacrale*, sebbene si presentino in vesti meno semplificate, ci colpiscono all'inizio nello stesso modo; poiché, oltre ai frammenti melodici (che la ripetizione ci consente di afferrare e di neutralizzare con la stessa velocità) ciò che sentiamo è l'impulso ritmico allo stato puro.

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

Paolo Petazzi

## MYUNG-WHUN CHUNG

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni, a ventun anni vince il secondo premio al Concorso Pianistico 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. Nel 2023 è stato nominato direttore emerito della Filarmonica della Scala. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e di Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale francese e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commandeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal Ministro della Cultura Francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi della città per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 è stato nominato Commendatore Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana e il 1 giugno 2022 il Presidente della Repubblica 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 l'opera *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata alla Fenice) 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, Staatskapelle

Dresden, 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 il direttore 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.



## Basilica di San Marco

martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito  
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S

*Concerto di Natale*

CLAUDIO MONTEVERDI  
dalla *Selva morale e spirituale*: Vespro di Natale

Claudio Monteverdi  
Dixit secondo  
O bone Iesu  
Confitebor terzo alla francese

Biagio Marini  
Canzon terza

Claudio Monteverdi  
Beatus vir primo  
Sancta Maria

Alessandro Grandi  
De profundis

Claudio Monteverdi  
Cantate Domino  
Memento

Biagio Marini  
Canzon ottava

Claudio Monteverdi  
Magnificat primo

*direttore*

**MARCO GEMMANI**

Cappella Marciana

Maria Chiara Ardolino, Caterina Chiarcos, Maria Clara Maiztegui,  
Andrea Gavagnin, Julio Fioravante,  
Raffaele Giordani, Enrico Imbalzano, Riccardo Martin,  
Giovanni Bertoldi, Luca Scapin, Marcin Wyszowski

Schola Cantorum Basiliensis

Frithjof Smith, Martin Bolterauer *cornetti*  
Catherine Motuz, Bernd Ibele, Flavio Pannacci,  
Masafumi Sakamoto *tromboni rinascimentali*  
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 numerosissime 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 Musicale della Basilica di San Marco di Venezia detta oggi Cappella Marciana, discende direttamente dall'antica Cappella della Serenissima Repubblica in San Marco ed è stata la cappella del doge di Venezia per cinque secoli, dagli inizi del Trecento fino alla fine del Settecento. Da allora è diventata la Cappella Musicale della Cattedrale di Venezia. In tutto il mondo è considerata la più antica formazione musicale professionale ancora attiva. Nei suoi settecento anni di storia la Cappella Marciana ha potuto raggiungere alcuni primati indiscussi. Innanzitutto, la grande quantità di musica scritta nei secoli dai suoi circa duecento maestri, musica concepita in gran parte per essere eseguita nella Basilica stessa e poi diffusa in tutto il mondo. Grazie alla bravura di questi musicisti le loro opere sono quasi sempre di altissima qualità, il che ha permesso loro di superare le barriere del tempo e di conservare la loro forza comunicativa ancora oggi. Non è secondaria, infine, la quantità di intuizioni strutturali musicali innovative divenute paradigmatiche nel panorama della musica occidentale. Questa singolare formazione continua ancora oggi a eseguire le opere dei suoi grandi maestri, i Gabrieli e Monteverdi solo per citare i più celebri, in continuità con la propria tradizione. Da secoli essa presenzia alle funzioni della Basilica senza soluzione di continuità e il suo patrimonio si perpetua in uno stile proprio che si alimenta sotto le volte di San Marco alla fonte del carisma dell'Evangelista.



---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

### Teatro La Fenice

sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

### ANTON BRUCKNER

#### Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore *Romantica*

terza versione 1888, revisione Korstvedt  
copyright ed edizione Alkor/Baerenreiter, Kassel  
rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

Bewegt, nicht zu schnell (Mosso, non troppo veloce)  
Andante quasi allegretto

Scherzo. Bewegt (Mosso) - Trio. Nicht zu schnell. Keinesfalls schleppend  
Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell (Mosso, ma non troppo veloce)

in occasione del 200° anniversario della nascita di Anton Bruckner

*direttore*

### HARTMUT HAENCHEN

Orchestra del Teatro La Fenice

#### ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 4 IN MI BEMOLLE MAGGIORE *ROMANTICA*

Bruckner iniziò la composizione della sua Quarta Sinfonia nel gennaio 1874 e già nel mese di novembre poteva concluderla mettendo il Finale in partitura. La genesi in questo periodo abbastanza breve era, tuttavia, destinata a essere soltanto il primo stadio di un lungo lavoro di rielaborazione, per molti aspetti radicale, che si protrarrà fin quasi agli ultimi anni di vita del compositore. Benché nell'esegesi bruckneriana sia piuttosto frequente avere a che fare con più versioni autentiche di una stessa opera sinfonica, la *Romantica* (il sottotitolo è di Bruckner medesimo) rappresenta un caso abbastanza clamoroso, in quanto, prescindendo da ritocchi secondari e revisioni di altri vivente ancora il maestro, è giunta a noi in ben tre versioni d'autore in sé compiute. Nonostante ripetuti tentativi, la stesura del 1874 non venne mai eseguita né a Vienna né a Berlino, dove si cercava di programmarla per il 1877. Nell'ottobre di questo anno Bruckner sceglieva, pertanto, di metter mano a un rifacimento profondo, come scriveva al musicologo Wilhelm Tappert:

Sono giunto alla piena convinzione che la mia Quarta Sinfonia romantica necessiti in modo urgente di un radicale rimaneggiamento. Per esempio nell'Adagio vi sono difficili, insuonabili figurazioni dei violini, la strumentazione è qua e là troppo carica e troppo inquieta.

Il passaggio che condusse alla seconda versione del 1878 fu perciò drastico. I primi due movimenti, che mai furono mutati nella sostanza musicale e che in tale anno acquisirono la veste definitiva, vennero sottoposti a tagli e brevi riscritture, mutati nell'armonia, ordinati dal punto di vista ritmico (sparirono molte poliritmie e figurazioni irregolari), rivisti nell'orchestrazione (che in realtà si fece più densa, perché le melodie affidate a strumenti soli vennero raddoppiate da sezioni intere; fu anche aggiunto il bassotuba). Lo Scherzo, pressoché basato su un unico tema e gravato da troppe ripetizioni, e il Finale, con ardui problemi ritmici ed esecutivi, furono sostituiti da pagine interamente nuove. Come Scherzo Bruckner compose il brano divenuto celebre e denominato *Jagd-Scherzo*, ovvero uno Scherzo di caccia, poiché esso è l'evocazione in musica di una battuta venatoria,

mentre il Finale sarebbe andato incontro a una sorte opposta e travagliata. Neppure in questa nuova versione, infatti, la Sinfonia ebbe la fortuna di essere eseguita: a farne le spese fu proprio il movimento conclusivo, che venne riscritto tra la fine del 1879 e il giugno del 1880. Formata dai tre movimenti precedenti e da questa nuova pagina, la Romantica venne finalmente tenuta a battesimo il 20 febbraio 1881 dai Wiener Philharmoniker diretti da Hans Richter, ma la sua singolarità di possedere nella genesi due Scherzi e tre Finali doveva essere ulteriormente incrementata. Infatti poco dopo Bruckner rimise ancora mano alla partitura, accorciando l'Andante e rivedendo in qualche punto la strumentazione, apportando gli ultimi ritocchi nel 1886 su una copia poi spedita a New York al direttore Anton Seidl, affinché questi s'interessasse all'esecuzione e a una stampa colà, non avendo Bruckner trovato un editore in Europa. In più, l'allievo Ferdinand Löwe, al fine di rendere più facile la circolazione dell'opera nelle sale da concerto, approntò una propria revisione – con numerosi tagli, un'orchestrazione nuova e un finale rifatto (il quarto) – che fu benevolmente approvata dal maestro, eseguita da Richter nel gennaio 1888 e stampata a Vienna nel 1889. Era la prima edizione, infedele e impropriamente denominata quarta versione, eppure fu quella che circolò per molto tempo. La musicologia del Novecento è intervenuta a mettere ordine, recuperando le versioni autentiche, prima con l'edizione critica del 1936 curata da Robert Haas, che stabilì come versione di riferimento la terza, degli anni 1878/80, poi con la nuova edizione del 1953 approntata da Leopold Nowak sulla base di quella di Haas, integrandola con le piccole ultime modifiche introdotte da Bruckner nella copia per Seidl e non riportate sul proprio autografo. Nowak, inoltre, stampò integralmente nel 1975 la versione originaria del 1874, facendovi seguire nel 1981 il singolo Finale del 1878, già edito da Haas sempre nel 1936.

Ad onta della genesi complessa e dei successivi travagli filologici, la Quarta Sinfonia godette subito dei favori del pubblico, distinguendosi come il brano più amato di Bruckner, più facile a comprendersi per fattura e contenuti oltreché d'innegabile fascino. Il tratto romantico, espressamente sottolineato dall'autore, risiede prima di tutto nell'evocazione magica della natura incontaminata cara all'Ottocento, con il richiamo del corno – strumento boschivo per eccellenza –, l'animazione della caccia, le voci di uccelli, insomma con un senso dello stare all'aria aperta. Inoltre, il carattere romantico è anche individuabile nel richiamarsi a un mondo antico altrettanto caro all'Ottocento, quello medievale. Benché la Romantica poggi sulle ferme basi dell'ampia forma sinfonica, sia cioè musica assoluta, essa ha pure qualcosa della musica a programma, dello spunto esteriore che influenza l'ispirazione o i contenuti di un brano. Il critico Theodor Helm riferì all'inizio del Novecento i significati del primo tempo che Bruckner espone a Bernhard Deubler, direttore del coro dell'abbazia di Sankt Florian, ove Bruckner fu organista e dove, nella cripta sotto l'organo, è collocato il suo sarcofago.

Questi erano gli spunti d'autore: «Città medievale - Alba - Dalle torri della città risuonano segnali di sveglia - Le porte si aprono - Su cavalli superbi i cavalieri si precipitano fuori all'aperto, l'incanto della natura li circonda - Mormorio della foresta - Canto di uccelli - e così via il quadro romantico...». Sempre secondo Helm, Bruckner ha fornito anche la spiegazione del secondo gruppo tematico, in cui la melodia dei violini sarebbe la riproduzione onomatopeica del verso (zizibee) della cinciallegra e quella delle viole esprimerebbe il sentimento di felicità per l'ascoltare nel bosco le voci della natura. Altre fonti bruckneriane riportano indicazioni circa i movimenti successivi. Sia una lettera dell'ottobre a Tappert sia annotazioni personali su autografi ribadiscono lo Scherzo come momento descrittivo della caccia e il Trio interno come danza popolare (è infatti un tipico Ländler austriaco), mentre il Finale – quello del 1878 – è connotato come Volksfest, festa popolare. Tutto questo veniva confermato in una tarda missiva allo scrittore tedesco Paul Heyse il 22 dicembre 1890, con l'aggiunta di indicazioni sugli altri movimenti: il secondo veniva specificato come Lied, anzi come Serenata in senso amoroso (Ständchen), mentre il Finale – quello definitivo del 1880 – non doveva essere inteso come un riepilogo di tutti i temi, come aveva invece fatto un critico.

Le indicazioni programmatiche sono da prendere con cautela, come fa Alberto Fassone nella sua centrale monografia su Bruckner. Ma in un suo importante contributo, parimenti discusso dall'italiano, Constantin Floros ha sottoposto quelle a verifica con i reali contenuti musicali, giungendo a conclusioni in gran parte positive. Stabilito che per lo più tali indicazioni sono effettivamente precedenti la composizione, e non aggiunte a posteriori, nell'iniziale *Bewegt, nicht zu schnell* (Mosso, non troppo veloce) il richiamo del corno ripreso dai legni e la successiva fanfara degli ottoni possono davvero essere il risveglio di una città medievale. Un fondamento compositivo ha poi il mormorio della foresta col verso della cinciallegra, riconosciuto come tale dall'ornitologo Bernhard Hoffmann in uno scritto dal titolo *Arte e canto degli uccelli nel loro scambievole rapporto considerato dal punto di vista naturalistico-musicale*, edito a Lipsia nel 1908. Sul terzo tempo non insisteremo oltre, essendone palese il carattere venatorio. Circa il precedente *Andante*, invece, è improbabile la corrispondenza fra la dichiarazione di «Serenata» e il contenuto musicale, trattandosi da subito di una marcia funebre in do minore. Anche nel caso di una serenata inutile di un innamorato a una ragazza che non lo corrisponde, la marcia funebre pare eccessiva: piuttosto, qui siamo di fronte a una dei vari spunti che Gustav Mahler farà propri, come evidenziato in più scritti da Ugo Duse.

Considerando invece il tutto secondo i canoni della forma sinfonica, il tempo iniziale è organizzato con tre gruppi tematici, di cui il primo è aperto, sul tremolo pianissimo degli archi, dal magico assolo di corno modellato sull'intervallo di quinta, dilatato a sesta minore, ricondotto a quinta.

Il secondo è il citato episodio naturalistico, mentre come terzo appare un tema discendente di fanfara basato sul tipico schema ritmico bruckneriano che somma metro binario e ternario, in seguito invertiti. Lo sviluppo è piuttosto breve e non presenta la sovrapposizione bensì l'accostamento di questo materiale variato, seguito da una ripresa integrale e da una coda che va a chiudere sulla ripresa in forma assoluta del tema d'esordio: una felice e sintetica idea introdotta nella revisione del 1878. L'*Andante* è appunto una marcia funebre costruita su tre elementi: la scansione ritmica di violini e viole sul lamento dei violoncelli; un corale degli archi con armonie modali; un lungo tema delle viole, derivato da quello dei violoncelli. Le ripetizioni e le intensificazioni del primo e del terzo elemento (il corale non viene elaborato) avvengono secondo un percorso continuo di progressioni modulanti. Come in tutte le sinfonie di Bruckner, la ripresa è nel tempo lento un passaggio che accumula la tensione verso il punto culminante, qui una conquista trionfale dell'accordo di do maggiore. In passato qualcuno vi ha aggiunto, in sede esecutiva, un colpo di piatti, sul modello dell'Ottava e anche della Settima: Bruckner però non lo scrisse, probabilmente neppure nella Settima.

Lo Scherzo è un modello perfetto di tripartizione, dove i richiami di corni e le fanfare, sempre più insistenti e in crescendo per esprimere l'avvicinarsi e il movimento frenetico della caccia, sono inframmezzati da un'oasi di quiete. Anche il Trio, con la sua melodia popolare austriaca, ha una divisione in tre parti, sebbene meno marcata. Così, con il da capo dello Scherzo, l'intero movimento risulta articolato in nove pannelli, numero multiplo di tre. Quanto al Finale, i vari rifacimenti erano motivati dalla sua originaria debolezza sul piano costruttivo, poi risolta anche qui per mezzo del classico impianto della forma-sonata. Benché il compositore negasse la tendenza ciclica e finalistica della sinfonia, nel *Bewegt, doch nicht zu schnell* (Mosso, ma non troppo veloce) egli fa in modo di piegare le melodie a reminiscenze tematiche del primo tempo. Ad esempio, il primo tema del Finale va a chiudere sul medesimo intervallo di quinta discendente che apriva l'intero lavoro. Del pari, il secondo tema lirico è esposto dai violini sulla scansione pizzicata degli archi gravi, che proviene dall'*Andante*, né manca il tipico, possente terzo tema agli ottoni. Questi elementi vengono alternati nello sviluppo e voltati in un'espressività drammatica che si estende alla ripresa, sì abbreviata, ma aperta dal primo tema in fortissimo. Questo carattere eroico (mi bemolle maggiore era la tonalità dell'*Eroica* di Beethoven) viene infine ampliato da Bruckner in una coda che affida a tutti gli ottoni il motivo di quinta discendente in origine al corno solo, unendo egli così i due estremi dell'intera sinfonia.

Giangiorgio Satragni

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, Šostakovič e Musorgskij; 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, *Salomé* e *Tannhäuser* alla Royal Opera London, *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* di Šostakovič (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, *Salomé* al Petruzzelli di Bari, 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 Massimo di Palermo, al Carlo Felice di Genova, alla Fenice di Venezia, all'Auditorium Gianni Agnelli di Torino, al Teatro Manzoni di Bologna, al Teatro Verdi di Trieste. 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.

## NOTE AL PROGRAMMA

**Teatro La Fenice**  
venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00  
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

ANTON BRUCKNER  
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108  
versione 1887

Allegro moderato  
Scherzo: Allegro moderato  
Adagio: Feierlich langsam, doch nicht schleppend  
(Adagio: Lento solenne, ma non strascicato)  
Finale: Feierlich, nicht schnell (Finale: Solenne, non veloce)

in occasione del 200° anniversario della nascita di Anton Bruckner

*direttore*  
**ALPESH CHAUHAN**  
Orchestra del Teatro La Fenice

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 8 IN DO MINORE WAB 108

L'Ottava Sinfonia fu composta fra il giugno e il luglio 1884 e il 10 agosto 1887 (versione 1887) e sottoposta in seguito, fra l'ottobre del 1887 e il 10 marzo del 1890, a revisione (versione 1890). Bruckner dedicò il suo nuovo, imponente lavoro sinfonico al *Kaiser* Franz Joseph I; la prima esecuzione della versione 1890 ebbe luogo il 18 dicembre 1890 a Vienna, nel *Musikvereinsaal*, con i *Wiener Philharmoniker* diretti da Hans Richter, mentre la prima versione conobbe, dopo un'esecuzione parziale (soltanto l'*Allegro moderato* d'apertura) nel 1954 (direttore Eugen Jochum, Monaco di Baviera), un'esecuzione integrale soltanto il 2 settembre 1973 a Londra (BBC, sul podio Hans Hubert Schönzeler). Giustamente Leopold Nowak, il benemerito curatore della *Neue Bruckner-Gesamtausgabe*, ha pubblicato nel 1955 e nel 1972 entrambe le versioni della Sinfonia, le cui differenze più significative concernono, come vedremo, soprattutto l'*Allegro moderato* iniziale e lo Scherzo.

Le due ultime creazioni sinfoniche di Bruckner (l'Ottava è l'ultima Sinfonia che il compositore poté portare a compimento) presentano un'ingente mole di schizzi, partiture e copie di partiture controllate dall'autore; ciò nonostante, la cronologia interna delle singole fasi di lavorazione non è del tutto chiara. Sappiamo ad esempio che Bruckner approntò una partitura completa della prima versione in vista di un'esecuzione che avrebbe dovuto tenere a battesimo, a Monaco, Hermann Levi e che la inviò al direttore nel settembre del 1887. Levi si rifiutò tuttavia di dirigere l'opera e Bruckner incominciò a lavorare, come si è accennato, già nell'ottobre seguente ad una nuova versione della Sinfonia (in una lettera del 30 gennaio 1888 a Moritz von Mayfeld dichiarerà che la Sinfonia «è ben lungi dall'esser finita»).

Nel 1888 Bruckner si dedicò anche ai lavori per l'edizione a stampa della Quarta Sinfonia e rielaborò la Terza; alcuni passaggi, come ad esempio la conclusione del primo movimento, conobbero diverse fasi di lavorazione (quattro in tutto nel caso specifico). I commentatori sono unanimi nello scorgere nel confronto fra le versioni seriore e quella precedente una maggiore stringatezza a livello formale, ma non sono da trascurare anche appariscenti modificazioni di natura compositiva *stricto sensu*, così ad esempio la composizione di un Trio del tutto nuovo per lo Scherzo, i cambiamenti riguardanti la chiusa dei movimenti estremi, la strumentazione

(il gruppo dei legni fu portato a tre strumenti, il corni raddoppiati da quattro a otto), nonché la trasposizione del punto cacuminale dell'*Adagio* – uno dei *topoi* del sinfonismo bruckneriano – da do maggiore a mi bemolle maggiore.

Si è parlato spesso, a proposito dei ritocchi nella veste sonora nella versione seriore di un presunto avvicinamento di Bruckner al «consueto ideale sonoro di matrice wagneriana» (Manfred Wagner), ma non si tratta in realtà, a nostro avviso, di un adeguamento esterno alla veste sonora dei Drammi musicali wagneriani: l'immagine che ne risultò è, in ogni caso, più omogenea e meno graffiante di quella della versione 1887, le cesure fra i singoli gruppi tematici (nel Finale il passaggio fra la *Gesangsperiode*, il tema cantabile, e il terzo tema nella ripresa ed altri consimili passaggi nel movimento d'apertura), sono meno netti. Interessante è il fatto che Bruckner, in una lettera a Felix Weingartner del 27 gennaio 1891 asserisca, quasi anticipando il celebre motto mahleriano («Il mio tempo verrà!») che i tagli apportati al Finale vanno per il momento rispettati, ché la versione originale «è destinata ai tempi futuri e in special modo ad una cerchia di amici e conoscitori».

In realtà il problema autentico del Finale (*Feierlich, nicht schnell*, 4/4, do minore) accorciato nella versione 1890 di ben 62 battute, è di natura formale: la combinazione dei temi principali dei quattro movimenti della Sinfonia in un'apoteosi finale in maggiore, che subentrando nella versione 1890 a quella dell'*Allegro moderato* – il quale nella nuova versione si estingue in *pianissimo* su frammenti discendenti della testa del primo tema – si pone come il *telos* dell'intero ciclo sinfonico ed è stato oggetto sia di ammirazione che di critica da parte degli studiosi. A noi pare che tale sovrapposizione tematica coroni degnamente il ciclo sinfonico dell'Ottava, portando all'estrema conseguenza la volontà del compositore di saldare in unità l'immenso ciclo sinfonico. (Che proprio la capacità da parte di Bruckner di plasmare strutture formali di amplissima gittata sia stata a lungo messa in discussione dai commentatori costituisce, da Hanslick in poi, uno dei paradossi della storia della ricezione della musica bruckneriana.)

Un'altra questione, apparentemente spinosa, su cui gli storici si sono arrovellati, è quella del valore autenticamente ermeneutico o meramente sussidiario delle indicazioni programmatiche fornite dal compositore per i quattro movimenti della Sinfonia. Lo Scherzo, ad esempio, collocato al secondo posto nel ciclo sinfonico, raffigurerebbe il cosiddetto *Deutscher Michel*, l'arcangelo Gabriele, patrono dei tedeschi, presentato come un contadino con berretto a punta, incarnazione della *simplicitas* e della bonarietà più ingenua e goffa. Indicazioni programmatiche si rinvencono in una lettera al direttore d'orchestra Felix Weingartner del 27 gennaio 1891: Bruckner le aveva anticipate, nel 1886, in una conversazione privata, ad August Stradal. Il 'programma', a ben guardare, non è in realtà che una commistione eteroclitica e quasi irritante di vissuti biografici e (forse) di allusioni wagneriane: si parla ad esempio, per la Coda dell'*Allegro moderato*, della cosiddetta *Todesverkündigung*, dell'annuncio di morte, con riferimento alla

*Walküre*, là dove Brünnhilde annunzia a Sigmund, nel secondo atto, la sua morte imminente. Si potrà dunque ben dire che tale presunto 'programma' è per noi oggi del tutto trascurabile.

Anche in questa Sinfonia è la presenza di 'figure', di vocaboli dotati di un loro valore semantico (per lo più, ma non solo, rimandante alla sfera religiosa) a gettare un ponte fra la 'musica assoluta' e l'interpretazione ingenuamente contenutistica (L'incontro dello Zar e del Kaiser a Olmütz nel Finale, giusta il 'programma', ne è un esempio eclatante), che varrebbe a giustificare, fra l'altro, una incoerenza formale che è di fatto del tutto assente. La decisione da parte di Bruckner di modificare la chiusa trionfale dell'*Allegro moderato* e di demandarla al Finale, nel quale i temi dei quattro movimenti, come si è detto, si ergono a torre l'uno sopra l'altro nelle battute conclusive, è espressione di una volontà formale e di un pensiero teleologico chiaramente definiti.

Nei due movimenti mediani, da Bruckner invertiti nell'Ottava, si ammirerà, nel Trio dello Scherzo (*Langsam, Lento*) l'impiego, di carattere eccezionale in Bruckner, delle arpe, impiego che anticipa chiaramente l'*ethos* dell'*Adagio*, dato il carattere di lamento della melodia sul *conductus* in pizzicato dei bassi. Nell'*Adagio* in re bemolle maggiore il tratto solenne-cerimoniale è reso esplicito per mezzo del prediletto aggettivo *feierlich*, riservato da Bruckner alla sfera d'espressione più propriamente mistico-religiosa e trova una delle sue definizioni più alte ed esteticamente riuscite. Nella corrispondenza simmetrica fra i due gruppi tematici dell'*Adagio* rinveniamo l'esempio forse più straordinario di compenetrazione fra strutture musicali e livello figurale-religioso dell'intero *opus* sinfonico bruckneriano: memorabile è, ad esempio, il percorso del primo tema, che culmina in un gesto di elevazione, una sorta di *sursum corda*, una lenta ascesa in triadi perfette agli archi sostenuti dagli ottoni che decanta poi in quattro battute di accordi di 2/4 sugli arpeggi delle arpe. Su questo episodio è costruito, fra l'altro, il punto culminante dell'*Adagio*. Per intensità espressiva questo movimento va annoverato fra le creazioni più sconvolgenti di Bruckner, il quale era ben consapevole del livello estetico della sua Ottava Sinfonia, come comprova la dedica all'amato *Kaiser Franz Joseph I*.

Alberto Fassone

## ALPESH CHAUHAN

Ricopre la carica di direttore ospite principale della D usseldorfer Symphoniker Orchestra, di direttore associato della BBC Scottish Symphony Orchestra e di direttore musicale della Birmingham Opera Company. A giugno 2023 viene pubblicato il suo album di debutto con la BBC Scottish Symphony Orchestra, dedicato ad alcune delle più belle pagine orchestrali di  ajkovskij, tra cui *Francesca da Rimini*, *Il Voevoda* e *La tempesta*. Recenti impegni includono collaborazioni con la Los Angeles Philharmonic, le Orchestre Sinfoniche di Seattle e Houston, la Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino, la Oslo Philharmonic, le orchestre sinfoniche di Hallé e Atlanta, la National Symphony Orchestra di Washington, le orchestre di Melbourne e Anversa, l'Orchestra Sinfonica dell'India, la London Symphony Orchestra e la Philharmonic Orchestra, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la BBC Symphony orchestra, l'Orchestre National de Lille e l'Orchestra Sinfonica di Malmö; oltre a numerosi progetti sinfonici con la BBC Scottish Symphony Orchestra e la D usseldorfer Symphoniker. collabora regolarmente con importanti solisti quali Nicola Benedetti, Karen Cargill, Colin Currie, Veronika Eberle, James Ehnes, Pablo Ferr andez, Alban Gerhardt, Ilya Gringolts, Benjamin Grosvenor, Hilary Hahn, Sir Stephen Hough, Leila Josefowicz, Pavel Kolesnikov, Johannes Moser, Beatrice Rana ed Arcadi Volodos. Nel 2015, dopo l'eccezionale debutto con la Filarmonica Arturo Toscanini di Parma, ne diventa subito il direttore principale in carica fino al 2022. Con la Filarmonica ha eseguito e registrato gran parte del principale repertorio sinfonico, tra cui il ciclo completo delle Sinfonie di Brahms. Oltre al *Rheingold*, recentemente acclamato dalla critica, ha diretto importanti opere, tra cui *Lady Macbeth of Mtsensk* di  ostakovi , *West Side Story* e una produzione di *Turandot* al Palau de les Arts Reina Sof a di Valencia. Nel 2015 ha diretto l'orchestra nel video della acclamata serie inglese BBC *Ten Pieces*, che ha avuto il merito di portare il mondo della musica classica nelle scuole secondarie di tutto il Regno Unito, ricevendo per questo il prestigioso premio Bafta. Nato a Birmingham, ha studiato violoncello con Eduardo Vassallo al Royal Northern College of Music di Manchester, per poi proseguire con il prestigioso Master in direzione d'orchestra. Ha studiato anche con Stanislaw Skrowaczewski ed   stato guidato dai mentori Andris Nelsons e Edward Gardner nel suo incarico di assistente direttore della City of Birmingham Symphony Orchestra 2014-2016. Viene nominato 'Newcomer of the Year' agli International Opera Awards del 2021 e nel 2022 viene premiato dall'Associazione Nazionale Critici Musicali come miglior direttore per i concerti italiani nel 2021. Nel gennaio 2022 ha ricevuto il titolo onorifico di OBE (Ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico) per i servizi alle arti.



**Teatro La Fenice**  
venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

**LUIGI CHERUBINI**  
*Lodoïska: ouverture*

Adagio  
Allegro vivace  
Moderato - Allegro vivace

**FRANZ JOSEPH HAYDN**  
Sinfonia n. 95 in do minore Hob.I:95

Allegro  
Andante  
Minuet - Trio  
Finale. Vivace

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
Requiem in re minore per soli, coro e orchestra KV 626  
edizione Bärenreiter-Verlag, Kassel

Introitus: Requiem  
Kyrie  
Sequentia: Dies irae - Tuba mirum - Rex tremendae - Recordare - Confutatis - Lacrymosa  
Offertorium: Domine Jesu - Hostias  
Sanctus  
Benedictus  
Agnus Dei  
Communio: Lux aeterna

*soprano* Valentina Farcas  
*mezzosoprano* Cecilia Molinari  
*tenore* Mauro Peter  
*basso* Milan Siljanov

*direttore*

**IVOR BOLTON**  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Alfonso Caiani

## NOTE AL PROGRAMMA

LUIGI CHERUBINI, *LODOÏSKA: OUVERTURE*

«Italiano per nascita e per raffinatezza di studi, tedesco per simpatie musicali e per varietà e profondità di conoscenze, francese per la scuola e i principi su cui si basano le sue opere drammatiche»: è l'essenziale ritratto del cosmopolita Luigi Cherubini che ne fa nel 1862 Alexander Dmitrijevič Ulybyšev, illustre studioso mozartiano e autore di una monumentale biografia del compositore salisburghese. Del «musicista più completo, se non il più grande genio musicale del XIX secolo», sempre secondo Ulybyšev, salvo rare eccezioni oggi sopravvivono solo poche composizioni nei repertori dei teatri lirici e della sale da concerto: l'opera *Medée* e qualche composizione sacra. Eppure il compositore, nato a Firenze nel 1760, decimo di dodici figli del clavicembalista sostituto del fiorentino Teatro della Pergola, si affermò come una delle figure più influenti nell'Europa degli anni fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

Talento musicale precoce, dopo i primi insegnamenti ricevuti nella città natale e in seguito a Bologna e a Milano da Giuseppe Sarti, allievo di Padre Martini, nemmeno venticinquenne si trasferisce a Londra e quindi in Francia dal 1786, dove entra in contatto con il violinista e impresario teatrale Giovambattista Viotti, dal 1784 al servizio della regina Maria Antonietta alla corte di Versailles. Dopo diversi lavori presentati all'Académie Royale de Musique et de Danse (fra questi, la *tragédie lyrique Démophon* accolto con freddezza alla prima nel 1788) stabilisce una fruttuosa collaborazione con il Viotti impresario. Questi, con il parrucchiere della regina Léonard-Alexis Autié, nel 1789 ottiene il privilegio da re Luigi XVI di una compagnia che rappresentasse *opéra-comique* e *vaudeville* francesi. Il Théâtre de Monsieur, così chiamato in omaggio al fratello minore del sovrano, protettore del teatro, e futuro re Luigi XVIII dopo la Restaurazione, stabilì la propria sede nella Salle des Machines del Palazzo delle Tuileries a Parigi prima di traslocare nel 1791 nella nuovissima Sala Feydeau, inaugurata il 6 gennaio con un'opera buffa proprio di Giuseppe Sarti. Fra i due litiganti il terzo gode in una versione francese ribattezzata *Les Noces de Dorine ou Hélène et Francisque* con aggiunte dello stesso Viotti.

Il 18 luglio dello stesso anno la Salle Feydeau accoglie invece la prima della *comédie héroïque* in tre atti *Lodoïska* di Cherubini. Il librettista Claude-François Fillette-Loroux prese ispirazione da un episodio di *Les amours du chevalier de Faublas*, ciclo di romanzi di successo pubblicati fra il 1787 e il 1790 da Jean-Baptiste Louvet de Couvray. L'opera, ambientata in Polonia, ha per protagonista la giovane Lodoïska, figlia di un nobile polacco, che il padre ha affidato all'amico barone Dourlinski per impedirne le nozze con l'abborrito conte Floreski. In realtà, il malvagio Dourlinski, morto l'amico, intende sposare la donna venendo meno ai patti. Conquistata la stima dei tartari capeggiati da Titzikan, che assediano il castello di Dourlinski per vendicare antichi torti, Floreski con il fido servitore Varbel riuscirà a liberare Lodoïska in maniera avventurosa grazie al provvidenziale intervento dei tartari amici. L'opera si inserisce nel fecondo filone dell'*opéra à sauvetage*, popolarissimo negli anni attorno alla Rivoluzione francese, la trama è costruita attorno al salvataggio (spesso fortunoso) del o della protagonista come in *Richard Coeur-de-Lion* di André Grétry del 1784 e più tardi in *Fidelio* di Ludwig van Beethoven, grande ammiratore di Cherubini, che proprio assistendo a una rappresentazione di *Lodoïska* a Vienna avrebbe avuto l'idea di comporre la sua unica opera.

L'ouverture di *Lodoïska*, poco affine al modello italiano delle sinfonie d'opera di inizio Ottocento, testimonia della capacità di Cherubini a pensare alle proprie opere in una dimensione sinfonica, capacità che troverà il suo apice nel capolavoro di *Medée*. Un critico d'eccezione come Richard Wagner nel saggio del 1841 *Über die Ouvertüre* scrisse: «le ouverture [di Cherubini] sono schizzi poetici dell'idea principale del dramma, colta nei suoi tratti più ampi e riprodotta musicalmente in unità, concisione e distinzione». Definizione che calza perfettamente anche all'ouverture di *Lodoïska*, che più che citare temi utilizzati nel corso dell'opera tende piuttosto a costruire una sintesi per suoni della vicenda.

La composizione, classicamente tripartita, si apre con un *Adagio*, un movimento lento solo all'apparenza rasserenante, che anticipa in effetti la tensione a venire. Annunciato da un doppio richiamo dei corni cui fanno eco i legni, segue un movimento *Allegro vivace* dallo slancio quasi beethoveniano, che segue uno schema di forma sonata senza sviluppo con la presenza di un terzo tema alla fine della ripresa. Il tono concitato allude ai contrasti fra le diverse forze contrapposte in campo: il maligno Dourlinski, da un lato, e la vittima Lodoïska e il suo salvatore Floreski con gli alleati tartari, dall'altro. Il movimento, fortemente contrastato e incalzante, si innesta con un rasserenante tema del clarinetto solo ripreso dagli altri legni nel breve movimento conclusivo in tempo *Moderato*, nelle quali il trionfo del bene è celebrato nelle poche battute del fulmineo inciso del radioso gran finale ancora in *Allegro vivace*.

Rappresentata per più di duecento sere di fila, *Lodoïska* sarà una delle opere più popolari del periodo rivoluzionario in Francia e, con *Les Deux Journées*, il più grande successo parigino di Cherubini. «Il Maestro Cherubini ha superato se stesso; mai prima d'ora le orecchie francesi hanno sentito una musica più espressiva e più caratteristica», scrisse l'«Almanach général de tous les spectacles». Già negli anni immediatamente successivi, l'opera conobbe anche numerose rappresentazioni in tutta Europa e particolarmente nei paesi di lingua tedesca. Nel 1797 fu eseguita a Berlino e nel marzo 1802 al Theater an der Wien, allora diretto da Emanuel Schikaneder, e ancora nel 1805 e 1806 a Vienna, dove Napoleone lo nominerà direttore delle musiche, con spettatori illustri come Beethoven e Haydn. La fortuna dell'opera cominciò a svanire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando le riprese si fecero scarse ad eccezione dell'ouverture, che, come quelle de *Les Deux Journées* e *Medée*, si trovavano occasionalmente nei programmi delle stagioni sinfoniche.

#### FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA N. 95 IN DO MINORE HOB.I:95

La Sinfonia n. 95 in do minore Hob.I:95 fa parte del primo gruppo delle dodici Sinfonie 'londinesi' o Sinfonie 'Salomon', cioè quelle che di Franz Joseph Haydn compose fra il 1791 e il 1795 in occasione delle due *tournées* in Inghilterra invitato dall'impresario e violinista John Peter Salomon, organizzatore di una fortunata stagione di concerti. Nel 1790 Haydn ha ormai sciolto ogni legame con la corte dei principi Esterházy, una delle famiglie aristocratiche più ricche e influenti dell'impero austriaco, presso cui arriva nemmeno trentenne nel 1761 come assistente dell'anziano direttore delle musiche del principe Pál Antal nella residenza di Eisenstadt. Cinque anni dopo, nel 1766, con l'appoggio dal principe Miklós (Nicolaus), subentrato alla carica dopo la morte del fratello nel 1762, Haydn assume la direzione delle attività musicali di corte, contribuendo in maniera decisiva a sollevarne il profilo e la qualità oltre che a produrre un elevato numero di opere, sinfonie, quartetti e musica da camera. Dopo la morte del principe Miklós nel 1790, gli succede il figlio Anton, più interessato alla vita della capitale più che all'isolamento dorato di Eisenstadt e meno propenso a investire nelle arti come il genitore. Si libera quindi del personale del castello, compresi orchestrali, compagnia d'opera e attori in servizio a corte. Al sessantenne Haydn viene concesso un cospicuo vitalizio come riconoscimento dell'ottimo lavoro svolto alla corte degli Esterházy, ma il compositore che ha ormai raggiunto la maturità artistica, dopo i lunghi e creativamente fertili anni a Eisenstadt, non pensa di ritirarsi a vita privata.

Al contrario, Haydn decide di darsi alla libera professione e accetta quindi l'attraente offerta che gli arriva da Londra, dove la sua fama lo precede: le sue musiche sono contese da editori e copisti, e qualcuno arriva a

metterlo sullo stesso piano di Georg Friedrich Händel, l'altro grande compositore di area austro-tedesca 'adottato' nell'Inghilterra del primo Settecento parlandone come dei «primi due compositori della scuola antica e di quella moderna». Il redditizio contratto con l'impresario Salomon prevede che Haydn diriga l'orchestra dal cembalo o dal fortepiano in tutti i concerti della stagione. Inoltre, ovviamente, deve comporre delle nuove sinfonie per l'orchestra, molto più grande e tecnicamente preparata della piccola orchestra di corte di cui disponeva ad Eisenstadt. L'orchestra di Salomon conta infatti una sessantina di elementi, molti dei quali sono virtuosi dello strumento (lo stesso Solomon è un ottimo violinista) e alcuni addirittura si dilettono nella composizione. Questi aspetti influiscono in maniera decisiva sulla scrittura di Haydn, che si arricchisce e si sviluppa passando da una concezione ancora cameristica del suono orchestrale a una pienamente 'sinfonica' in senso moderno.

Determinanti sulla scrittura sono anche le condizioni produttive, radicalmente mutate. Se presso gli Esterházy Haydn compone per un pubblico di corte, ristretto e specializzato, di cui il compositore conosceva abitudini, gusti e aspettative, a Londra si deve misurare con un pubblico pagante, mediamente preparato, sicuramente esigente e soprattutto dalle aspettative molto elevate. Haydn elabora, quindi, delle composizioni che potessero 'impressionare' quel pubblico con precisi e riconoscibili tratti distintivi, che caratterizzano tutte le Sinfonie londinesi.

La composizione della Sinfonia in do minore n. 95, la terza delle Sinfonie londinesi (ma probabilmente la seconda ad essere compiuta dopo la n. 96), risale al 1791 e la prima esecuzione avviene nell'aprile dello stesso anno presso le Hanover Square Rooms nell'ambito dei concerti in abbonamento organizzati da Salomon. L'organico è simile a quello delle altre sinfonie londinesi, che, oltre agli archi, prevede un flauto, due oboi, due fagotti, due corni, due trombe e timpani. Come anche in altre sinfonie del primo gruppo delle 'londinesi', sono numerosi i passaggi solistici pensati per mettere in mostra le qualità tecniche delle prime parti dell'orchestra di Salomon e molto apprezzati dal pubblico. Questa sinfonia, tuttavia, presenta anche delle caratteristiche che la differenziano dalle altre composte per Solomon sotto vari aspetti: è l'unica in tonalità minore (fra l'altro nella stessa tonalità di do minore della n. 52 del 1774 e la n. 78 del 1782, quest'ultima composta per un viaggio in Inghilterra che non ebbe luogo) ed è l'unica che non inizia con un'introduzione lenta.

L'*Allegro moderato* del primo movimento si apre con un inciso in *fortissimo* di cinque note all'unisono in do minore, di perentorietà beethoveniana, che crea un gioco di contrasti con l'accattivante secondo tema in do maggiore più vivace e rassereneante. L'*Andante* del secondo movimento propone un tema di semplicità quasi infantile e tre variazioni di carattere piuttosto libero: la prima, in mi bemolle maggiore, assegna un ruolo di rilie-

vo al violoncello, in anticipazione del grande assolo nel Trio del terzo movimento; la seconda ripropone il tema nella tonalità di mi bemolle minore; mentre la terza, di nuovo in mi bemolle maggiore, vede protagonisti i violini con una scrittura che ne esalta l'agilità. È giocato ancora sul contrasto fra le tonalità di do minore e do maggiore anche il classico Minuetto del terzo movimento, che si apre con la consueta maniera di una danza paesana svolta in modo minore con una certa tensione e prosegue nel rassereneante Trio in modo maggiore con il violoncello protagonista assoluto di un lungo assolo, prima della ripresa del primo tema senza ritornelli. È nel breve finale in tempo *Vivace*, che Haydn fa sfoggio della sua abilità di scrittura innestando nella consueta forma di rondò un intricato gioco contrappuntistico, che spesso ha stimolato il paragone con la *Jupiter* di Mozart (per tacere dell'ipotesi avanzata da qualcuno che Haydn abbia consapevolmente usato la sinfonia mozartiana come modello). Anche qui viene sviluppato un gioco di contrasti fra l'ampio e gioioso primo tema in do maggiore, elaborato in una breve fuga che sfocia nel secondo tema, trattato con altrettanta virtuosismo polifonico, prima della concisa conclusione con il ritorno del tema iniziale, attraverso un breve e corrusco passaggio in do minore.

Non è chiaro se sia stata la scelta di una tonalità minore, che inevitabilmente evocava una certa *gravitas* negli ascoltatori del tempo, o le varianti rispetto al modello seguito da Haydn nelle sue altre sinfonie londinesi (soprattutto l'unisono di apertura, recepito forse come una sfida da parte del pubblico). È un fatto, però, che la Sinfonia n. 95 a lungo sia stata la meno popolare fra quelle composte per Londra, anche secondo il metro degli introiti degli editori che ne pubblicarono la partitura. Nel corso del tempo comunque anche questa sinfonia, proprio per le sue caratteristiche originali, è entrata nei repertori delle stagioni sinfoniche, sebbene essa compaia per la prima volta, se gli archivi non tradiscono, in un programma sinfonico del Teatro La Fenice solamente in questa stagione.

#### WOLFGANG AMADEUS MOZART, REQUIEM IN RE MINORE PER SOLI, CORO E ORCHESTRA KV 626

Aff.mo Signore. Vorrei seguire il vostro consiglio, ma come riuscirvi? Ho il capo frastornato, conto a forza, e non posso levarmi dagli occhi l'immagine di questo sconosciuto! Lo vedo di continuo, esso mi prega, mi sollecita ed impaziente mi chiede il lavoro. Continuo perché il comporre mi stanca meno del riposo. Altronde non ho più da temere. Lo sento a quel che provo che l'ora suona; sono in procinto di spirare; ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur sì bella, la carriera s'apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiare il proprio destino. Nessuno misura i propri giorni, bisogna rassegnarsi, ma sarà quel che piacerà alla provvidenza. Terminò, ecco, il mio canto funebre, non devo lasciarlo imperfetto.

Questa lettera scritta da Wolfgang Amadeus Mozart e inviata verosimilmente a Lorenzo Da Ponte riproduce in modo plastico i tormenti e i presagi di morte che lo accompagnavano nella composizione del Requiem, destinato a restare il suo ultimo lavoro, incompiuto. Nella lettera si cita anche il committente ‘sconosciuto’, che specialmente in epoca romantica diede luogo a varie leggende, fra tutte quella resa celebre dalla ‘piccola tragedia’ Mozart e Salieri di Aleksandr Puškin in seguito trasformata in un’opera da Nikolaj Rimskij-Korsakov, che insisteva sulla presunta rivalità fra un mediocre e invidioso Salieri e un geniale Mozart, accreditata anche nel popolare film del 1984 *Amadeus* di Miloš Forman. In realtà l’anonimo committente, che nel luglio 1791 attraverso un emissario anticipa a Mozart una somma molto generosa con la condizione di non indagare sull’identità del pagatore, oggi sappiamo essere il conte Franz von Walsegg zu Stuppach. Appassionato di musica, il Walsegg aveva l’abitudine di far eseguire composizioni di altri spacciandole per proprie. Il 14 febbraio 1791 muore prematuramente la ventenne consorte, la contessa Maria Anna Theresia Prenner von Flamberg, e il Walsegg intende ricordarla con una messa funebre che, secondo le sue abitudini, avrebbe copiato di proprio pugno su carta da musica apponendovi quindi la firma «composto dal conte Walsegg» facendola passare così per sua. Per mantenere l’anonimato, incarica un intermediario, un dipendente del suo avvocato Johann Sortschan, di trattare direttamente con Mozart, che, in condizioni materiali piuttosto difficili e con seri problemi di salute, accetta l’offerta a patto che non si fissi una scadenza per la consegna del lavoro.

Tornato da Praga dopo la prima della *Clemenza di Tito* nel settembre, Mozart si mette al lavoro sulla nuova composizione, rubando del tempo solo per completare *Die Zauberflöte* e consegnare la partitura all’impresario e librettista Emanuel Schikaneder pronto a metterla in scena nel suo Theater an der Wieden il 30 settembre. Le condizioni fisiche di Mozart peggiorano, ma è soprattutto la sua condizione psicologica a preoccupare la moglie Constanze, che prova a convincere invano il marito a sospendere la composizione del Requiem, trasformatosi in una vera e propria ossessione e per giunta con la convinzione crescente che quel Requiem sia per se stesso. Se la stesura definitiva del Requiem subisce molti ritardi, è forse proprio per rimandare il proprio appuntamento con la morte. Quanto vi sia di leggenda anche in queste vicende, tuttavia, non è dato sapere. È certo invece che Mozart muore il 5 dicembre di quello stesso anno e la composizione è ancora largamente incompiuta. Dei numeri musicali previsti, Mozart ne ha completati di suo pugno soltanto due, mentre lascia qualche indicazione solo per alcuni e nulla per gli altri. Rimasta in condizioni economiche molto difficili, Constanze decide di far completare la partitura per consegnarla al committente e riscuotere quindi la somma pattuita. Si rivolge quindi dapprima a Franz Jacob Freystädtler, allievo del marito, quindi al compositore

Joseph Eybler, che però presto deve ammettere che il compito è al di là delle sue capacità, e infine a Franz Xaver Süssmayr, copista e collaboratore del marito anche per la recente *La clemenza di Tito*. Naturalmente il completamento viene portato avanti in segretezza da tutti i collaboratori affinché nessuno possa sospettare che la composizione non sia interamente uscita dalla penna di Wolfgang Amadeus Mozart. Per di più, Süssmayr mette insieme i diversi interventi, revisionando il lavoro di coloro che lo hanno preceduto, e quindi trascrive di suo pugno l’intera composizione in modo che venga verosimilmente creduta opera di un’unica mano, suggellando il manoscritto con l’iscrizione «da me W. A. Mozart / 1792» con firma e data di completamento false.

E così, due mesi dopo la morte del compositore, il manoscritto spacciato per autentico viene consegnato all’emissario di Walsegg, il quale dirige la partitura il 14 dicembre 1793 e ancora il 14 febbraio 1794 nella chiesa cistercense di Neukloster a Wiener Neustadt, luogo per il quale l’aristocratico l’aveva inizialmente commissionata. Venendo in seguito a sapere che Constanze aveva fatto eseguire la ‘sua’ partitura il 2 gennaio 1793 a Vienna in un’esecuzione sponsorizzata dal barone Gottfried van Swieten a beneficio della famiglia Mozart, Walsegg abbandona definitivamente la composizione al suo destino, nonostante una tardiva e inevasa richiesta di rimborso per la supposta frode subita quando il Requiem viene pubblicato con il nome del vero autore.

In effetti, nonostante questi retroscena, il destino di questa composizione fu luminoso, poiché la vedova Mozart, che aveva tenuto astutamente una copia della partitura per sé, riuscì a rendere il Requiem una delle composizioni che alimentarono maggiormente la fama del marito subito dopo la sua morte. Numerose furono infatti le esecuzioni e non solo in ambito austro-tedesco; fra queste, quella a Parigi nel 1804 sotto la direzione di Luigi Cherubini, memorabile secondo le cronache del tempo, contribuì in modo decisivo a diffondere la conoscenza e la fortuna del Requiem in ambito europeo e non solo.

Composto su testo latino, il Requiem è una *missa pro defunctis*, intesa cioè a celebrare la memoria di un defunto, che, come d’uso nel tardo Settecento, seguiva una struttura stabilita da una lunga tradizione ma con qualche libertà concessa al compositore soprattutto nella scelta dei testi in accordo con le usanze locali. Questa composizione, per Mozart, è soprattutto la sintesi fra il modello barocco nella scrittura polifonica e contrappuntistica e i moderni dettami dell’imperatore Giuseppe II in favore di una musica da chiesa semplice e intelligibile. Classico è anche l’organico pensato da Mozart per il suo Requiem: quattro solisti vocali (soprano, contralto, tenore e basso), un coro e un’orchestra con due corni di bassetto in fa (sostituiti talvolta da clarinetti), due fagotti, due trombe in re, tre tromboni, timpani, archi e organo.

Quanto alla struttura, il Requiem è diviso in otto sezioni. Si apre, secondo tradizione, con l'Introitus (I) in re minore con l'invocazione a Dio a concedere l'eterno riposo ai defunti (Requiem aeternam). Segue il Kurie (II), supplica alla pietà divina, costruito come doppia fuga. Quindi, la Sequentia (III) costituita dalla successione di sei diversi movimenti: Dies irae, drammatica evocazione del giudizio universale e della fine del mondo; aperto da un assolo di trombone, strumento usato parsimoniosamente da Mozart, soprattutto per ottenere effetti particolari, segue il Tuba mirum, descrizione del risveglio dei defunti, affidato ai solisti vocali che sviluppano uno dei temi più belli ed espressivi del Requiem; l'apparizione del Cristo giudicante è il soggetto del Rex tremendae, quasi una scena d'opera di dimensioni ridotte, un breve movimento di ventidue battute ma sviluppato con una scrittura complessa che comprende anche canoni multipli; nel successivo Recordare, Jesu pie al quartetto dei solisti vocali è affidata la supplica a Cristo di ricordare che la sua sofferenza è stata per la salvezza dell'umanità; l'atmosfera cambia nella drammatica raffigurazione della punizione dei dannati (in contrasto con la salvezza dei beati) nel Confutatis maledictis che precede l'ultimo movimento, il trascendente Lacrimosa, con la dolente riflessione sul giudizio finale e, ancora una volta, sul ruolo centrale di Cristo come unica salvezza. Il Cristo Salvatore segna anche la sezione successiva, l'Offertorium (IV), con l'appassionata supplica del Domine Jesu Christe e l'invito alla preghiera rivolto ai peccatori del seguente Hostias. Nel Sanctus (V) viene evocata la grandezza di Dio conclusa con un breve e luminoso Osanna, e nel Benedictus (VI) si rende un ulteriore omaggio alla figura di Cristo con ancora l'Osanna a conclusione in tonalità diversa. Nell'Agnus Dei (VII) le suppliche accorate di pace e misericordia rivolte dal coro in forte a Gesù Cristo rappresentato come l'agnello sacrificale si alternano a passaggi in *piano assai* quando viene invocata la pace per il riposo dei defunti. Infine, la Communio (VIII) è aperta e conclusa dall'invocazione alla luce eterna (Lux aeterna) della salvezza per i beati, e celebra la gioia dell'assunzione tra i santi nel Cum sanctis tuis che conclude la composizione.

Ma cosa nel Requiem si può attribuire verosimilmente alla penna di Mozart? Come detto, solo le prime due sezioni furono interamente composte dal Salisburghese. Della terza, manca l'orchestrazione originale, compiuta da Süssmayr su precise indicazioni di Mozart, con l'unica eccezione del Lacrimosa completato fino all'ottava battuta. Negli appunti di Mozart c'è traccia di un Amen in forma di fuga a conclusione della sezione, ma non fu mai composto da Süssmayr, forse perché eccessivamente complesso per le sue capacità. Della quarta sezione esiste una traccia originale di Mozart, orchestrata da Süssmayr, mentre invece si devono interamente a Süssmayr le sezioni successive composte utilizzando temi da lavori precedenti di Mozart, quasi come atto di umiltà e devozione nei confronti del Maestro. Per l'ultima sezione, del tutto priva di indicazioni di Mozart, Süssmayr riprese

i temi delle prime due sezioni, una soluzione considerata spesso sbrigativa quando non una manifestazione della consapevolezza di Süssmayr della propria inadeguatezza. Probabilmente, però, non era così lontana dall'idea di Mozart, che, come in altre composizioni religiose (ad esempio, nella *Krönungsmesse KV 317* del 1779), aveva costruito una struttura circolare, una soluzione che voleva esaltare la natura eterna della Chiesa, all'epoca piuttosto comune nei lavori di carattere religioso.

Tutti questi interventi spuri e le non poche contraddizioni nei resoconti dell'epoca sugli ultimi giorni di vita di Mozart alimentarono varie polemiche all'indomani della pubblicazione della partitura del Requiem nel 1799 ad opera degli editori Breitkopf&Härtel di Lipsia. Soprattutto a partire dal secondo decennio del XIX secolo si scatenò un dibattito musicologico sull'autenticità di quel lavoro, o almeno di alcune sue parti, destinato a durare a lungo ma che non ne ostacolò in alcun modo la diffusione e la popolarità. Le note del Requiem risuonarono nella cattedrale di Salisburgo nelle celebrazioni del centenario della morte di Mozart ma anche in occasione della traslazione del corpo di Napoleone nella Chapelle royale des Invalides a Parigi, e in una rappresentazione del Don Giovanni all'Opéra di Parigi nel 1834 come parte del finale e con un coro di dannati in sostituzione del sestetto originale, omissis, perché ritenuto poco consona alla natura tragica dell'opera.

Fu soltanto nella seconda metà del secolo scorso, in particolare dopo la pubblicazione di un'edizione critica che indicava chiaramente le parti composte da Mozart e quelle completate da Süssmayr, che il dibattito si spostò dalla paternità mozartiana della composizione alla qualità del completamento di Süssmayr, spesso criticato anche nel corso del secolo precedente. Fu così che nacquero numerosi tentativi di dare una forma più autenticamente mozartiana nell'orchestrazione e non solo, con interventi limitati, come nelle proposte di Franz Beyer, Simon Andrews, H. C. Robbins Landon e Robert Levin, ma anche molto radicali di rifiuto totale del lavoro di Süssmayr come, ad esempio, nelle rielaborazioni di Richard Maunder e Duncan Druce. Nonostante il fiorire di versioni più o meno fondate da un punto di vista musicologico, la versione del Requiem completata da Süssmayr con il concorso degli altri collaboratori di Mozart rimane ancora oggi la più accreditata e comunemente eseguita. E al di là dei suoi difetti e manipolazioni, a Franz Xaver Süssmayer va riconosciuto l'indubbio merito di aver contribuito in maniera decisiva alla conoscenza dell'ultimo capolavoro, ancorché incompiuto, prodotto dal genio di Wolfgang Amadeus Mozart e al suo solido radicamento nei programmi concertistici da oltre due secoli.

*Stefano Nardelli*

*Introitus***Requiem aeternam***(coro e soprano)*

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.  
Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

**Kyrie***(coro)*

Kyrie eleison; Christe eleison;  
Kyrie eleison; Christe eleison;  
Kyrie eleison; Christe eleison;

*Sequentia***Dies irae***(coro)*

Dies irae, dies illa,  
Solvat saeculum in favilla,  
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,  
Quando Judex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus!

**Tuba mirum***(soli)*

Tuba mirum spargens sonum,  
Per sepulchra regionum,  
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura  
Cum resurget creatura,  
ludicanti responsura.

Liber scriptus proferetur  
in quo totum continetur,  
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit  
Quidquid latet apparebit.  
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?  
Quem patronum rogaturus,  
Cum vix justus sit securus?

**Rex tremendae***(coro)*

Rex tremendae majestatis.  
Qui salvandos salvas gratis.  
Salva me, fons pietatis.

**Recordare***(soli)*

Recordare, Jesu pie,  
quod sum causa tuae viae.  
Ne me perdas illa die.

Quaerens me sedisti lassus,  
Redemisti crucem passus:  
Tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,  
Donum fac remissionis  
Ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus.  
Culpa rubet vultus meus:  
Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,  
Et latronem exaudisti,  
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,  
Sed tu, bonus, fac benigne  
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,  
Et ab haedis me sequestra,  
Statuens in parte dextra.

**Confutatis***(coro)*

Confutatis maledictis,  
Flammis acribus addictis,  
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,  
Cor contritum quasi cinis,  
Gere curam mei finis.

**Lacrymosa***(coro)*

Lacrymosa dies illa,  
Qua resurget ex favilla,  
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus:  
Pie Jesu, Domine,  
Dona eis requiem. Amen.

*Offertorium***Domine Jesu Christe***(coro)*

Domine, Jesu Christe, Rex gloriae, libera  
animas omnium fidelium defunctorum  
de poenis inferni, et de profundo lacu.  
Libera eas de ore leonis, ne absorbeat  
eas Tartarus, ne cadant in obscurum:  
sed signifer sanctus Michael repraesentet  
eas in lucem sanctam, quam olim  
Abrahae promisisti et semini eius.

**Hostias***(coro)*

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 eius.  
Deus Sabaoth.

**Sanctus***(coro)*

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus  
Sabaoth.  
Pieni sunt caeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.

*Benedictus***Benedictus***(soli)*

Benedictus qui venit in nomine Domini.

**Hosanna***(coro)*

Hosanna in excelsis.

*Agnus Dei***Agnus Dei***(coro)*

Agnus Dei qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.  
Agnus Dei qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.  
Agnus Dei qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem sempiternam.

*Communio***Lux aeterna***(soprano e coro)*

Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis  
tuis in aeternum quia pius es. Requiem aeternam  
dona eis, Domine, et lux perpetua  
luceat eis, cum sanctis tuis in aeternum, quia  
pius es.

## IVOR BOLTON

È uno dei più autorevoli direttori del repertorio classico e barocco. La sua versatilità, comunque, è senza confini. Ha registrato una serie acclamata dalla critica di sinfonie di Bruckner con la Mozarteumorchester Salzburg, di cui è stato direttore principale per dodici anni. Ha inoltre diretto *Billy Budd* di Benjamin Britten, che ha ottenuto il premio come migliore spettacolo da «Opernwelt», al Teatro Real di Madrid e alla Royal Opera House Covent Garden. Con la Sinfonieorchester Basel, di cui è stato direttore principale dal 2016, ha registrato una serie di composizioni di Gabriel Fauré. A Madrid ha ottenuto il ruolo di direttore musicale dal 2015. In aggiunta alle sue principali cariche è *Conductor Laureate* della Mozarteumorchester Salzburg, con la quale compare annualmente al Salzburg Festival e in *tournee*, e direttore principale della Dresden Festival Orchestra. Ha sviluppato una forte collaborazione con la Bayerische Staatsoper, dove ha diretto una vasta gamma di nuove produzioni, in particolare per opere di Monteverdi, Händel e Mozart, a partire dal 1994. Ha vinto il prestigioso Bayerische Theaterpreis per il suo straordinario lavoro a Monaco. Dal tempo in cui era direttore musicale dell'English Touring Opera e della Glyndebourne Touring Opera, si è esibito in numerosi e prestigiosi teatri d'opera, tra cui Maggio Musicale Fiorentino, Opéra National de Paris, Royal Opera House Covent Garden, English National Opera, così come nei teatri di Bologna, Bruxelles, Amsterdam, Lisbona, Sydney, Berlino, Amburgo e Genova. In concerto è stato direttore principale della Scottish Chamber Orchestra e un gradito ospite dei BBC Proms e del Lincoln Center di New York, tra gli altri, e ha lavorato inoltre con la Tonhalle Orchestra Zurich, la Concertgebouworkest Amsterdam, l'Orchestre de Paris, la Rotterdams Philharmonisch Orkest, la Gürzenich Orchester Köln, le Mozartwoche, la Vienna Symphony Orchestra e la Freiburg Baroque Orchestra. Successi delle passate stagioni includono *Le nozze di Figaro* e *Achille in Sciro* al Teatro Real di Madrid, *Der wunderbare Mandarin* / *Herzog Blaubart's Burg* a Basilea così come concerti con la Slovak Philharmonic Orchestra, una *tournee* a Parigi con la Dresden Festspielorchester, la sua direzione dell'apertura delle giornate barocche internazionali di Melk e il ritorno ai Mozartwoche, al Salzburg Festival e alla Musikverein di Vienna.



## VALENTINA FARCAS

Nata in Romania, dopo il diploma in pianoforte alla Musikakademie di Bucarest, ha intrapreso lo studio del canto alla Musikhochschule di Essen, diplomandosi con lode. Ha lavorato con alcuni dei più importanti direttori del nostro tempo, tra cui Muti, Chailly, Petrenko, van Zweden, Harnoncourt, Masur, Luisi, Jacobs, Biondi, Bolton, Järvi, Tate, Bartoletti, De Billy, Hengelbrock, De Marchi, Frizza, Hogwood, Nott, Reck. Tra i registi: Herheim, Michieletto, Kosky, Pelly, Daniele Abbado, Cristina Muti, Joosten. Si è esibita al Theater an der Wien, al



Festival di Salisburgo, al Regio di Torino, al Maggio Musicale Fiorentino, alla Komische Oper di Berlino, alla Filarmonica di Hong Kong, all'Opera di Dallas, al San Carlo di Napoli, al Regio di Parma, alla Nationale Opera di Amsterdam, all'Opéra National de Lyon, alla Semperoper Dresden, al Festival di Ravenna, al Savonlinna Festival, al Festival di Spoleto, all'Opéra de Lausanne, al Théâtre des Champs-Élysées, al Théâtre du Capitole de Toulouse, al Teatro Municipal de Santiago e al Wiener Musikverein. Tra i suoi maggiori successi: Mahler (Sinfonia n. 2 e Sinfonia n.8), Mozart (Zerlina in *Don Giovanni* e Messa in do minore), *Arabella* di Strauss (Zdenka), Bruckner (*Te Deum*), Beethoven (Nona Sinfonia), Haydn (*Die Jahreszeiten*), Brahms (*Deutsches Requiem*), Strauss (Rosalinde in *Fledermaus*), Mozart (Despina in *Così fan tutte*), Verdi (Nanetta in *Falstaff*), Bellini (Giulietta nei *Capuleti e i Montecchi*).

## CECILIA MOLINARI

Uno fra i più talentuosi giovani mezzosoprani di oggi, dopo aver frequentato nell'estate 2015 l'Accademia Rossiniana di Pesaro sotto la guida di Alberto Zedda, ha debuttato presso il Rossini Opera Festival come Marchesa Melibea nel *Viaggio a Reims*. Ha esordito successivamente nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Rossini di Pesaro con la direzione di Alberto Zedda, per poi tornare negli anni successivi al ROF di Pesaro come Ismène nella *Siège de Corinthe*, Zaida nel *Turco in Italia*, Demetrio in *Demetrio e Polibio*, oltre



che per la *Petite Messe Solennelle* e per il Gala Florez. Tra le produzioni di rilievo si segnalano *Il barbiere di Siviglia* (Rosina) al NCPA di Beijing, Teatro Comunale di Bologna, Deutsche Oper di Berlino e Teatro Verdi di Trieste, *Il viaggio a Reims* (Melibea) al Teatro dell'Opera di Roma e Bolšoj di Mosca, *Cenerentola* alla Nationale Opera di Amsterdam, *Tancredi* al Teatro Petruzzelli di Bari, *La clemenza di Tito* alla De Vlaamse Opera di Antwerp e Théâtre Royal de Liège, *La Petite Messe Solennelle* all'Auditorio Natioanale de Madrid, *Le nozze di Figaro* (Cherubino) a Les Arts di Valencia, *Giovanna d'Arco* di Rossini con l'OPV, Maffio Orsini nella *Lucrezia Borgia* al Teatro Comunale di Bologna e al Teatro Verdi di Trieste. Alla Fenice è Orfeo in *Orfeo ed Euridice* (2023).

## MAURO PETER

Nella stagione corrente è in *tour* con *Lobgesang* di Mendelssohn, da Pisa con la Slovenian Philharmonic alla Kioi Hall di Tokyo con la Chamber Orchestra Tokyo e al Wiener Musikverein con la Wiener Symphoniker; il *Requiem* di Mozart al Théâtre des Champs Élysées; Tamino alla Semperoper Dresden. Esegue poi *Die Schöpfung* a Genova sotto la direzione di Riccardo Minasi, per continuare sotto la sua bacchetta interpretando *Così fan tutte* all'Opernhaus di Zurigo. Ha cantato la sua prima parte wagneriana, Loge in *Das Rheingold*, durante una *tournee* con



Kent Nagano. Ha debuttato nel ruolo di Eisenstein in *Die Fledermaus* a Graz (Musikverein). Ha anche cantato la Nona Sinfonia di Beethoven con la Gewandhausorchester, diretto da Andris Nelsons. In precedenza, ha ricoperto il ruolo di Narraboth in *Salome*, ha interpretato *Belshazzar* di Händel, Nemorino nell'*Elisir d'amore* all'Opernhaus Zürich e Ottavio al Teatro Real di Madrid, Andres in *Wozzeck* con la Boston Philharmonic e Andris Nelsons a Boston e New York. Si è inoltre esibito nel *Messiah* di Händel a Barcellona, diretto da Daniel Hope, nella *Matthäus-Passion* di Bach con Trevor Pinnock a Ottawa, in opere di Mozart e Vivaldi alla Scala, in *recital* presso Konzerthaus Wien, Schubertiade di Schwarzenberg, Musikverein Graz, Prinzregententheater di Monaco e per i Mozartwoche di Salisburgo. Ha lavorato, tra i molti altri, con direttori quali Gustavo Dudamel, Sir John Eliot Gardiner, Vladimir Jurowski, Iván Fischer, Riccardo Minasi, Fabio Luisi, Ivor Bolton, Nikolaus Harnoncourt, Teodor Currentzis, Zubin Mehta e Simone Young.

## MILAN SILJANOV

Nella presente stagione si esibisce alla Bayerische Staatsoper di Monaco in *Die Zauberflöte*, *Boris Godunov*, *Fidelio*, *Die Nase*, *Tosca* e *La traviata*. È inoltre impegnato con la BR Rundfunkorchester nella *Lyrische Symphonie* di Zemlinsky al Prinzregententheater e nello *Stabat Mater* di Dvořák con la Chorwerk Ruhr al Konzerttheater di Coesfeld. Nella stagione 2022-2023 ha fatto il suo debutto come Forrester in *La piccola volpe astuta* al Theater an der Wien, diretto da Giedre Slekyte e con la regia di Stefan Herheim. Si è esibito al Verbier Festival come



Silvano in *Un ballo in maschera* ed è tornato alla Bayerische Staatsoper per cantare in *Hänsel und Gretel*, *La traviata*, *Die Zauberflöte* e *La Calisto*. Durante il Natale ha cantato con la Rundfunk-Symphonie-Orchester Berlin *Christmas Eve* di Rimsky-Korsakov. Performance di successo durante la sua permanenza a Monaco, tra le altre, sono quelle di Leporello in *Don Giovanni*, Dulcamara nell'*Elisir d'amore*, Schaunard nella *Bohème*, Donner in *Das Rheingold*, Peter Besenbinder in *Hänsel und Gretel*, Montano in *Otello*, Harashta in *La piccola volpe astuta* e Kilian in *Der Freischütz*, lavorando con Kirill Petrenko, Antonello Manacorda, Bertrand de Billy, Hans Kupfer, Lotte de Beer, e molti altri. Sul versante concertistico, i suoi impegni recenti includono la *Messa in si minore* di Bach con Klaus Mäkelä; la *Messa da Requiem* di Verdi; *La Passione secondo Matteo* di Bach al KKL Lucerne; la *Messa da Gloria* di Puccini; il *Requiem* di Mozart con Constantinos Carydis e la Nona Sinfonia di Beethoven con Erik Nielsen. È membro della Verbier Academy, dove gli è stato assegnato il prestigioso Prix Yves Paternot. Si è aggiudicato l'autorevole Wigmore Hall Song Competition 2015.

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

**Teatro La Fenice**  
giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do minore op. 37

Allegro con brio  
Largo  
Rondò. Allegro - Presto

---

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5  
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Allegro  
Adagio un poco mosso  
Rondò. Allegro

*direttore e pianoforte*  
**RUDOLF BUCHBINDER**  
Orchestra del Teatro La Fenice

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 3  
IN DO MINORE OP. 37

Beethoven compose il Concerto in do minore nel 1800 (alcuni schizzi risalgono agli anni immediatamente precedenti), ma lo ritoccò ancora fino al 1803. La prima esecuzione, con Beethoven al pianoforte, ebbe luogo a Vienna il 5 aprile 1803; un'altra esecuzione, con Ferdinand Ries, allievo di Beethoven, al pianoforte, e con Beethoven direttore, ebbe luogo nel luglio del 1804. La composizione fu pubblicata a Vienna nel 1804, con dedica al principe Louis Ferdinand di Prussia, figlio di un fratello di Federico il Grande. Louis Ferdinand era pianista e compositore (ancor oggi viene talvolta eseguito un suo Rondò per pianoforte e orchestra): Beethoven lo aveva conosciuto a Berlino nel 1796, e tra i due si era stabilita una cordiale amicizia, che durò fino alla morte del principe, caduto nel 1806 alla battaglia di Saalfeld. Non si hanno notizie certe di altre esecuzioni, dopo le prime due, ma si presume che almeno Czerny eseguisse il Concerto alcune volte a Vienna. Il pianista inglese Philip Hambly Cipriani Potter presentò il Concerto in do minore a Londra verso il 1825, ma il 'lancio' definitivo avvenne ad opera di Liszt, negli anni Quaranta. Tra i più noti interpreti del Concerto furono, nello scorso secolo, Clara Schumann, e nel nostro Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus e Sviatoslav Richter.

Il Concerto in do minore può essere visto, e non illegittimamente, in due modi opposti: come conclusione del concerto classico, come inizio delle nuove esperienze beethoveniane. A noi pare che il primo carattere sia da considerare prevalente, e che il Concerto acquisti la migliore collocazione storica alla conclusione di un'epoca che comprende, oltre a Mozart, anche Haydn, Johann Christian Bach, Johann Samuel Schroeter. Le strutture e il rapporto tra il solista e l'orchestra sono ancora di quel tipo portato da Mozart alla perfezione, e anche la caratteristica formale della conclusione del primo tempo affidata al pianoforte e all'orchestra (non alla sola orchestra), sebbene insolita, non manca di precedenti, a cominciare proprio dal Concerto in do minore kv 491 di Mozart, da Beethoven molto ammirato. I caratteri che legittimano la tesi opposta riguardano soprattutto la scrit-

tura pianistica, che non è più classica, per lo meno in alcuni punti molto significanti: ad esempio, la prima entrata del solista, con il tema esposto in doppie ottave, acquista una imponenza e una massa di suono che non si trovano nei concerti classici, e che preludono alle più radicali esperienze del quinto Concerto; altro esempio, che faremo più avanti, riguarda l'uso del pedale. Per questa sua complessità, o anche ambiguità stilistica, il terzo Concerto pare a noi il più difficile da interpretare. Nell'Ottocento, e per alcuni decenni del Novecento, i pianisti accentuavano gli aspetti di novità del Terzo modificando in senso virtuosistico la scrittura di alcuni passi. Ma se si rispetta la scrittura beethoveniana diventa estremamente difficile mettere in luce nello stesso tempo il duplice carattere di opera conclusiva di una grande tradizione e di apertura verso esperienze nuove.

Il primo tempo del Concerto in do minore si rifà lontanamente alla tradizione del 'concerto-militare', ma gli andamenti di marcia del primo tema non escludono un forte, marcato carattere drammatico, ottenuto con il contrasto di espressione tra i due temi principali, l'alternanza di timbri, l'uso di silenzi nell'esposizione del primo tema. Il carattere drammatico del primo tempo culmina nella coda, dopo la cadenza, con il dialogo tra il pianoforte e i timpani. È da notare la precisa intenzione di Beethoven di spostare il punto culminante dalla cadenza alla coda. La conclusione della cadenza, nel concerto classico, avviene sempre, e il più delle volte in modo ritualizzato, nella tonalità generale della composizione. Nel Terzo di Beethoven la conclusione della cadenza è tonalmente ambigua, e la coda si apre in un clima di instabilità tonale che tiene desta la tensione psicologica dell'ascoltatore fino alla fine. La tonalità del secondo tempo è molto inconsueta. In una composizione in do minore il secondo tempo avrebbe di norma dovuto essere impiantato in mi bemolle maggiore o eventualmente in La bemolle maggiore. Il secondo tempo del Terzo Concerto è invece in mi maggiore. Troviamo un rapporto analogo – do maggiore, mi maggiore – tra il primo e il secondo tempo della Sonata op. 2 n. 3. Ma noi pensiamo che nel Terzo il rapporto insolito tra le tonalità sia stato essenzialmente determinato da ragioni strumentali: soltanto nella tonalità di mi maggiore, e non certamente nelle tonalità di mi bemolle o la bemolle maggiore, le dita del pianista si trovano collocate sulla tastiera in una posizione che permette di ottenere la dolcissima qualità di suono voluta da Beethoven. Anche qui, come nel secondo tempo del Concerto op. 15, Beethoven limita il numero dei fiati (due flauti, due fagotti, due corni) per ammorbidire la sonorità dell'orchestra. Il secondo tempo è in forma tripartita: un grande adagio strutturalmente non dissimile da quelli del primo e del secondo Concerto, con una cadenza in tempo. Nella parte centrale il pianoforte 'accompagna' l'orchestra, creando una soffice massa di suono sulla quale si stagliano gli interventi solistici di vari strumenti; è essenziale, nella creazione della sonorità del pianoforte, l'uso del pedale di risonanza, prescritto da Beethoven. Anche nella prima

parte l'uso del pedale di risonanza è di estrema importanza; anzi, è stata sostenuta l'ipotesi che Beethoven abbia inteso utilizzare, insieme con il pedale di risonanza, il 'sordino', tipo di pedale che esisteva soltanto su alcuni pianoforti del principio dell'Ottocento. Il finale è un Rondò in sette episodi, con tre temi principali. Non c'è la cadenza del pianoforte, con relativa fermata dell'orchestra. O meglio, quando l'orchestra si ferma (ma non sull'accordo di quarta e sesta: su una settima di dominante) il pianoforte attacca una piccola cadenza scritta, che serve di collegamento con la coda, costruita sul primo tema, in movimento accelerato e con cambio di modo (da do minore a do maggiore). È evidente qui la diretta influenza del Concerto in do minore KV 491 di Mozart, che si conclude in modo analogo (chiudendo però in do minore). Il solista – altro carattere strutturale 'classico' – non suona nelle ultime battute.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 5  
IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 73 *IMPERATORE*

Negli anni 1808 e 1809 Beethoven lavorò al Concerto in mi bemolle maggiore, ma pensò anche a un Concerto in fa minore (1808) e a un Concerto in re minore (1809), per i quali sono state trovate alcune annotazioni. Il Concerto portato a compimento, in mi bemolle maggiore, sarebbe diventato il più celebre di Beethoven, e uno dei più celebri di tutta la letteratura per pianoforte e orchestra. La storiografia beethoveniana, che pure ha raggiunto un grado di stratosferico virtuosismo nello spiegare anche le minuzie più insignificanti, non è ancora riuscita a dire chi e perché ebbe l'idea di dare al quinto Concerto il titolo di *Imperatore*. Qualcuno afferma, ma non lo dimostra, che il titolo è dovuto a Johann Baptist Cramer; e l'imperatore, naturalmente, dovrebbe essere Napoleone: la testa del corso si delinea nello sfondo o domina in primo piano in molte copertine delle innumerevoli incisioni discografiche del Concerto. Il titolo è malamente sebbene tenacemente appiccicato, e su ciò non c'è dubbio, ma il Concerto è una delle poche composizioni di Beethoven per le quali si possano documentare intenzioni programmatiche sicure. Negli schizzi per il primo tempo (1808-1809) si trovano infatti annotazioni come «Auf die Schlacht Jubelgesang» (Canto di trionfo per la battaglia), «Angriff» (Assalto), «Sieg» (Vittoria). Il Concerto può dunque essere visto in lontano rapporto con il genere della 'battaglia', fiorentissimo tra il 1780 e il 1815, tanto che, si può dire, non esiste battaglia terrestre o navale di quegli anni che non abbia il suo bravo corrispettivo in musica: Beethoven stesso, del resto, avrebbe scritto nel 1813 il *Wellingtons Sieg* (La vittoria di Wellington), composizione che, detto per inciso, rappresenta ancor oggi un problema critico inesplorato. In senso più stretto, le annotazioni programmatiche del Concerto op. 73 vanno probabilmente messe

in relazione con la guerra austro-francese del 1809, che portò al bombardamento e all'occupazione di Vienna, alla taglia di cinquanta milioni imposta alla città e, in conseguenza di tutto ciò, al risveglio del sentimento nazionale austriaco. Il Concerto op. 73 si colloca quindi all'inizio del periodo in cui Beethoven aderisce al nazionalismo tedesco capeggiato da Fichte.

In senso stilistico, il Concerto op. 73 risente della rapida evoluzione che in quegli anni stava avendo la tecnica brillante: il pianoforte sviluppa un volume di suono molto ampio, anche mediante l'impiego di ottave martellate e di ottave alternate tra le due mani, cioè mediante tipi di tecnica del tutto inconsueti in Beethoven. Anche la tendenza contemporanea a esaltare il ruolo del solista trova un riflesso nel Concerto op. 73, che inizia con una amplissima cadenza del pianoforte, quasi uno sviluppo improvvisatorio dei tre accordi elementari dell'orchestra. È però significativo che proprio in questo Concerto nel quale il pianista viene subito portato in primissimo piano, Beethoven elimini per la prima volta le cadenze tradizionalmente affidate all'improvvisazione del solista: nell'ultimo tempo non c'è la fermata dell'orchestra che introduce la cadenza, sull'ultimo suono del secondo tempo, che per la sua posizione di punto di congiunzione avrebbe voluto per vecchia abitudine una piccola cadenza, Beethoven si preoccupa di scrivere «semplice poco tenuto» (cioè, tenuto brevemente, senza fioriture), e nel primo tempo, dopo la sacramentale fermata dell'orchestra, la breve cadenza è scritta per esteso, con l'indicazione «Non si fa una cadenza, ma s'attacca subito il seguente». La costruzione, cioè, è così chiusa da non tollerare in nessun punto l'intromissione di durate temporali non calcolate dall'autore, e quindi il ruolo del solista viene in realtà limitato anziché esaltato, rispetto alla tradizione.

Ancor più importante è però il rapporto tra il solista e l'orchestra. Il pianoforte è quasi sempre integrato nell'orchestra, e non di rado accompagna, anziché essere accompagnato: accompagna di volta in volta il fagotto, l'oboe, il flauto, il clarinetto, e via via fino ai timpani, che proprio alla fine dialogano lungamente con il solista. La parte finale del secondo tempo viene addirittura citata da Berlioz, nel suo trattato di strumentazione, come modello di impiego 'orchestrato' del pianoforte. Il Concerto op. 73 afferma quindi la possibilità di integrazione del pianoforte in orchestra anche in un concerto di tipo nettamente virtuosistico, e la afferma contro le tendenze del concerto Biedermeier (Dussek, Ries, Steibelt, Field, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner), che limitavano il ruolo dell'orchestra a un riempitivo e – alla fine, nei concerti con accompagnamento *ad libitum* – a un lusso di cui si poteva fare a meno. Il Concerto di Beethoven si colloca ancora, in una prospettiva di contrapposizione dialettica anziché di sviluppo dell'individualismo, a differenza del concerto Biedermeier e del concerto romantico.

Il Concerto op. 73, iniziato alla fine del 1808, fu terminato nel 1810 e pubblicato nel 1811; è dedicato all'arciduca Rodolfo. La prima esecuzione

ebbe luogo a Lipsia il 28 novembre 1811, con Friedrich Schneider solista, mentre la prima a Vienna è del 12 febbraio 1812, con Carl Czerny solista. Circa dieci anni più tardi il Concerto fu introdotto in Inghilterra da Charles Neate; ma la sua popolarità data dal tempo delle esecuzioni di Ferdinand Hiller e di Liszt, nel decennio 1830-1840; in Italia la prima esecuzione ebbe luogo a Bologna il 14 dicembre 1845, ad opera di Theodor Döhler. Nella seconda metà del secolo l'*Imperatore* fu eseguito con straordinaria frequenza: fra gli interpreti più celebrati sono da ricordare Hans von Bülow e Anton Rubinstein, più tardi Ferruccio Busoni e Eugène d'Albert: quest'ultimo, secondo una spiritosa e acuta osservazione di Bruno Walter, più che eseguire il Concerto «lo impersonava».

Piero Rattalino

## RUDOLF BUCHBINDER

È uno dei *performer* leggendari del nostro tempo. L'autorità di una carriera di sessantacinque anni si combina in modo unico con lo spirito e la spontaneità del suo suonare il pianoforte. Tradizione e innovazione, fedeltà e libertà, autenticità e apertura mentale emergono nella sua lettura della letteratura pianistica. È membro onorario della Vienna Philharmonic Orchestra, della Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, della Wiener Konzerthausgesellschaft, della Vienna Symphony Orchestra, dell'Israel Philharmonic Orchestra e il primo solista con il Golden Badge of Honor dalla Staatskapelle Dresden. Le sue interpretazioni delle opere di Ludwig van Beethoven in particolare sono considerate modelli assoluti. È stato il primo pianista a interpretare tutte le Sonate di Beethoven all'interno di una manifestazione estiva, al Salzburg Festival del 2014. Il ciclo salisburghese è stato poi inciso in CD e DVD. Le sue più recenti registrazioni della serie completa dei Concerti di Beethoven documentano un progetto davvero straordinario. La Vienna Musikverein per la prima volta nella sua storia ha concesso l'onore di suonare tutti i cinque Concerti di Beethoven in una serie creata per l'occasione. Si è esibito con cinque tra i più prestigiosi direttori e orchestre mondiali, vale a dire la Leipzig Gewandhaus Orchestra guidata da Andris Nelsons, la Vienna Philharmonic guidata da Riccardo Muti e la Bavarian Radio Symphony Orchestra, la Munich Philharmonic e la Staatskapelle Dresden guidate rispettivamente da Mariss Jansons, Valery Gergiev e Christian Thielemann. Come contributo al duecentocinquantenario di Beethoven ha dato vita a un ciclo di nuove *Variazioni Diabelli*, seguendo la genesi delle epocali *Variazioni Diabelli* di Beethoven: in collaborazione con le più prestigiose sale da concerto del mondo le *Nuove Variazioni Diabelli* sono state commissionate a undici compositori del nostro tempo. Ha sempre dato molta importanza alle fonti: la sua collezione privata di spartiti include trentanove differenti edizioni dell'integrale delle Sonate di Beethoven, così come un vasto archivio di prime edizioni, edizioni originali e copie della parte per piano di entrambi i concerti di Johannes Brahms. Come direttore artistico, è responsabile del Grafenegg Festival, che è stato uno dei più prestigiosi festival orchestrali europei sin dalla sua fondazione nel 2007.



**Teatro Malibran**  
venerdì 22 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 23 marzo 2024 ore 17.00 turno U

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Concerto per pianoforte, violino,  
violoncello e orchestra in do maggiore op. 56

Allegro  
Largo  
Rondò alla polacca

*violino* Roberto Baraldi  
*violoncello* Emanuele Silvestri

---

JOHANNES BRAHMS

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Allegro non troppo  
Andante moderato  
Allegro giocoso  
Allegro energico e passionato

*direttore e pianoforte*  
**MYUNG-WHUN CHUNG**  
Orchestra del Teatro La Fenice

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE, VIOLINO,  
VIOLONCELLO E ORCHESTRA IN DO MAGGIORE OP. 56

La visione romantica di Beethoven come colui che ha potenziato al massimo grado l'individualismo in musica è oggi messa in discussione, eppure sembrerebbe confermata dalla contrapposizione dell'individualità del solista al collettivo orchestrale nei suoi concerti. Fa però eccezione il Triplo Concerto in do maggiore op. 56 per pianoforte, violino, violoncello e orchestra, che resta totalmente estraneo a quelle nuova e intensa dialettica fra i protagonisti dei concerti. Nonostante i suoi primi abbozzi siano stati notati sullo stesso quaderno dove andavano prendendo forma l'*Eroica* e il *Fidelio*, che hanno dato un contributo fondamentale alla creazione dell'immagine eroica e titanica di Beethoven, questo ampio lavoro del 1804 è ancora immerso nel mondo luminoso e ap problematico della musica del Settecento.

Al Settecento rimandano anche due circostanze esteriori. La prima è l'impiego di più solisti, che era frequente fino alla metà di quel secolo – basti pensare a Bach e Vivaldi – ma era ormai diventato desueto nei Paesi di area tedesca. La seconda è che questo concerto fu scritto su commissione, per esaudire un desiderio di un esponente dell'aristocrazia, nientemeno che il fratello dell'imperatore Francesco II, l'arciduca Rodolfo d'Asburgo-Lorena, che era grande appassionato di musica e allievo dello stesso Beethoven. Scrivendo la parte del pianoforte, Beethoven dovette quindi tener conto delle possibilità del suo giovane pupillo. A narrare il ruolo di Rodolfo nella nascita di questo concerto fu la prima biografia di Beethoven, scritta da Anton Schindler, che però non è sempre attendibile. Il suo racconto sembrerebbe avvalorato dal fatto che la prima esecuzione ebbe luogo nel 1805 nel corso di un concerto privato nel Palais Augarten, di proprietà dell'imperatore, ma anche questo è stato messo in dubbio. Resta comunque evidente che la parte pianistica fu scritta per un pianista di limitate possibilità, ed è logico dedurre che fu questo il motivo per cui Beethoven affiancò al pianoforte altri due strumenti, le cui parti sono più impegnative, soprattutto quella del violoncello, che si spinge spesso nel registro acuto. Per il pianoforte scrisse invece una parte piuttosto facile

ma anche brillante e vistosa, per evitare che il pianista sia messo in ombra dagli altri due solisti.

Qualche decennio prima sarebbe stato normale per un compositore tener conto di simili condizionamenti e anche Beethoven riuscì ad adeguarsi alle circostanze e a scrivere un lavoro degno di lui. Ma nel Triplo Concerto si ascolta non il genio che segnò un'impronta indelebile nella storia della musica bensì un musicista ricco di idee originali e brillanti anche quando non rivoluzionarie, nonché perfettamente padrone dell'arte musicale: è un altro Beethoven, ma non va sottovalutato.

L'*Allegro* inizia col suono ombroso di violoncelli e contrabbassi *pianissimo*, cui si aggiungono progressivamente tutti gli altri strumenti dell'orchestra, in un crescendo che porta al secondo tema, che è non è molto dissimile dal primo, cosicché manca il contrasto tematico tipicamente beethoveniano. Rispettando le regole, soltanto dopo la presentazione dei due temi principali da parte dell'orchestra entrano i solisti, prima il violoncello, poi il violino, infine il pianoforte, che riprendono e variano quei temi. È subito evidente che non ci si devono attendere qui contrapposizioni e tensioni drammatiche tra solisti e orchestra, ben marcate invece nel precedente Concerto n. 3 per pianoforte dello stesso Beethoven, composto pochi mesi prima. Questo carattere sereno e rilassato del Triplo Concerto si riflette anche nella struttura di questo movimento, meno compatta che nelle sinfonie, nei quartetti e nelle sonate beethoveniane: i solisti intrecciano tra loro eleganti dialoghi o divagano piacevolmente, l'orchestra interloquisce discretamente e nuove idee compaiono a diluire il serrato bitematismo della forma-sonata classica.

La cantabile e tenera melodia del *Largo* è presentata dal violoncello accompagnato dagli archi in sordina. Presto entrano il violino solista e il pianoforte, mentre l'orchestra tace, cosicché la parte centrale del movimento si trasforma in un vero e proprio trio, a cui gli strumenti a fiato gravi - corno, clarinetto e fagotto - aggiungono un delicato alone sonoro. Gli archi dell'orchestra rientrano solo per accompagnare la transizione dal *Largo* al Rondò alla polacca, che attacca senza interruzione.

È il violoncello a iniziare questo movimento con un tema vivace e spigliato, che viene subito ripreso dal violino e poco più avanti dal pianoforte e ritorna in seguito nei refrain del rondò. Il movimento dichiara di essere «alla polacca», ma in realtà si riconosce solo a tratti il ritmo della polacca, una danza aristocratica che dalla Polonia si era diffusa nelle corti di tutta l'Europa e conservava ormai ben poco delle sue origini. Una velocissima corsa avviata dal violino, che coinvolge prima gli altri solisti e infine l'intera orchestra, avvia alla conclusione questo movimento traboccante di buonumore e vitalità.

Mauro Mariani

## JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. 4 IN MI MINORE OP. 98

Per Johannes Brahms l'esperienza sinfonica oscilla tra ossequio alla tradizione e urgenza di una nuova espressività. La condizione del compositore è del resto particolare: da un lato, è l'epigono della stagione romantica tedesca, come dimostrano le sonorità orchestrali, i percorsi armonici, la varietà di sfumature espressive; dall'altro, procede sulla via costruttivista del classicismo, che si incarna nel mito nazionale impersonato dalla triade Haydn-Mozart-Beethoven. L'esempio di Beethoven, in particolare, agisce in lui come un freno potente, aumentando a dismisura le difficoltà:

Tu non puoi nemmeno immaginare – scrive Brahms al direttore d'orchestra Hermann Levi – in che stato d'animo si trovi uno come me nel sentire incensantemente un tale gigante marciare alle sue spalle.

Vero è che la Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98 appare ormai affrancata dall'incombere di modelli storici. Nella struttura formale convergono gli elementi costitutivi di un passato cui guardare con fedeltà e nostalgia, ma anche con la consapevolezza di aver raggiunto il massimo conseguibile con i mezzi a disposizione e, dunque, un punto di non ritorno. Se la grande costruzione contrappuntistica dell'ultimo movimento denota sapienza accademica, voglia di classicità e chiarezza, nelle serie di variazioni che lo costituiscono è praticamente già in atto lo smembramento delle forme cui il musicista in apparenza si attiene.

Brahms inizia la stesura della sua ultima sinfonia a un anno di distanza dalla Terza, componendola in gran parte nel corso di due soggiorni estivi a Müzzuschlag, in Austria, nel 1884 e nel 1885. Inizialmente, lo spiccato senso autocritico lo porta a esprimersi a proposito della sua opera in modo lapidario e ironico: in una lettera a Hans von Bülow – direttore stabile dell'Orchestra di corte di Meiningen a cui affida i preparativi della prima esecuzione – la paragona a delle ciliegie cresciute in un clima alpino: «non riescono a maturare e tu non le mangeresti». Nonostante lo scetticismo e il timore di una scarsa presa sul pubblico, Brahms concerterà e dirigerà personalmente la sinfonia in occasione del debutto a Meiningen, il 25 ottobre 1885, ottenendo un successo travolgente. Un entusiasmo destinato a rinnovarsi nella *tournee* dell'Orchestra di Meiningen in Germania e Olanda, con von Bülow sul podio, e nella prima esecuzione londinese del 1886 diretta da Hans Richter. Solo a Vienna, diffidente verso le novità, le accoglienze saranno inizialmente tiepide.

Certo, le novità della Quarta non sono eclatanti e di superficie. Il carattere austero e severo della composizione rispecchia il rigore 'luterano' tipico di Brahms: privilegia dunque lo scavo interiore, il lavoro certosino che passa al setaccio ogni idea con una raffinatezza che rimanda ai tratti della musica riservata. È nel primo e nell'ultimo movimento, in particolare,

che le novità della tecnica sinfonica si impongono compiutamente, sia nel carattere dei temi che nel rapporto che si instaura fra questi, e nella loro reciproca elaborazione.

L'*Allegro non troppo* apre la sinfonia senza preamboli: una cellula tematica di due note dà vita a una melodia orecchiabile, singhiozzante e malinconica, di cui rimarranno tracce nel corso dell'intero movimento. È l'unico tema che si impone immediatamente, delineando uno scenario vertiginoso: una drammatica e profonda meditazione sull'esistenza. All'interno di una imponente forma sonata sono racchiusi diversi altri spunti tematici, che vanno dall'eroico al lirico, e che difficilmente possono essere ordinati secondo una precisa gerarchia. Linee melodiche cantabili e un insieme di piccoli frammenti si espandono e si riproducono generando un organismo complesso e di grande tensione drammatica: un edificio costruito rigorosamente, in grado di valorizzare lo slancio a tratti quasi passionale dei motivi. Il titanico finale, dove viene ripreso il primo tema con una modifica della struttura ritmica, raggiunge il culmine dell'exasperazione, assumendo quasi l'aspetto di una invocazione urlata a piena voce nei confronti del destino.

A tanta tensione drammatica si oppone il trascolorare malinconico dell'*Andante moderato*. Il primo tema, esposto dal corno, evoca un'arcaizante atmosfera da sogno, per poi confluire in una melodia affidata ai clarinetti sostenuti dal pizzicato degli archi. L'unico momento di tensione è nella parte centrale, dove si apre uno squarcio lirico di contenuta drammaticità che presto si scioglie in un clima più sereno, quasi in una domanda di pace.

La quiete viene travolta dall'impetuosa energia e dalla potenza sonora dell'*Allegro giocoso*, dove l'organico orchestrale è ampliato anche in vista di particolari effetti timbrici: per la prima e unica volta nelle sinfonie di Brahms figura perfino il triangolo. Assimilabile a uno Scherzo e scritto in forma sonata (con una parte centrale di contrasto affidata alla voce bucolica dei corni), questo movimento sembra affogare ogni dramma o conflitto in una spensierata gioia di vivere.

La fine dell'opera, tuttavia, non contempla la negazione del dramma. L'*Allegro energico e passionato* che chiude la sinfonia fa convergere e 'risolve' i problemi formali riesumando la pratica strumentale della ciaccona attraverso il filtro e l'invenzione di Bach. Il tema di otto battute esposto dai fiati è infatti mutuato dalla Cantata BWV 150 «Nach dir, Herr, verlanget mich» e viene seguito da 32 variazioni che si aprono sulle più diverse possibilità combinatorie del linguaggio e dei suoi parametri. La forma sembra riflettere un percorso faticoso, in salita (come il tema), che si tende fino al limite delle energie umane, aspirando a una meta pacificante in cui poter riprendere fiato, ma che si ritrova, per misteriosa necessità, a riprendere sempre il passo dal punto in cui lo si aveva lasciato, fino al precipitare inesorabile della conclusione.

*Roberto Mori*

MYUNG-WHUN CHUNG, vedi biografia a pagina 24.



## ROBERTO BARALDI

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

## EMANUELE SILVESTRI

Ricopre attualmente il ruolo di primo violoncello presso l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam, dopo essere stato per dieci anni primo violoncello Solista dell'Israel Philharmonic Orchestra, affermandosi a livello internazionale come solista e musicista da camera di altissimo livello. Si è esibito come solista con molte orchestre in Europa, tra cui la Israel Philharmonic Orchestra, l'Orchestra della Fenice, il Teatro alla Scala (violoncello solista concertante), l'Orchestra Sinfonica di Basilea, i Pomeriggi Musicali di Milano, Milano Classica, sotto la direzione, tra gli altri, di Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Christopher Hogwood, Diego Matheuz e Gustavo Dudamel. Musicista da camera instancabile ed estremamente attivo, si è esibito in Europa, Israele, Cina, Taiwan, Giappone e Sud America con numerosi artisti ed *ensemble*, tra cui Leonidas Kavakos, Lahav Shani, Yuja Wang, Misha Maisky, Pinchas Zuckerman, Gil Shaham, Maria Joao Pires, David Garret, Salvatore Accardo, Jerusalem Quartet e altri. Dal 2022 è violoncellista del neo-fondato Trio Shaer. Ex primo violoncello al Teatro La Fenice, e cofondatore del Quartetto d'archi della Fenice, dal 2011 fa parte per diversi anni dell'Israel String Quartet, instaurando un intenso rapporto musicale con lo storico *ensemble* e registrando l'integrale dei quartetti per archi di Juan Crisóstomo de Arriaga. Nel 2022 è nominato docente di violoncello presso l'AHK Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (Conservatorio di Amsterdam). Dalla scorsa estate è *artist in residence* al Festival di Musica da Camera MusicaMundi a Waterloo. Suona un violoncello David Tecchler (Roma 1729) gentilmente offerto dall'Orchestra Filarmonica di Rotterdam.

**Teatro La Fenice**  
giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00  
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

GIUSEPPE VERDI  
*Messa da Requiem* per soli, coro e orchestra

Requiem  
Requiem - Kyrie  
Dies irae: Dies irae - Tuba mirum - Mors stupebit - Liber scriptus  
Dies irae - Quid sum miser - Rex tremendae - Recordare  
Ingemisco - Confutatis - Dies irae - Lacrymosa  
Offertorio: Domine Jesu - Quam olim Abrahae  
Hostias - Quam olim Abrahae  
Sanctus  
Agnus Dei  
Lux aeterna  
Libera me  
Libera me - Dies irae - Requiem - Libera me

in occasione del 150° anniversario della prima esecuzione assoluta

*soprano* Angela Meade  
*mezzosoprano* Annalisa Stroppa  
*tenore* Fabio Sartori  
*basso* Riccardo Zanellato

*direttore*  
**MYUNG-WHUN CHUNG**

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

## NOTE AL PROGRAMMA

### GIUSEPPE VERDI, *MESSA DA REQUIEM* PER SOLI, CORO E ORCHESTRA

Vi sono delle nature virtuosissime che hanno bisogno di credere in Dio; altre, ugualmente perfette, che sono felici, non credendo niente e osservando solo rigorosamente ogni precetto di severa moralità»: così nel settembre 1873 si esprime Giuseppina Strepponi, moglie di Giuseppe Verdi, in una lettera destinata al marito. Si riferisce al cattolico Alessandro Manzoni e all'ateo musicista divenuto suo sposo nel 1859, che a sua volta aveva ripetutamente espresso in passato una profonda ammirazione per l'autore dei *Promessi sposi*: «non è solo un libro ma una consolazione per l'umanità».

È noto che l'occasione di comporre una *Messa da Requiem* la offrì al musicista la notizia della morte dello scrittore, avvenuta il 22 maggio 1873. Verdi preferì non recarsi al funerale, per evitare l'immensa folla che vi partecipava. Si recò a visitare la tomba qualche giorno dopo, in solitudine. E rincasato, comunicò all'editore Ricordi che avrebbe scritto una *Messa funebre* in memoria di Manzoni.

Prima di illustrarne la genesi, occorre però aprire una parentesi, perché la storia di questa *Messa* riguarda anche l'altro sommo artista dell'Italia dell'Ottocento, Gioachino Rossini. Il rapporto tra i due musicisti non fu mai di amicizia, né furono frequenti i loro contatti diretti. Ciò però non significa che Verdi non nutrisse un'amplissima considerazione per il collega più anziano di ventun'anni. Infatti, alla morte del pesarese avvenuta il 13 novembre 1868 fu proprio Verdi a proporre al comune editore Ricordi di dar vita a un *Requiem* commemorativo da eseguirsi a Bologna, città ros-siniana per eccellenza, in occasione del primo anniversario della morte. I migliori compositori italiani – così aveva pensato il bussetano – avrebbero scritto un segmento ciascuno della *Messa*; lui avrebbe composto quello conclusivo, il «Libera me». Mettere d'accordo tutta la squadra non fu facile ma il *puzzle*, che aveva impegnato Antonio Bazzini, Carlo Coccia, Lauro Rossi e altri nove autori, prese infine forma.

Quando però insorsero problemi nell'organizzazione della prima esecuzione della *Messa per Rossini*, Verdi si risentì non poco e si disamorò del progetto fino al punto di ostacolare il volenteroso tentativo di alcuni di organizzare un'altra esecuzione in un periodo successivo. E il «Libera me»,

pezzo che – inutile dirlo – sopravanzava di non poco i precedenti, rimase nel cassetto (la *Messa per Rossini* attenderà poi la prima esecuzione fino al 1988, quando sarà diretta a Stoccarda da Helmut Rilling).

E riaccoci allora al 22 maggio 1873, data della morte di Alessandro Manzoni. Quel giorno Verdi decise di scrivere una propria Messa commemorativa per il letterato sfruttando come punto di partenza il contributo già scritto per Rossini, sia pure lievemente modificato. In un tempo né brevissimo né eccessivamente lungo, data la mole dell'opera, ne completò la composizione e ne organizzò lui stesso la prima esecuzione in occasione del primo anniversario della mesta ricorrenza. Nessun dubbio che il *Requiem per Manzoni* avrebbe dovuto essere eseguito a Milano, dove Manzoni era nato, morto e vissuto; per la chiesa si pensò alla Basilica di San Marco sia perché ritenuta la migliore dal punto di vista acustico sia perché governata da un sacerdote sufficientemente liberale da passar sopra a due divieti: quello di celebrare una Messa secondo il rito romano, anziché ambrosiano, e quello che impediva alle donne di cantare in chiesa (e quante ve ne erano, tra soliste e coriste, di voci femminili nel *Requiem* verdiano, che prevede la presenza di soprano, contralto, tenore, basso, coro di 120 e orchestra di 100 elementi).

Diretta da Verdi stesso a capo del Coro e dell'Orchestra della Scala, la *Messa da Requiem* fu così eseguita per la prima volta proprio il 22 maggio 1874, suscitando una potente emozione presso il pubblico e la critica, salvo qualche voce discorde come quella di Hans von Bulow, l'illustre direttore wagneriano in quel periodo soggiornante a Milano: su una rivista tedesca riferì che gli era bastato aver dato uno sguardo alla partitura per capire che gli era già passata la voglia di ascoltarla. Il *Requiem* iniziò presto a circolare alla Scala e in altre città italiane ed europee. L'anno dopo, prima che avesse luogo una *tournee* di esecuzioni a Parigi, Londra e Vienna, Verdi modificò il «Liber scriptus», originariamente scritto in forma di ampio fagato per coro a quattro parti, con una versione di tal segmento declamata da parte della sola voce di contralto, che ha una certa somiglianza con l'addio di Desdemona a Emilia nel futuro *Otello* (1878). La struttura definitiva dell'opera è dunque quella formata dai brani composti tra il 1873 e il 1874, dal «Liber me» del 1869 (lievemente ritoccato, però, come si diceva sopra) e dal «Liber scriptus» del 1875.

La vastità, la varietà e, per così dire, la profondità di questa composizione la rende, se non il capolavoro assoluto del suo autore, come ritengono diversi studiosi, certamente un *unicum* massimamente rappresentativo del catalogo di lui, in quanto può essere considerata come una *summa* della sua creatività, del suo stile, della sua personalità. Non a caso scorrendo le analisi del *Requiem* si sprecano le osservazioni sulla somiglianza di questo o quel segmento del mosaico con certi episodi, ora lirici ora drammatici, del teatro verdiano. Ciò peraltro rafforza la convinzione che l'opera, a dispetto del fatto di essere stata eseguita per la prima volta in chiesa, sia non

solo estranea a una finalità strettamente liturgica ma abbia anche molto a che fare con un tipo di drammaticità appunto teatrale: un teatro pervaso di una spiritualità squisitamente umana, alieno da ogni forma di religiosità convenzionale; un'opera personale, meditativa, volta a una dimensione interiore paragonabile a quella che aveva indotto Brahms, pochi anni prima, a scrivere *Un Requiem tedesco*. A proposito di Brahms, fu proprio il compositore di Amburgo tra i primi a reagire alla critica di Bulow: «Si è reso irrimediabilmente ridicolo. Solo un genio può comporre una cosa del genere»: tirata d'orecchi che indusse poi il celebre direttore a fare *dietro front* e a scrivere a Verdi una lettera di scuse per la sua «bestialità giornalistica».

La *Messa da Requiem* è formata da sette brani, quattro dei quali suddivisi a loro volta in due o più sezioni. Il primo, l'Introito, unisce un sommesso «Requiem aeternam» a un «Kyrie eleison» in cui le quattro voci si alternano nel condurre contrappuntisticamente l'ampia melodia principale. Il secondo è il cuore dell'opera, ovvero la Sequenza del «Dies irae», che Verdi suddivide in ben dieci sezioni. Queste ultime, che si eseguono senza soluzione di continuità, seguono il principio del contrasto espressivo, alternando passi terribilmente violenti come il «Dies irae» iniziale ad altri più composti e meditativi come il «Quid sum miser». Altre caratteristiche di questa Sequenza sono l'attenzione, si direbbe parola per parola, al testo e al suo significato e la funzione di ritornello del tumultuoso motivo del «Dies irae». Laddove possibile, inoltre, Verdi mette in luce una vena di lirismo (come ad esempio nel «Salva me» o nel «Recordare») particolarmente ispirata. La Sequenza si conclude con un «Lacrymosa» in forma di quartetto con coro la cui ripetitività ritmica produce l'impressione di una dolorosa marcia funebre.

L'Offertorio è suddiviso in due sezioni, un «Domine Jesu Christe» dolce, cantabile ed espressivo per quartetto senza coro e un toccante «Hostias» la cui melodia piana è affidata dapprima al tenore sopra a un tremolo di violini e poi ancora al quartetto dei solisti. Seguono un «Sanctus» solenne e vigoroso in forma di fuga a due cori preceduto da uno squillante richiamo di quattro trombe; un «Agnus Dei» delicato con le voci di soprano e contralto all'unisono, poi amplificate dal coro; e un trepidante «Lux aeterna» per terzetto animato da un percorso armonico quanto mai instabile, imprevedibile. La voce esclusa è quella di soprano, che è invece protagonista nel conclusivo «Liber me». Si tratta di una sorta di cantata in quattro sezioni per soprano con coro: un drammatico «Liber me, Domine», la riapparizione del «Dies irae» e del «Requiem aeternam» e una nuova riesposizione del «Liber me, Domine» in forma di fuga, che lascia dietro di sé un'eco di aspra terribilità che non cede nemmeno per un momento al sentimento della consolazione e che lascia supporre, sullo sfondo, la presenza di un Dio giudice, non misericordioso.

Enrico Girardi

**Requiem**

(*coro*)  
 Requiem aeternam dona eis, Domine,  
 et lux perpetua luceat eis.  
 Te decet hymnus Deus, in Sion,  
 et tibi redettur votum in Jerusalem;  
 exaudi orationem meam,  
 ad te omnis caro veniet.  
 Requiem aeternam dona eis, Domine,  
 et lux perpetua luceat eis.

(*coro*)  
 Dies irae, dies illa,  
 solvet saeculum in favilla,  
 teste David cum Sibylla.  
  
 (*soprano, mezzosoprano e tenore*)  
 Quid sum miser tunc dicturus,  
 quem patronum rogaturus,  
 cum vix justus sit securus?

(*solis e coro*)  
 Rex tremendae majestatis,  
 qui salvandos salvas gratis,  
 salva me, fons pietatis.

**Kyrie**

(*solis e coro*)  
 Kyrie eleison;  
 Christe eleison;  
 Kyrie eleison.

(*soprano e mezzosoprano*)  
 Recordare Jesu pie,  
 quod sum causa tuae viae,  
 ne me perdas illa die.

**Dies irae**

(*coro*)  
 Dies irae, dies illa,  
 solvet saeculum in favilla,  
 Teste David cum Sibylla.

Quaerens me, sedisti lassus,  
 redemisti crucem passus,  
 tantus labor non sit cassus.  
 Juste judex ultionis,  
 donum fac remissionis,  
 ante diem rationis.

Quantus tremor est futurus,  
 quando judex est venturus,  
 cuncta stricte discussurus!

(*tenore*)  
 Ingemisco, tamquam reus,  
 culpa rubet vultus meus,  
 supplicanti parce, Deus.  
 Qui Mariam absolvisti,  
 et latronem exaudisti,  
 mihi quoque spem didisti.

(*coro*)  
 Tuba mirum spargens sonum  
 per sepulchra regionum,  
 coget omnes ante thronum.

Preces meae non sunt dignae,  
 sed tu bonus fac benigne,  
 ne perenni cremer igne.  
 Inter oves locum praesta,  
 et ab haedis me sequestra,  
 statuens in parte dextra.

(*basso*)  
 Mors stupebit et natura,  
 cum resurget creatura,  
 judicanti responsura.

(*mezzosoprano e coro*)  
 Liber scriptus proferetur,  
 in quo totum continetur,  
 unde mundus judicetur.  
 Judex ergo, cum sedebit,  
 quidquid latet, apparebit,  
 nil inultum remanebit.

(*basso e coro*)  
 Confutatis maledictis,  
 flammis acribus addictis,  
 voca me cum benedictis.  
 Oro supplex et acclinis,  
 cor contritum quasi cinis,  
 gere curam mei finis.

(*coro*)  
 Dies irae, dies illa,  
 solvet saeculum in favilla,  
 teste David cum Sibylla.

(*solis e coro*)  
 Lacrymosa dies illa,  
 qua resurget ex favilla,  
 judicandus homo reus.  
 Huic ergo parce Deus.  
 Pie Jesu Domine,  
 dona eis requiem. Amen.

**Offertorio**

(*solis*)  
 Domine Jesu Christe, Rex gloriae!  
 Libera animas omnium fidelium  
 [defunctorum  
 de poenis inferni et de profundo lacu!  
 Libera eas de ore leonis,  
 ne absorbeat eas Tartarus,  
 ne cadant in obscurum:  
 Sed signifer sanctus Michael  
 repraesentet eas in lucem sanctam,  
 quam olim Abrahae promisisti  
 et semini ejus.

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 Abrahæ promisisti  
 et semini ejus.

**Sanctus**

(*coro*)  
 Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus  
 Deus Sabaoth.  
 Pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
 Hosanna in excelsis!  
 Benedictus, qui venit in nomine Domini.  
 Hosanna in excelsis!

**Agnus Dei**

(*soprano, mezzosoprano e coro*)  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
 dona eis requiem.  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
 dona eis requiem sempiternam.

**Lux aeterna**

(*mezzosoprano, tenore e basso*)  
 Lux aeterna luceat eis, Domine,  
 cum sanctis tuis in aeternum,  
 quia pius es.  
 Requiem aeternam dona eis, Domine,  
 et lux perpetua luceat eis,  
 cum sanctis tuis in aeternum,  
 quia pius es.

**Libera me**

(*soprano e coro*)  
 Libera me, Domine, de morte aeterna,  
 in die illa tremenda,  
 quando coeli movendi sunt et terra.  
 Dum veneris judicare saeculum per ignem.  
 Tremens factus sum ego et timeo,  
 dum discussio venerit atque ventura ira.  
 Quando coeli movendi sunt et terra.

Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae,  
 dies magna et amara valde.  
 Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
 et lux perpetua luceat eis.

Libera me, Domine, de morte aeterna,  
 in die illa tremenda,  
 quando coeli movendi sunt et terra.  
 Dum veneris judicare saeculum per ignem.

MYUNG-WHUN CHUNG, vedi biografia a pagina 24.

ANGELA MEADE

Ha vinto sia il Beverly Sills Artist Award del Metropolitan Opera 2012 sia il Richard Tucker Award 2011. Nel 2008, come Elvira nell'*Ernani*, ha fatto il suo debutto operistico professionale al Metropolitan. Da allora è riconosciuta come una delle più talentuose cantanti di oggi, eccellendo sia nei ruoli più esigenti del belcanto, che nelle opere di Verdi e Mozart. Successivamente ha cantato i ruoli principali in *Norma* di Bellini e *Semiramide* di Rossini alla Metropolitan Opera, *Alcina* di Händel con la Washington National Opera e *Adriana Lecouvreur*



con l'Opera di Francoforte. Inoltre, ha interpretato il ruolo di Giselda nei *Lombardi alla prima crociata* al Regio di Torino e *I due Foscari* al fianco di Plácido Domingo e Michael Fabiano. Dal suo debutto, numerosi sono i ritorni al Met: come *Norma* e nella nuova *Anna Bolena* di Sir David McVicar; come Leonora nel *Trovatore*; nel ruolo di Alice Ford in *Falstaff* con James Levine; come contessa nelle *Nozze di Figaro*. Alla Carnegie Hall ha interpretato la rara *Beatrice di Tenda* di Bellini ed è apparsa nel *Moïse et Pharaon* di Rossini, mentre al Lincoln Center ha cantato ancora Giselda con l'Orchestra dell'Opera di New York. Tra i suoi impegni recenti: *Aida* a Verona, New York e Torino, *Il trovatore* a Palermo e Siviglia, *Die Walküre* a Seattle, *Simon Boccanegra* a Parma, *Anna Bolena* e *I due Foscari* a Genova, *Norma* a Parma e Piacenza, *Ernani* a Roma e Valencia, *La forza del destino* a La Coruña, *Lucrezia Borgia* a Monaco, *Don Carlo* al Met e *I vespri siciliani* alla Scala.

ANNALISA STROPPIA

È uno dei mezzosoprani italiani più acclamati della sua generazione. La sua carriera inizia nel 2011 quando debutta come Cherubino nei *Due Figaro* di Mercadante diretta da Riccardo Muti al Salzburger Festspiele e, da allora, si esibisce nei maggiori teatri del mondo, tra i quali la Scala, Wiener Staatsoper, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro di San Carlo, Concertgebouw e Teatro Real di Madrid collaborando con direttori quali Roberto Abbado, Armiliato, Frizza, Mehta, Oren, Thielemann e Currentzis in opere, concerti



e *recital*. Nel 2022 è stata Carmen nell'omonima opera al Teatro Massimo di Palermo, Adalgisa in *Norma* al Teatro Massimo Bellini di Catania e al Teatro Regio di Torino, Nicklausse in *Les Contes d'Hoffmann* al Teatro Principal de Palma, Suzuki in *Madama Butterfly* all'Opéra de Monte-Carlo e al Bregenz Festspiele, Preziosilla nella *Forza del Destino* al Festival Verdi di Parma. Nel novembre dello stesso anno ha debuttato come Leonor de Guzman nella *Favorite* al Festival Donizetti di Bergamo, ottenendo il plauso generale della stampa internazionale. Impegni per l'anno 2023 comprendono *La Favorite* all'Opéra National de Bordeaux, *La Gioconda* al Teatro Pèrez Galdós di Las Palmas, *Anna Bolena* al San Carlo di Napoli, *Idomeneo* all'Opéra Royal de Wallonie, *Madama Butterfly* al Bregenz Festspiele e alla Bayerische Staatsoper.

## FABIO SARTORI

Nato a Treviso, ha realizzato i suoi studi musicali al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia sotto la guida di Leone Magiera. Ha fatto il suo debutto professionale alla Fenice come Rodolfo nella *Bohème*. La stagione successiva debutta alla Scala in *Macbeth* sotto la direzione di Riccardo Muti e si esibisce come Gabriele Adorno in *Simon Boccanegra* al Comunale di Bologna e nel ruolo del titolo nel *Don Carlos* al Regio di Parma. Da allora si è esibito nei principali teatri d'opera, tra cui Scala, Arena di Verona, Opéra National de Paris,



Opera di Roma, Staatsoper di Berlino e Deutsche Oper Berlin, Opernhaus Zürich, Liceu di Barcellona, Bolšoj di Mosca, Teatro Real di Madrid, a Francoforte, Torino, Bologna e a Firenze. Il suo repertorio comprende ruoli da protagonista come Maurizio in *Adriana Lecouvreur*, Cavaradossi, Pinkerton, Rodolfo in *Luisa Miller*, Pollione in *Norma*, Riccardo in *Un ballo in maschera*, Manrico nel *Trovatore*, Radamès, Ismaele in *Nabucco*, Jacopo Foscari nei *Due Foscari*, Carlo nei *Masnadieri*. Nel 2018 ha fatto il suo debutto alla Royal Opera House di Londra come Canio in *Pagliacci*. È regolarmente invitato alla Scala. Ha lavorato con i più grandi direttori d'orchestra, tra i quali Claudio Abbado, Zubin Mehta al Maggio Musicale Fiorentino; Riccardo Muti alla Scala, Oren al Covent Garden e alla Scala nella storica produzione di *Aida* di Franco Zeffirelli, Daniel Barenboim alla Staatsoper di Berlino, Gianandrea Noseda, con cui partecipa alla *tournee* del Regio di Torino a San Pietroburgo.

## RICCARDO ZANELLATO

Vincitore dell'Oscar della Lirica 2019, debutta con *Dom Sébastien* al Comunale di Bologna e al Donizetti di Bergamo. Da quel momento in poi si afferma come uno degli artisti di riferimento del repertorio verdiano, pur trovandosi a suo agio anche nelle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Puccini. Degna di nota la collaborazione con Riccardo Muti, che lo ha scelto per *Iphigénie en Aulide*, *Nabucco*, *Moïse et Pharaon*, *Macbeth* e *Simon Boccanegra* all'Opera di Roma. Regolare ospite del Festival Verdi al Regio di Parma, ha interpretato *Nabucco*, *La forza del destino*



con la direzione di Gelmetti, *Attila* e il *Requiem* diretto da Temirkanov. Ha debuttato al Rossini Opera Festival come Mosè nel *Mosè in Egitto* (premio Abbiati 2011). È tornato al Comunale di Bologna dove ha inaugurato la stagione nel 2013 come Banco in *Macbeth* per la regia da Bob Wilson e diretto da Roberto Abbado. Più recentemente, al Festival Verdi 2022 è stato protagonista nel *Simon Boccanegra* come Jacopo Fiesco e come basso del *Requiem*. Altri recenti impegni includono: *Macbeth* a Zurigo; *Nabucco* a Bari, Torino, Valencia e Ginevra e in *tournee* in Italia con Muti; *Szenen aus Goethes Faust* a Ravenna; *Aida* a Napoli; *Lucia di Lammermoor* a Monaco di Baviera; *Rigoletto* al Circo Massimo di Roma, Muscat e Genova; *Macbeth* di Verdi nella rara versione francese al Festival Verdi di Parma e nella versione tradizionale ancora con Muti a Tokyo; *Aida* a Verona e Roma; *Simon Boccanegra* a Liegi; *Don Giovanni* a Torino e *I vespri siciliani* a Bologna. Alla Fenice canta in *Aida* (2019), *La vedova scaltra* (2007), *La Juive* (2005), *Le Roi de Lahore* (2004) e *Lucia di Lammermoor* (2004).

**Teatro La Fenice**  
venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

FABIO MASSIMO CAPOGROSSO  
*Oltre i confini*  
nuova commissione  
in occasione del 700° anniversario della morte di Marco Polo

GUSTAV MAHLER  
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*  
edizioni Universal Wien  
rappresentante per l'Italia: Casa Ricordi Milano

Allegro non troppo  
Andante moderato  
Allegro giocoso  
Allegro energico e passionato

*direttore*  
**NICOLA LUISOTTI**  
Orchestra del Teatro La Fenice

## NOTE AL PROGRAMMA

FABIO MASSIMO CAPOGROSSO, *OLTRE I CONFINI*

L'occasione di scrivere un brano ispirato alla figura di Marco Polo rappresenta senz'altro uno spunto di riflessione su ciò che spinge la mente umana a guardare oltre i confini conosciuti. Ho sempre considerato la stesura di una partitura come un viaggio che ci porta a scavare nel nostro inconscio, a scoprire aspetti misteriosi della nostra mente, della nostra personalità. Un viaggio capace di arricchirci come artisti, ma anche come uomini. Così, mi piace pensare al viaggio di Marco Polo come al viaggio di un compositore che guarda il pentagramma vuoto come un oceano da esplorare. Un viaggio che puoi pensare di programmare nei dettagli più accurati, ma che alla fine ti porta sempre a percorrere sentieri sconosciuti.

*Fabio Massimo Capogrosso*

GUSTAV MAHLER, *SINFONIA N. 1 IN RE MAGGIORE TITANO*

L'opera prima di Mahler non fu una sinfonia: egli stesso faceva iniziare il proprio catalogo da *Das klagende Lied* (1878-80), che definiva

il primo dei miei lavori in cui trovai in me stesso 'Mahler', una fiaba per coro, soli e orchestra.

Ein Meirchen, una fiaba: l'esordio mahleriano si colloca in una dimensione narrativa, si apre a una direzione romanzesca e schiude prospettive 'teatrali', ma di un teatro puramente immaginario. Sono aspetti rivelatori per una definizione iniziale della poetica mahleriana, e non meno significativo è il carattere del testo, scritto dallo stesso Mahler: egli si compiace di affermare che quei versi avrebbero potuto benissimo trovarsi tra le pagine di *Des Knaben Wunderhorn*, la celebre raccolta di Armin e Brentano che ebbe un rilievo determinante nella storia del Lied mahleriano fino al 1901. Non commenteremo qui tutti gli aspetti che fanno della tragica 'fiaba' composta tra i diciotto e i vent'anni il vero e proprio atto di nascita del linguaggio

mahleriano (dalla originale individuazione del timbro all'irrompere della 'volgare' musica di festa suonata dall'orchestra 'lontana' nell'ultima parte) e gli evidenti legami ideali che rimandano a Weber e al primo Romanticismo; ma dobbiamo ricordare le altre pagine compiute che costituiscono antecedenti essenziali alla Prima Sinfonia, i cinque Lieder del 1880-83 pubblicati da Schött nel 1892 e noti come il primo quaderno dei *Lieder und Geseinge aus der Jugendzeit* e i quattro *Lieder eines fahrenden Gesellen*, composti in breve tempo tra il dicembre 1884 e gennaio 1885.

Secondo il Lagrange qualche schizzo dello Scherzo della Prima Sinfonia potrebbe risalire allo stesso 1884: certamente Mahler vi lavorò almeno dal 1885 e la finì nel marzo 1888. Alla prima esecuzione, che Mahler diresse a Budapest il 20 novembre 1889, non si ascoltò la sinfonia come oggi la conosciamo perché la partitura fu riveduta nel 1893 e nuovamente corretta in seguito, prima di venir pubblicata nel 1899. Nei circa dieci anni che separarono la prima esecuzione dalla pubblicazione vi furono interventi decisivi nella strumentazione (meno radicali da questo punto di vista erano stati i ritocchi apportati a *Das klagende Lied*): l'organico fu ampliato e insieme la scrittura alleggerita per conferire la più essenziale chiarezza alla struttura musicale, all'intrecciarsi dei motivi, alla polifonia. Una nuova edizione fu stampata nel 1906. I mutamenti non riguardano soltanto la strumentazione: la sinfonia era inizialmente in cinque movimenti, il secondo dei quali, un *Andante* che portava il titolo *Blumine*, fu dopo alcune incertezze soppresso. Era stato eseguito a Budapest nel 1889, ad Amburgo nel 1893 e nel 1894 a Weimar; ma fu eliminato a Berlino nel 1896 e da allora non fu più oggetto di ripensamenti. Lo conosciamo perché è conservato il manoscritto dell'esecuzione amburghese del 1893, che dal 1959 appartiene alla Yale University. Secondo l'ipotesi di Donald Mitchell questo *Andante* (pubblicato nel 1967) faceva parte delle musiche di scena per dei *tableaux vivants* sul poema di Scheffel *Der Trompeter von Seikkingen*, composte da Mahler nel 1884 per il teatro di Kassel. Quelle musiche sono perdute, ma resta la citazione di sei battute (in un articolo di Max Steinitzer del 1920) che coincidono con l'incipit di *Blumine*: il pezzo avrebbe però potuto subire ulteriori elaborazioni. A favore dell'ipotesi di Mitchell sta anche il fatto che l'organico di *Blumine* è ridotto agli altri tempi; ma il carattere del brano, la sua stessa semplicità ne fanno una sorta di delicata parentesi all'interna della sinfonia. A Natalie Bauer-Lechner Mahler avrebbe detto nel 1900-01 che lo trovava «sentimentalschwärmerisch», riflesso della 'giovanile stupidità' dell'eroe della Prima; secondo Walter lo giudicava «non abbastanza sinfonico». Più che un vero e proprio corpo estraneo, come lo ritiene il Mitchell, *Blumine* sembra una parentesi non necessaria, e certamente di carattere più elementare nel contesto della Prima.

Un discorso a sé richiederebbero i mutamenti subiti dal 'titolo' della Prima e dal suo programma. A Budapest nel 1889 la composizione era presentata come *Poema sinfonico in due parti*:

Parte I: 1. Introduzione e Allegro comodo 2. Andante 3. Scherzo  
Parte II: 4. A la pompes funebres (*sic*) 5. Molto appassionato.

Non apparivano indicazioni sul programma di questo «poema sinfonico». Invece quando Mahler diresse la Prima ad Amburgo il 27 ottobre 1893 (in un concerto comprendente fra l'altro sei dei suoi Lieder da *Des Knaben Wunderborn*) il lavoro era presentato così:

*Titan*, un poema sinfonico in forma di sinfonia (eine Tondichtung in Symphonieform)

I PARTE «Dai giorni della giovinezza», un po' di fiori, frutti e spine

1. Primavera senza fine. (Introduzione e Allegro comodo)

L'introduzione rappresenta il destarsi della natura dal lungo sonno invernale.

2. *Blumine* (Andante)

3. A vele spiegate (Scherzo)

II PARTE «Commedia humana»

4. Arenato (Marcia funebre nello 'stile di Callot')

A illustrazione di questo movimento valga quanto segue. Lo stimolo esterno per questo brano musicale è venuto all'autore da una stampa caricaturale ben nota in Austria a tutti i bambini: «Il funerale del cacciatore», tratta da un vecchio libro di fiabe. Gli animali del bosco accompagnano alla tomba la bara del cacciatore morto: le lepri portano lo stendardo, davanti c'è un gruppo di musicanti boemi con i quali suonano gatti, rospi, cornacchie ecc., e cervi, caprioli, volpi e altri animali del bosco alati o a quattro zampe seguono il corteo in atteggiamenti farseschi. In questa collocazione il pezzo è pensato come espressione di un umore ora ironicamente allegro, ora carico di sinistri presentimenti; segue subito

5. Dall'inferno (Allegro furioso) come l'improvviso scoppio di disperazione di un cuore ferito nel profondo.

A Weimar, dove Richard Strauss diresse la terza esecuzione della sinfonia, il 3 giugno 1894, il testo di presentazione era quasi identico, con soltanto qualche particolare mutato; l'ultimo movimento però portava il titolo «Dall'Inferno al Paradiso». Ma riproponendo la Prima a Berlino il 16 marzo 1896 (in quattro tempi senza *Blumine*) Mahler eliminò il titolo e ogni altra indicazione. Il 20 marzo 1896 spiegò questa sua scelta in una lettera a Max Marschalk:

... Il titolo (*Titan*) e il programma hanno la loro ragione; cioè a suo tempo i miei amici mi indussero a stendere una sorta di programma per facilitare la comprensione della sinfonia. Solo in un secondo momento, dunque, avevo trovato i titoli e le spiegazioni. Se questa volta li ho tralasciati non è solo perché li considero del tutto insufficienti, anzi neppure appropriati, ma per-

ché ho fatto l'esperienza degli errori ai quali inducono il pubblico. Ma è così con ogni programma! Mi creda, anche le sinfonie di Beethoven hanno il loro programma interiore (inneres Programm), e con la più approfondita conoscenza di tali opere cresce anche la comprensione del giusto percorso delle idee e del sentimento. Così sarà alla fine anche per le mie opere. A dire il vero a proposito del terzo movimento (Marcia funebre) c'è il fatto che ho avuto lo stimolo esterno dalla nota immagine infantile («Il funerale del cacciatore»). Ma in questa pagina è irrilevante ciò che viene rappresentato, importa soltanto il clima espressivo che si deve definire, e dal quale poi d'un tratto, come il fulmine da una nuvola nera, erompe il quarto tempo. E semplicemente il grido di un cuore ferito nel profondo, preceduto dall'afa greve della marcia funebre, ironica e sinistra. Ironica nel senso della «eironeia» di Aristotele.

La risposta di Marschalk indusse Mahler a ulteriori precisazioni nella fondamentale lettera del 26 marzo, dove scrive fra l'altro:

In quanto a me, so che non farei certo musica sulla mia esperienza finché la posso riassumere in parole. La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le oscure sensazioni, sulla soglia che conduce all'«altro mondo»; il mondo in cui le cose non si scompungono più nel tempo e nello spazio. Come trovo banale inventare musica su un programma, così considero insoddisfacente e sterile voler dare un programma ad un'opera musicale. Con ciò non cambia il fatto che l'occasione (Veranlassung) per un'immagine musicale è certamente un'esperienza dell'autore, dunque pur sempre qualcosa di abbastanza concreto per essere rivestito di parole...

Dovremo ritornare su questa lunga lettera, che contiene altre riflessioni sul «problema sinfonico», su Beethoven e Wagner, e notizie sull'ispirazione della Seconda Sinfonia. Nel 1896, l'anno in cui Mahler portò a termine la Terza Sinfonia, si fa particolarmente evidente il bisogno del compositore di riflettere sul problema della musica 'a programma' e di chiarire la profonda differenza della propria poetica da quella di uno Strauss, l'autonomia e il senso della propria posizione. Estraneo all'impeto immaginifico straussiano, Mahler si caratterizza per l'immediatezza interiore dell'inneres Programm, e la coerenza della sua posizione non è intaccata dalle incertezze e dai comportamenti contraddittori che riguardano la formulazione, pubblicazione o eliminazione dei programmi delle prime tre sinfonie. Il caso della Prima è certamente il più semplice, perché Mahler non tornò più sulle proprie decisioni dopo il 1896, senza peraltro mai negare gli elementi autobiografici in qualche modo presenti nella ispirazione di questa sinfonia e l'«idea poetica», il programma 'interno' alla musica e in essa compiutamente risolto, parte di una totalità che nasce dalla musica. A proposito dei primi si è soliti ricordare l'amore per Johanna Richter e quello per Marion von Weber, moglie del nipote del musicista che Mahler venerava e di cui completò *Die drei Pintos* (ma nella stessa lettera a Marschalk del 26 marzo 1896 si legge:

... vorrei fosse sottolineato che la sinfonia inizia ben al di là dell'affaire amoroso; esso ne sta alla base, nel senso che nella vita senti-mentale dell'autore le preesistette. Ma l'esperienza esterna divenne l'occasione e non il contenuto dell'opera...).

Fin dall'inizio l'atteggiamento 'contraddittorio' di Mahler sui 'programmi' formulati e poi eliminati riguarda non tanto la reale natura della sua concezione, ma il modo di valutare l'opportunità di fornire al pubblico un 'aiuto' (poi definitivamente giudicato di scarsa efficacia). Nel caso della Prima si può capire la ragione dell'insistenza sulla divisione in due parti e dell'abbondanza di indicazioni sulla Marcia funebre, che fin dalla prima esecuzione suscitò le reazioni più irritate. Qualche discussione ha suscitato il titolo *Titan* e il modo in cui bisogna intendere l'allusione in esso implica al romanzo di Jean Paul. La predilezione di Mahler per questo scrittore, carissimo in precedenza a Schumann, è rivelata anche da alcune indicazioni del programma del 1893; d'altra parte è ben difficile vedervi qualcosa di più di un omaggio assai vago. Natalie Bauer-Lechner e Ferdinand Pfohl insistono sul fatto che il titolo fu trovato a posteriori, senza intenzioni precise, mentre Bruno Walter vuole associare la figura del demoniaco Roquairol al clima espressivo della Marcia funebre. Ma con quel titolo poi cancellato (e con le altre allusioni a Jean Paul) Mahler volle forse rendere omaggio a ciò che in Jean Paul poteva sentire affine, senza nessun bisogno di veri e propri riferimenti extramusicali: Ladislao Mittner definì il Titan

opera pseudotitanica, un canto di lode della primavera tedesca e delle forze primaverili dell'anima tedesca,

e non sembra impossibile richiamare nel modo più generico tali caratteri di fronte alla freschezza gioiosa del sentimento della natura che si manifesta nella prima sinfonia mahleriana. O meglio, le allusioni a Jean Paul, come quella a Hoffmann (in Callots Manier), valgono semplicemente a chiarire alcuni aspetti della cultura letteraria, in cui si riconosceva il giovane compositore, cui di Jean Paul dovevano interessare anche la mescolanza di toni contrastanti e l'umorismo grottesco. È certamente da escludere qualunque specifico riferimento alla intricata vicenda del Titan, ed è evidente che Mahler si preoccupava dell'eventualità che qualcuno cercasse nella sua musica associazioni letterarie di questo tipo. Perché la sua musica è la sola grande protagonista della Prima Sinfonia: qui il mondo poetico mahleriano si delinea con l'irripetibile freschezza del capolavoro giovanile, ma anche con la sicurezza e la complessità, la maturità possibili in una prima sintesi, in un lavoro che non è un esordio.

Le prime pagine della partitura ci schiudono subito aspetti essenziali della poetica mahleriana: non per caso questa Introduzione è il punto di partenza del grande saggio di Adorno ed è generalmente oggetto di parti-

colare attenzione. E anche una delle sezioni che Mahler continuò tormentosamente a rivedere e correggere, per dare la più nitida e compiuta definizione alla straordinaria originalità della concezione dello spazio acustico qui sperimentata. Nella partitura si legge: «Lento. Strascicato. Come un suono della natura», *Wie ein Naturlaut*: Mahler usò, nel 'programma' di Amburgo, l'inadeguata immagine del 'destarsi della natura', e la Natalie Bauer-Lechner disse:

Con il primo suono, il lungo la degli archi con armonici, siamo in mezzo alla natura: nel bosco, dove la luce del sole estivo scintilla tremolando tra i rami.

Ancora a Natalie raccontò di aver avuto solo in un secondo momento l'intuizione decisiva di far suonare il la in tutti i registri agli archi divisi con armonici

per raggiungere quello sfavillio e quel risplendere dell'aria a cui pensavo.

Immagini come queste ci dicono qualcosa sull'effetto di immersione quasi in un paesaggio e sulla arcana, trasparente suggestione dell'iniziale 'suono della natura'; ma restano al di qua dell'intensità evocativa di questa pagina, dove l'idea della natura non ha nulla di idilliaco: nella Introduzione, con la evocazione di una condizione non ancora segnata dalla soggettività, la musica di Mahler sembra rivelare qualcosa di un mondo 'altro', definendo una condizione statica, sospesa, fuori dal tempo, e individuando uno spazio acustico aperto a molteplici direzioni, dove le immagini che prendono forma sul lunghissimo pedale di la appaiono frammentarie, liberamente dispersive, e provengono da diverse parti. 'Suono della natura' è anche l'intervallo di quarta discendente che per primo si profila (e che ha un rilievo decisivo nel materiale tematico della sinfonia) dando poi vita a una lenta progressione, interrotta dall'improvviso apparire in *pianissimo* di una fanfara dei clarinetti «come se giungesse da dietro il sipario» (Adorno) (1°). Si ascoltano in lontananza altri suoni di fanfara in remota lontananza, la quarta discendente finge il richiamo del cucù (sostituendo l'intervallo di terza maggiore che generalmente lo caratterizza), mentre i corni intonano un morbido canto: finché un minaccioso disegno cromatico di violoncelli e contrabbassi con sordine conclude l'introduzione spegnendosi in *pianissimo*. Il fondamentale intervallo di quarta ripetuto segna il passaggio all'esposizione, e da questo prende avvio il primo tema, che cita il secondo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Il carattere discontinuo, disordinato, quasi di collage della introduzione (dove il solo elemento unificante era l'irreale velo, il 'sipario' costituito dal pedale di la) appare in netto contrasto con la scorrevolezza dell'esposizione, che si appropria, trasformandola sinfonicamente, della fresca, nitida vena cantabile di «Ging heut' morgen tibers Feld» («Me ne andavo stamane per i prati / sull'erba c'era ancora la

rugia»), della sua felice vitalità davvero «primaverile» (Mahler rielabora liberamente il materiale delle prime tre strofe, escludendo il malinconico ripiegamento della sezione conclusiva del Lied). Ne risulta una esposizione poco ortodossa, che esclude il tradizionale dualismo tematico e gli stessi rapporti tonali che di norma caratterizzano questa sezione (dopo l'inizio la maggior parte dell'esposizione rimane legata alla regione della dominante).

Ma assai meno ortodossa è la concezione complessiva della forma-sonata nel primo tempo della Sinfonia in re maggiore, sebbene se ne possa riconoscere ancora a grandi linee lo schema. Il netto contrasto tra la 'dispersiva' Introduzione e la fluida compattezza cantabile, sostanziata dello spirito del Lied, dell'esposizione è mediato dall'originalissima concezione dello sviluppo, articolato in due sezioni di diversa lunghezza. Ritornano i 'suoni della natura' dell'introduzione, il fluire della musica sembra arrestarsi; ma accanto al riapparire del la tenuto, della quarta discendente, del disegno cromatico nel registro grave, ascoltiamo fin dall'inizio un nuovo motivo del violoncello, che lentamente, gradualmente assume il profilo di un tema. Si giunge così alla seconda parte dello sviluppo, che inizia con una fanfara dei corni, un elemento nuovo, ma chiaramente derivato dal materiale dell'Introduzione (per la presenza dell'intervallo di quarta, per il carattere di fanfara e per l'affinità iniziale con il ritmo del tema del violoncello). Nella seconda parte dello sviluppo, la più ampia, dove l'orchestra mahleriana svela una straordinaria varietà e ricchezza di colori, il tema del violoncello si intreccia con una affascinante frammentazione della melodia del Lied in motivi che si ripresentano variati e combinati in ordine sempre diverso. Verso la fine di questa sezione il respiro sinfonico si fa più intenso, si anticipa un tema (battuta 311) che avrà rilievo nel quarto movimento, e un grande crescendo sfocia nell'irruzione, in *fortissimo*, della fanfara che nell'Introduzione si era ascoltata «nella più remota lontananza». Anche all'interno di una concezione formale che modifica con grande libertà i caratteri e le funzioni della forma sonata questa irruzione di un materiale ascoltato in precedenza segna una lacerazione non giustificabile alla luce di una logica costruttiva 'astratta'. Adorno ha citato proprio questo passo come esempio appunto della categoria dell'«irruzione» (Durchbruch) che nel suo saggio è vista come un aspetto fondamentale del linguaggio mahleriano:

... la fanfara irrompe... in contrasto con le proporzioni sonore precedenti, in contrasto anche con il *crescendo* che ad essa conduce: non è che questa fanfara raggiunga il culmine del brano, ma è la musica che si dilata con una scossa corporea: la rottura giunge da un'altra parte, esternamente al moto proprio della musica, che viene manomessa. Per qualche secondo sembra che in questa sinfonia si sia realizzato ciò che per una vita intera ha sperato lo sguardo puntato dalla terra al cielo...

Mahler trae le necessarie conseguenze dalla lacerazione formale segnata da questa irruzione. La ripresa, che inizia subito dopo, non potrà presentare i caratteri e le funzioni consuete, ma si contrae sensibilmente e sfocia rapidamente nella coda conclusiva. Sottraendosi a una logica costruttiva tradizionale l'irruzione, con la sorpresa che produce, può essere intesa anche come annuncio di qualcosa che verrà, crea un'attesa o un interrogativo che trova risposta nel Finale. Privo di aspetti problematici appare invece il secondo tempo, uno Scherzo dalla consueta forma tripartita. Nel suo carattere 'dialettale austriaco si ricollega all'eredità di Schubert e Bruckner (evidente soprattutto nella gentile, esitante grazia del Trio centrale) e non manca certo di accenti personali nel suo vigore, nell'appropriarsi di movenze di rustici Uндler. Rimanda infatti ad uno dei primi Lieder in cui si può riconoscere compiutamente Mahler, Hans und Grethe del 1880, citandone liberamente e amplificandone sinfonicamente alcuni spunti. L'intervallo di quarta discendente energicamente ripetuto all'inizio dello Scherzo rimanda al Lied, ma si collega anche a quel 'suono della natura' del primo tempo che funge da nucleo di gran parte del materiale della sinfonia. Ritroviamo lo stesso intervallo ossessivamente scandito dal timpano all'inizio del terzo tempo, che Mahler vuole separato dal precedente da una adeguata pausa. Bruno Walter racconta che secondo il compositore bisognava

immaginare prima del terzo movimento un avvenimento catastrofico, che è la fonte emozionale della Marcia funebre e del Finale.

Si sono già ricordate le dichiarazioni di Mahler sulla concreta sollecitazione esterna (Il funerale del cacciatore) da cui era nato il terzo tempo: simili confessioni rivelano anche la preoccupazione per il disorientamento che potevano creare nell'ascoltare le lacerazioni stilistiche e il clima espressivo della Marcia funebre. Immagini grottesche, di feroce ironia evoca Mahler anche in una conversazione riferita da Natalie Bauer-Lechner (novembre 1900): vi si parla di uno squallido funerale dove la nota cantilena *Bruder Martin* (in francese *Frère Jacques*, in italiano *Fra' Martino*) viene suonata cupamente da una cattiva orchestrina. E ai suoni di una simile marcia funebre si mescolano quelli di un'altra orchestrina, che fa risuonare «tutta la brutalità, allegria e banalità del mondo». Il pezzo comincia con una elaborazione a canone di *Bruder Martin* (ma trasposto in tonalità minore), la cui melodia (legata da affinità al disegno cromatico della Introduzione del primo tempo) è presentata da un contrabbasso genialmente sforzato a suonare (con sordina) in un registro scomodamente acuto, con effetto sinistro, cupo e soffocato. Gli interventi di un oboe appaiono un beffardo commento che qua e là si sovrappone alla cupa monotonia del canone, ossessivamente accompagnato dal timpano. Alla fine del canone due oboi intonano una sospirata melodia di sapore ungherese boemo, e subito dopo irrompe «mit Parodie» (con parodia) un grottesco spunto bandistico.

Mai la musica aveva osato dar voce alla «brutalità, allegria e banalità del mondo» gettando in faccia agli ascoltatori simili deformazioni, un sarcasmo e un amor nero definito attraverso la 'volgarità' di lacerazioni stilistiche del genere. Tanto più lontana appare la mesta visione di sogno che si schiude al centro della Marcia funebre, con la citazione dell'ultima parte del quarto dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, «Die zwei blauen Augen», la trasfigurata sezione in maggiore che segna, alla fine del ciclo, una sorta di schubertiana conciliazione; «Semplice e piano, come una melodia popolare», si legge nella partitura della sinfonia all'inizio di questa pagina, di indicibile tenerezza. La incantata visione si spegne oscurandosi in minore, e ritorna la marcia funebre in parte mutata, toccando nuovi culmini di sarcasmo e di orrore nella polifonica sovrapposizione di materiali incompatibili.

A ventun anni dal compimento della Prima Sinfonia, dopo averla diretta a New York il 16 e 17 dicembre 1909, Mahler scriveva a Bruno Walter queste impressioni:

L'altro ieri ho presentato qui la mia Prima! A quanto pare senza particolare successo. Io invece sono molto soddisfatto di questa riuscita opera giovanile (Jugendwurf). Provo una strana impressione quando dirigo tutti questi lavori. Si cristallizza in me una sensazione bruciante e dolorosa: che razza di mondo è mai questo, che come immagine riflessa fa saltar fuori suoni e forme del genere? Cose come la Marcia funebre e la tempesta che su questa scoppia mi sembrano un'accusa di fuoco al creatore. E in ogni mio nuovo lavoro (almeno fino a un certo periodo) torna a levarsi questo grido: ½... non ne sei il padre, ma il tiranno! - cioè, soltanto mentre dirigo! Poi tutto è cancellato (altrimenti non si potrebbe continuare a vivere)....

L'intensissima impressione che Mahler descrive riguarda il sarcasmo della Marcia funebre e la violenza disperata della sezione iniziale del quarto tempo, nasce dunque esclusivamente dalle pagine più 'negative' della sinfonia: resta in ombra, invece, il fatto che a queste si contrappone, nella Prima, una conclusione trionfale. Non occorre leggere titoli come «Dall'Inferno al Paradiso o le dichiarazioni alla Bauer-Lechner (nel già citato passo del novembre 1900) sul fatto che l'eroe

dopo la più spaventosa lotta con tutto il dolore di questo mondo... e solo al momento della morte conquista la vittoria...,

perché il semplice ascolto del Finale rivela con chiarezza che qui rivive lo schema ottocentesco dell'eroe in lotta contro il destino. Ma per comprendere come esso rivive in Mahler converrà innanzitutto descrivere almeno a grandi linee la complessa e monumentale struttura del Finale, il movimento più vasto e problematico della sinfonia.

Insieme con il Finale della Sesta quello della Prima è l'unico tempo conclusivo in Mahler che conservi elementi dello schema della forma sonata, ripensato tuttavia molto liberamente, fra l'altro perché, sviluppo e

ripresa sono preceduti da sezioni introduttive in tempo lento che fungono da cesure, da segnali di svolta nella costruzione del pezzo e si ricollegano a materiali del primo tempo. Anche l'inizio, con il violento erompere di un 'grido' disperato, ha una funzione introduttiva: in questa sezione prende forma il primo tema, la cui compiuta presentazione segna, dopo cinquantaquattro battute, il principio della esposizione. La sua energica tensione, il suo ampio, intenso respiro sinfonico non sono nuovi, perché se ne era avuta una anticipazione nel corso dello sviluppo del primo tempo. Le prime 174 battute del Finale sono caratterizzate esposizione, sviluppo e coda di questa idea: appare già chiara qui la tendenza mahleriana a costruire non più con semplici temi, ma con complessi tematici di più ampie proporzioni. Un trapasso di poche battute e una «modulazione di schubertiana semplicità» (Paul Bekker) portano dal fa minore del primo tema al re bemolle maggiore del secondo, dalla convulsa, selvaggia agitazione, come di un disperato gesticolare nel vuoto, alla infinita dolcezza di una melodia estatica, la cui effusione cantabile si protrae ininterrotta su un arco di inconsueta lunghezza. E una immagine in sé conclusa, che stabilisce con ciò che precede un contrasto non mediabile. E destinata a restare una apparizione unica, perché soltanto perdendo la sua compattezza e riducendosi a frammenti può essere oggetto di una vera e propria ripresa: il suo ritorno, preannunciato da anticipazioni di poche battute, è solo una allusione piuttosto breve (e compiutamente trasformata) alla prima esposizione. Appartiene ai tratti caratteristici della poetica mahleriana l'evidenza del contrasto tra i due mondi contrapposti incarnati dai due temi. Ma l'originalità della costruzione del Finale, frutto di un vero e proprio scontro con la tradizione, non si ferma qui. Le funzioni dello sviluppo e della ripresa appaiono radicalmente trasformate dalla presenza di sezioni che si richiamano alla Introduzione del primo tempo oppure che anticipano l'irruzione conclusiva, il momento culminante e decisivo dell'apoteosi. Un breve ritorno di elementi dell'Introduzione del primo tempo funge da premessa alla prima sezione dello sviluppo, che sfocia in una rapida anticipazione di motivi della 'irruzione' trionfale (non più che una allusione, trattenuta entro una dinamica che si limita al *piano* e al *pianissimo*). Segue la seconda parte dello sviluppo, che attraverso la trasformazione di un motivo del primo tema in vigorosa fanfara, culmina con brusca modulazione in una grande irruzione, in un violento *fortissimo* dove appare anche il tema del corale trionfale (fondato sulla progressione di quarte discendenti della Introduzione del primo tempo e su una variante del suo tema cromatico). A questo punto si ha una nuova cesura: la musica sembra arrestarsi e una sezione lenta ripropone molti degli elementi della Introduzione. Questo secondo e più esteso richiamo al fondamentale inizio della sinfonia ha anche una motivazione di natura puramente musicale, visto che quella pagina contiene il materiale unificante cui per varie vie si collegano i principali temi della Prima. Ma non meno essenziale è la natura

di reminiscenza dell'episodio, il suo ricollegarsi al mondo 'altro' dei 'suoni della natura' per preparare l'evento decisivo. A tale evento appare subordinata la logica formale del Finale: infatti la ripresa, che dovrebbe seguire a questo punto, inizia con l'allusione al secondo tema, e solo poi ripresenta il primo perché esso può dar vita al crescendo che culmina nella trionfale irruzione conclusiva del 'vittorioso' tema corale. Con ragione, dunque, Bernd Spornheuer ha potuto riconoscere nella Prima Sinfonia come fatto decisivo «l'organizzazione dell'irruzione»: preparata da quella che scuote repentinamente il primo tempo, fondata su materiali che si collegano ai motivi fondamentali dell'Introduzione, essa determina l'originalità formale del Finale, il radicale mutamento di funzioni che subiscono lo sviluppo e la ripresa attraverso i poetici ritorni alla Introduzione e le anticipazioni della culminante affermazione ultima. Essa non è conquistata attraverso una logica puramente compositiva, alla luce della quale apparirà pur sempre 'eccessiva': contrappone all'orrore del mondo (alla Marcia funebre, alla disperata apertura del Finale) una forza che lo trascenda. Riferendosi a un passo del Finale Mahler ebbe a dire a Natalie Bauer-Lechner:

Il mio accordo di re maggiore dovrebbe suonare come se fosse caduto dal cielo, come se venisse da un altro mondo.

Il significato dell'irruzione, la sua organizzazione, il suo sconvolgere la logica formale tradizionale determinano l'originalità del modo in cui il Finale della Prima fa rivivere lo schema del *per aspera ad astra* che ha tra i suoi più illustri antecedenti la Quinta di Beethoven e la Prima di Brahms. La via di Mahler appare fin dall'inizio nettamente individuata, nonostante alcune ingenuità come la fiducia stessa nella convenzione che vede nel gesto del corale l'apoteosi affermativa. Osserva Adorno:

...nel Finale della Prima Sinfonia il dissidio interiore si potenzia, al di là di ogni possibilità di mediazione, in una integrale disperazione rispetto alla quale evidentemente la spensierata conclusione trionfale si sbiadisce diventando un semplice accorgimento di regia. Il compatto specchio sonoro si frantuma dando origine ad una musica nuova con mezzi antichi.

Ma occorre sottolineare che l'ingenuità della soluzione conclusiva, e in generale quanto ancora si può riconoscere di contraddittorio nel Finale, conta assai meno della febbrile tensione, della sconvolgente violenza che sta nell'idea stessa dell'irruzione, nell'urgenza dell'anelito mahleriano alla totalità. La necessità di fornire un sommario orientamento sulla complessità formale del Finale ci ha inoltre indotto a trascurare aspetti decisivi come la concezione del suono e il primo cauto manifestarsi di una scrittura polifonica destinata a conoscere straordinari, originalissimi sviluppi della sua capacità di assommare liberamente voci del tutto eterogenee. La soddisfazione espressa da Mahler nel 1909 di fronte alla Prima Sinfonia era

del tutto giustificata: si tratta di una sintesi dove molti caratteri essenziali del suo mondo appaiono nettamente individuati. La musica come 'suono della natura', il fondamentale rapporto con la sorgiva freschezza del Lied, la definizione di lacerazioni insanabili, l'eloquenza dei vocaboli attinti a dimensioni stilistiche diverse, l'anelito alla totalità sono alcuni aspetti decisivi. Non occorre sottolineare ancora una volta l'originalità della Marcia funebre, nonostante i precedenti di Liszt e Berlioz. Mahler inoltre mostra di aver già intuito con sufficiente chiarezza la peculiarità della propria posizione nei confronti della musica a programma e del 'problema sinfonico'. Ma su questo punto saranno per lui necessarie riflessioni ulteriori, con le esperienze della Seconda e della Terza.

*Paolo Petazzi*



## NICOLA LUISOTTI

Direttore ospite principale del Teatro Real di Madrid, è stato direttore musicale dell'Opera di San Francisco dal 2009 al 2018, dove ha diretto oltre quaranta produzioni tra opere e concerti dal suo debutto nel 2005. Nel 2018 è stato insignito della San Francisco Opera Medal per i suoi meriti artistici. Tra i numerosi titoli diretti all'Opera di San Francisco ricordiamo la prima mondiale della *Ciocciara* di Marco Tutino, *Salome*, *Lohengrin*, *Don Carlo* e la trilogia Mozart-Da Ponte. Gli impegni recenti includono *La traviata* al Metropolitan Opera, *Aida* e *La traviata* all'Opera di Vienna, *Turandot* e *Aida* al Teatro Real, *Madama Butterfly* alla Royal Opera House, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Macbeth* all'Opera di Zurigo, oltre a *Requiem* di Verdi e Sinfonia Nr. 6 di Mahler con l'Orchestra Sinfonica Siciliana e concerti con Orchestra del Teatro alla Scala, Orchestra del Teatro Carlo Felice, ABAO Olbe, Atlanta Symphony, Staatsorchester Stuttgart. Ha riscosso grande successo di pubblico e di critica nei maggiori teatri d'opera del mondo, fra cui la Staatsoper di Vienna, la Scala, la Royal Opera House di Londra, l'Opéra National di Parigi, il Carlo Felice di Genova, la Fenice, il Comunale di Bologna, il Teatro Regio di Torino, i Teatri dell'Opera di Monaco, Francoforte, Stoccarda, Dresda, Amburgo, Valencia, Los Angeles, Seattle, Toronto, Zurigo e la Suntory Hall di Tokyo. Nel 2010, in occasione dello storico centenario della *Fanciulla del West*, da lui diretta al Metropolitan Opera, ha ricevuto il Premio Puccini. È stato direttore musicale del San Carlo di Napoli dal 2012 al 2014. Oltre a opere e concerti a Napoli, ha diretto anche una storica esecuzione del *Requiem* di Verdi a San Francisco con le orchestre e i cori dei due teatri congiunti. Brillante interprete anche nel repertorio sinfonico, ha collaborato con varie orchestre sinfoniche tra cui San Francisco Symphony, Filarmonica della Scala, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, Atlanta Symphony, London Philharmonia Orchestra, Orchestre de Paris, Filarmonica di Berlino, Bavarian Radio Orchestra, Orchestra di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica di Madrid, Orchestra del Teatro Regio di Torino, Tokyo Symphony, NHK Orchestra, Tokyo Philharmonic e Orchestra Sinfonica Siciliana. Alla Fenice dirige *Madama Butterfly* (2009).

## FABIO MASSIMO CAPOGROSSO

Nato a Perugia nel 1984, è stato il primo compositore in residenza della storia della Filarmonica Toscanini. Ha vinto la Bassoon Chamber Music Composition Competition negli Stati Uniti d'America nel 2015 con il brano *4 Miniature per 4 Strumenti a Fiato*. Nel marzo del 2016 è stato invitato a Tampa come vincitore del Call for Score del New Music Festival indetto dall'University of South Florida. È stato ospite presso importanti istituzioni e festival nazionali e internazionali come l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Scala, i concerti della IUC, i Suoni delle Dolomiti, San Francisco International Piano Festival, Rebecca Penneys Piano Festival, Villa Pennisi in Musica, Pietre che Cantano, il festival Internazionale di Mezza Estate; e in teatri come il Grande di Brescia, il Parco della Musica di Roma, il Cilea di Reggio, il Palladium di Roma, la Britton Recital Hall dell'Università del Michigan, la Barnes Music Recital Hall dell'Università della Florida del Sud. Sue composizioni sono state eseguite in Italia, Spagna, Germania, Polonia, Belgio, Florida, California, Michigan, Corea del Sud, Cina da *ensemble* di chiara fama, tra cui: Sentieri Selvaggi, Sestetto Stradivari dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fabrizio Meloni e i Percussionisti della Scala, Quartetto Falstaff, Red4Quartet dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, President's Trio dell'University of South Florida, Strings & Hammers, Trio Solotarev; e da musicisti come Beatrice Rana, Sesto Quatrini, Francesco Libetta, Ives Abel, Francesco Cilluffo, Orazio Sciortino, Anastasia Feruleva, Alessandro Soccorsi, Mara Oosterbaan, Edevaldo Mulla, Mina Mijovic, Eunmi Ko, Nina Kim, Conor Nelson, Emily Diez, Kevin Schempf e Susan Nelson McNamee. È tra i vincitori della nona edizione del Discover America, il prestigioso concorso indetto dal Chicago Ensemble. È stato scelto da Marco Bellocchio, Palma d'oro alla carriera, per comporre le colonne sonore di *Esterno Notte* e *Rapito*. È stato nominato, per la colonna sonora di *Esterno Notte*, come miglior compositore ai David di Donatello e vincitore del titolo di Composer of the Year all'Apulia soundtracks Award. È protagonista di *Oltre la maschera*, documentario di Andrea Campajola prodotto da Edizioni Curci e CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica).



**Teatro Malibran**  
sabato 4 maggio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 5 maggio 2024 ore 17.00 turno U

**PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ**  
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Allegro moderato - Moderato assai  
Canzonetta. Andante  
Finale. Allegro vivacissimo

*violino* Simon Zhu  
vincitore Premio Paganini 2023

**DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ**  
Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

Poco largamente, ma allegro - Allegro feroce  
Presto tenebroso - Andante moderato  
Andante appassionato - Molto più appassionato e rubato - Ancora più animato -  
Andante sostenuto, con tenerezza e gran espressione  
Allegro molto vivace

*direttore*  
**STANISLAV KOCHANOVSKY**  
Orchestra del Teatro La Fenice

## NOTE AL PROGRAMMA

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, CONCERTO PER VIOLINO E ORCHESTRA  
IN RE MAGGIORE OP. 35

Composto nel marzo del 1878, il Concerto in re maggiore op. 35 per violino e orchestra venne dapprima dedicato al violinista ungherese Leopold Auer.

Non so se Auer – scrive il compositore – sia stato colpito dalla mia dedica, ma a dispetto dei suoi sinceri sentimenti di amicizia nei miei confronti, non ha mai voluto superare le difficoltà di questo concerto e ha ritenuto che fosse ostico da suonare; un tale verdetto da parte di questo autorevole virtuoso di Pietroburgo ha relegato il mio infelice rampollo. Per molti anni, in un abisso di oblio irreparabile, o così è sembrato.

La prima esecuzione europea del lavoro, dunque, avvenne solo nel 1881, a Vienna, grazie al violinista Adolf Brodskij. Duro il giudizio di Hanslick che, secondo quanto riferisce Čajkovskij, così si espresse sul quotidiano «Nere Freie Presse»:

Per ciò che riguarda il Concerto per violino il suo inizio non è male, ma più si va avanti, peggio è. Alla fine del primo movimento il violino non suona, bensì raglia, stride, ruggisce. Anche l'Andante inizia felicemente, ma ben presto di trasforma nella descrizione di una qualche festa russa selvaggia dove tutti sono ubriachi e hanno volti triviali, disgustosi. Ascoltando la musica di Čajkovskij mi è venuto in mente che esiste musica puzzolente.

Indubbiamente per il critico austriaco, paladino della musica di Brahms, il clima espressivo del compositore russo, nutrito di fluente e nostalgico *melos*, di sentimentale liricità, non poteva che risultare estraneo e deprecabile. Lo stesso Čajkovskij era consapevole di quanto la sua musica fosse lontana da quella del collega amburghese. Dopo aver ascoltato un'esecuzione del Concerto per violino di Brahms espresse un giudizio al tempo stesso lucido e severo:

L'introduzione è così perfetta che pare il piedistallo di una statua. Il fatto è che poi sopra non c'è una statua; si tratta di un piedistallo per un altro piedistallo.

Čajkovskij, meno assillato da problemi di ordine formale, crea invece un'opera di rara intensità espressiva, ricca di affascinanti melodie. Una composizione di ammirevole freschezza che indubbiamente rispecchia quel felice momento sentimentale del musicista rappresentato dall'amicizia con il violinista Josif Kotek. E per Kotek, come lo chiama Čajkovskij, riscrive l'*Andante* trasformandolo nella lirica *Canzonetta*. Quello originale, però, verrà incluso nei pezzi per violino op. 42 con il titolo *Méditation*.

Opera essenzialmente lirica, dicevamo. In effetti, è il compositore stesso a concepire la sua musica come effusione melodica, intima confessione sentimentale. Tuttavia la musica di Čajkovskij non rinuncia all'elemento popolare né al fascino del virtuosismo trascendentale inteso lisztianamente come mezzo d'espressione.

Virtuoso passionale era indubbiamente lo stesso Auer, cui l'opera, come abbiamo visto, venne dedicata. E melodie sinuose, ampie arcate e passaggi di difficile esecuzione si ritrovano abbondantemente nei tre movimenti di questo lavoro.

Dopo una breve introduzione orchestrale (*Allegro moderato*), il solista espone il suo sensuale primo tema imitato dai violini. Poi, mentre gli archi pizzicano, questa melodia è abilmente elaborata finché non giungono alcuni energici accordi orchestrali. Ecco che fa la sua comparsa il secondo tema, espressivo e arricchito da cromatiche venature. Solista e orchestra dialogano con estrema fluidità in un clima di serena liricità. Nel corso della riesposizione si incontra una maestosa cadenza che, diversamente dal consueto, è situata assai prima della coda. Ciò consente di riascoltare subito dopo entrambi i temi del primo movimento.

L'*Andante (Canzonetta)* è scritto con un preciso riferimento alla *Symphonie espagnole* di Lalo, un lavoro che aveva suscitato l'entusiasmo di Čajkovskij. La melodia, esposta dal solista con sordina, ha un carattere vagamente spagnolescante. Senza soluzione di continuità, segue il finale (*Allegro vivacissimo*). Il primo tema è tutto giocato sul contrasto archilegni; il secondo motivo viene introdotto, invece, dal violino. Entrambe le melodie si sovrappongono con straordinaria ricchezza strumentale e con una vivacità ritmica di tono decisamente popolareggiante.

Mario Merigo

#### DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ, SINFONIA N. 6 IN SI MINORE OP. 54

Dmitrij Šostakovič (1906-1975) nel 1937 dimostrò un interesse sempre crescente – dopo il grande successo ottenuto con la sua Quinta Sinfonia – per la realizzazione di una nuova composizione sinfonica. L'idea iniziale, anche per l'espressa richiesta dello stato sovietico, fu quella di una composizione dedicata alla figura di Vladimir Lenin caratterizzata da una orchestrazione ricca e sontuosa e con la presenza di parti corali basate su testi del grande poeta Vladimir Vladimirovič Majakovskij. A giudicare dalle bozze conservate della prima stesura, la partitura sarebbe emersa come una composizione di stampo quasi teatrale e che nella mente del compositore avrebbe potuto assomigliare alle sue Seconda e Terza Sinfonia, ma influenzata dall'equilibrio formale raggiunto con la Quinta. Il rischio però era anche quello che di realizzare un'opera di *routine* progettata solo per soddisfare le mire trionfaliste del potente mecenate statale.

Šostakovič ovviamente voleva soddisfare 'la parte buona' dello stato (avendo sperimentato anche il 'lato cattivo') e con una *Sinfonia di Lenin* avrebbe sicuramente raggiunto questo scopo. Il progetto si rivelò tuttavia troppo imponente. Lo stesso compositore scrisse:

Incorporare nell'arte la figura gigantesca di questo leader sarà un compito incredibilmente difficile... [Sto pensando] solo al tema generale, all'idea generale di quest'opera. Ho riflettuto a lungo sui mezzi per affrontare questo tema in musica...

Rendendosi conto dell'enorme responsabilità del compito assegnato, il compositore decise che gli era necessario più tempo per familiarizzare con il materiale al fine di raggiungere il giusto atteggiamento mentale e decise di sospendere provvisoriamente la composizione. Sebbene il governo sovietico pensasse che Šostakovič stesse solo temporeggiando, la realtà è che il musicista aveva capito che i suoi piani per una *Sinfonia di Lenin* erano probabilmente prematuri. Come dimostrano sia la Settima che l'Undicesima Sinfonia, Šostakovič poteva lavorare febbrilmente e seriamente per mesi quando era ispirato da un grande tema, ma in questa occasione evidentemente non era riuscito a raggiungere il livello di concentrazione che considerava necessario per l'incarico. E anche se avesse raggiunto l'intensità emotiva e mentale richiesta per commemorare Lenin in musica il suo interesse aveva ormai ceduto il posto ad altre composizioni.

Il progetto fu quindi rinviato e Šostakovič lavorò ad altre composizioni da camera e a colonne sonore per diversi film sovietici, ma non abbandonò il lavoro per una nuova sinfonia, anzi continuò a lavorarci a intermittenza, senza però raggiungere risultati tangibili, fino quando il progetto venne accantonato allo scoppio della seconda guerra mondiale. Quando a metà del 1939 arrivò il momento per partorire finalmente la

sua nuova composizione sinfonica, Šostakovič optò per una scelta formale e stilistica completamente opposta a quella originaria pensata come un vasto affresco: sorse al contrario una composizione di dimensioni ridotte, appena trenta minuti, e in soli tre movimenti. La Sesta Sinfonia non fu quindi ciò che il pubblico si aspettava e forse anche per questo il giorno della sua prima esecuzione e anche posteriormente fu accolta freddamente sia dal pubblico che dall'apparato statale sovietico. Nessuno dubitò trovarsi di fronte a un ottimo lavoro, ma molti si sentirono delusi. Uno dei motivi fu probabilmente dovuto al fatto che la maggior parte della partitura evitava gesti drammatici ed eroici (sentiti non solo necessari ma quasi obbligati in un periodo bellico), concentrandosi invece più su aspetti formali seguendo un percorso dove il passaggio da momenti lirici ed altri più scherzosi palesa un esercizio compositivo un po' fine a se stesso e il cui impatto fu sicuramente meno rimarchevole di quello che avranno le due successive sinfonie considerate ancora oggi il culmine della produzione sinfonica di Šostakovič. Forse questo è anche il motivo per cui nessuno dei biografi di Šostakovič dedica molte pagine ad analizzare ed esaminare l'opera. La partitura di fatto non offre né un programma articolato lungo delle linee chiare come la Seconda e della Terza Sinfonia, né una trionfale, ma anche drammatica affermazione della forma sonata come nella Quinta, né finalmente la carica emotiva e patriottica della Settima e dell'Ottava. Mira, invece, a un obiettivo forse più modesto ma non meno accattivante: quello di fornire un puro piacere musicale sia ai musicisti che al pubblico.

La sinfonia, presentata in anteprima al Festival della Musica Sovietica a Mosca il 3 dicembre 1939, presenta i suoi tre movimenti utilizzando lo schema anomalo di un tempo lento seguito da due veloci. Šostakovič voleva indubbiamente sperimentare con la forma sinfonica, sebbene in modo limitato. La composizione è di fatto assai coincisa è quindi possibile anche speculare che nella fase di pianificazione il compositore prevedesse la presenza di movimento lento o moderatamente lento da posizionare tra i due veloci. Ciò avrebbe dato indubbiamente all'opera un equilibrio maggiore e avrebbe inoltre seguito un modello simile a quello utilizzato nelle sinfonie che si trovano prima e dopo la Sesta, ma forse avrebbe perso anche l'originalità che la contraddistingue.

I tre movimenti presentano tutti la stessa forma ABAB, cioè una forma-sonata senza una sezione vera e propria di sviluppo e che potrebbe avvicinarsi a quella di un rondò accorciato. Questo non significa che sia assente uno sviluppo dell'argomentazione musicale, al contrario, ce n'è molto, perché le riproposizioni del materiale tematico sono sempre ricomposte e variate attraverso la melodia, la lunghezza della frase, la dinamica e l'orchestrazione. In ogni movimento, la differenza tra il primo soggetto (A) e il secondo (B) non è solo una questione affidata alla melodia ma anche al contrasto insistito tra ritmi ternari rispetto a quelli binari che sono

sottilmente correlati tra loro in ogni sezione. È questo un aspetto che non risulta subito ovvio, come era sicuramente intenzione di Šostakovič; ciò che è importante, e che sicuramente interessava ancor più al compositore, è la sensazione subconscia di coerenza, che l'ascoltatore percepisce. A questo scopo, il semplice suggerimento di una somiglianza diventa così altrettanto importante (anzi, spesso lo è di più) di qualsiasi enfasi. Come lo è anche il sottile equilibrio tra tonalità maggiore e minore che caratterizza ciascuno dei temi. Nel secondo e terzo movimento le tonalità con cui si presentano i motivi principali sono infatti speculari l'uno dell'altro e disposti in modo che prevalga alla conclusione della sinfonia la tonalità maggiore per una conclusione più positiva e luminosa.

L'esteso *Largo* con cui si apre la sinfonia – il movimento più esteso dell'opera – si caratterizza subito per un tono cupo e drammatico. Il primo tema si presenta nella sezione dei legni più scuri (corno inglese, clarinetti e fagotti) con l'aggiunta delle viole e dei violoncelli. I violini subentrano solo alla battuta cinque per annunciare una linea melodica più decisa con una frase ascendente mentre i corni con delle terzine quasi agonizzanti intensificano il *pathos* prima che nuovamente i violini, piano ed espressivi, prendano la frase d'apertura per un'ulteriore perorazione del materiale musicale già sentito. Un incipit tenebroso e misterioso di grande impatto che si estende d'immediato alle altre sezioni dei legni con delle figurazioni che sembrano far perdere un po' la direzione al discorso musicale, creando così una sensazione di incertezza che però svanisce con l'entrata del corno inglese solista. Quest'ultimo ha il compito di introdurre il nuovo soggetto («Poco più mosso e poco rubato»), meno severo del primo e introdotto da un serie di trilli in pianismo degli archi a cui sarà poi affidata nuovamente la melodia spostata verso l'acuto dentro un'infinitamente triste si bemolle minore. Questa alternanza timbrica che interessa anche i flauti e gli ottavini persevera anche nelle battute successive conducendo l'ascoltatore verso territori sconosciuti fino a quando un corno solista, esitante e all'inizio riluttante a lasciare la precaria sicurezza della sua prima nota, riporta la musica al tema d'apertura. È un procedimento di altissima perizia compositiva che genera una sensazione di grande uniformità nonostante continui siano cambiamenti a cui è soggetta la composizione e che coinvolgono anche ripresa. Abbreviata nella sua estensione, essa funge essenzialmente da riaffermazione di ciò che si è sentito in precedenza, soprattutto dei ritmi binario e ternario sentiti all'inizio del movimento che hanno però subito una profonda trasformazione verso accenti sempre più intimi che gradualmente si spengono, prima nei clarinetti e nei fagotti, poi negli archi e infine su un la acuto tenuto dai violini marcato dagli inesorabili rintocchi funebri di arpe e timpani.

Dopo essere sprofondata nella natura intima, drammatica, misteriosa e greve del primo movimento, fortissimo è il contrasto che si avverte

quando arriva la frizzante giocosità del secondo. Su un ritmo allegro di 3/8 affidato al pizzicato degli archi il clarinetto piccolo in mi bemolle, uno degli strumenti preferiti di Šostakovič, da avvio a un Allegro che presenta le caratteristiche tipiche di uno Scherzo. Alla figurazione ritmica ben staccata che dominerà quasi tutto l'intero movimento si uniscono immediatamente tutti i legni fino a quando le interiezioni taglienti di tutti e quattro i corni dirigono il soggetto verso la sezione degli archi in modo che così il secondo soggetto (quello che caratterizza il Trio) risulti più spianato e graziosamente grottesco, soprattutto quando lo riprendono nuovamente i corni e le trombe nella forma quasi esultante. Silenziosamente, i primi violini riprendono quindi una versione sottomessa dello stesso che funge da preludio alla ricapitolazione del materiale d'apertura affidato al flauto solista accompagnato semplicemente da arpa e archi bassi in una progressiva diminuzione della dinamica orchestrale. Dopo l'esperienza del primo movimento che si spegneva lentamente, l'ascoltatore potrebbe pensare a questo punto che anche il secondo si avvii a concludersi con un finale in pianissimo. Cosa che in affetti avviene ma non prima che Šostakovič ci porti progressivamente, con diverse divagazioni affidate alle diverse sezioni dell'orchestra verso un climax percussivo fragoroso dove i timpani ristabiliscono eloquentemente l'umore e il tempo che caratterizzava l'apertura del movimento. Verso la conclusione appare una nuova idea affidata all'ottavino e i secondi violini, con risposta del primo corno, che riproduce ancora più audacemente e in forma frammentaria e leggera il tema bizzarro del Trio fino a giungere nella zona dei violoncelli e dei contrabbassi bassi mentre un glissando cromatico dei legni chiude un brano che anche grazie a questo 'gesto' finale pare tutto scritto a 'punta di penna'.

Il *Presto* che chiude la sinfonia, sempre in forma rondò, e invece totalmente dominato dal tema d'apertura dei violini che presenta un andamento ritmico che può ricordare l'ultimo movimento dell'Ottava Sinfonia di Beethoven o il finale della ouverture del *Guillaume Tell* rossiniano. Un tema che trasmette d'immediato una sensazione di irrefrenabile allegria (Šostakovič scrisse che la sua composizione doveva trasmettere «la sensazione di primavera, gioia e gioventù»), che si mantiene fino alla conclusione della sinfonia. Con l'arrivo della seconda idea musicale, il ritmo da binario in 2/2 diventa ternario in 3/4, e due fagotti, il fagotto doppio e i contrabbassi (un raggruppamento amato da Šostakovič e usato qui per stabilire il nuovo ritmo in forma molto marcata) danno l'avvio a un Valzer veloce ma pesante affidato ai clarinetti e alle viole. Al cessare dei clarinetti i primi violini prendono il sopravvento mentre i fagotti e i corni si uniscono agli archi bassi in una goffa diramazione della danza che coinvolge ormai tutta l'orchestra in un momento di grande perorazione dinamica. È solo però un momento giacché dopo poche battute gli strumenti a fiato si staccano dal per esibirsi in importanti assoli ritmicamente poco precisi (spicca-

no soprattutto il fagotto e l'ottavino) fino a che un violino solista 'salva' la musica dal momentaneo caos metrico, ripresentando il tema d'apertura. La ricapitolazione del materiale tematico raggiunge quindi una progressione abbastanza regolare anche quando viene reintrodotta il tema del valzer nuovamente dal clarinetto ma trasformato, quasi 'snellito'. Si tratta in realtà solo di un'illusione momentanea giacché Šostakovič farà nuovamente uso della stessa pesante struttura ritmica per il gran finale fin dall'inizio pianificato come apoteosi dell'intero movimento. I legni si avviano verso uno staccato che col passare delle battute si fa ancora più greve e il cui scopo è portare a un crescendo sempre più marcato che irresistibilmente conduce alla coda in mi maggiore dominata pesantemente da ottoni esultanti e timpani sempre più incisivi.

Gian Giacomo Stiffoni



## STANISLAV KOCHANOVSKY

Nominato direttore principale della NDR Radiophilharmonie di Hannover a partire dalla stagione 2024-2025, possiede una raffinata personalità artistica che lo ha portato a essere considerato uno dei più brillanti direttori d'orchestra del nostro tempo. Negli ultimi anni ha debuttato con successo, tra gli altri, con la Royal Concertgebouw Orchestra, i Wiener Symphoniker, la National Symphony Orchestra di Washington e la Cleveland Orchestra, collaborando con solisti come Leōnidas Kavakos, Michail Pletnev, Nikolai Lugansky, Maxim Vengerov, Denis Leonidovič Matsuev, Alexei Volodin, Kirill Gerstein, Sergey Khachatryan, Vilde Frang, Truls Mørk, Pablo Ferrández, Matthias Goerne. Nella stagione 2023-2024 continua le sue regolari collaborazioni con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la DR Danish National Symphony Orchestra, la Netherlands Philharmonic, l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, la Belgian National Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, e incontrerà per la prima volta la WDR Sinfonieorchester di Colonia, la KBS Symphony Orchestra e sarà in *tournee* con la Dresdner Philharmonie nel Regno Unito. Grazie alla sua profonda conoscenza ed esperienza di una vasta gamma di repertorio sinfonico e operistico, è regolarmente invitato da rinomate orchestre e teatri d'opera di tutto il mondo, come l'Orchestre de Paris, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Philharmonia Orchestra di Londra, la Rotterdam Philharmonic, la Netherlands Radio Philharmonic, la Oslo Philharmonic, la Danish National Symphony, la NDR Elbphilharmonie, tra le altre. Nel corso della sua carriera, ha collaborato anche con le principali orchestre russe come la St. Petersburg Philharmonic, la Russian National Orchestra, la National Philharmonic Orchestra of Russia e la Moscow Philharmonic Orchestra. Con più di trenta opere in repertorio, tra i suoi impegni più recenti figurano *La dama di picche* ed *Evgenij Onegin* all'Opernhaus Zürich, *Iolanta* al Maggio Musicale Fiorentino e *Il principe Igor* alla Dutch National Opera Amsterdam, lavorando con illustri registi e cantanti come Dmitri Tcherniakov, Barrie Kosky, Anna Jur'evna Netrebko, Ildar Abdrazakov, Olga Borodina, Lise Davidsen, Paolo Mattei. Dal 2017, è ospite regolare del Festival di Verbier dove ha diretto opere in concerto (*Evgenij Onegin*, *Rigoletto*, *Die Zauberflöte*, *Hänsel e Gretel*) e programmi sinfonici con i solisti Lucas Debargue e Mikhail Pletnev. Oltre al repertorio classico, ha un forte interesse per le opere raramente eseguite e le nuove composizioni. Nelle ultime stagioni ha diretto gemme rare come il *Requiem* di Ligeti, l'*Azione Prefatoria* da *Mysterium* di Scriabin-Nemtin, il *Psalmus Hungaricus* di Kodály, l'opera incompiuta di Šostakovič *I giocatori*, il *Silenzio* di Myaskovsky, la Sinfonia n. 21 *Kaddish* di Weinberg; e opere di compositori viventi come Dean, Fedele, Broström, Tawfiq, Visman, Campogrande, Escaich, Martinsson, Golijov, Thorvaldsdottir, Tarnopolski, Rääts, Vasks.

## SIMON ZHU

I suoi successi sono notevoli: oltre ad aver vinto il primo premio alla Jugend Musiziert Competition, nel 2016 si è aggiudicato il primo premio alla XIII International Georg Philipp Telemann Competition a Poznan, in Polonia, con distinzione per la miglior interpretazione di una Fantasia per violino solo di Georg Philipp Telemann. Nello stesso 2016 riceve anche il primo posto al Bruno Frey Music Prize awarded dalla Bruno Frey Foundation di Ochsenhausen. Nel 2017 ha ottenuto il primo premio alla XVII International Violin Competition dell'Abbazia di Schöntal, con un premio speciale per l'interpretazione di un pezzo virtuoso, e anche la Reinhold-Würth-Förderpreis. Riconoscimenti più recenti includono il primo premio alla xxxiv all'International Violin Competition Valsesia Musica (2018), primo premio alla Zhuhai Mozart Competition (2019) e primo premio alla VII International Chamber Music Competition di Bydgoszcz (2020) con il suo *partner* in duo, Adam Tomaszewski. Un altro premio l'ottiene per la sua strepitosa *performance* alla Menuhin Competition. Nel 2023 vince il primo premio al concorso internazionale Premio Paganini di Genova, insieme al premio speciale per il miglior concerto di Paganini, così come una serie di importanti impegni concertistici, tra cui la rara opportunità di esibirsi con il violino «Cannone», appartenuto allo stesso Paganini e costruito da Giuseppe Guarneri del Gesù nel 1743. Fa il suo debutto alla Berlin Philharmonie nel 2015 e da allora vi torna più volte per suonare come solista insieme all'orchestra. Tra il 2020 e il 2023 si è esibito con un magnifico violino Montagnana violin, generosamente prestatogli dalla Florian Leonhard Fellowship. Ora suona un importante violino costruito da Zosimo Bergonzi a Cremona intorno al 1760. Lo strumento è un generoso prestito della Stretton Society.



---

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

---

### Teatro La Fenice

venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00  
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00  
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

### LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 9 in re minore per soli, coro e orchestra op. 125

Allegro ma non troppo e un poco maestoso  
Molto vivace  
Adagio molto e cantabile  
Presto - Allegro assai

*soprano* Ana Maria Labin  
*mezzosoprano* Veronica Simeoni  
*tenore* Francesco Demuro  
*basso* Adolfo Corrado

*direttore*

### DANIELE RUSTIONI

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

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 9 IN RE MINORE PER SOLI, CORO  
E ORCHESTRA OP. 125

Circa dieci anni separano la composizione della Nona Sinfonia di Beethoven dalla precedente Ottava; è un lasso di tempo davvero generoso, ove si consideri che i primi otto lavori del genere erano stati completati nell'arco di poco più di dieci anni. È un periodo molto denso, nel quale appaio alcuni tra i capolavori più significativi del maestro nell'ambito della musica da camera e del pianoforte, ma ancor più segnati dalla apparizione della monumentale *Missa Solemnis*, forse il capolavoro al quale è più corretto e opportuno accomunare la Nona Sinfonia. Per tutto l'Ottocento o quasi il capolavoro beethoveniano conobbe una alterna fortuna: da una parte il pubblico era letteralmente soggiogato dal fascino quasi misterioso della sinfonia, però non riuscì a comprenderne interamente la grandezza e le novità musicali là ampiamente espresse. E non fu un limite legato a un pubblico poco competente o poco dotato o ancora ostile al compositore, se le perplessità anche di un innovatore come Hector Berlioz si appuntarono sulla evidente audacia delle armonie, e se lo stesso Wagner ebbe la superbia di correggere in più punti l'orchestrazione (vedi ad esempio l'aggiunta dei corni ai legni nella seconda parte dello Scherzo), tanto da costringere pochi anni fa gli editori a una redazione 'filologica' della sinfonia per ripulirla dagli interventi che puntualmente erano stati accolti nella tradizione esecutiva. Purtuttavia la Nona Sinfonia venne innalzata «sopra un altare, tributandole una venerazione fervida e insieme timorosa come a una divinità potente dal volto velato» (Carli Ballola); fu, in altre parole, una vera e propria mitizzazione che vanta ben pochi punti di paragone all'interno della vasta opera beethoveniana.

Come spesso avvenne nelle sue più importanti composizioni la gestazione della sinfonia fu davvero lunga, tanto più se si prende in esame non solo il materiale strettamente musicale bensì anche la scelta del testo letterario che in maniera non necessariamente così innovativa doveva essere intonato in una composizione solitamente strettamente strumentale. È della fine del gennaio 1793 che il professor Fischenich, amico di Schiller, scriveva alla

moglie del poeta, Carlotta, per raggiuagliarla sulle attività d'un giovane musicista della città di Bonn, dove egli era insegnante di diritto all'Università:

Egli [Beethoven] comporrà anche *An die Freude* di Schiller, ogni strofa separatamente. Io mi attendo da lui qualcosa di perfetto, giacché egli prova interesse soltanto per gli argomenti grandiosi e sublimi.

All'anno successivo risale invece un Lied intitolato «Gegenliebe», nel quale la melodia che trent'anni dopo diverrà celeberrima nel finale della Nona vi è già chiaramente prefigurata. E una manciata di anni più tardi in un quaderno del 1798 si trova un abbozzo di melodia sulle parole d'un verso dell'*Inno alla gioia* di Schiller (*Muss ein lieber Vater wohnen*), con una melodia peraltro diversa da quella a noi ben nota. Altri sei anni e nel 1804 appare su un abbozzo di melodia una evidente analogia con quella dell'Ode alla gioia della Nona: stessa sillabazione fitta, con andamento discendente seguito da risalita e ripiegamento finale. Al 1808 risale invece quella che viene considerata la prova generale della sinfonia corale, vale a dire la Fantasia in do minore op. 80 per pianoforte, orchestra e coro; anche in essa il coro interviene nell'ultimo tempo (come accadrà nella Nona Sinfonia). E ancora nel taccuino Petter, del 1809 o 1811, unitamente a schizzi per la Settima Sinfonia e per il finale dell'Ottava, si legge «Frammenti staccati dalla Gioia di Schiller, messi assieme in tutto». Infine: «Sinfonia in re minore, terza sinfonia», terza ovviamente tra le altre due là citate. Dobbiamo quindi inserire tra i molteplici antefatti della Nona il progetto d'una sinfonia in re minore (quale sarà appunto la tonalità della Nona), senza progetti di inserzione vocale, e pertanto senza riferimento all'Ode alla gioia di Schiller. L'anno successivo appare uno schizzo sui due versi di Schiller: «Freude, schöner Gotterfunken, Tochter aus Elysium», ma la melodia è ancora una volta totalmente diversa da quella a noi nota. Tralasciando ulteriori numerosi anticipi, arriviamo al triennio 1816-1818: in certi appunti annotati in fogli sciolti del 1817-1818 parrebbe previsto un finale strumentale, ma in appunti nella seconda metà del 1818 ecco apparire l'atto di nascita del celebre finale con voci: «Adagio cantico. Canto religioso per una Sinfonia negli antichi modi: 'Her Gott, dir loben wir. Alleluja' in maniera indipendente o come introduzione a una fuga. Forse in questa seconda maniera l'intera Seconda Sinfonia potrebbe essere caratterizzata con l'entrata delle voci nel Finale o già nell'*Adagio*».

Nel dicembre 1822 la Philharmonic Society di Londra, grazie ai buoni uffici di Ries, commissionò ufficialmente a Beethoven la stesura della Nona Sinfonia, tant'è che il compositore dedicò l'intero 1823 a realizzare compiutamente il lavoro al quale per così lungo tempo aveva pensato. Restava da decidere, e questa volta definitivamente, che scelta intraprendere per il Finale, se mantenendolo nell'ottica della tradizione strumentale – e di questo originario quarto tempo ci è pervenuto un lungo abbozzo, un impetuoso *Allegro* in tre quarti che passerà ampiamente nel finale del quartetto

op. 132 – oppure giocare finalmente la carta dell'inserimento delle voci e dell'oramai celebre testo schilleriano. La Grande Sinfonia con coro finale sull'*Ode alla gioia* di Schiller, per grande orchestra, quattro soli e coro a quattro voci venne dedicata a Federico Guglielmo III di Prussia e, in barba agli impegni presi con Londra (e alle cinquanta sterline incassate per assicurarsi il diritto alla prima esecuzione) la prima assoluta ebbe luogo a Vienna la sera del 7 maggio 1824 nella sala del Teatro di Porta Carinzia. Apparentemente il successo fu sincero ma l'incasso davvero povero, irritando a dismisura il venale compositore.

L'*Allegro ma non troppo*, un poco maestoso si apre con quella famosa preparazione all'entrata del tema mediante la ripetizione delle quinte vuote la-mi dei corni, dei violini secondi e dei violoncelli. La mancanza della terza ci impedisce di capire sin dalle prime note se il modo sia maggiore o minore, dubbio che viene risolto dai primi violini che lasciano cadere due note sempre quelle la-mi, ma sempre più frequentemente iterate dall'alto al basso. La comparsa di un re nei bassi (fagotti) determina finalmente la tonalità di re minore. Questa esposizione del tema si ripete, prima in re minore, poi in si bemolle maggiore, finché si arriva ad una dolce cantilena, quasi pastorale, dei legni che mostra una certa parentela con la melodia dell'*Inno alla gioia* nel Finale e che introduce il secondo tema. Lo Scherzo, perché tale è anche se non espressamente definito, viene insolitamente anticipato al secondo movimento, probabilmente perché un tempo lento e grave dopo l'imponente estensione dell'*Allegro* avrebbe costituito un blocco troppo massiccio.

Per le proporzioni, per la semplicità dei temi, per la chiara architettura, il *Molto vivace* è il pezzo più facile ed evidente della Nona Sinfonia. Alla prima esecuzione il pubblico viennese, fanciullescamente divertito dal periodico rintocco dei timpani, scoppiò in applausi durante l'esecuzione (Mila).

Il terzo tempo, *Adagio molto e cantabile*, alterna un po' meccanicamente due sezioni giustapposte: alla estatica immobilità del primo tema, in si bemolle, succede un Andante moderato in re maggiore, dove l'interesse è sostenuto anche dalla leggera agitazione delle armonie in contrattempo. Un drammatico arpeggio in re minore apre il *Presto* e serve di tessuto connettivo per tutta la prima parte alternando e interrompendo a volta a volta il caratteristico recitativo dei bassi e le riprese dei primi tre temi della Sinfonia. Dopo alcune battute, violoncelli e contrabbassi all'unisono intonano il tema dell'*Inno alla gioia*: una melodia semplicissima e tipicamente vocale, trattata in seguito secondo un sistema di elementare fugato.

La semplicità musicale di quest'ultimo tempo è in forte contrasto con la complessità di linguaggio a cui si elevano il primo e il terzo tempo. Par quasi che nell'accresciuto spiegamento di mezzi sonori Beethoven abbia stornato la vertiginosa ascesa del suo pensiero musicale verso le spiagge d'una rarefatta, astratta semplicità (Mila).

Sul recitativo già fatto intendere dai bassi dell'orchestra, il baritono introduce l'intervento del coro con una frase forse pomposa e un po' impacciata, la cui redazione definitiva costò a Beethoven non pochi tentativi: «O amici, non più questi suoni, ma altri intoniamone più piacevoli e lieti». Dopo di che il coro intona finalmente *l'Inno alla gioia*:

Gioia, bella scintilla divina, figlia dell'Eliseo, ebbri del tuo fuoco, o celeste, noi entriamo nel tuo santuario. La tua magia riunisce ciò che la moda ha crudelmente separato, tutti gli uomini divengono fratelli là dove indugia il tuo volo.

*Franco Rossi*



O Freunde, nicht diese Töne!  
Sondern laßt uns angenehmere  
anstimmen und freudenvollere.

Freude, schöner Götterfunken  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum!  
Deine Zauber binden wieder  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein;  
Wer ein holdes Weib errungen,  
Mische seinen Jubel ein!  
Ja, wer auch nur eine Seele  
Sein nennt auf dem Erdenrund!  
Und wer's nie gekonnt, der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur;  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur.  
Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod;  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

O amici, non questi suoni!  
ma intoniamone altri  
più piacevoli, e più gioiosi.

Gioia, bella scintilla divina,  
figlia dell'Elisio,  
noi entriamo ebbri e frementi,  
celeste, nel tuo tempio.  
Il tuo fascino riunisce  
ciò che la moda separò,  
ogni uomo s'affratella  
dove la tua ala soave freme.

L'uomo a cui la sorte benevola,  
concesse il dono di un amico,  
chi ha ottenuto una donna devota,  
unisca il suo giubilo al nostro!  
Sì, chi anche una sola anima  
possa dir sua nel mondo!  
Chi invece non c'è riuscito,  
lasci piangente e furtivo questa compagnia!

Gioia bevono tutti i viventi  
dai seni della natura;  
vanno i buoni e i malvagi  
sul sentiero suo di rose!  
Baci ci ha dato e uva,  
un amico, provato fino alla morte!  
La voluttà fu concessa al verme,  
e il cherubino sta davanti a Dio!

Lieti, come i suoi astri volano  
attraverso la volta splendida del cielo,  
percorrete, fratelli, la vostra strada,  
gioiosi, come un eroe verso la vittoria.

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuß der ganzen Welt!  
Brüder, über'm Sternenzelt  
Muß ein lieber Vater wohnen.  
Ihr stürzt nieder, Millionen?  
Ahnest du den Schöpfer, Welt?  
Such' ihn über'm Sternenzelt!  
Über Sternen muß er wohnen.

Freude heißt die starke Feder  
In der ewigen Natur.  
Freude, Freude treibt die Räder  
In der großen Weltenuhr.  
Blumen lockt sie aus den Keimen,  
Sonnenschein aus dem Firmament,  
Sphären rollt sie in den Räumen,  
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Abbracciatevi, moltitudini!  
Questo bacio vada al mondo intero!  
Fratelli, sopra il cielo stellato  
deve abitare un padre affettuoso.  
Vi inginocchiate, moltitudini?  
Intuisce il tuo creatore, mondo?  
Cercalo sopra il cielo stellato!  
Sopra le stelle deve abitare!

Gioia si chiama la forte molla  
che sta nella natura eterna.  
Gioia, gioia aziona le ruote  
nel grande meccanismo del mondo.  
Essa attrae fuori i fiori dalle gemme,  
gli astri dal firmamento,  
conduce le stelle nello spazio,  
che il canocchiale dell'osservatore non vede.

## DANIELE RUSTIONI

Best Conductor agli International Opera Awards 2022, è tra i più importanti direttori d'orchestra della sua generazione tanto nel repertorio operistico che in quello sinfonico. Direttore musicale dell'Opéra National de Lyon dal settembre 2017, è allo stesso tempo alla guida dell'Ulster Orchestra nel Regno Unito dal 2019, a partire dalla stagione 2022-2023 con il ruolo di direttore musicale. Dal settembre 2020 è inoltre direttore ospite principale dell'Opera Nazionale di Monaco di Baviera e direttore emerito dell'Orchestra della Toscana, della quale è stato direttore musicale tra il 2014 e il 2020 e direttore artistico per il biennio successivo. È richiesto in tutto il mondo come direttore sinfonico: nel gennaio 2022 ha fatto il suo debutto con la Philadelphia Orchestra mentre l'anno successivo si è presentato per la prima volta alla Carnegie Hall alla guida dell'Orchestra del Met ottenendo enorme successo di pubblico e di critica, subito seguito dal debutto con la Pittsburgh Symphony Orchestra. Ha già diretto tutte le principali orchestre sinfoniche italiane, tra cui l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la Filarmonica della Scala ed è ospite regolare della London Philharmonic Orchestra, della City of Birmingham Symphony Orchestra, della BBC Symphony e della Hallé Orchestra nel Regno Unito, oltre che dell'Orchestra Sinfonica Nazionale Danese. In qualità di direttore musicale dell'Opéra National de Lyon, dirige due nuove produzioni liriche ogni anno: la stagione 2022-2023 si è inaugurata con una nuova produzione di *Tannhäuser*, aprendo così un triennio dedicato al repertorio germanico. Presenta inoltre programmi sinfonici, oltre a essere ospite regolare del Théâtre des Champs-Élysées con opere in forma di concerto (ultima *Hérodiade* di Massenet nella stagione 2022-2023) e del Festival Lirico di Aix-en-Provence. Ha diretto nei migliori teatri internazionali, tra cui la Scala, il Teatro La Fenice, l'Opernhaus di Zurigo, la Bayerische Staatsoper, il Teatro Real di Madrid e l'Opéra Bastille di Parigi. Ha sviluppato un'intensa collaborazione con la Metropolitan Opera di New York, dove torna ogni anno dal 2017. Nel giugno 2023 ha debuttato con grande successo alla Staatsoper di Berlino con *Don Carlo* di Verdi. È presente in Giappone dove ha debuttato nel 2014 dirigendo opere presso la Niki kai Opera e concerti sinfonici con la Tokyo Symphony Orchestra, la Hyogo Performing Arts Center Symphony Orchestra e la Osaka Philharmonic. È stato inoltre ospite delle stagioni della Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra alla Suntory Hall. Alla Fenice ha diretto *Tosca* (2019), *La traviata* (2026 e 2014), *Stiffelio* (2016), *Il trovatore* (2014), *I masnadieri* (2013) e *Il barbiere di Siviglia* (2010).

## ANA MARIA LABIN

Di origine rumena, è cresciuta in Svizzera. Ha vinto il Primo Premio al Concorso Haefliger e ha poi debuttato come Valencienne in *Die lustige Witwe* alla Scala e all'Opéra Garnier di Parigi, sotto la direzione di Asher Fisch. Si è affermata come una delle più interessanti cantanti mozartiane della sua generazione. Tra le sue apparizioni ricordiamo: Aspasia nel *Mitridate* alla Staatsoper di Berlino, la contessa nelle *Nozze di Figaro*, donna Anna nel *Don Giovanni* e Fiordiligi nel *Così fan tutte* nella Trilogia Da Ponte di Alexandre sotto la direzione di Minkowski a



Drottningholm e Versailles, ripresa anche a Bordeaux, Liceu di Barcellona e Ravenna; donna Anna a Glyndebourne, la contessa a Praga e per Opera North. Altri ruoli mozartiani includono: Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail* a Glyndebourne, Arminda nella *Finta giardiniera* a Aix-en-Provence, Celia nel *Lucio Silla* alla Mannheimer Mozartwochen sotto la direzione di Adam Fischer. Il suo vasto repertorio barocco include: Armida nel *Rinaldo* di Handel a Glyndebourne; Vagaus nella *Juditha triumphans*, Manto nella *Niobe* di Steffani. Al Festival Barocco di Beaune si è esibita nel *Serse* di Händel e nel *Giustino* di Vivaldi con Dantone, in *Semele* e *Solomon* di Händel con Alarcon e in *Rodrigo* di Handel con Noally. Tra gli altri impegni recenti ricordiamo: *Il trionfo del tempo e del disinganno* di Händel a Parigi e Mosca con Noally e a Beaune con Dantone; *L'Olimpiade* di Vivaldi a Mosca con Sardelli; *Astarto* di Bononcini a Innsbruck con Montanari; *Orlando furioso* di Vivaldi con Spinosi a Lione e Parigi; *Le nozze di Figaro* al Gärtnerplatztheater di Monaco con Dubrovsky; *Mitridate* di Mozart alla Staatsoper di Berlino.

## VERONICA SIMEONI

Nata a Roma, si è diplomata in canto presso il Conservatorio di Adria, proseguendo la sua formazione musicale sotto la guida di Rajna Kabaivanska all'Accademia Chigiana di Siena, presso l'Istituto Vecchi-Tonelli di Modena e all'Università di Stato di Sofia. Artista di grande versatilità ha al suo attivo numerosi debutti e prestigiose collaborazioni nei teatri di tutto il mondo con registi tra cui Pressburger, Carsen, Vick, Fura dels Baus, Loy, Michieletto e direttori quali, tra gli altri, Chailly, Temirkanov, Gatti, Mariotti, Luisi, Gergev. Tra i suoi



impegni recenti: *Il trovatore* alla Israeli Opera, *Norma* a Bologna, *Carmen* a Sofia e a Roma, *Les Troyens* a Colonia, *Don Carlo* a Wiesbaden, *Gianni Schicchi* e *Adriana Lecouvreur* a Bologna, *Aida* a Macerata, *Werther* a New York e Palermo, *Carmen* a Caracalla, *La forza del destino* ad Amsterdam, *Messa per Rossini* alla Scala di Milano con la direzione di Riccardo Chailly, *Carmen* e *La Favorite* a Firenze, *Don Carlo* e *Stabat Mater* di Rossini a Bologna, *Carmen* con il Teatro di San Carlo a Bangkok, *Madama Butterfly* a Muscat. Alla Fenice canta in *Falstaff* (2022), nel *Trovatore* (2020, 2014 e 2011), in *Don Carlo* (2019), *Carmen* (2017 e 2013), *La Favorite* (2016), *Norma* (2015) e *L'Africaine* (2013).

## FRANCESCO DEMURO

Originario della Sardegna, debutta nel 2007 a Parma in *Luisa Miller*. Nel corso degli anni si esibisce sui maggiori palcoscenici italiani e internazionali, fra cui Royal Opera House, Metropolitan Opera, Opéra di Parigi, Teatro alla Scala, Staatsoper Berlin, Opera di Roma, San Francisco Opera, Seattle Opera, Wiener Staatsoper, Teatro Real, La Fenice, Gran Teatre del Liceu, Teatro San Carlo di Napoli, Bayerische Staatsoper, Arena di Verona, Théâtre des Champs-Élysées, Maggio Musicale Fiorentino, Chorégies d'Orange, per citarne solo



alcuni. Fra i titoli principali del suo repertorio ricordiamo *La traviata*, *Rigoletto*, *La bohème*, *Lucia di Lammermoor*, *Falstaff*, *L'elisir d'amore*, *Les Pêcheurs de Perles*, *Roberto Devereux*, *Maria Stuarda*, *I puritani*, *Roméo et Juliette*, *Faust*, *Don Pasquale*, *Così fan tutte*, *Werther*, *Faust*, *Linda di Chamounix*, *La sonnambula*, *Norma*. In concerto, ha collaborato con Berliner Philharmoniker, Berlin Staatskapelle, Orchestra del Teatro alla Scala, Accademia di Santa Cecilia, NDR Leipzig, Hungarian National Philharmonic, Houston Symphony. Recentemente canta *Médée* al Teatro Real e *Norma* al Teatro de la Maestranza di Siviglia. Nato a Porto Torres, dal 2003 al 2004 studia al Conservatorio di Sassari, per poi iscriversi da privatista al Conservatorio di Cagliari, dove ha come insegnante di canto il soprano Elisabetta Scanu.

## ADOLFO CORRADO

Ha vinto il BBC Cardiff Singer of the World Award 2023. Nato nel 1994, si forma teatralmente nella Scuola di recitazione teatrale e cinematografica di Augusto Zucchi a Roma. Successivamente inizia gli studi musicali presso il Conservatorio di musica Tito Schipa di Lecce, dove si perfeziona sotto la guida di Gianluca Belfiori. Continua la sua formazione nel Teatro del Maggio Musicale Fiorentino quale giovane artista dello Young Artist Project sotto il coordinamento di Gianni Tangucci. Vince la XLIX edizione del Concorso



Internazionale Toti Dal Monte 2021 aggiudicandosi il ruolo di don Pasquale nell'opera omonima di Donizetti. Vince la LXXIII edizione del Concorso Internazionale ASLICO 2022 aggiudicandosi il ruolo di Leporello in *Don Giovanni*. Le stagioni passate l'hanno visto occupato in teatri quali: Teatro Petruzzelli (*Don Pasquale*, *Il barbiere di Siviglia*), Arena di Verona (*Nabucco*), Teatro La Fenice di Venezia (*I lombardi alla prima crociata*), Teatro Regio di Torino (*Turandot*; *La scuola de' gelosi*; *Lélio*), Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (*Oedipus Rex*; *Siberia*; *Tosca*), Salzburger Festspiele (*Tosca*), Palau de Les Arts Reina Sofia (*Don Giovanni*) e Teatro alla Scala di Milano (*Andrea Chénier*), sotto la Direzione dei maestri Daniel Oren, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda, Renato Palumbo, Daniele Gatti, Jordi Bernàcer, Sebastiano Rolli, Stefano Montanari, Nikolas Nägele. Più recentemente è stato impegnato al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca per *Il turco in Italia*; Teatro Comunale di Bologna per *Le Comte Ory* e al Festival Donizetti di Bergamo per *Alfredo il Grande*.

DIEGO FASOLIS

**Teatro Malibran**  
 venerdì 14 giugno 2024 ore 20.00 turno S  
 domenica 16 giugno 2024 ore 17.00 turno U

MUSICHE DI ANTONIO VIVALDI  
*programma da definire*

*direttore*

**DIEGO FASOLIS**

Orchestra del Teatro La Fenice

Direttore. Riconosciuto nel mondo come uno degli interpreti di riferimento per la musica storicamente informata, unisce rigore stilistico, ispirazione e virtuosismo. Ha studiato a Zurigo, Parigi e Cremona, conseguendo quattro diplomi con distinzione. Ha iniziato la sua carriera come concertista d'organo, eseguendo più volte l'integrale delle opere di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Nel 1993 è stato nominato direttore stabile dei complessi vocali e strumentali della Radiotelevisione svizzera con cui ha realizzato una monumentale produzione con duecentocinquanta titoli dal Rinascimento al Novecento. Dal 1998 dirige I Barocchisti, *ensemble* con strumenti storici da lui fondato insieme alla moglie Adriana Brambilla, prematuramente scomparsa, alla quale ha dedicato nel 2013 una Fondazione benefica per il sostegno ai giovani musicisti. Ha rapporti di collaborazione come direttore ospite con formazioni di primo piano e con le voci più importanti del panorama internazionale. In particolare ha collaborato con il mezzosoprano Cecilia Bartoli in progetti di grande portata, registrazioni audio e video e *tournee* concertistiche. Dal 2012 si esibisce regolarmente al Festival di Salisburgo con concerti e opere da Palestrina a Rossini, da Händel a Schubert. Nel 2016 il Teatro alla Scala gli ha affidato la creazione di un'orchestra con strumenti originali, che ha diretto nel *Trionfo del tempo e del disinganno* e in *Tamerlano* di Händel con Plácido Domingo. Sempre nel 2016 ha raccolto l'eredità di Nikolaus Harnoncourt, eseguendo tre volte la Nona Sinfonia di Beethoven al Musikverein di Vienna con il Concentus Musicus Wien e l'Arnold Schönberg Chor. Nel 2011 papa Benedetto XVI gli ha conferito un dottorato *honoris causa* per il suo impegno nell'interpretazione della musica sacra. Vanta un'imponente discografia comprendente più di centoventi titoli con cui ha ottenuto numerosi dischi d'oro, Grand prix du Disque, Echo Klassik e diverse *nomination* ai Grammy Awards. Nell'aprile 2018 ha diretto *Orlando furioso* di Vivaldi alla Fenice, lo stesso anno ha interpretato *Orfeo ed Euridice* di Gluck a Parigi e a Versailles, *Le Comte Ory* a Zurigo, *La clemenza di Tito* a Losanna, *Così fan tutte* al Regio di Torino, *Il barbiere di Siviglia* a Lugano, *La finta giardiniera* alla Scala, *L'incoronazione di Poppea* alla Staatsoper di Berlino e di nuovo *Il barbiere di Siviglia* alla Staatsoper di Amburgo. Nel 2019 ha diretto la prima esecuzione in tempi moderni dell'*Agnese* di Ferdinando Paër al Regio di Torino, *Dorilla in Tempe* alla Fenice, *Lo sposo di tre e marito di nessuna* di Cherubini al Maggio Musicale, *Gli amori di Teolinda* di Meyerbeer e *Orphée et Eurydice* a Losanna. Nel 2020-2021 ha interpretato *Iphigénie en Tauride* a Nantes, Pavia, Brescia, Como e Cremona, *Il turco in Italia* alla Scala e *Die Zauberflöte* a Muscat. Tra il 2022 e il 2023 ha diretto *Il trionfo del tempo e del disinganno* e *Norma* a Losanna, *Il barbiere di Siviglia* a Torino, *Anna Bolena* a Lugano. Alla Fenice ha diretto anche *La Griselda* (2022), *Ottone in villa* e *Farnace* di Vivaldi (2020-2021).

**Teatro La Fenice**  
venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY  
Concerto in mi minore per violino e orchestra op. 64

Allegro molto appassionato  
Andante - Allegretto non troppo  
Allegro molto vivace

*violino* Vikram Francesco Sedona  
vincitore XXXII Concorso Città di Vittorio Veneto

ANTON BRUCKNER  
Sinfonia n. 7 in mi maggiore wab 107  
versione 1883

Allegro moderato  
Adagio: Sehr feierlich und sehr langsam (Adagio: Molto solenne e molto lento)  
Scherzo: Sehr schnell (Scherzo: Molto veloce)  
Finale: Bewegt, doch nicht schnell (Finale: Mosso, ma non veloce)

in occasione del 200° anniversario della nascita di Anton Bruckner

*direttore*

**MARKUS STENZ**  
Orchestra del Teatro La Fenice

---

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

---

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: CONCERTO IN MI MINORE PER VIOLINO  
E ORCHESTRA OP. 64

L'ampia produzione di Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) include due Concerti per violino e orchestra. Il primo in re minore del 1822 appartiene all'epoca giovanile del compositore e mantiene molte caratteristiche del concerto classico in tre movimenti di impronta settecentesca con evidenti influenze dalle composizioni del più apprezzato dei figli di Johann Sebastian Bach, Carl Philip Emanuel. Il secondo, in mi minore, è invece considerato ancora oggi come uno degli esempi più rilevanti del concerto romantico così come una delle opere più conosciute e apprezzate del compositore di Amburgo. Mendelssohn incominciò a pensare a questo secondo concerto nel 1835 quando fu nominato direttore principale della già prestigiosa Orchestra del Gewandhaus di Lipsia. A spingerlo alla composizione fu sicuramente l'amicizia con Ferdinand David, *enfant prodige* anch'egli di Amburgo e ottimo violinista che lo stesso Mendelssohn scelse, sempre nel 1835, come concertino della sua nuova orchestra. Il nuovo concerto fu, infatti, il risultato della collaborazione stretta tra i due musicisti che però si prolungò per ben sei anni; inizialmente per l'attenzione spasmodica che il Mendelssohn dedicò alla composizione della sua Terza Sinfonia, dal 1829 al 1842, per l'intenso lavoro che lo vide impegnato nel 1843 nella fondazione del Conservatorio di Lipsia e non ultimo per le incertezze e le discussioni sull'assetto della composizione che intercorsero per diverso tempo tra il compositore e il suo amico violinista. Durante diversi anni i due mantennero infatti un contatto assiduo sia personale che attraverso una fitta corrispondenza attraverso la quale conosciamo la natura della loro collaborazione e alcuni i dettagli del lungo processo compositivo. Non è da escludere che uno dei problemi da superare fosse il fatto che si trattava del primo vero tentativo di scrittura di un concerto solistico dove ad essere coinvolto direttamente non era solo il compositore ma anche il solista, cosa che diverrà poi abituale in molti dei più famosi concerti del periodo romantico e tardo romantico. Si trattò quindi sei anni di scrittura, revisioni e reciproci consigli che non cessarono neanche a quando il compositore decise di far stampare la partitura per i tipi di

Breitkopf und Härtel poco dopo la prima esecuzione. Una delle conseguenze della lunga gestazione fu il confluire di idee musicali di altre composizioni all'interno del concerto: tra il 1842 e il 1844 Mendelssohn iniziò la scrittura di un Concerto per pianoforte che avrebbe dovuto essere seguito a Londra ma che finalmente rimase solo in fase di abbozzi. Negli schizzi del primo e del secondo movimento di questo concerto si ritrovano alcune idee melodiche che ritroviamo identiche nel Concerto per violino, in particolare quando ascoltiamo il secondo tema, molto lirico, del primo movimento. La partitura fu finita nel settembre del 1844 (come si legge scritto nell'autografo) ma bisognò aspettare ancora diversi mesi ancora prima di essere eseguita a causa di alcune incertezze sul posizionamento della tradizionale cadenza del primo movimento: Mendelssohn spostò, con il beneplacito di David, la cadenza alla fine dello sviluppo invece che alla fine della ripresa come era si era deciso precedentemente seguendo la tradizione. Come vedremo più avanti non fu però questa la più significativa e originale novità presente nella composizione. La prima esecuzione del concerto avvenne finalmente il 13 maggio del 1845 con David come solista ma con l'orchestra del Gewandhaus di Lipsia diretta dal compositore Niels Gade. Per avere la direzione di Mendelssohn fu necessario aspettare il 23 ottobre di quell'anno, cosa che accrebbe anco più l'apprezzamento, già notevole, da parte del pubblico lanciando così definitivamente l'opera nell'Olimpo delle composizioni per violino di tutti i tempi.

Il concerto mantiene la struttura tipica in tre movimenti con la tipica successione, ereditata dal concerto barocco, di tempi rapido, lento e rapido. Il primo movimento, un *Allegro molto appassionato* in forma-sonata si distacca però subito dalla forma tipica del concerto per il suo inizio che vede immediato protagonista il violino solista che da solo si lancia nell'esposizione del primo tema cosa che normalmente era affidata invece all'intera orchestra. Il tema iniziale molto marcato ma allo stesso tempo seducente – come avviene spesso in Mendelssohn caratterizzato da uno slancio vitale verso l'alto per poi scendere seguendo una struttura ad arco – viene esposto nella sezione acuta dello strumento nella tonalità d'impianto di mi minore per poi passare a tutta l'orchestra che con la sua entrata amplifica e da ancora maggiore enfasi all'invenzione melodica e alla forza emotiva della melodia pensata dal compositore. Una gravidanza melodica che sarà ancora più marcata nel secondo tema – per contrasto, con caratteristiche più liriche e composte rispetto al primo – che dopo una serie di cromatismi e variazioni del violino viene introdotto prima dalla sezione dei fiati per poi essere seguito a ruota dal solista e dove il violino sembra quasi fare da accompagnamento dell'orchestra e non viceversa. L'alternanza tra i due temi, affidati a un continuo dilago tra orchestra e solista, porta poi allo sviluppo, basato essenzialmente sul motivo iniziale ma che vede il violino procedere soprattutto attraverso transizioni cromatiche che scivolano verso una sezione più tranquilla dove vengono riprese sezioni sia del primo e del secondo

tema. L'ampia cadenza (scritta per intero sia da Mendelssohn che David, e non lasciata all'improvvisazione dell'esecutore, come era abituale) impegna il solista in passaggi di grande virtuosismo con sezione arpeggiate, rapide terzine, accordi in costante accelerazione fino all'arrivo della ripresa, dove viene ripresentato il primo tema dall'orchestra mentre il secondo, questa volta in mi maggiore, è invece affidato al solista che però non attende molto per riprendere anche lui il motivo iniziale, in la minore, per poi entrare in una ultima accelerazione che progressivamente conduce alla coda finale del movimento. Una sezione caratterizzata da una grande energia e da continue transizioni cromatiche e che si esaurisce sugli accordi finali, costruiti su un lungo pedale di Si, affidato ai fagotti, che fa da transizione, senza soluzione di continuità, tra il primo e il secondo movimento: altra novità che verrà poi ripresa anche da Robert Schumann nel suo Concerto per violoncello.

Il pedale del fagotto serve a Mendelssohn come tappeto su cui costruire una serie di modulazioni che impegnano fiati e gli archi e che conducono progressivamente al do maggiore, tonalità principale dell'*Andante* strutturato nella canonica forma a romanza in tre sezioni ABA'. Il violino presenta il primo tema dal carattere lirico affidato soprattutto ai fiati con un fraseggio ampio e limpido accompagnato da interventi delicati dell'orchestra. La seconda sezione è invece introdotta da alcune note ribattute dei corni che conducono a una melodia di grande impatto emotivo sia per la sua natura fortemente melanconica – quasi un 'grido' di disperazione soffocato, ancorata al la minore –, sia per la sua doppia ripetizione su un diverso grado della scala che ne amplifica la carica apprensiva ma anche vagamente misteriosa. Cosa che avviene anche quando il solista ripropone il tema poco dopo per poi dissolverlo progressivamente in una serie di sviluppi prima del ritorno alla sezione A.

Dopo un passaggio in mi minore di quattordici battute affidato a solista e archi, che ricorda per struttura ritmica il tema con cui iniziava il concerto, parte l'*Allegro molto vivace* in mi maggiore con un'idea melodica e ritmica quasi da fanfara a cui risponde subito il solista mantenendone il carattere leggero e spiritoso. La forma utilizzata da Mendelssohn è quella del Rondò in 'forma sonata' dove un tema principale viene riproposto più volte con leggere variazioni partendo dalla tonalità d'impianto sino ad arrivare alla tonalità di sol maggiore nella sezione dello sviluppo. Sebbene il brano non sia particolarmente esteso, sicuramente è il più virtuosistico del concerto giacché contiene una grande quantità di passaggi dove il solista deve esibirsi su figure velocissime di biscrome e scale vertiginose che richiedono grande agilità e precisione. Una breve cadenza del violino, introdotta dai fiati che ripropongono il tema iniziale, porta alla conclusione, sempre più frenetica dove sono coinvolti ugualmente sia il solista che l'orchestra in un crescendo di tensione che può solamente risolversi su dei rapidi accordi finali che sembrano scritta apposta per far deflagrare l'entusiasmo dell'uditorio.

Gian Giacomo Stiffoni

## ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 7 IN MI MAGGIORE WAB 107

La Settima Sinfonia WAB 107 di Anton Bruckner riveste una particolare importanza nella vicenda tanto musicale quanto biografica del compositore. È infatti la partitura che arrecò all'autore, arrivato ormai quasi a sessant'anni, il primo vero, grande successo e la celebrità internazionale e che può essere considerata uno dei suoi capolavori. La Settima fu composta nell'arco di due anni, tra il 23 settembre 1881 e il 5 settembre 1883, nel segno dell'omaggio a Wagner, al quale Bruckner aveva già dedicato del resto la Terza (1873). A tale proposito due avvenimenti furono decisivi nel periodo in cui l'autore lavorava alla partitura: l'esperienza della prima rappresentazione di *Parsifal* a Bayreuth (26 luglio 1882) e la morte di colui che Bruckner considerava il «maestro di tutti i maestri» (13 febbraio 1883). Alla fine anche la dedica a Ludwig II di Baviera, munifico protettore di Wagner, assumerà un preciso valore simbolico.

Una volta terminata la composizione, Bruckner non pensò subito a un'esecuzione e nemmeno alla possibilità di pubblicare la Settima a causa dello scarso interesse che le istituzioni e gli editori avevano manifestato sino ad allora sia in Austria sia in Germania nei confronti della sua musica. Un paio di allievi, Josef Schalk e Ferdinand Löwe, ne prepararono tuttavia una riduzione per due pianoforti, eseguita nel 1884 a Vienna nella cerchia, ristretta e minoritaria, del Wiener Akademischer Richard Wagner-Verein. Schalk portò quindi la partitura ad Arthur Nikisch, all'epoca direttore dello Stadttheater di Lipsia, che ne restò entusiasta al punto da impegnarsi a eseguirla. Dopo aver superato le ostilità di un ambiente conservatore e ostile a Bruckner al pari di quello di Vienna, Nikisch riuscì comunque a dirigere la Settima il 30 dicembre 1884. Al notevole successo di pubblico non corrisposero riscontri unanimi da parte della critica, in parte sconcertata dalla lunghezza e dalla logica costruttiva dell'opera, ma l'affermazione della Settima era ormai incominciata. Le esecuzioni dirette da Hermann Levi a Monaco con la Reale Cappella di Corte il 10 marzo 1885 e da Hans Richter a Vienna con i Wiener Philharmoniker il 21 marzo 1886 consolidarono la fortuna della partitura nel frattempo pubblicata dall'editore Albert J. Gutmann (Vienna - Lipsia, 1885), che di lì a poco inizierà a circolare anche in ambito internazionale (New York, Amsterdam, Londra, Praga...). Se l'esecuzione del 1885 a Monaco, roccaforte wagneriana, si risolse per Bruckner un autentico trionfo, quella dell'anno successivo a Vienna, città dominata dalla figura di Brahms, fu accolta con favore dal pubblico ma non dalla critica. Pur riconoscendo all'autore di scrivere qua e là musica seducente o addirittura geniale, due dei critici più influenti e vicini a Brahms, Eduard Hanslick sulla «Neue Freie Presse» e Max Kalbeck sulla «Presse», si scagliarono senza appello sulla Settima: Hanslick giudicandola «innaturale, rigonfia, malata e putrescente» e scorgendovi per lo più un'«oscurità immane, una plumbea

monotonia e un'eccitazione febbrile»; Kalbeck definendola dal canto suo una «farsa musicale, un quadro multicolore realizzato con motivi di Beethoven e di Wagner».

L'organico della partitura prevede 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, 4 tube wagneriane, timpani, percussioni e archi. A differenza di tutte le altre sinfonie di Bruckner con l'eccezione della Sesta, la Settima non fu oggetto di una revisione a distanza di anni. Ciononostante, anch'essa esiste in più versioni leggermente diverse. Dopo la prima esecuzione curata da Nikisch, nella versione originaria (1883) furono introdotte correzioni e modifiche in vista dell'edizione Gutmann (1885): poiché responsabili di tali interventi, apportati direttamente sulla partitura autografa e riguardanti anzitutto le indicazioni di tempo e l'orchestrazione, furono, oltre allo stesso Bruckner, Nikisch, Schalk e Löwe, riesce difficile stabilire in quale misura le correzioni e modifiche accolte nell'edizione a stampa furono effettivamente autorizzate dal compositore. Nel Novecento si pubblicarono poi due edizioni critiche: Robert Haas provò a rimuovere gli interventi di Nikisch, Schalk e Löwe per via per lo più congetturale nell'intento di ricostruire la concezione originaria della sinfonia (1944), mentre Leopold Nowak ripristinò la maggior parte degli interventi presenti nell'edizione Gutmann pur indicandone alcuni controversi tra parentesi (1954).

L'attenzione di tre direttori come Nikisch, Levi e Richter e la risonanza internazionale che la Settima portò al suo autore – fungendo così da traino per la diffusione delle altre sue sinfonie – inducono a interrogarsi sulle ragioni del successo di una partitura che a tutt'oggi rimane, accanto a quella della Quarta, la più popolare di Bruckner. Forse la specifica natura della Settima consiste nella sottile dialettica interna che essa anima nell'opera sinfonica e nello stile del suo autore. Da un lato, infatti, la Settima non si discosta dai tratti generali delle altre sinfonie, specialmente di quelle che la precedono: architettura classica in quattro movimenti, il primo dei quali di ragguardevoli dimensioni; nelle forme di sonata, struttura con tre temi per le esposizioni e propensione a fondere in un unico blocco lo sviluppo e la ripresa; principi costruttivi realizzati attraverso il rispetto quasi maniacale della quadratura metrica, l'iterazione e l'espansione progressiva dei motivi, la statica successione e giustapposizione di ampie sezioni, la distensione di ondate in graduale intensificazione; ricorso sistematico nell'elaborazione alle tecniche del contrappunto. D'altro lato la Settima rivela caratteri peculiari che ne evidenziano la singolarità. Si prenda anzitutto la luminosità soffusa, connessa alla tonalità – assai rara per una sinfonia – di mi maggiore (in questo aspetto la Quarta in mi bemolle maggiore è l'unica altra opera di Bruckner che le può essere per certi versi accostata). L'articolazione formale, di norma punteggiata di cesure e pause generali a segmentare il flusso della musica, qui è meno netta, mentre i temi hanno immediata fascinazione

e gravidanza melodica. Il linguaggio armonico è molto inventivo, per non dire esplicitamente progressivo, sia al livello locale degli accordi e delle loro concatenazioni (con libero uso di alterazioni cromatiche, dissonanze, pedali e così via) sia sul piano delle relazioni strutturali e dei percorsi tonali, che mettono in luce pervasivi rapporti di medianta e napoletani nonché ingegnose relazioni tra maggiore e minore.

Per quanto riguarda poi la cifra espressiva, la Settima è probabilmente la sinfonia di Bruckner in cui l'intensità e al contempo la fragilità emozionale, la sovraccitazione visionaria, i repentini scarti umorali, la sensualità nervosa e febbrile (tale forse perché temuta come una forza oscura e incontrollabile e dunque repressa), tutto questo e molto altro ancora è reso qui in modo quanto mai vivido ed estremo: al punto da dare l'impressione che la presunta geniale, disarmante ingenuità tante volte attribuita a Bruckner, da Gustav Mahler («mezzo dio, mezzo babbeo») a Thomas Mann (che fa proprio riferimento alla Settima parlando in tal senso di Bruckner in una lettera dell'8 gennaio 1949 alla figlia Erika), sia in realtà piuttosto una forma di disperato autismo.

Che la Settima sia improntata a una drammaturgia irriducibile a stereotipi si coglie sin dall'attacco memorabile dell'*Allegro moderato* dove si ascolta, per dirla con Max Dehnert, «la nascita della melodia dallo spirito dell'armonia»: avvolto da tremoli, il sublime e conturbante incantamento lirico del tema principale agli archi si dispiega con respiro così ampio che pare non avere mai fine, ma è costituito in realtà dal proliferare continuo e imprevedibile di brevi motivi intessuti l'uno di seguito all'altro. Intonazione lirica ha anche il secondo tema, seppure più tranquillo e grazioso, avviato dai legni, mentre il terzo tema di natura più motoria culmina in una fragorosa fanfara. Già nell'esposizione si delinea la tendenza a elaborare le idee secondo le tecniche contrappuntistiche che s'impone poi nello sviluppo, nel corso del quale gli elementi di tutti e tre i temi sono trattati e combinati per moto retto, per moto contrario, per aggravamento, e da ultimo in stretti così da ordire un fitto gioco imitativo di specchi comunque articolato in episodi ben distinti. Del resto anche nella ripresa i tre temi ricompaiono accompagnati da nuovi contrappunti e sono seguiti da brevi elaborazioni sino alla coda, dove ritorna ancora una volta, con senso circolare, il tema principale.

Come ebbe a scrivere a Felix Mottl nel gennaio del 1883, Bruckner compose l'immenso *Adagio*, centro della sinfonia, nel presagio della fine imminente di Wagner. «Molto solenne e molto lento» è l'indicazione aggiuntiva del movimento in do diesis minore, connotato dalla sonorità scura delle tube wagneriane e da un tipo di orchestrazione che richiama il *Ring*. L'*Adagio* si fonda sul contrasto insuperabile di due idee: da un lato il primo tema, un severo corale di viole e tube poi proseguito dagli archi con la citazione del passaggio «non confundar in aeternum» che si ascolta nell'ultimo

movimento del coevo *Te Deum* (1881-1884), *In te Domine, speravi*; dall'altro il secondo tema, in metro ternario, liricamente disteso e avvolgente come un meraviglioso sogno a occhi aperti. La forma è improntata a uno schema di rondò (ABA'BA"). Nella ripresa variata il primo tema è sottoposto a ondate di intensive elaborazioni contrappuntistiche, nelle cui pieghe s'addensa il cromatismo, e l'andamento tortuoso sembra perdersi in un labirinto. Dal quale la musica esce soltanto grazie a un'ulteriore ricapitolazione del tema principale, condotto in climax grandioso: il punto culminante, su una trasfigurante modulazione, è marcato da un colpo di piatti con triangolo, gesto spettacolare che si è radicato nella prassi esecutiva da Nikisch in poi ma la cui autenticità è dubbia (nell'edizione Haas sono omessi del tutto timpani e percussioni). Quando seppe della morte di Wagner, Bruckner aggiunse la straordinaria coda, la «musica funebre in ricordo del maestro scomparso»: in questo *Abgesang*, dopo il cupo corale delle tube wagneriane (derivato dal tema principale), la musica cala e si assottiglia fino a spegnersi.

Lo trama dello Scherzo in la minore è composta: sull'ostinato pulsante degli archi si sovrappongono in un clima inquietante, lungo due arcate di grande crescendo, elementi diversi: un segnale di richiamo degli ottoni, lacerti cantabili come di un valzer livido, echi stravolti di musica infantile e popolare. Di contro, lo Scherzo è una morbida e sentimentale *rêverie* dall'orchestrazione quasi cameristica. Rispetto al formato dei movimenti precedenti, il Finale lascia una sensazione di inadeguatezza per la sua brevità. Qui, come già nell'*Adagio*, si succedono idee a tal punto diverse da non poter trovare un punto d'incontro e che dunque rappresentano un mondo scisso in entità tra loro irrelate. Il primo tema sembra una nuova, nervosa e frammentata declinazione del tema principale dell'*Allegro moderato* (con il quale è effettivamente imparentato); il secondo (ricavato da elementi dell'*Adagio*) è un corale religioso dall'andamento processionale; il terzo (variante del primo tema) è una fanfara degli ottoni, la cui stentorea gestualità declamatoria ricorda un gigantesco recitativo senza parole. La forma di sonata mostra per più di un aspetto una contaminazione con il rondò: la clausola cadenzale del primo tema ritorna ripetutamente nel corso del movimento come un refrain, lo sviluppo centrale è relativamente esiguo e nella ripresa l'ordine di apparizione dei temi è inopinatamente invertito, dal terzo al primo, finché nell'epilogo il ritorno del tema principale del primo movimento in un senso di vertigine spiraliforme rende palese l'affinità tra le idee su cui è costruita l'intera sinfonia. È un gesto finale, ciclico e riassuntivo, che suggella la compiutezza formale della composizione al di là di una semplice e vacua perorazione retorica ma non rivela nulla di più esplicito sui significati e sull'ineffabile intreccio di sacro e profano, funebre e celestiale, tragico e lirico, doloroso e onirico che la sostanziano.

Certo che almeno alcuni di questi significati, e nello specifico quelli riconducibili alla sfera del tragico, si ripercuotono nella storia della rice-

zione della Settima. Tanto per incominciare, la musica funebre dell'*Adagio* sarà suonata in una trascrizione per strumenti a fiato di Ferdinand Löwe il giorno delle esequie del compositore, il 14 ottobre 1896, nella Karlskirche di Vienna. Una registrazione dell'*Adagio*, diretta da Wilhelm Furtwängler con i Berliner Philharmoniker (1942), sarà poi trasmessa dalla radio tedesca prima dell'annuncio di due eventi cruciali nel crollo del regime nazista: la disfatta di Stalingrado (31 gennaio 1943) e la morte di Hitler (1° maggio 1945). Indimenticabile è l'impatto che gli estratti dei primi due movimenti (diretti per l'occasione da Franco Ferrara con l'Orchestra Sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana) hanno nella colonna sonora di *Senso* (1954) di Luchino Visconti, intensissimo riflesso musicale dell'amore senza scampo, vorticoso e fatale, tra la contessa Livia Serpieri (Alida Valli) e il tenente austriaco Franz Mahler (Farley Granger). Il nome di quest'ultimo, per inciso, non è affatto casuale. Nella novella di Camillo Boito (1883), da cui è tratto il soggetto del film, il tenente austriaco si chiama infatti Remigio Ruz; sarà Visconti a cambiarne il nome in Franz Mahler, in omaggio a uno dei suoi compositori preferiti.

*Cesare Fertonani*



## MARKUS STENZ

Ha ricoperto incarichi di grande rilievo, tra cui quelli di direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestrae più recentemente direttore *in residence* della Seoul Philharmonic Orchestra. È stato direttore musicale generale della città di Colonia e Gürzenich-Kapellmeister per undici anni, dirigendo *Don Giovanni*, il *Ring*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Die Meistersinger von Nürnberg*, così come *Jenůfa* e *Káťa Kabanová* di Janáček e *Love and Other Demons* di Eötvös. Ha debuttato nell'opera nel 1988 al Teatro La Fenice e, dopo il successo di varie settimane di concerti con quell'Orchestra, la scorsa stagione ha diretto a Venezia *Der fliegende Holländer* di Wagner e tornerà nelle prossime due stagioni per *Ariadne auf Naxos* e *Lohengrin*. Nel 2018 ha diretto *Die Gezeichneten* di Schreker alla Bayerische Staatsoper di Monaco e quell'anno ha visto anche la luce l'attesa prima mondiale di *Fin de partie* di Kurtág alla Scala, dove, nella stessa stagione, ha diretto *Elektra* di Strauss. Quell'evento è stato seguito da *performance* dell'opera di Kurtág alla Dutch National Opera e la sua *première* francese all'Opéra National de Paris. Nella stagione 2023-2024 ritorna alla Dutch National Opera a dirigere *Rise and Fall of the City of Maagonny*, viaggia a Hangzhou, in Cina, per *Die Walküre* e dirige una speciale *performance* di *Fin de partie* nella città natale di Kurtág, Budapest, prima di andare in *tour* ad Amburgo e Colonia. In Germania dirige inoltre concerti con MDR-Sinfonieorchester Leipzig, Stuttgarter Philharmoniker e Staatskapelle Halle. Questa stagione vede anche il ritorno all'Orchestre National de Lyon e, sulla scia di un grande successo nel 2022 con la City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO), con la Sinfonia n. 2 di Mahler, vi ritorna per la Sinfonia n. 7 di Bruckner. In Italia dirige sia l'Orchestra della Toscana che l'Orchestra Haydn di Bolzano, e in seguito ritorna alla New Jersey Symphony e fa il suo debutto con la Naples Philharmonic.

## VIKRAM FRANCESCO SEDONA

Nato a Treviso, inizia lo studio del violino all'età di sei anni sotto la guida di Selina Cremese. Successivamente entra nella classe di Bruna Barutti al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e frequenta i corsi di perfezionamento di Schwarzberg presso l'Accademia di Musica di Pinerolo. A quindici anni si rivela determinante l'incontro con la violinista Silvia Marcovici, con la quale prosegue i suoi studi musicali all'Università di Musica di Graz e all'Accademia di Musica Lorenzo Perosi di Biella, proiettandolo sulla scena musicale internazionale. Altre personalità del mondo musicale che hanno sensibilmente influito nella sua crescita artistica sono Vladimir Mendelssohn, Zubin Mehta, Eliahu Inbal, Chaim Taub, Ilya Kaler, Igor Ozim, Aimo Pagin e René Koering. Nel 2017 e nel 2018 vince rispettivamente i concorsi internazionali Andrea Postacchini e George Enescu ottenendo in quest'ultimo i tre premi speciali. Nel 2019 la giuria del Concorso Internazionale Valsesia Musica gli attribuisce il primo premio e nel 2020 riceve il diploma di laurea all'Elmar Oliveira International Violin Competition negli Stati Uniti. È vincitore del xxxii Concorso Città di Vittorio Veneto Premio Internazionale Prosecco Doc oltre che di sei premi speciali. Tra le recenti esibizioni che lo vedono come protagonista, ha suonato in importanti festival internazionali, quali il Festival de Radio France Occitanie Montpellier e il Festival George Enescu di Bucarest, e in prestigiose sale da concerto come l'Ateneo Romeno e la Sala Radio di Bucarest, la NOSPR di Katowice, Le Corum di Montpellier o le Sale Apollinee della Fenice. Si è esibito con rinomate orchestre internazionali, quali la Filarmonica George Enescu diretta da Christoph Poppen, la Britten Sinfonia diretta da Andrew Gourlay o l'Orchestra Sinfonica della Radio Polacca diretta da Kaspar Zehnder. Nell'aprile 2022, ha eseguito al Teatro Vittorio Emanuele II di Messina il Concerto per violino e orchestra di Čajkovskij con l'Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala diretta da David Coleman in presenza del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella. Attualmente studia sotto la guida di Enzo Ligresti presso il Conservatorio Agostino Steffani di Castelfranco Veneto.



**Teatro La Fenice**  
sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

CHARLES IVES  
*The Unanswered Question*  
(Una domanda senza risposta)

VINCENZO BELLINI  
*Norma*: sinfonia

RICHARD WAGNER  
*Parsifal*: Verwandlungsmusik  
«Nun achte wohl und laß mich seh'n»  
«Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?»  
«Enthüllet den Gral!»  
«Wein und Brot des letzten Mahles»

*direttore*  
**MARKUS STENZ**

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

Piccoli Cantori Veneziani  
*maestro del Coro* Diana D'Alessio

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

CHARLES IVES, *THE UNANSWERED QUESTION*

Cantava una sirena, e l'Europa si congedò dall'alto castello e dal bastone del pastore. Tre caravelle veleggiavano verso il Catai sullo strano oceano, e il capitano spiegò gli stendardi di là della Baia del Messico. E noi in gioventù facemmo altrettanto. Ricordando il naufragio dei nostri padri attraversammo il mare da Palos da dove vennero e videro, enorme sopra il piccolo ponte, una sponda che silenziosa aspettava un nome. I tesori del Catai mai si trovarono. In questa America, in questa natura selvaggia dove l'accetta echeggia con suono malinconico, le generazioni si affaticano a possedere e tomba per tomba civilizziamo il suolo.

*Louis Simpson*

In un saggio comparso nel corso delle pubblicazioni da «La Fenice» del maggio 1990 – a proposito di musiche di Barber e Copland dirette da Lewis – si presentò l'affascinante occasione di ritornare con la mente allo splendido mondo poetico di Whitman, di Thoreau, di Hawthorne. Di quel mondo, cioè, squisitamente americano con una bellezza tutta da disvelare, raramente conosciuta nella nostra cultura letteraria, così colma di inesauribili ricchezze. Eppure il nostro gioire intimamente dei doni lasciatici da geni sovrastorici i cui nomi sono contenuti in un virtuale lunghissimo elenco – da Euripide a Virgilio, da Cretien de Troyes a von der Wogelveide, dal divino Dante all'alieno Shakespeare, da Bruno a Vico, da Ariosto a Zanzotto, da Goethe a Valery, da Calvino a Miller, per citare in modo scomposto e alluvionale – non può tenere esclusa l'esperienza emotiva e sapienziale costituita dal pulsare creativo della poesia americana.

Come tali riflessioni erano state importanti per cogliere la natura del fare musica di Copland e Barber ancora più 'centrali' sono in merito all'opera di Charles Edward Ives (Danbury, Connecticut, 20 ottobre 1874 – New York, 19 maggio 1954). Questo non solo per l'ovvio discorso inerente alla contestualizzazione della musica nel suo alveo letterario e di ispirazione mediata e immediata. Soprattutto perché nella musica di Ives più che in altri autori è delineato in modo affascinante e decifrabile un sistema — soprattutto per ciò che concerne *The Unanswered Question* – che nella sua inintenzionalità chiarisce il progetto compositivo di Ives.

È fondamentale, per comprendere la sua poetica, ricordare la sua attività di assicuratore, il suo senso di *buen retiro* di tipo familiare e domestico, la sua lacerazione prodotta dalla difficile identità di artista-dilettante (fino al 1918), l'ultimo contrasto dialettico squisito del vivere il fatto artistico al di fuori della sua contestualità socioculturale. Ciononostante il suo apprendistato musicale fu accademico, iscritto nella tradizione più rigorosa del filogermanesimo bostoniano. L'apprendistato fu proprio con Horacio William Parker, già allievo di Chadwick e Rheinberger a Monaco, e di scuola tedesco-brahmsiana che vedeva i suoi adepti riuniti nelle 'congreghe' dei «Boston Classicists» o «New England Academicians». Il fatto che ben presto Ives ritenesse impossibile proseguire gli studi con Parker fu un primo importante segnale della diversità della concezione e prassi artistica che presiedeva nella mente e nell'anima dei due musicisti. Ives con il suo essere profondamente empirico nel miglior senso del termine, legato ai sussulti più genuini della anomala e interetnica cultura americana e Parker, filoeuropeo di maniera, legato a un accademismo di importazione, 'più realista del re' come spesso capita, non potevano trovare un *modus operandi* comune, persino nella mediazione del rapporto docente-discente.

La vasta produzione di Ives si dipana nel corso di una vita ottuagenaria. Le *Two Contemplations* delle quali una è, appunto, *The Unanswered Question* – pezzo per una particolare originaria formazione contenutivamente orchestrale – furono composte nel 1906. Periodo che, nel caloroso silenzio dell'intimità familiare – si sposò però nel 1908 con Harmony (sic!) Twichell e successivamente adottò la figlia Edith – lo portò a forti spinte creative che lo indussero a comporre veri e propri capolavori come la celebre e monumentale Seconda Sonata per pianoforte composta fra il 1907 e il 1915 e più nota come *Concord Sonata*, dal sottotitolo «Concord Mass 1840-1860».

Elementi costitutivi del suo creare furono la convergenza di sensibilità naturalistica, attenzione per le filosofie mistico-trascendentali, una particolare ricettività dei sistemi musicali più diversi, una sostanziale libertà mentale, per ciò che concerne i meccanismi costruttivi. In questa libertà creativa fu determinante la figura del padre che lo iniziò già giovanissimo ad atipiche sperimentazioni musicali come esperimenti politonali, poliritmici, ricerche di particolari intervalli, sonorità inusuali. Di assoluto interesse è la fusione fra la sua riflessione metafisica e la prassi musicale.

Raramente un autore ha raggiunto livelli così pregnanti di interrelazione fra speculativo mondo interiore e creazione artistica. Soprattutto se si riflette sul diffuso luogo comune che tali intense formulazioni poetiche siano appannaggio della cultura del Vecchio Continente. Il tentativo di trasformare in suoni, in codice acustico, in espressione musicale raffinate *questiones* filosofiche trova particolare rilievo in diverse opere ma, al di fuori di ogni ragionevole dubbio, *The Unanswered Question* è probabilmente la più nota fra quelle fortemente emblematiche.

Centrata sulla domanda metafisica per eccellenza e, dunque, sull'impossibilità di una risposta esaustiva, la composizione fu concepita per una originale formazione composta da una tromba, un quartetto di flauti, un quartetto d'archi, oltre ad una compagine più estesa. L'opera, oltre a ciò, è retta da una precisa simbologia che possiamo identificare nei 'comportamenti' musicali dei gruppi di strumenti. *The Unanswered Question* ha in sé, oltre a ciò, una grande forza innovativa proprio perché la concezione ivesiana di trasporre in musica concetti astratti, domande metafisiche, psichiche evocazioni porta il compositore ad avere, nei confronti del linguaggio musicale, un atteggiamento di grande libertà. Lo svincola in modo sostanziale dagli aspetti più normativi del codice grammaticale.

Cionondimeno non va scordata la grande ammirazione che Ives ebbe per l'opera di Beethoven, e in particolare per la produzione sonatistica. Questo fatto costituisce fuor di dubbio una chiave di lettura dell'anima creativa di Ives. Nel linguaggio beethoveniano, procedendo per ampie, sommarie semplificazioni ritroviamo la solidità e la trasgressione, la coerenza e la stranezza, la tensione metafisica e la criptosimbologia concettuale (talvolta anche enfaticizzata e banalizzata da altri, basti pensare al 'destino che bussava alla porta' all'inizio della Quinta Sinfonia). Da un punto di vista programmatico Ives si avvicina – pur nella ovvia grande differenza di luoghi e momenti musicali – a una dimensione così proposta. Le componenti orchestrali, in *The Unanswered Question*, assumono, nel complesso disegno compositivo, una straniante bellissima autonomia. Gli archi disegnano – con un suono impastato dall'uso della sordina – un tappeto sonoro fatto di accordi diatonici che paiono immobili nel tempo, in virtù di una assenza pulsionale del tempo; la loro è una dimensione sostanzialmente spaziale, configurazione di quel «ferne Klang», di quel «suono lontano», che li rende domande sonore sul mistero dell'Eternale, di quel tempo nello spazio che Platone intende «imitazione mobile dell'eternità». Ascoltando il pezzo sinfonico si può percepire tale dimensione non come artificiosa riproduzione acustica di un concetto impossibilitato a esprimersi musicalmente ma come un evento percettivamente reale.

In un assemblaggio meditato agli accordi degli archi si sovrappone il sidereo suono della tromba che rappresenta la singolarità dell'Uomo che attivamente 'canta' la sua domanda. La risposta a questo tema, che ha caratteristiche quasi geometriche, viene da quelli che Ives definisce «I-Combattenti-Che-Rispondono» impersonificati da flauti e da altre componenti orchestrali. È una risposta di tipo eroico che diviene sempre più inquieta e magmatica, sollecitata in tal senso dall'imperturbabilità degli archi che continuano a propagare nello spazio i loro suoni 'immobili' quasi a indicare l'indifferenza cosmica del «Propàtor», di «Colui che è anteriore al Padre», che giace immobile nell'abisso dopo aver generato una volta e per sempre. Il lavoro orchestrale condotto dai flauti è sempre più frenetico e dà luogo

a una affascinante sovrapposizione politonale con gli archi e generalmente poliritmica. Riprende, poi, il tema della domanda con la vistosa sonorità della tromba.

A proposito di questa composizione appaiono illuminanti le parole di un grande esegeta della civiltà musicale americana come Wilfrid Mellers nel suo *Music in a New Found Land*:

La tecnica profetica e rivoluzionaria di pezzi come *The Unanswered Question* – la concezione di gruppi orchestrali indipendenti, uno dei quali comporta, con il crescere sempre più frenetico di *Coloro-Che-Rispondono*, un certo grado di improvvisazione – non è essenzialmente un esperimento tecnico. È una esplorazione umana; per questo il pezzo rimane stimolante oggi come quando venne scritto, oltre cinquant'anni fa. Mentre Ives non pensava che il Reale e il Trascendentale – i due campi rappresentati in questo pezzo dalle sue due orchestre – si potessero riconciliare nelle condizioni di mortalità temporale, riteneva invece fosse dovere di ogni uomo cercare tale riconciliazione. Somiglia a Whitman per la sua sete di esperienza; ma anche il lato opposto del mito americano è presente nel suo lavoro; poiché l'io pronto a tuffarsi in qualsiasi esperienza aumenta progressivamente la consapevolezza del suo isolamento. Più la sua risposta al mondo esterno è immediata, più deve cercare una realtà trascendentale al di là del cambiamento costante.

La lucidità che Mellers evidenzia nel progetto creativo di Ives deriva dunque dalla consapevolezza di quest'ultimo di cogliere la necessità di separazione dei mondi vissuti e, al tempo stesso, della loro interazione speculare e speculativa. È lo stesso Ives che ci informa di come debbano fra loro interagire e quale sia la funzione della Realtà del quotidiano, di ciò che è *middle* in rapporto alla Trascendenza dell'Arte:

L'esperienza affaristica mi rivelò la vita sotto molti aspetti che altrimenti avrei ignorato. In essa si vede la nobiltà, la tragedia, la grettezza, gli alti scopi, i bassi scopi, le speranze coraggiose, le speranze incerte, i grandi ideali, l'assenza di ideali, e si è in grado di stare all'erta nel vedere tutte queste cose scontrarsi contro un destino inevitabile... È mia impressione che vi sia più apertura mentale e buona volontà in chi esamina un fatto nuovo o per lo meno poco conosciuto nel mondo degli affari che in quello della musica. Non è raro nei rapporti d'affari avere una riflessione filosofica o intuire la profondità di qualcosa di bello, molto simile alla bellezza nell'arte. Supporre che gli affari siano un procedimento materialistico fine a se stesso, significa sottovalutare la mente e il cuore dell'uomo medio. Per chi lavora nelle assicurazioni vi è un uomo medio e questi è l'umanità. Negli affari ho trovato una grande pienezza di vita. La struttura dell'esistenza si insinua dappertutto... Non vi può essere nulla di esclusivo in un'arte sostanziale. Proviene direttamente dall'esperienza di vita, dal pensare sulla vita e dal vivere la vita. Il lavoro musicale mi fu di aiuto negli affari, quello affaristico fu utile alla mia musica.

È una mentalità estremamente interessante, vera quintessenza di quell'“americanismo” di tradizione protestante il cui aspetto discernitivo è

così ben descritto in quella specie di 'bibbia' dell'economia borghese che è *Capitalismo e etica del protestantesimo* di Maynard Keynes. Ancora più affascinante è la capacità espressiva di un grande respiro critico e naturalista unito a una pionieristica imprenditorialità anche del pensiero stesso, dalle sue possibili, quasi infinite, capacità di adattamento speculativo, di creatività totale, dall'Arte all'Arte della vita nella sua globale, faticosa ragione d'essere. Quello dell'assicuratore Charles Edward Ives fu un lucido volo nel cuore dell'America in pieno sviluppo.

Marco Maria Tosolini

#### VINCENZO BELLINI, NORMA: SINFONIA

Quando si fa il nome di Maria Callas vengono alla mente diversi personaggi d'opera, ma ve n'è uno che giganteggia su tutti, quello di Norma. Fu proprio il celebre soprano statunitense d'origine greca a restituire al repertorio belcantistico e al primo Verdi il linguaggio più autentico, posto in ombra dal verismo ma anche dal Verdi della maturità. Dopo un lungo periodo di fraintendimento, *Norma* di Vincenzo Bellini, rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1831, tornò a nuova vita proprio grazie all'irrompere sulle scene, alla metà del Novecento, di Maria Callas che interpretò questo ruolo anche al Teatro La Fenice nel 1950.

L'opera ha una sinfonia eroica che guarda alla tragica severità del classicismo di Gluck. Si tratta di un unico movimento (*Allegro maestoso e deciso*) che prende avvio con alcuni risoluti accordi in sol minore in *fortissimo*. È un inizio comunque esitante e solo dopo due battute (*Lento a piacere*) in *pianissimo* parte con slancio il tempo *Allegro* che rimane sostanzialmente incalzante fino alla fine. Questa sinfonia, com'è tipico dell'opera romantica, è legata al clima del dramma che introduce e anticipa inoltre alcuni motivi musicali che ritroveremo nell'opera. Dopo una modulazione a sol maggiore ecco apparire, proposto dai legni, il tema del duetto del secondo atto tra i due protagonisti, ovvero Pollione, proconsole romano nelle Gallie, e Norma, sacerdotessa dei Druidi che per amore di lui viene meno ai suoi voti e morirà sul rogo. Segue un agitato ponte modulante che porta alla riproposta del tema poc'anzi ascoltato, ora nella tonalità di si bemolle maggiore. Nuovi sussulti romantici precedono una lunga coda in so maggiore che crea un'atmosfera di magica sospensione prima delle conclusive animate battute finali.

Mario Merigo

RICHARD WAGNER, PARSIFAL: VERWANDLUNGSMUSIK, «NUN ACHE WOHL UND LASS MICH SEH'N», «MEIN SOHN AMFORTAS, BIST DU AM AMT?», «ENTHÜLLET DEN GRAL!», «WEIN UND BROT DES LETZTEN MAHLES»

### Verwandlungsmusik

Ispirato liberamente a *Parzival*, un poema epico del XIII secolo di Wolfram von Eschenbach, il *Parsifal* di Richard Wagner fu rappresentato per la prima volta, al Festspielhaus di Bayreuth, il 26 luglio 1882, pochi mesi prima della morte dell'autore. L'estremo sforzo creativo del sommo maestro segna la trasformazione del *Wort-Ton-Drama* (Dramma di parola e musica) in *Bühnenweihfestspiel* (Azione scenica sacrale). Un avvicinamento alla religione – non tanto all'ortodossia cristiana, quanto a un sincretismo, in cui il cristianesimo convive con il buddismo e l'induismo – che provocò la ben nota avversione da parte di Nietzsche.

La scena più rappresentativa del dramma si svolge nella Sala del Gral, presso il Castello di Montsalvat. Parsifal, «der reine Tor» («il puro folle»), vi giunge – allontanandosi dalla foresta – accompagnato da Gurnemanz, il più anziano dei Cavalieri del Gral, che lo guida alla pia agape, dove riceverà bevanda e nutrimento dalla sacra coppa.

PARSIFAL  
Wer ist der Gral?

PARSIFAL  
Chi è il Gral?

GURNEMANZ  
Das sagt mich nicht;  
doch, bist du selbst zu ihm erkoren,  
bleibt dir die Kunde unverloren.  
Und sieh'!  
Mich dünkt, dass ich dich recht erkannt:  
kein Weg führt zu ihm durch das Land,

GURNEMANZ  
Questo non si dice;  
però se sei tu stesso a lui eletto,  
non andrà per te sua conoscenza perduta.  
E vedi! -  
Mi sembra d'averti ben riconosciuto:  
al Gral via non è, che conduca attraverso  
[il paese:

und niemand könnte ihn beschreiten,  
den er nicht selber möcht' geleiten.

nessuno mai percorrerla potrebbe,  
che egli stesso non volesse guidare.

PARSIFAL  
Ich schreite kaum,  
doch wahn' ich mich schon weit.

PARSIFAL  
Cammino appena,  
eppur mi sembra già d'esser lontano.

GURNEMANZ  
Du siehst, mein Sohn,  
zum Raum wird hier die Zeit.

GURNEMANZ  
Tu vedi, figlio mio,  
spazio qui diventa il tempo.

*(Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, verwandelt sich die Bühne, von links nach rechts hin, in unmerklicher Weise: es verschwindet so der*

*(A poco per volta, mentre Gurnemanz e Parsifal sembrano camminare, la scena si cambia insensibilmente da sinistra verso destra. Scompare così la foresta. Una porta, che s'apre nelle pareti*

*Wald, und in Felsenwänden öffnet sich ein Torweg, welcher nun die beiden einschließt; dann wieder werden sie in aufsteigenden Gängen sichtbar, welche sie zu durchreiten scheinen. - Lang gehaltene Posaumentöne schwellen sanft an: näher kommendes Glockengeläute. - Endlich sind sie in einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, sich verliert. - Von der Höhe über der Kuppel her vernimmt man wachsendes Geläute.)*

*della roccia, accoglie ora tutti e due. Poi si fanno nuovamente visibili su per sentieri in salita, che hanno l'apparenza di percorrere. - Lunghi squilli di tromba ondeggiando miti per l'aria. Concerto di campane che s'avvicina. - Finalmente sono giunti in una gran sala, che si perde verso l'alto in una cupola assai elevata, per la quale soltanto penetra la luce. - Dall'alto, sopra la cupola, si ode un crescente scampanio.)*

La descrizione di questo percorso 'virtuale' – dalla foresta a una grotta fra volte rocciose – è affidata, oltre che a un lento cambiamento di scena, a uno spettacolare interludio sinfonico: la *Verwandlungsmusik* (Musica della trasformazione), caratterizzata dall'avvicinarsi di numerosi *leitmotiv* – tra cui il ricorrente Motivo delle Campane, in forma di progressione armonica, e lo straziante Motivo della Sofferenza –, in un graduale *crescendo* a misura che i due si avvicinano al castello. Nella grande sala, all'entrata di Gurnemanz e Parsifal, risuona solenne, il Motivo dell'Agape – intonato da trombe e tromboni –, e poi ancora quello delle Campane un po' variato nel ritmo. L'episodio culmina nella suggestiva enunciazione del Motivo del Gral, seguito dai timpani con la loro incisiva versione ancora del Motivo delle Campane.

### Gralsmusik

GURNEMANZ  
*(Sich zu Parsifal wendend, der wie verzaubert steht)*

Nun achte wohl, und lass mich sehn:  
bist du ein Tor und rein,  
welch Wissen dir auch mag beschieden sein.

GURNEMANZ  
*(volgendosi a Parsifal, che se ne sta come incantato)*

Ora stai bene attento e lasciami vedere:  
se tu sei folle e puro,  
qual sapere ti può mai esser destinato.

*(Auf beiden Seiten des Hintergrundes wird je eine große Tür geöffnet. Von rechts schreiten die Ritter des Grales in feierlichem Zuge herein und reihen sich, unter dem folgenden Gesange, nach und nach an zwei überdeckten langen Speisetafeln, welche so gestellt sind, daß sie, von hinten nach vorn parallel laufend, die Mitte des Saales frei lassen: nur Becher, keine Gerichte stehen darauf.)*

*(A ciascuno dei due lati del fondo, viene aperta una gran porta. Dalla destra entrano i Cavalieri del Gral in solenne corteo, e, durante il canto che segue, si dispongono in fila a poco per volta, presso due lunghe tavole apparecchiate. Esse sono messe in modo che, correndo parallele dall'indietro verso l'avanti, lasciano libero il mezzo della sala. Su di loro, nessun piatto; coppe soltanto.)*

Gurnemanz invita l'ingenuo Parsifal a prestare attenzione. Il solenne corteo dei Cavalieri del Gral, che poi intonano un coro – «Zum letzten Liebesmahle» («Vòlto all'ultima agape») – e i mistici cori degli adolescenti – «Den sündigen Welten» («Pei mondi peccatori») – precedono il rito dello svelamento del Gral. Amfortas viene portato su una lettiga, mentre la voce di suo padre Titurel, proveniente dalla tomba in cui vive rinchiuso, lo invita a compiere il sacro rito: «Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?» («Figlio mio Amfortas, sei tu pronto al rito?»). Ma il figlio, malato nel corpo e nello spirito, in un lamento disperato – «Wehvolles Erbe, dem ich verfallen» («Doloroso retaggio, cui io sono votato») – cerca di sottrarsi a quel compito per lui, peccatore, tanto penoso. Dopo il coro di fanciulli e adolescenti, fondato su parole di salvezza – «Durch Mitleid wissend,/ der reine Tor:/harre sein,/den ich erkor!» («Per compassione sapiente,/il puro folle:/costante attendilo,/cui io ho eletto») –, il rito può finalmente compiersi con l'ostensione della sacra coppa seguendo l'invito di Titurel – «Enthüllet den Gral!» («Scoprite il Gral!») –, mentre voci di fanciulli, dall'alto, cantano in tono estatico: «Wein und Brot des letzten Mahles» («Vino e Pane dell'Ultima Cena»). Terminata l'agape, i cavalieri si ritirano. Parsifal, colpito dalle sofferenze di Amfortas, si porta la mano al cuore, restando immobile. Gurnemanz lo redarguisce, poiché ritiene che non abbia compreso ciò a cui ha assistito, e lo caccia. Ma una voce dall'alto ricorda ancora una volta le parole della salvezza: «Durch Mitleid wissend, der reine Tor». («Per compassione sapiente, il puro folle!»).

Con la Scena del Gral siamo nel «cuore del tutto», per usare le parole dello stesso Wagner; nel momento culminante del *Bühnenweihfestspiel*. L'azione si fa rito: un cerimoniale che si ripete ancora una volta al di fuori del tempo, cosicché il dramma e la musica tendono a divenire spazio, *tableau vivant*. La natura fortemente atemporale della cerimonia con la celebrazione dell'*Abendmahl* (Agape), è resa ancora più esplicita dall'enfasi che investe, dal punto di vista musicale, questa scena. Wagner vi impiega cospicue risorse (solisti, cori visibili ed invisibili, orchestra), puntando – nella realizzazione teatrale – anche sulla spazialità del suono, proveniente da varie direzioni, e su precisi movimenti dei gruppi in palcoscenico, oltre che su particolari effetti dell'illuminazione. A tale enfasi partecipa ovviamente anche la musica, strutturata specularmente in sette pannelli (ABCDCBA), con il pannello centrale D nella tonalità di la bemolle maggiore, ricorrente anche in tutta la *Gralsmusik*. È la stessa tonalità del primo *Vorspiel*, di cui ritornano nei sei 'pannelli' di questo 'polittico del Gral' – sia pure in ordine sparso – vari riferimenti motivici. Essi riguardano: l'Agape (in D); le Campane, la Marcia degli Scudieri, il Gral (A), il Lamento del Salvatore, le Campane (in B); la Fede (in C).

Ma in questa sorta di ordinata 'liturgia musicale', irrompe straziantemente – prima della celebrazione eucaristica – la disperazione di Amfortas, che

sbilancia l'insieme e ne rompe la simmetria: ne risulta, anche per questo, l'immagine di un rituale compromesso, estenuato, prossimo alla dissoluzione. L'esternazione del rimorso e della sofferenza da parte di Amfortas – colpevole di aver ceduto alla seduzione dell'ambigua Kundry – esplose in tutta la sua forza. Innescata dalla *Klagemelodie* (dolente melodia) di Titurel – cui fanno da cornice inquietanti silenzi –, essa è resa musicalmente da continue contorsioni cromatiche, che invano ricercano una 'redenzione' diatonica.

Roberto Campanella

\* Tutte le citazioni dal libretto sono proposte con la traduzione a fronte di Guido Manacorda.

\*\* Per la biografia di Markus Stenz vedi p. 134.

## Teatro La Fenice

sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S

domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

CARL ORFF

*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae  
comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*

versione per coro, due pianoforti e percussioni

Fortuna imperatrix mundi

*O Fortuna*

*Fortune plango vulnera*

I. Primo vere

*Veris leta facies*

*Omnia sol temperat*

*Ecce gratum*

Uf dem anger

*Tanz*

*Floret silva*

*Chrumer, gip die warwe mir*

*Reie*

*Swaz bie gat umbe – Chume, chum, geselle min! – Swaz bie gat umbe*

*Were diu werlt alle min*

II. In taberna

*Estuans interius*

*Olim lacus colueram*

*Ego sum abbas*

*In taberna quando sumus*

III. Cour d'amours

*Amor volat undique*

*Dies, nox et omnia*

*Stetit puella*

*Circa mea pectora*

*Si puer cum puellula*

*Veni, veni, venias*

*In trutina*

*Tempus est iocundum*

*Dulcissime*

Blanziflor et Helena

*Ave formosissima*

Fortuna imperatrix mundi

*O Fortuna*

*direttore*

**ALFONSO CAIANI**

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

*maestro del Coro* Diana D'Alessio

---



---

## NOTE AL PROGRAMMA

---



---

CARL ORFF, *CARMINA BURANA*

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

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

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

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

Per la discografia, tralasciando le numerose composizioni secondarie, o meno importanti, basterà ricordare che sono state registrate tutte le opere maggiori: *Der Mond* (1950), *Die Kluge* (1943), *Die Bernauerin* (1947), *Antigonae* (1949) *Oedipus der Tyrann* (1959), *Prometheus* (1969),

*De Temporum fine comoedia-Vigilia* (1973). Naturalmente, al primo posto, per il numero di incisioni, troviamo i *Carmina burana* (oltre venti registrazioni) e almeno una edizione completa del Trittico di cui fanno parte.

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

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

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

Naturalmente questo non significa che le composizioni precedenti fossero state del tutto inutili, o sbagliate (nel cammino che un artista percorre non c'è mai nulla di interamente superfluo, neppure gli errori, e le opere mancate). Ma di quelle di Orff sappiamo poco o nulla, all'infuori del titolo e, ma non sempre, del genere musicale. Ricorderò un'ampia raccolta di *Lieder*, un poema sinfonico dallo Straussiano titolo, *Also sprach Zarathustra* (1912), per coro e orchestra, *Gisey* (1913) la sua prima opera teatrale su di un argomento giapponese, ecc. ecc.

Ma tornando alla lettera inviata all'editore, è da credere che il giudizio sulla sua opera, e la decisione di Orff, fossero dovuti soprattutto al fatto, non certo secondario, che i *Carmina burana*, fin dalla prima rappre-

sentazione avvenuta a Francoforte nel 1937, ebbero un grande successo, e sarebbero diventati la sua opera più eseguita, popolare, sino a mettere in ombra, e ingiustamente, quasi tutte le altre opere maggiori.

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

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

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

Il testo è formato da una scelta compiuta dallo stesso Orff dei canti del Monastero di Benediktbeuren in Baviera (di qui il titolo di 'burana') una serie di circa «250 componimenti latini di poeti vaganti, e 50 poesie tedesche, o anche latino-tedesche, e altre lingue volgari risalenti al XIII secolo». Nella intera serie di scene, o meglio di quadri, vi è qualcosa insieme di ludico, carnascialesco e goliardico, «che narrano storie di felicità e di dolore, d'amore e d'allegria, ispirate alla natura e al vino, alla vita e alla morte» (Antonio Trudu).

La partitura, cioè la musica dei *Carmina burana*, delle tre parti del Trittico, è la più ampia, ma anche la più semplice e primitiva. Intanto, proprio nei *Carmina*, Orff afferma, impone, per la prima volta con tanta decisione, vigore e chiarezza, in profondità, le principali componenti di una

fondamentale costante del suo linguaggio orchestrale, che culminerà nella gigantesca partitura del *Prometeo*: l'impiego di organici di dimensioni berlioziane, ma più complessi, per gli usi più raffinati, raccolti, spesso cameristici, come d'altronde aveva già fatto splendidamente Gustav Mahler, nelle sue Sinfonie, riuscendo ad ottenere, in virtù di questo impiego, effetti timbrici, panorami sonori di grande suggestione poetica.

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

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

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

Sofferamiamoci adesso, a conclusione di queste rapide annotazioni, su alcuni degli esempi più significativi dello stile, del linguaggio di Orff,

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

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

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

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

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

E siamo alla terza parte dell'opera *Cour d'amours* (Corte d'amori) forse la più bella, felice, certo la più suggestiva, raffinata e meditata delle

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

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

La conclusione dei *Carmina burana* è affidata alla ripresa dell'episodio iniziale, con cui si apre l'opera. «Fortuna imperatrix mundi» (Fortuna Imperatrice del mondo) a sottolineare la ferrea, razionale logica della concezione poetica, oltre che architettonica della intera composizione, e il gusto, la costante predilezione di Orff per le fastose scenografie sonore, non inferiore a quella per le più raffinate, e anche sofisticate ricerche timbriche, pur nella estrema semplicità di un'armonia, o meglio di un linguaggio, prevalentemente diatonico. Questi, come li ho sentiti ristiudiandoli e descritti succintamente, i *Carmina burana*: un grandioso, geniale affresco antico e moderno insieme.

Giuseppe Pugliese

**Fortuna imperatrix mundi**

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

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

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

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

**Fortuna, imperatrice del mondo**

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

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

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

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

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

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

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

**1. Primo vere**

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

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

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

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

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

**1. Primavera**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ecce gratum*  
Ecce gratum  
et optatum  
ver reducit gaudia,  
purpuratum  
flore pratum,  
sol serenat omnia.  
Iam iam cedant tristitia!

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

Estas redit,  
nunc recedit  
hyemis sevitia.

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

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

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

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

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

**Uf dem anger**

**Sul prato**

*Tanz*

Danza

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

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

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

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

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

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

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

Guardatemi,  
 giovanotti!  
 Fate sì che io vi piaccia!

Minnet, tugentliche man,  
 minnecliche frouwen!  
 Minne tuot iu hoch gemuot  
 unde lat iuch in hohen eren schouwen.

Amate, uomini giusti,  
 donne degne d'amore!  
 L'amore vi rende sereni  
 e vi fa rifulgere in grandi onori.

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

Guardatemi,  
 giovanotti!  
 Fate sì che io vi piaccia!

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

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

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

Guardatemi,  
 giovanotti!  
 Fate sì che io vi piaccia!

*Reie*  
*Swaz hie gat umbe – Chume, chum, ge-*  
*selle min! – Swaz hie gat umbe*  
 Swaz hie gat umbe  
 daz sint alles megede,  
 die wellent an man  
 allen disen sumer gan.

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

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

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

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

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

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

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

## II. In taberna

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

## II. Nella taverna

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

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

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

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

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

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

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

Via lata gradior  
more iuventutis,  
inplicor et vitiis  
immemor virtutis,  
voluptatis avidus  
magis quam salutis,  
mortuus in anima  
curam gero cutis.

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

*Olim lacus colueram*  
Olim lacus colueram  
olim pulcher extiteram,  
dum cignus ego fueram.

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

Miser, miser!  
modo nigeret  
ustus fortiter!

Misero, misero!  
Ora sono nero  
e ben arrostito!

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

Gira e rigira lo spiedo l'inserviente,  
per cucinarmi bene sul fuoco:  
il cameriere ora mi serve.

Miser, miser!  
modo nigeret  
ustus fortiter!

Misero, misero!  
Ora sono nero  
e ben arrostito!

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

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

Miser, miser!  
modo nigeret  
ustus fortiter!

Misero, misero!  
Ora sono nero  
e ben arrostito!

*Ego sum abbas*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### III. Cour d'amours

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

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

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

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

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

### III. Corte d'amori

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nel mio cuore  
molti sono i sospiri  
per la tua bellezza,  
che, misero, mi piagano.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Tempus est iocundum  
Tempus est iocundum,  
o virgines,*

Il tempo è giocondo,  
o vergini,

modo congaudete  
vos iuvenes.

dunque godete insieme  
voi che siete giovani.

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

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

Mea me confortat  
promissio,  
mea me deportat  
negatio.

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

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

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

Tempore brumali  
vir patiens,  
animo vernali  
lasciviens.

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

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

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

Mea mecum ludit  
virginitas,  
mea me detrudit  
simplicitas.

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

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

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

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

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

*Dulcissime*  
Dulcissime!  
Totam tibi subdo me!

**Blanziflor et Helena**

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

**Fortuna imperatrix mundi**

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

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

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

Dolcissimo,  
tutta a te mi sottometto!

**Branziflor ed Elena**

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

**Fortuna, imperatrice del mondo**

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

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

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

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

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



## 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 già maestro del coro nella stagione 2008-2009.

PICCOLI CANTORI VENEZIANI, vedi biografia a pagina 15.

**Teatro La Fenice**  
venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00  
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00 under35

**SERGEJ RACHMANINOV**  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in re minore op. 30

Allegro ma non tanto  
Intermezzo: Adagio  
Finale: Alla breve

*pianoforte* Nicolò Cafaro  
vincitore XXXVIII Premio Venezia

---

**WITOLD LUTOSŁAWSKI**  
Concerto per orchestra

Intrada: Allegro maestoso  
Capriccio notturno ed Arioso: Vivace  
Passacaglia, Toccata e Corale: Andante con moto - Allegro giusto

*direttore*  
**JUANJO MENA**  
Orchestra del Teatro La Fenice

---

## NOTE AL PROGRAMMA

---

SERGEJ RACHMANINOV, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 3  
IN RE MINORE OP. 30

Virtuoso del pianoforte di fama mondiale, Sergej Rachmaninov ebbe difficoltà ad affermarsi come compositore. Il pubblico vedeva in lui l'epigono del pianista-compositore ottocentesco, la critica tendeva a sottolineare solo il sentimentalismo delle sue melodie, i suoi lavori orchestrali e operistici venivano praticamente ignorati, anche se mostravano una complessità di scrittura, una ricchezza di invenzione, una profondità drammatica che andavano molto oltre le formule di successo e l'esibizione virtuosistica delle sue composizioni più note. Ma Rachmaninov non smise mai di comporre, e la sua intensa attività creativa, sommata alle *tournées* come pianista e come direttore d'orchestra, cominciò ad avere ripercussioni sulla sua salute. Per questo decise di trascorrere le estati ricercando la tranquillità della campagna nella tenuta di famiglia a Ivanovka, non lontano di Mosca. E lì, nell'estate del 1909, compose la Sonata per pianoforte n. 1, il poema sinfonico *L'isola dei morti* e il Concerto per pianoforte n. 3, pensato come una sorta di biglietto da visita per l'imminente *tournee* negli Stati Uniti. Lo eseguì infatti al Metropolitan il 28 novembre 1909, con la New York Symphony Orchestra diretta da Walter Damrosch, e due mesi dopo alla Carnegie Hall, con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Gustav Mahler.

L'accoglienza, sulle prime, non fu entusiastica, a causa della lunga durata del pezzo (45 minuti), della struttura formale inusuale, del carattere tormentato, molto lontano dallo stile melodioso del Concerto n. 2. Anche le difficoltà estreme della parte solistica (il concerto era dedicato al pianista Józef Hofmann, uno dei maggiori virtuosi dell'epoca, che però non lo suonò mai in pubblico) furono un ostacolo alla sua diffusione. Per questo Rachmaninov ne fece una versione ridotta che però fu presto abbandonata.

Tutto il concerto appare congegnato come un unico organismo, imperniato su una cellula che si sviluppa nel primo e nel terzo movimento (con il secondo in funzione di intermezzo), basato sulla proliferazione dei motivi e sulla metamorfosi continua del materiale melodico. L'orchestrazione, nitida e brillante, trascolora spesso in zone delicate e cameristiche, così

come la scrittura pianistica, che alterna una grande varietà di soluzioni, dal virtuosismo incandescente a squarci di puro lirismo, dalla densa scrittura accordale ai leggeri passaggi di agilità. L'attacco del concerto è uno dei più noti di tutta la musica di Rachmaninov: una melodia cullante e malinconica, vagamente ispirata al folklore russo, dal carattere spontaneo («Volevo che il pianoforte cantasse la melodia come l'avrebbe cantata un cantante»), avviata senza tanti preamboli dal pianoforte all'inizio nel primo movimento (*Allegro ma non tanto*) e poi ripresa da viole e corni sugli arpeggi del solista. Un appassionato e incalzante ponte orchestrale (*Moderato*) conduce al secondo tema, che da ritmico si trasforma in un'ampia arcata cantabile. Il primo tema torna però a dominare nell'ampio sviluppo, ricco di modulazioni, poi nelle linee strumentali (di flauto, oboe e corno) che si innestano sulla lunga cadenza solistica, e infine nella breve ripresa, dove il secondo tema viene appena accennato. Il secondo movimento (*Intermezzo: Adagio*) è piuttosto originale dal punto di vista formale, con una sezione principale molto estesa e monotematica, seguita da un episodio in ritmo ternario, simile a uno scherzo. Il malinconico tema principale, intonato all'inizio dall'oboe, acquista un carattere eroico con l'innesto del pianoforte e delle sue figure cromatiche, per poi ripresentarsi in un continuo gioco di variazioni espressive. La sezione in 3/8 risuona quasi come una tarantella, con gli arabeschi rapidissimi del pianoforte, il pizzicato degli archi e una delicata melodia di clarinetto e fagotto, seguita da una breve cadenza del solista che porta direttamente al finale. Questo ampio movimento (*Alla breve*), nel quale ritornano ciclicamente elementi tematici del primo, si apre con un tema veloce, scattante, con molte note ribattute. Dopo un passaggio ritmico e accordale, sottolineato dagli ottoni, emerge una melodia sinuosa (derivata dal ponte del primo movimento), che innesca un percorso drammatico pieno di *suspense*. La sezione centrale (*Scherzando*), dominata da una scrittura pianistica più moderna (che sembra anticipare la musica di Šostakovič), richiama ancora i temi del primo movimento. Dopo la ripresa, formalmente molto libera, il concerto si chiude con una coda trascinate.

#### WITOLD LUTOSŁAWSKI, CONCERTO PER ORCHESTRA

Dopo essersi messo in luce con le *Variazioni sinfoniche* (composte nel 1939 e trasmesse dalla Radio Polacca), Witold Lutosławski si guadagnò da vivere nei difficili anni della seconda guerra mondiale e del dopoguerra, esibendosi come pianista nei caffè di Varsavia, e scrivendo musica 'funzionale' per radio, teatro, cinema e scuole. Riuscì a indirizzare i suoi esperimenti compositivi più avanzati nella Sinfonia n. 1, eseguita nel 1948, ma proscritta come musica 'formalista' dalle autorità, che invece non lesinarono a Lutosławski premi e riconoscimenti per le sue composizioni 'funzionali', ispirate a melo-

die popolari. Nel 1950, Witold Rowicki, direttore della Filarmonica di Varsavia, gli propose di scrivere un pezzo per orchestra dal carattere brillante, per celebrare la rinascita di quell'orchestra dopo le devastazioni dell'occupazione tedesca. Il compositore ebbe così modo di innestare frammenti del repertorio folklorico polacco in un importante pezzo per orchestra, al quale lavorò molto lentamente, come sua consuetudine, per circa quattro anni: nacque così il *Concerto per orchestra*, diretto il 26 novembre 1954 dallo stesso Rowicki, e accolto subito con grande successo (con l'attribuzione del Premio di Stato), anche se il compositore lo considerò sempre un «lavoro marginale» nella sua produzione, che poi volse alla ricerca di nuove tecniche armoniche e di nuove strutture formali.

Oltre alla maestria nella scrittura orchestrale, e alla ricchezza dell'invenzione timbrica, questa partitura mostra una chiara impronta bartókiana, paragone obbligato, non solo perché Bartók fu uno dei principali modelli cui Lutosławski si ispirò nella sua prima fase creativa, ma anche per l'esplicito riferimento al *Concerto per orchestra* composto da Bartók dieci anni prima. Nella sua partitura, Lutosławski incorporò undici melodie popolari della Masovia (regione della Polonia intorno a Varsavia), raccolte dall'etnografo Oskar Kolberg e pubblicate nel 1880, creando una trama sotterranea che lega insieme i tre movimenti. Queste melodie non servono però a creare atmosfere contadine o danzanti, ma sono usate come microstrutture ritmico-intervallari che consentono al compositore (seguendo l'insegnamento del suo maestro Witold Maliszewski) di creare sofisticate trame contrappuntistiche, articolati e incalzanti sviluppi, subordinando così il carattere 'nazionale' del materiale tematico alla pura invenzione compositiva.

L'*Intrada* (*Allegro maestoso*), in forma tripartita, si basa su un fitto gioco di stratificazioni: il primo tema, introdotto dai violoncelli su un pedale dei bassi, viene sottilmente variato, moltiplicato, proiettato su diversi strati orchestrali, generando un processo di accumulo e un crescendo che culmina in un grande climax. Dopo la presentazione del secondo tema, introdotto dal corno e delicatamente punteggiato dai legni, gli archi introducono con forza uno sviluppo poderoso, sullo sfondo di un ostinato martellante, prima della ripresa del primo tema, nei legni, delicatamente punteggiato dalla celesta e dagli archi. Il secondo movimento, *Capriccio notturno e Arioso*, è uno scherzo dal carattere etereo, leggero (*Vivace*) che ricorda il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn: gli archi con sordina (*mormorando*) si intrecciano con brevi figure dei legni e con arcate melodiche più distese dei due violini soli (senza sordina), intrecciando frammenti di canzoni popolari che si ripetono in forma variata in un gioco di echi e imitazioni estremamente virtuosistico. La melodia popolare dell'*Arioso*, che funge da trio, viene riadattata in un tema eroico, esposto dalle trombe e ripreso da tutta l'orchestra. Lo scherzo si spegne infine nelle profondità dell'orchestra, stingendosi, lasciando alla fine solo uno scheletro percussivo, affidato

a tamburi e grancassa. Come spesso accade nella musica di Lutosławski, il movimento principale e il più sviluppato è l'ultimo: *Passacaglia, Toccata e Corale* riassume i materiali tematici dei primi due movimenti e ne risolve le tensioni drammatiche, con una trama orchestrale fantasmagorica e una forma nella quale si interconnettono sezioni diverse come in una lunga 'catena'. Il tema della *Passacaglia (Andante con moto)*, lentamente generato nel registro grave da arpa e contrabbassi, e ravvivato dagli arpeggi del pianoforte, è seguito da una serie di variazioni che producono un graduale raddensamento della texture orchestrale e un grande crescendo che svapora alla fine, lasciando il tema ai soli violini nell'estremo acuto. Su una variante di questo tema si basa poi la *Toccata (Allegro giusto)*, che si intreccia strettamente con il Corale, in una forma molto articolata. Il tema, avviato da un dialogo tra violini e trombe, si sviluppa in maniera sempre più incalzante, con figure ribattute che producono una grande frenesia, interrotta dall'innesto del Corale, calmo e solenne (poco più tranquillo), dal carattere modale, delicatamente abbozzato dai legni oboi e clarinetti con le risposte fiorite del flauto. Questo corale viene quindi ripreso ed espanso da ottoni e archi, e ritorna anche dopo la ripresa della *Toccata*, come una grande perorazione che culmina in una coda sfolgorante (*Presto*).

*Gianluigi Mattiotti*



## JUANJO MENA

Comincia la sua carriera nella nativa Spagna come direttore musicale della Bilbao Symphony Orchestra. Il suo non comune talento è subito riconosciuto a livello internazionale con incarichi come direttore ospite principale della Bergen Philharmonic e dell'Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova. Nel 2011 è nominato direttore principale della BBC Philharmonic, portando l'orchestra in *tournee* in Europa e in Asia e dirigendo gli annuali BBC Proms Concerts alla Royal Albert Hall. Il suo mandato alla BBC produce «emozionanti» («The Guardian») *performance* delle Sinfonie di Bruckner, e stabilisce nuovi criteri per l'interpretazione del repertorio spagnolo e sudamericano. Ha guidato i più importanti *ensemble* europei, tra cui Berlin Philharmonic, Bavarian Radio Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic, Oslo Philharmonic, Danish National Symphony Orchestra, Orchestre National de France e Tonhalle Orchester Zürich. Si esibisce regolarmente con le maggiori orchestre spagnole. Ha diretto le principali orchestre americane, come Chicago, Boston, Baltimore, Atlanta, Pittsburgh, Montreal e Toronto Symphony, Cleveland, Philadelphia e Minnesota Orchestra, New York e Los Angeles Philharmonic. È costantemente direttore ospite della NHK Symphony Orchestra. In questa stagione fa due volte ritorno a New York, in primo luogo con un *gala* concertistico, guidando l'Orchestra del Teatro Real di Madrid nel suo storico debutto al Lincoln Center. Il concerto segue la sua trionfale esibizione con quella formazione alla Carnegie Hall. Ritorna inoltre a collaborare con New York Philharmonic, Montreal Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, così come BBC Philharmonic, Gürzenich Orchestra, Orquesta Nacional de España e Orquesta Sinfónica de Barcelona. Nel maggio 2023 ha eseguito le sue performance finali come direttore principale del Cincinnati May Festival, la più longeva manifestazione corale del Nord America, concludendo il suo cruciale incarico di sei anni all'interno dell'organizzazione, durante il quale ha esteso le commissioni di nuovi lavori e ha portato la comunità dentro il cuore del festival. La sua ricca discografia con la BBC Philharmonic comprende la Sinfonia n. 6 di Bruckner, un'acclamata edizione di Gabriel Pierné, i lavori orchestrali di Ginastera e nuove incisioni di riferimento del repertorio spagnolo meno eseguito, tra cui lavori di Arriaga, Albéniz, Montsalvatge e Turina, oltre a tre dischi di opere di Manuel de Falla. Nel 2012 ha registrato un'epocale versione della *Turangalila Symphony* di Messiaen con la Bergen Philharmonic.

## NICOLÒ CAFARO

Classe 2000, è allievo di Graziella Concas presso il Conservatorio Vincenzo Bellini di Catania dove si è laureato in pianoforte con il massimo dei voti e la lode. Si afferma in numerosi importanti concorsi pianistici nazionali e internazionali, tra cui: XIX Concorso Nazionale Giulio Rospigliosi di Lamporecchio, VI Concorso Giovani Musicisti Città di Treviso. A quindici anni è finalista al primo Concorso Internazionale Vladimir Krainev di Mosca. A diciannove anni vince il sesto premio alla LXII Ferruccio Busoni International Piano Competition. La sua formazione pianistica vanta la partecipazione a varie masterclass tenute da: J. Achucarro, A. Lebedev, I. Kaltchev, B. Berezovsky, J.E. Bavouzet, C. Katsaris. Dall'età di dodici anni è seguito costantemente anche da Leonid Margarius, e dal 2017 partecipa ai corsi di Alto Perfezionamento tenuti dal maestro all'Accademia Pianistica Internazionale di Imola. Si esibisce sin da giovanissimo, e ha al suo attivo già una fitta e intensa attività concertistica per importanti teatri e istituzioni musicali. Si è esibito inoltre come solista in concerti per pianoforte e orchestra in prestigiosi palcoscenici, tra i quali Teatro Massimo Bellini di Catania; Teatro Umberto Giordano di Foggia, Teatro Carlo Goldoni di Livorno, Teatro dell'Opera del Casinò di Sanremo. Recentissima è la sua affermazione al Teatro La Fenice di Venezia, vincendo la xxxviii edizione del concorso pianistico Premio Venezia 2022.



**Teatro La Fenice**  
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00  
ORCHESTRA OSPITE

FRANZ JOSEPH HAYDN  
Sinfonia concertante in si bemolle maggiore  
per violino, violoncello, oboe, fagotto e orchestra, Hob:I:105

Allegro  
Andante  
Allegro con spirito

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Adagio molto - Allegro con brio  
Larghetto  
Scherzo. Allegro - Trio  
Allegro molto

*direttore*

**KENT NAGANO**  
Orchestra Haydn di Bolzano e Trento

## NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA CONCERTANTE IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER VIOLINO, VIOLONCELLO, OBOE, FAGOTTO E ORCHESTRA, HOB:I:105

Nel 1790, quando il principe Nicolaus Esterhazy 'il Magnifico' morì, il suo successore congedò Joseph Haydn, che dal 1760 era il maestro di cappella di quella famiglia, una delle più ricche e influenti dell'impero austro-ungarico. Il cinquantottenne Haydn si trovò dunque nella condizione di libero professionista, allora rara in campo musicale: si dice solitamente che il primo a sceglierla volontariamente fosse stato Mozart, che in realtà, dopo aver lasciato Salisburgo, cercò a lungo e infine ottenne un modesto incarico alla corte di Vienna. Haydn invece rifiutò le allettanti proposte di sovrani e principi di mezza Europa e accettò l'invito a comporre delle sinfonie per i concerti pubblici organizzati da Johann Peter Solomon, un violinista tedesco che si era trasferito a Londra, dove si era dedicato con successo all'attività d'impresario. Haydn fece due volte il lungo viaggio da Vienna alla capitale dell'impero britannico, dove si fermò una prima volta dal gennaio 1791 al giugno 1792 e poi dal febbraio 1794 all'agosto 1795. Entrambe le volte compose sei sinfonie - e nel primo viaggio anche una sinfonia concertante - che furono le sue ultime, nonostante sia vissuto ancora molti anni, fino al 1809.

Stimolato dal confronto con l'esigente (e pagante) pubblico londinese, Haydn scrisse una serie di capolavori, che, pur nella loro diversità, formano un insieme organico e rappresentano un vertice assoluto nella storia della sinfonia. Le sinfonie londinesi sono il punto d'arrivo delle incessanti e spesso audaci sperimentazioni da lui condotte in oltre trent'anni di lavoro nel campo della sinfonia, durante i quali aveva trasformato la gracile sinfonia della metà Settecento in un organismo musicale ampio, equilibrato e solido, chiaramente definito nelle linee fondamentali ma allo stesso tempo talmente elastico da poter accogliere agevolmente le idee e le innovazioni dei maggiori compositori dei due secoli successivi, fino a Prokof'ev, Šostakovič ed oltre.

La Sinfonia concertante in si bemolle maggiore H.I:105 fu eseguita per la prima volta il 9 marzo 1792 in uno dei i concerti organizzati da

Solomon. Sinfonia concertante (o semplicemente concertante, come all'epoca veniva generalmente definito questo tipo di composizioni) era quasi sinonimo di concerto con più strumenti solisti, ma entrambi erano generi di musica ormai desueti nei paesi dell'area tedesca, mentre erano ancora graditi al pubblico francese (nel corso del suo soggiorno a Parigi Mozart aveva scritto una sinfonia concertante e un concerto per flauto e arpa) ed evidentemente anche a quello inglese, come conferma il fatto che Solomon insisté perché Haydn ne componesse almeno una, per rintuzzare la concorrenza dei Professional Concerts, che ottenevano grandi successi con le sinfonie concertanti di Ignaz Pleyel.

Nella sua sinfonia concertante Haydn utilizza quattro strumenti solisti, violino, violoncello, oboe e fagotto, e li combina in modi sempre diversi: tutti e quattro insieme, uno alla volta, la coppia degli archi contrapposta ai due fiati, i due strumenti acuti contrapposti ai due bassi, violino e fagotto contrapposti a oboe e violoncello e così via. L'attacco del primo movimento, *Allegro*, non è energico e dinamico come nelle contemporanee sinfonie londinesi di Haydn ma leggero e piacevole. I solisti si aggiungono discretamente all'orchestra nelle prime battute ma poco dopo vengono in primo piano ripetendo il tema iniziale e da allora in poi sono loro i protagonisti, spesso in passaggi quasi cameristici con appena un leggero accompagnamento orchestrale, qualche volta integrati totalmente nell'orchestra. All'avvicinarsi della conclusione, i solisti hanno tutta per loro un'ampia cadenza (scritta per esteso da Haydn e non lasciata all'improvvisazione come nei concerti solistici) prima che un gioioso e vigoroso *tutti* suggelli il movimento.

L'*Andante* inizia con un tono dolce e leggermente velato di malinconia, per poi passare attraverso continui e quasi impercettibili mutamenti di atmosfere. È quasi interamente affidato ai solisti e in particolare al violino e al violoncello che spesso vengono in primo piano da soli, senza però alterare gli equilibri di questo breve ma perfetto movimento.

Il finale (i movimenti sono tre come nei concerti, non quattro come nelle sinfonie) è un rondò. Il tempo è *Allegro con spirito*, che però dopo poche battute a piena orchestra viene interrotto una prima e poi una seconda volta da un patetico recitativo del violino solista. Dopo questa inattesa parentesi, il rondò riprende con la vivacità propria di questo genere di movimento, alternando i periodici ritorni del tema iniziale ad episodi nuovi e originali, con un vivace e a tratti umoristico (i borbottii del fagotto) dialogo dei solisti tra loro e con l'orchestra. Un inatteso ritorno del recitativo del violino (da cui Beethoven riprenderà letteralmente quattro battute nel finale della *Nona Sinfonia*, trasportandole un'ottava sotto) getta una rapida ombra sulla coda, ma le ultime battute sono vigorose e solari.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE OP. 36

Beethoven mise sul pentagramma i primi abbozzi di quella che sarebbe diventata la sua seconda sinfonia nell'autunno del 1800, pochi mesi dopo che la prima era stata presentata al pubblico viennese. La nuova sinfonia sarebbe stata eseguita per la prima volta nel 1803, ma questo non significa che il lavoro di scrittura vera e propria abbia richiesto quasi tre anni, poiché Beethoven soleva portare avanti più composizioni alla volta, dedicandosi intensamente all'una o all'altra per un periodo, poi prendendosi delle pause per riflettere su quel che aveva scritto e maturare le decisioni sugli sviluppi successivi. E non mancavano i ripensamenti: la prima esecuzione della Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36 era già programmata per l'aprile 1802 e Beethoven ne aveva proposto la pubblicazione anche a un editore per la pubblicazione, ma all'ultimo non se ne fece nulla e Beethoven vi lavorò ancora nell'estate e autunno di quell'anno. Infine la sinfonia fu eseguita a Vienna il 5 aprile 1803, in un concerto organizzato a proprio beneficio da Beethoven stesso. Erano in programma anche la sua Sinfonia n. 1 e le prime esecuzioni del Concerto n. 3 per pianoforte e dell'oratorio Cristo sul monte degli ulivi. È probabile che Beethoven abbia lavorato alla nuova sinfonia fino a poche ore prima del concerto l'ultimo giorno, come fece con l'oratorio, come ha raccontato un amico che il giorno stesso del concerto lo trovò sveglio alle prime luci dell'alba, intento ad apportarvi gli ultimi ritocchi. Ed è più che probabile che vi abbia lavorato ancora dopo, fino a quando la partitura non fu finalmente stampata nel marzo 1804. Il prezzo dei biglietti del concerto del 5 aprile 1803 era il doppio o il triplo di quello abituale, inequivocabile indizio che il trentaduenne Beethoven era già considerato dal pubblico viennese un compositore straordinario, un genio. Fu costretto a riconoscerlo anche il critico della Allgemeine Musikalische Zeitung, che nella sua recensione di questa sinfonia iniziava dicendo:

Troviamo tutto troppo lungo, certi passaggi troppo elaborati; l'impiego troppo insistito degli strumenti a fiato impedisce a molti bei passi di sortire effetto. Il finale è troppo bizzarro, selvaggio e rumoroso.

Ma alla fine dovette riconoscere che

tutto questo è compensato dalla potenza del genio, che in quest'opera colossale si palesa nella ricchezza dei pensieri nuovi, nel trattamento del tutto originale e nella profondità della dottrina.

Aveva ragione, non soltanto nella sua ammissione finale ma anche nelle osservazioni che la precedono, se si prescinde dalla connotazione negativa che gli diede, perché è assolutamente vero che rispetto a qualsiasi sinfonia precedente le dimensioni sono maggiori, la struttura più complessa

ed elaborata e l'orchestrazione più ricca, specialmente per il rilievo attribuito agli strumenti a fiato.

Nonostante ciò, in questa sinfonia si riconosce ancora l'influsso dei suoi predecessori. Beethoven guarda soprattutto a Haydn, da cui vengono la salda e razionale articolazione formale, l'importanza e l'originalità degli sviluppi e il carattere complessivamente positivo ed energico, mentre ricordano Mozart certi squarci improvvisi e certe ombre preromantiche. Ma in questo caso specifico Beethoven prese dal salisburghese qualcosa di più, perché si riscontrano alcune precise somiglianze con la Sinfonia n. 38 *Praga* di Mozart, che è nella stessa tonalità della sua seconda.

In particolare guarda a questa sinfonia mozartiana l'ampia introduzione lenta di Beethoven. È un *Adagio molto* che rispetto alle consuete introduzioni ha un'ampiezza insolita e anche un'insolita varietà di caratteri musicali, con un tema iniziale che viene dapprima interrotto da accordi in fortissimo ma poi si snoda flessuoso e lirico, fino all'irrompere di un potente e drammatico tutti orchestrale in un cupo re minore, dopo il quale non si può più tornare alla serenità iniziale ma s'insinua un senso di inquietudine e di attesa, che si scioglie all'irrompere dell'*Allegro con brio*, vivace, festoso ed energico. Tutto in questo movimento appare spontaneo, facile e semplice, ma al di sotto c'è una struttura ampia e complessa. Il movimento si conclude con una sfavillante coda, che sembra non esaurirsi mai e si carica di sempre nuova energia. Non si possono non condividere le parole di Hector Berlioz:

Gli effetti più belli si succedono senza confusione e sempre in un modo inaspettato.

Serenità e delicatezza sono parole che in genere non vengono immediatamente associate al nome di Beethoven, ma sono esattamente le qualità del *Larghetto*, in cui sorridenti grazie settecentesche convivono armoniosamente con idee originali e insolite.

Come terzo movimento Beethoven sostituisce il tradizionale minuetto con uno Scherzo, come Haydn aveva già fatto in alcuni quartetti ma mai nelle sinfonie. Questo breve movimento vola leggero sullo staccato degli archi, in alternanza o in unione cogli strumenti a fiato, ma riserva anche un passaggio inatteso alla tonalità minore, che tuttavia è appena un'ombra passeggera. Il Trio è regolarmente collocato al centro del movimento, prima della ripetizione dello Scherzo vero e proprio, mentre non è proprio regolarsi che tra queste due parti non siano contrastanti ma abbiano la stessa tonalità e carattere simile.

Irrompe con un 'gesto' sonoro rapido ed esuberante l'*Allegro molto*, che presenta molti e improvvisi contrasti tra frasi cantabili e altre ritmiche, tra momenti gioiosi e umoristici e altri energici e drammatici. Anche qui, come nel primo movimento, la coda è straordinariamente ampia, finché la conclusione arriva repentina a interrompere questa corsa sbrigliata.

Non si può non ricordare che il 6 ottobre 1802, quindi proprio durante la composizione di questa sinfonia, Beethoven scrisse quella lettera ai fratelli, mai spedita, nota come testamento di Heiligenstadt, in cui esprime la disperazione per la sua sordità, che continua inesorabilmente a peggiorare e lo costringe a evitare gli altri, perché non si accorgano di questa sua menomazione incompatibile con la musica, secondo l'opinione comune.

Poco è mancato – scrive – che io ponessi fine alla mia vita. La mia arte, soltanto essa mi ha trattenuto.

È giusto ricordarlo, ma assolutamente nulla di tutto ciò traspare nella sinfonia. Beethoven non lascia che i suoi sentimenti più personali e intimi tracimino nella musica, inquinando per così dire la bellezza e la purezza dell'opera d'arte, che sono il fine supremo dell'estetica classica.

Mauro Mariani



## KENT NAGANO

È considerato uno dei più prestigiosi direttori dei nostri giorni, sia nel repertorio operistico che in quello sinfonico. Dal settembre 2015 è stato direttore musicale generale della Staatsoper Hamburg e direttore principale della Philharmoniker Hamburg. Inoltre, è stato impegnato come direttore artistico del *Ring* project con Concerto Köln e la Dresden Festival Orchestra, e come *patron* dell'Herrenchiemsee Festival. Quest'anno è stato nominato direttore onorario della Philharmonic State Orchestra, nel 2021 dell'Orchestre Symphonique de Montréal, nel 2019 di Concerto Köln, e nel 2006 della Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino. Nell'ottobre 2019, insieme a Mari Kodama, ha esteso le loro registrazioni dell'opera di Beethoven con il concerto per pianoforte e orchestra n. 0 in mi bemolle maggiore e WoO 4, una composizione giovanile quasi sconosciuta del musicista di Bonn, assieme al suo Rondo per piano e orchestra WoO 6 con la Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino. L'edizione completa dei concerti per pianoforte di Beethoven è stata realizzata dalla Berlin Classics label. Per celebrare il suo settantesimo compleanno, nel 2021, è stato realizzato un cofanetto di CD con musiche di Olivier Messiaen per la BR Klassik label. Nel settembre 2021, ha pubblicato il suo secondo libro per Berlin Verlag, *10 Lessons of my Life*. Nel 2015 *Erwarte Sie Wunder!* È stato pubblicato ancora da Berlin Verlag, e poi tradotto in inglese dalla Canadian McGill-Queen's University Press con il titolo di *Classical Music - Expect the Unexpected* e nel 2015 in francese con il titolo di *Sonnez, merveilles!* per le Éditions du Boréal.

## ORCHESTRA HAYDN DI BOLZANO E TRENTO



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; in più occasioni autori come Luigi Nono, Luciano Berio, Franco Donatoni, Ivan Fedele, Stefano Gervasoni, Ney Rosauero, Matteo D'Amico, Giovanni Sollima le hanno affidato loro lavori in prima esecuzione assoluta. Ha stretto rapporti con Johannes Maria Staud, Roberto David Rusconi e Matteo Franceschini quali artisti *in residence*. L'Orchestra è apparsa in Austria (a Bregenz, a Erl, al Mozarteum di Salisburgo e al Musikverein di Vienna), Germania, Giappone (a Osaka e alla Suntory Hall di Tokio), 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), nei Paesi Bassi, negli Stati Uniti d'America, in Svizzera e in Ungheria. Sul suo podio sono saliti, fra gli altri, Claudio Abbado, Rinaldo Alessandrini, Riccardo Chailly, Ottavio Dantone, Carlo Maria Giulini, Elisha Inbal, Stanislav Kochanovsky, Alain Lombard, Jesús López-Cobos, Peter Maag, Michele Mariotti, Sir Neville Marriner, Riccardo Muti, Kent Nagano, Daniel Oren, José Serebrier, Sir Jeffrey Tate, Juraj Valčuha, Lorenzo Viotti e Alberto Zedda. Ha ospitato nei suoi concerti solisti come Salvatore Accardo, Claudio Arrau, Jean-Efflam Bavouzet, Alfred Brendel, Mischa Maisky, Maria Tipo, Alexander Toradze, Uto Ughi e Arkadi Volodos. Dopo il fondatore Antonio Pedrotti si sono succeduti come direttori stabili Hermann Michael, Alun Francis, Christian Mandeal e Ola Rudner. Dal 2022 Ottavio Dantone è il nuovo direttore principale dell'Orchestra; dal 2024 ne sarà il direttore musicale. 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). Moltissime sono le registrazioni radiofoniche e televisive per la RAI; e ampio è anche il catalogo di LP, CD e DVD.

## 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.



## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

---

**Maestri collaboratori** Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paoletti, Maria Cristina Vavolo

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

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

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

**Violoncelli** Francesco Ferrarini • ♦, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri

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

**Flauti** Gianluca Campo •, Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua

**Ottavino** Silvia Lupino

**Oboi** Rossana Calvi •, Carlo Ambrosoli

**Corno inglese** Angela Cavallo

**Clarinetti** Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato

**Fagotti** Marco Giani •, Riccardo Papa

**Controfagotto** Fabio Grandesso

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

**Trombe** Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella

**Tromboni** Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

**Trombone basso** 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** Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Brunella Carrari, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won

**Alti** Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

**Tenori** Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Victor Hernan Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci

**Bassi** Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone 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

ARCHIVIO MUSICALE Tiziana Paggiaro, Andrea Moro ◊

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari, Matilde Lazzarini Zanella

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

## 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*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, *nnp* \*, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

## DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

---

**Lorenzo Zanoni** *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Francesco Bortolozzo *aiuto direttore di scena*, 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, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp* \*, 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 Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTICISTI **Fabio Baretin** *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, 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 ◊ *collaboratore 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**

24, 26, 28, 30 novembre, 2 dicembre 2023  
*opera inaugurale*

**Les Contes d'Hoffmann**

*musica di Jacques Offenbach*

*direttore* Frédéric Chaslin  
*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Sydney Opera House,  
Royal Opera House of London, Opéra de Lyon

**Teatro La Fenice**

10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

**Les Saisons**

liberamente ispirato alle Quattro Stagioni  
di Vivaldi

*musica di* Antonio Vivaldi  
e Giovanni Antonio Guido

*coreografia* Thierry Malandain  
*direttore e violino* Stefan Plewniak

Malandain Ballet Biarritz

coproduttore principale Château de Versailles  
Spectacles  
Opéra Royal de Versailles, Orchestra Royale de  
Versailles

coproduttori  
Festival de Danse de Cannes - Côte d'Azur France  
Teatro Victoria Eugenia - Ballet T - Ville de Donostia  
San Sebastián  
Opéra de Saint-Etienne, Theater Bonn - Allemagne,  
Teatro La Fenice

prima rappresentazione italiana in esclusiva

**Teatro Malibran**

18, 19, 20, 24 gennaio 2024

**Pinocchio**

*musica di* Pierangelo Valtinoni  
OPERA PER LE SCUOLE

*direttore* Marco Paladin  
*regia* Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

26, 28 gennaio, 1, 3, 7, 9, 11, 13 febbraio  
2024

**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**

2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

**La bohème**

*musica di* Giacomo Puccini

*direttore* Stefano Ranzani  
*regia* Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

**Teatro Malibran**

8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

**Maria Egiziaca**

*musica di* Ottorino Respighi

*direttore* Manlio Benzi  
*regia* Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

**Mefistofele**

*musica di* Arrigo Boito

*direttore* Nicola Luisotti  
*regia* Moshe Leiser e Patrice Caurier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

18, 19, 20, 21 aprile 2024

**Marco Polo**

*musica degli studenti di composizione  
del*

*Conservatorio Benedetto Marcello di  
Venezia*  
Marianna Acito, Jacopo Caneva, Anna Do-  
brucka, Paolo Notargiacomo

OPERA PER LE SCUOLE

*direttore* Giovanni Mancuso  
*regia* Emanuele Gamba

Orchestra e Coro del Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

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

**Teatro La Fenice**

16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25 maggio 2024

**Don Giovanni**

*musica di* Wolfgang Amadeus Mozart

*direttore* Robert Treviño  
*regia* Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

**Il Tamerlano**

*musica di* Antonio Vivaldi

*direttore* Diego Fasolis  
*regia* Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

**Ariadne auf Naxos**

*musica di* Richard Strauss

*direttore* Markus Stenz  
*regia* Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con Fondazione Teatro Comunale  
di Bologna

**Teatro La Fenice**

30 agosto, 3, 8, 14, 18 settembre 2024

**Turandot**

*musica di* Giacomo Puccini

*direttore* Francesco Ivan Ciampa  
*regia* Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini

**Teatro La Fenice**

13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

**La fabbrica illuminata**

*musica di* Luigi Nono

**Erwartung**

*musica di* Arnold Schönberg

*direttore* Jérémie Rhorer  
*regia* Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
nel 150° anniversario dalla nascita di Arnold  
Schönberg  
e nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono

**Teatro Malibran**

31 ottobre, 3, 5, 7, 9 novembre 2024

**La vita è sogno**

*musica di* Gian Francesco Malipiero

*direttore* Francesco Lanzillotta  
*regia* Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



**Teatro La Fenice**  
sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Robert Treviño**

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 3 in re minore

*contralto* Sara Mingardo  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**  
venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00  
domenica 17 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Myung-Whun Chung**

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

Igor Stravinskij  
*Le Sacre du printemps*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Basilica di San Marco**  
martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito  
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S  
*concerto di Natale*

*direttore*  
**Marco Gemmani**

Claudio Monteverdi  
dalla *Selva morale e spirituale*:  
*Vespro di Natale*  
San Marco, 25 dicembre 1623  
Cappella Marciana

**Teatro La Fenice**  
sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Hartmut Haenchen**

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore  
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00  
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Alpesh Chauhan**

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Ivor Bolton**

Luigi Cherubini  
*Lodoïska*: ouverture

Franz Joseph Haydn  
Sinfonia in do minore n. 95 Hob.I:95

Wolfgang Amadeus Mozart  
*Requiem* in re minore per soli, coro  
e orchestra KV 626

*soprano* Valentina Farcas  
*mezzosoprano* Cecilia Molinari  
*tenore* Mauro Peter  
*basso* Milan Siljanov  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

*direttore e pianoforte*  
**Rudolf Buchbinder**

Ludwig van Beethoven  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3  
in do minore op. 37  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5  
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibrán**  
venerdì 22 marzo 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 23 marzo 2024 ore 17.00 turno U

*direttore e pianoforte*  
**Myung-Whun Chung**

Ludwig van Beethoven  
Concerto per pianoforte, violino, violoncello  
e orchestra in do maggiore op. 56

Johannes Brahms  
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

*violino* Roberto Baraldi  
*violoncello* Emanuele Silvestri  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00  
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

*direttore*  
**Myung-Whun Chung**

Giuseppe Verdi  
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

*soprano* Angela Meade  
*mezzosoprano* Annalisa Stroppa  
*tenore* Fabio Sartori  
*basso* Riccardo Zanellato  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Nicola Luisotti**

Fabio Massimo Capogrosso  
*Oltre i confini*  
nuova commissione  
nel settecentesimo anniversario della morte  
di Marco Polo

Gustav Mahler  
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibrán**  
sabato 4 maggio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 5 maggio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Dmitry Kochanovsky**

Pëtr Il'ič Čajkovskij  
Concerto per violino e orchestra in re maggiore  
op. 35

Dmitrij Šostakovič  
Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

*violino* Simon Zhu  
vincitore Premio Paganini 2023  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00  
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00  
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

*direttore*  
**Daniele Rustioni**

Ludwig van Beethoven  
Sinfonia n. 9 in re minore per soli, coro  
e orchestra op. 125

*soprano* Ana Maria Labin  
*mezzosoprano* Veronica Simeoni  
*tenore* Francesco Demuro  
*basso* Adolfo Corrado  
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Teatro Malibrán**  
venerdì 14 giugno 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 16 giugno 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Diego Fasolis**

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

*direttore*  
**Markus Stenz**

Felix Mendelssohn Bartholdy  
Concerto in mi minore per violino  
e orchestra op. 64

Anton Bruckner  
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

*violino* Vikram Francesco Sedona  
vincitore XXXII Concorso Città di Vittorio  
Veneto  
Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**  
sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

*direttore*  
**Markus Stenz**

Charles Ives  
*The Unanswered Question*  
Vincenzo Bellini  
*Norma*: sinfonia  
Richard Wagner  
*Parsifal*: Verwandlungsmusik  
«Nun achte wohl»  
«Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?»  
«Enthüllet den Gral!» «Wein und Brot des  
letzten Mahles»

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

**Piazza San Marco**  
sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

**Omaggio a Giacomo  
Puccini**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**  
sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S  
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

*direttore*  
**Alfonso Caiani**

Carl Orff  
*Carmina burana*  
versione per coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice  
Piccoli Cantori Veneziani

**Teatro La Fenice**  
venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S  
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00  
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

*direttore*  
**Juanjo Mena**

Sergej Rachmaninov  
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3  
in re minore op. 30

Witold Lutosławski  
Concerto per orchestra

*pianoforte* Nicolò Cafaro  
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE  
**Teatro La Fenice**  
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

*direttore*  
**Kent Nagano**

Franz Joseph Haydn  
Sinfonia concertante in si bemolle maggiore  
per violino, violoncello, oboe, fagotto  
e orchestra, Hob.I:105

Ludwig van Beethoven  
Sinfonia n.2 in re maggiore op. 36

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 sulla Sinfonia n. 3 di Gustav Mahler sono di Fabio Vacchi, tratte dal programma di sala del concerto dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia al Teatro La Fenice, 17 dicembre 2003;

le note sulla Sinfonia n. 6 di Ludwig van Beethoven sono di Massimo Contiero, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2019-2020;

le note su *Le Sacre du printemps* di Igor Stravinskij sono di Paolo Petazzi, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2012-2013;

le note sulla Sinfonia n. 8 di Anton Bruckner sono di Alberto Fassone, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2015-2016;

le note sul Concerti per pianoforte e orchestra op. 37 e op. 73 di Ludwig van Beethoven sono di Piero Rattalino, tratti dal programma *Cinque concerti di Beethoven con cinque sinfonie di Haydn* del 1986;

le note sulla Quarta Sinfonia di Johannes Brahms sono di Roberto Mori, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2014-2015;

le note sul *Requiem* di Giuseppe Verdi sono di Enrico Girardi, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2018-2019;

le note sulla Sinfonia n. 1 di Gustav Mahler sono di Paolo Petazzi, tratte dal programma *Concerti sinfonici gennaio-giugno 1993*;

le note sul Concerto op. 35 di Pëtr Il'ič Čajkovskij sono di Mario Merigo, tratte dal programma *Autunno alla Fenice 1994*;

le note di sala della Sinfonia n. 7 di Anton Bruckner sono di Cesare Fertonani, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2015-2016;

le note su *The unanswered Question* di Charles Ives sono di Marco Maria Tosolini tratte dal programma di sala del concerto dell'Orchestra del Teatro La Fenice al Teatro Rossini di Venezia, 21 ottobre 1990;

le note sulla Sinfonia di *Norma* di Vincenzo Bellini sono di Mario Merigo, tratte dal programma di sala dei Concerti di Capodanno 2010-2011;

le note di sala dei *Carmina burana* di Carl Orff sono di Giuseppe Pugliese, tratte dal programma di sala del 1993.

#### *credit fotografici*

Robert Treviño: Sam Barker  
Piccoli Cantori Veneziani: Michele Crosera  
Myung-Whun Chung; Vivace, Silvia Lelli  
Marco Gemmani: Grazia Lissi  
Cappella Musicale della Basilica di San Marco: Denise Prandini  
Hartmut Haenchen: Melle Meivogel  
Alpesh Chauhan: Marco-Borrelli  
Ivor Bolton: Ben Wright  
Mauro Peter: Christian Felber  
Rudolf Buchbinder: Marco Borgreve  
Angela Meade: Fay Fox  
Annalisa Stroppa: Silvia Lelli  
Riccardo Zanellato: Nicola Saviero  
Nicola Luisotti: Rita Simonini  
Stanislav Kochanovsky: Evgeny Evtukhov  
Daniele Rustioni: Marco Borrelli  
Ana Maria Labin: Clemens Tiefenthaler  
Francesco Demuro: Elena Cherkashyna  
Adolfo Corrado: Clarissa Lapolla  
Markus Stenz: Max Heiliger  
Juanjo Mena: Michal Novak  
Kent Nagano: Antoine Saito  
Orchestra Haydn di Bolzano e Trento: Fondazione Haydn  
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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

#### Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150  
Benemerito € 280 Donatore € 530  
Emerito € 1.000

*I versamenti possono essere effettuati con bonifico su*  
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406  
Intesa Sanpaolo  
o direttamente in segreteria

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

#### Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Gloria Gallucci, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Orsola Spinola, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

*Presidente* Maria Camilla Bianchini d'Alberigo  
*Presidente onoraria* Barbara di Valmarana  
*Tesoriere* Renato Pelliccioli  
*Segreteria organizzativa* Matilde Zavagli Ricciardelli

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 nazionale
- 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, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (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, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;  
*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 2023  
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)



*Amministratore Unico*

Giorgio Amata

*Collegio Sindacale*

Bruno Giacomello, *Presidente*  
Annalisa Andreetta, *Sindaco*  
Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*  
Ugo Campaner, *Supplente*

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**

€ 15,00



