



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2025-2026



Teatro Malibran
venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

ARTHUR HONEGGER
Pastorale d'Été

ASTOR PIAZZOLLA
Tres Tangos per bandoneón e orchestra

Allegro tranquillo
Moderato mistico
Allegro molto marcato

bandoneón Pietro Roffi



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

Adagio - Allegro
Andante
Presto

direttore

CORRADO ROVARIS

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ARTHUR HONEGGER, *PASTORALE D'ÉTÉ*

È sempre stato un capitolo smunto delle storie della musica (anche di quelle gallica), poco sviluppato e come criticamente incerto, quello relativo al gruppo di autori francesi del secolo scorso riunito sotto la sigla Les Six. Beniamini della Parigi degli anni Venti, erano considerati i compositori veramente 'moderni' (rispetto a Ravel e Debussy, si capisce): da loro sarebbero dovute venire indicazioni precise sull'evoluzione novecentesca dello stile francese, una volta frenata la moda wagneriana che rischiava di avvelenarne in chiave 'tedesca' l'ancor inesplorata creatività.

La storia dei Six inizia nel 1917, l'anno in cui Diaghilev mise in scena *Parade* con musica di Erik Satie, libretto di Jean Cocteau, scena di Pablo Picasso. Lo spettacolo accese uno scandalo — passione degli spettatori e dell'opinione pubblica parigina — non meno chiassoso di quello che nel 1913 aveva accolto *Le Sacre du printemps*. I giovani compositori che s'erano schierati a favore dello spettacolo furono 'adottati' da Satie come *nouveaux jeunes*: erano Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre e Arthur Honegger, nato in Svizzera. Un anno dopo si aggregarono Francis Poulenc e Darius Milhaud. Le loro intenzioni comuni erano scrivere, come spiegò Poulenc

una musica chiara, sana e robusta, e che fosse francamente francese nello spirito come *Petruška* di Stravinskij è francamente russa. Per noi *Parade* di Satie è per Parigi ciò che *Petruška* è per San Pietroburgo.

Così dopo un concerto alla Salle Huyghens nel 1919, con musiche di alcuni di loro in programma, il critico Henri Collet pubblicò in Comedia un articolo intitolato «Cinque russi e i francesi» in cui nomi e testata poetico-artistica di «Gruppo dei Sei» divenne immediatamente popolare.

Cocteau rimase il leader intellettuale, Satie quello spirituale (alle loro spalle il modello-Stravinskij, la cui musica era quella più considerata tra i compositori viventi. Nelle loro intenzioni — giudicato Debussy «morto», e Ravel «superato» — si dovevano ricercare forme diverse. Ad esempio, il matrimonio tra la musica 'seria' e il jazz, la musica popolare, il *vaudeville*, il *music-hall*, il circo, la musica commerciale. Essere popolari e 'volgari' era segno di raffinatezza. Quindi non sinfonie ma *fox-trot*, parodie e musica da

ballo. Belle parole ma, da cui nacquero piccoli pezzi, quasi tutti dimenticati. Come autori Durey e Tailleferre rimasero subito un passo indietro; mentre Auric non scrisse mai niente di molto valore.

In realtà, poche cose, a parte gli ideali astratti e l'utopia d'una musica libera(ta) dalle forme e dai generi tradizionali, cementava realmente le sei personalità che, poi, seguirono ognuno una strada diversa tracciando ognuno un proprio sterile e scolastico neoclassicismo. I primi che si imposero all'attenzione internazionale per il coraggio delle scelte e la messa in pratica dei 'principi' rivoluzionari e destabilizzanti dei Six furono Darius Milhaud e Arthur Honegger (1892-1955). Il primo era il musicista che nella formazione recente aveva aggiunto la familiarità con musica sudamericana (conosciuta e praticata sul campo) e il jazz. Honegger era un quieto rivoluzionario da salotto, e un compositore che non condivise la giocosità e la semplicità del resto del gruppo rimanendo legato alla tradizione tedesca (in parte assorbita con i primi studi a Zurigo) e alla capitale lezione contrappuntistica di Bach. Il caratteristico neoclassicismo di Les Six, individualizzato dalla scrittura chiara e dal ricorso alle forme strumentali della tradizione classico-romantica sono alla base del breve poema sinfonico *Pastorale d'Été*. Partitura in cui sono concentrate quasi tutte le migliori espressioni d'autore: nitore, eleganza, raffinatezza d'orchestrazione e sicurezza pragmatica (quasi hindemithiana) nello sfruttare la duttilità della forma.

Pastorale d'Été fu scritta nel 1920, a seguito di un soggiorno estivo nelle Alpi bernesi. Tre anni prima di quella «musica delle macchine» – cioè *Pacific 231* – che è certamente il lavoro più celebre di Honegger. In testa alla partitura, spicca un'epigrafe-citazione da Arthur Rimbaud: «J'ai embrasse l'aube d'été» (Ho abbracciato l'alba d'estate) che non implicò una 'traduzione' in musica dei versi del poemetto relativo. Ma, semmai, una sorta di descrittivismo post-impressionista (l'ispirazione naturalistica in altri modi espressa negli stessi anni da Janáček o Respighi) espresso non come il Debussy maturo in ampie architetture sinfoniche (*La Mer*), ma semmai rifacendosi ai parametri espressivi e ispirativi del *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Nella struttura minimale (un solo tempo diviso in due sezioni: *Tranquillo* e *Vivo e gaio*) e nell'organico cameristico, quasi intimistico (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno e archi), si esprime fin dalle prime note un'idea lirica ben distante dalla chiassosa espressività invocata dai Six prima stagione come risposta 'nuova' alla vecchia tradizione e/o per scioccare il pubblico. *Pastorale d'Été* ha una linearità calibrata, quasi classica, che ben definisce il mondo d'autore, distinto anche dai movimenti armonici politonali e dal frasario ritmico spiccato di Milhaud o dall'eleganza arguta e sagace di Poulenc.

Tutto è felice in quest'opera, la forma, l'idea, l'emozione

scrisse Jose Bruyr nella biografia dedicata al musicista.

Sul dolce disegno equilibrato che, per trentasette misure, crea un pedale, il corno e poi l'oboe dispongono con calma una frase così lunga da finire, come in Proust, per piegarsi, mentre si espandono dei vivaci piccoli tratti melodici del flauto. Uno *stringendo* ci spinge in seguito a un *vivo e gaio* dove il fagotto e il clarinetto introducono richiami di danza. Interludio che si spegnerà perché possa riprendere a sua volta il primo tema, sul quale scivolerà il ricordo melodiosamente contrappuntistico del secondo tema.

La prima esecuzione di *Pastorale d'Été* avvenne nella primavera successiva, alla Salle Gaveau di Parigi il 17 febbraio 1921. Sul podio della Golschmann Orchestra, il fondatore e direttore Vladimir, propugnatore della giovane musica francese. Sotto la sua responsabilità a Parigi ebbero il battesimo della prima esecuzione tra altri lavori meno fortunati anche *Le Bœuf sur le toit* e *La création du monde*, i due balletti di Milhaud, e la suite *La Belle excentrique* di Satie.

ASTOR PIAZZOLLA, *TRES TANGOS* PER BANDONEON E ORCHESTRA

Un pensiero triste che si balla. La definizione attribuita ad Astor Piazzolla è un'epigrafe perfetta del tango. Riassume gli oltre cento anni di vita della danza nata nei bassifondi di Buenos Aires incrociando e imbastardendo elementi armonici europei e ritmi africani. Seguendo il destino di tutte le espressioni nate nelle sacche di miseria sociale dell'America (non solo latina), dove l'estro (malinconico, da schiavi o recenti liberti) e l'erotismo (non represso) sembrano l'unica verità (e la sola ricchezza) alla portata. Compendia la personalissima identità musicale creata dal bandoneista-compositore. Per altri versi, Piazzolla ha sempre rivendicato la sua formazione/aspirazione classica per cui non stupisce trovare nel suo catalogo concerti per bandoneon e orchestra come *Tres Tangos*.

La mia musica? Dieci per cento di tango, novanta musica classica contemporanea.

Ma in quel dieci per cento c'è una passione e dedizione speciale per la storia antica e nazionale della giovane danza sudamericana nata dall'incontro tra la malinconica milonga argentina e l'habanera cubana (a sua volta derivata dall'omonimo canto-ritmo spagnolo di origine gitana, quindi est-europeo). Se nell'esaltazione teatrale e cinematografica corrente, il tango è coreografia (la fase principale della sua storia fu il passaggio da forma danzata a forma cantata), nel mondo di Piazzolla è prima di tutto melodia. Stile compositivo e strumentale unico. Non meno istintivamente ibrido del modello: per la commistione lessicale, per il ricercato compromesso con i linguaggi colti della musica moderna e del jazz. Musica scritta, liberamente interpretata, a tratti improvvisata in esecuzione: guidata dal bandoneon, strumento-simbolo del

tango, la sua voce idiomatica, a ricostruire caratteri aspri, ritmi ossessivi e seduzioni timbriche disperatamente malinconiche, virate di *swing* e tinte jazzistiche, a tratti simili a quelle *klezmer*.

Il bandoneon (e/o fisarmonica), come nelle favole musicali che si rispezzano – soprattutto in quelle di artisti che hanno sdoganato un genere o uno strumento ‘popolare’ fino a farlo diventare ‘classico’ – pensiamo alla chitarra flamenca di Andres Segovia – segnò il destino di Astor Piazzolla, nato a Mar del Plata l’11 marzo 1921. Non fu subito amore. Poco solidale con la passione tanghesca del padre Vicente (‘Nonino’), il ragazzino di sei anni che si trovò per la prima volta in mano uno strumento musicale di seconda mano (ma costato 19 dollari) al posto dei pattini, inizialmente riuscì solo a non odiarlo. Non fu facile fare amicizia con uno strumento dal suono scomodo da controllare e con le note (cioè i tasti) che non si vedono sotto le dita. Iniziò a studiarlo a New York dove la famiglia risiedeva dal 1925, con Andrés D’Aquila ma fu il pianista Béla Wilda che lo accompagnò nella rivelazione musicale decisiva: Johann Sebastian Bach. Poi i modelli si moltiplicano: la voce di Carlos Gardel, il lavoro con Albert Ginastera. Appassionato di Stravinskij e Bartók, di Copland e Gershwin, approfondì lo studio del pianoforte («tutto ciò che ho composto non è nato sul bandoneon») e della direzione con Hermann Scherchen. E nel 1954 è a Parigi è da Nadia Boulanger. Un novanta per cento di formazione ‘classica’ non trascurabile, insomma.

Poi gli bastarono pochi mesi in Europa: in sale da concerto e squalidi ritrovi, in studi di registrazione e performance improvvisate, il *nuevo tango* piazzolliano divenne un linguaggio musicale riconosciuto dovunque. Imprendibile e imprevedibile divenne tutt’uno con la sua ipnotica presenza da solista, soprattutto negli ultimi anni. Senza intralciare una rinnovata creatività autoriale che agli inizi degli anni Ottanta portò anche alla scrittura di due partiture sinfonico-bandoneistiche: due veri e propri concerti per la piccola tastiera a mantice e orchestra. Il *Concierto para bandoneon, orquesta de cuerdas y percusion Aconcagua* (1979) e i *Tres Tangos para bandoneon y orquesta de cuerdas, piano-arpa y percusion* (1982) che ascolteremo in questo concerto.

L’intenzione di Piazzolla di questo secondo confronto con la forma del concerto (tre tempi, con la consueta disposizione di movimento veloce-lento-veloce) è dichiarata dal titolo e ribadita dai titoli dei tempi. *Tre Tangos* inizia con un dialogo complice tra solista e pianoforte. Senza premesse, come se fosse la prosecuzione di un ragionamento musicale iniziato da tempo e che non ha bisogno di preamboli. Nel corso dell’*Allegro tranquillo*, dietro alle due tastiere di aggiungono altri strumenti; il respiro musicale diviene più intenso e ricco di colori anche se non si allontana dalla tinta cinerina di fondo nemmeno con l’ingresso progressivo delle percussioni.

Il tema d’avvio del ‘concerto’ rimane in primo piano, solo subisce vari tipi di variazione: stringendo gli accenti, cercando colori acidi, accele-

rando i tempi, rovesciando il rapporto concertante orchestra-solista quando il bandoneon traccia rabbiose graffiature d'accompagnamento. La breve cadenza centrale sposta e rasserena il materiale musicale – le fugaci folate dei violini vi contribuiscono non poco. Come si conviene, c'è anche una ripresa ma non è canonica: il ritmo conduttore se lo prende l'orchestra e il bandoneon vi ricama sopra i suoi lacerti tangheschi con libertà. Alternando drammatiche strappate e frasi liriche. La coda è breve, in dissolvenza. Più chiassosa, concisa, e alla marcia (*molto marcato*) è l'irrompere della pagina conclusiva, la più vivace dal punto di vista coloristico e dei contrasti strumentali. A volte il segno del tango pare rimanere sottotraccia. Ciò induce Piazzolla a una scritta sgargiante da cui la personalità solistica del bandoneon emerge carsicamente. Fino alla secca, quasi inaspettata, conclusione.

Il tempo più interessante, e 'moderno', di *Tres Tangos* dal punto di vista musicale – almeno nel primo episodio – è il *Moderato* che si apre su un'esposizione garbatamente organistica. Preludante ma quasi controvoigia: fondata su armonie non aperte, slittamenti tonali più che accordi, e melodie soffocate. Su cui si innestano, fugaci, piccole oasi contrappuntistiche dove l'omaggio a Bach è dichiarato. Di fatto, la prima parte è un'ampia cadenza solistica che predispone il successivo episodio 'mistico' con arpa e archi.

La seconda sezione è vivace, e ogni tanto i violini riportano l'attenzione sul colore di base, ripreso nella terza breve sezione. Tutto il variegato ma frugale materiale di *Tres Tangos* è pensato in chiave di danza. Ma senza che si prenda tutta l'attenzione e inibisca un dialogo sofisticato, scabro e non invadente, con l'orchestra e i suoi solisti. Si ascolta come un vero concerto, però la sensazione di vivere più di un «pensiero triste che si balla» è difficile da eludere. E non è un male.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 38 IN RE MAGGIORE
KV 504 PRAGA

La trentottesima Sinfonia in re maggiore *Praga* fu composta da Mozart dopo oltre tre anni di disimpegno nell'ambito sinfonico. Ma non di approfondimento strumentale, riversato quello nella prodigiosa creatività dedicata alla musica da camera e al concerto pianistico. Nonostante il triennio di 'vacanza', la nuova partitura è un anello di congiunzione tra la Sinfonia KV 425 *Linz* e gli ultimi lavori orchestrali. In questo lavoro composto a Vienna nel dicembre del 1786 su richiesta dell'«orchestra e di un gruppo di grandi intenditori e appassionati di musica» – così la descrisse il padre Leopold il 12 gennaio successivo – il linguaggio si fa intenso e drammatico. E la complessità del pensiero musicale, che profetizza per molti aspetti il sinfonismo beethoveniano, non verrà uguagliato nemmeno nell'ultima solenne Sinfonia in do maggiore KV 551 *Jupiter*.

Eppure, una patina di spontaneità ammantava la struttura della sinfonia, concepita quasi simultaneamente al Concerto in do maggiore per pianoforte kv 503. E non «puzza di erudizione», fu osservato fin dalle prime audizioni. La complessità della costruzione è controllata con la massima cura. La musica giunge all'ascoltatore nella maniera più facile e immediata. La partitura si apre nel segno di un'energia espressiva trascinante: l'*Adagio* introduttivo, il più ampio scritto per una sinfonia, negli accenti cupi d'avvio richiama la tragicità di fondo e il *pathos* del *Don Giovanni*, l'opera destinata a rinnovare gli entusiasmi a Praga in dicembre successivo che gli verrà commissionata dallo stesso gruppo di «grandi intenditori e appassionati di musica». La vivace capitale boema, del resto, dimostrò sempre fedeltà assoluta e fiducia incondizionata al compositore fin dalla prima locale delle *Nozze di Figaro*, il 17 gennaio precedente. In una recensione della Sinfonia in re maggiore scritta tre anni dopo la morte, leggiamo:

Mozart sembra aver scritto solo per la Boemia, in nessun luogo la sua musica è stata capita ed eseguita meglio che a Praga.

A parte la vasta e importante introduzione, la composizione si caratterizza per la mancanza del Minuetto, probabilmente sacrificato per non appesantire una partitura già così monumentale e che, come osservò l'olimpico Alfred Einstein,

esprime tutto quello che ha da esprimere in tre tempi.

Infatti. Al memorabile e tenebroso *Adagio* segue un *Allegro* altrettanto curato e originale (Mozart, contrariamente al solito, vi dedicò molto tempo e numerose attenzioni in fase di rifinitura) in cui brillantezza e intensità cantabile, espressione naturale e nobile architettura risultano straordinariamente fusi. E l'insolito equilibrio sinfonico maturato con l'assenza del Minuetto viene bilanciato dall'audace accostamento tra un *Andante* di vibrante concezione 'rappresentativa' e sofisticata cesellatura timbrico-strumentale – dove si nota l'esperienza maturata nei concerti pianistici a proposito del trattamento dei fiati (ancora senza clarinetti) – e un *Presto* bruciante e dionisiacamente cabalettistico.

La Sinfonia in re maggiore fu eseguita, come ricorda l'appellativo, nella seconda capitale, prima città dell'impero per attività culturale, il 19 gennaio 1787, due giorni dopo il debutto delle *Nozze*. Accolta con un entusiasmo pieno dal pubblico che aveva eletto Mozart a 'suo' compositore dopo l'esito travolgente della prima opera scritta con Da Ponte. Tant'è che come fuori programma l'autore regalò ai «grandi intenditori e appassionati di musica» boemi una serie di improvvisate variazioni sull'oramai popolarissima «Non più andrai farfallone amoroso».

Angelo Foletto



CORRADO ROVARIS

Giunto alla sua ventesima stagione come direttore musicale dell'Opera Philadelphia, è celebre per il suo stile vivace, in particolare nel repertorio belcantistico. Nominato nel 2005 primo direttore musicale dell'Opera Philadelphia, inaugura la stagione 2025-2026 dirigendo il gala per il 1° anniversario, seguito dalla prima rappresentazione del *Viaggio a Reims*. Dirige anche la prima mondiale di *Sleepers Awake* di Gregory Spears, nonché *The Seasons*, una rivisitazione delle *Quattro stagioni* di Vivaldi ideata da Anthony Roth Costanzo, acclamato controttenore e nuovo direttore generale della compagnia. Inoltre, dirige *A Midsummer Night's Dream* di Britten al Teatro de la Maestranza di Siviglia. Da sempre grande sostenitore delle nuove opere, ha svolto un ruolo fondamentale nel lancio dell'annuale Festival O dell'Opera Philadelphia, due settimane di immersione totale con prime mondiali e altri eventi operistici, nonché dell'Aurora Series for Chamber Opera. Tra le prime recenti figurano *The Listeners* di Missy Mazzoli, *Glass Handel*, un'installazione artistica operistica con musiche di George Frideric Händel e Philip Glass, *Elizabeth Cree*, un'opera da camera del compositore vincitore del Premio Pulitzer Kevin Puts, e *Written on Skin* di George Benjamin. Ha instaurato uno stretto legame con il Curtis Institute of Music e dal 2009 ha diretto diverse produzioni congiunte Curtis-Opera Philadelphia, tra cui nel 2018 *A Quiet Place* di Bernstein. Dal 2012 al 2024, è stato direttore musicale dell'Artosphere Festival Orchestra, fondata nel 2011 dal Walton Arts Center. Nel 2024-2025 ha diretto la Tokyo Philharmonic Orchestra con l'acclamato soprano Lisette Oroposa alla Suntory Hall. Si è esibito nei teatri d'opera più prestigiosi del mondo, tra cui, più recentemente, all'Opéra National de Paris nei *Puritani* di Bellini. È stato tre volte al New National Theatre di Tokyo, dirigendo *Il barbiere di Siviglia* (24/25), *Falstaff* (22/23) e *Don Pasquale* (19/20). Nato a Bergamo, si è laureato al Conservatorio di Milano in composizione, organo e clavicembalo. Dal 1992 al 1996 è stato assistente maestro del coro del Teatro alla Scala. Poco dopo, ha iniziato ad apparire regolarmente come ospite in molti dei principali teatri lirici italiani, come Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Fenice, Opera di Roma e Comunale di Bologna. Ha diretto produzioni per l'Opéra de Lyon, l'Opéra Monte Carlo, il Théâtre Municipal de Lausanne, la Deutsche Opera Berlin, l'Oper Köln, l'Oper Frankfurt, il Teatro Regio di Parma, l'Opera di Oviedo e il Garsington Opera Festival, tra gli altri. In Nord America, ha diretto numerose volte alla Canadian Opera Company e alla Santa Fe Opera, nonché alla St. Louis Opera e al Glimmerglass Festival. È stato insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana nel 2015 e nel 2016 del Premio Abbiati.