



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2025-2026



Teatro Malibran
giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato under35

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV
Capriccio espagnol op. 34

Alborada
Variazioni
Alborada
Scena e canto gitano
Fandango asturiano

JOAQUÍN RODRIGO
Concerto d'Aranjuez

Allegro con spirito
Adagio
Allegro gentile

chitarra Marco Tamayo

EDWARD ELGAR
Variations on an Original Theme (Enigma) op. 36

direttore

NEIL THOMSON

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV, *CAPRICCIO ESPAGNOL* OP. 34

I primi a far conoscere la musica tradizionale spagnola al pubblico di mezzo mondo non furono i compositori spagnoli (Albéniz, Granados e Turina sarebbero arrivati dopo) ma i francesi, che avevano scoperto che al di là dei Pirenei si estendeva un vasto patrimonio musicale popolare inesplorato, pittoresco ed esotico, due aggettivi che nella seconda metà dell'Ottocento erano molto di moda. Ad essere precisi, Georges Bizet, Édouard Lalo, Emmanuel Chabrier e gli altri compositori francesi erano stati preceduti da un russo, Michail Glinka, che aveva composto due *ouverture* russe intitolate rispettivamente *Capriccio sul tema della jota aragonese* (1845) e *Souvenir d'une nuit d'été* à Madrid (1851). Francesi e russi sono stati dunque i maggiori protagonisti del ricco filone musicale spagnolo o spagnolescente, che fino al Novecento inoltrato produsse brani notissimi (*Boléro* di Ravel è del 1928) e di cui uno degli esempi emblematici è *Capriccio spagnolo*, composto nel 1887 da Nikolaj Rimskij-Korsakov, che in quel periodo era totalmente conquistato dal fascino dell'esotico, tanto che subito dopo questo brano 'spagnolo' compose l'orientalescente *Shéhérazade*.

Diversamente da Glinka e Chabrier ma come Bizet, Rimskij-Korsakov non è mai stato in Spagna, tranne che nell'improbabile caso che da giovane abbia fatto un breve scalo in qualche porto della penisola iberica, quand'era ufficiale di marina. Ma questo non è importante, perché come tutti gli altri prese soltanto qualche spunto dalla autentica musica spagnola, che poteva essergli giunto per vie traverse, e per il resto lavorò di fantasia. Ma ciò non inficia assolutamente le meraviglie sciorinate in questi quindici minuti di musica.

Sulla battuta iniziale Rimskij ha scritto in italiano *vivo e strepitoso*, come si immaginava che dovesse essere la musica spagnola: quest'attacco improvviso e travolgente è uno dei più sensazionali e indimenticabili di tutto il repertorio sinfonico. Questo primo movimento dei cinque che si susseguono senza soluzione di continuità nel *Capriccio spagnolo* è intitolato *Alborada* e si ispira ad un genere di musica popolare del nord della Spagna, con cui si festeggiava il sorgere del sole. Effettivamente la sala del concerto

s'illumina improvvisamente di tutti i colori dell'orchestra. Rimskij – che ha insegnato l'arte dell'orchestrazione a molti dei maggiori compositori del Novecento, tra cui Igor Stravinskij e Ottorino Respighi – dimostra subito quale mago dell'orchestra fosse: in queste prime battute impegna ogni strumento dell'ampia orchestra e chiede a tutti di suonare *fortissimo*, ma evita che questo si risolva in un massiccio e pesante amalgama sonoro e fa percepire i colori di ogni singola sezione dell'orchestra. E subito dopo dimostra ciò di cui è capace anche con relativamente pochi strumenti. Al *tutti* orchestrale segue infatti un solo del clarinetto *con forza*, sorretto dagli strumenti ad arco: viene ripetuto due volte, poi entra in scena il primo violino, che s'intreccia col clarinetto.

Rapidamente questa parte iniziale svanisce in un soffuso battito dei timpani, che porta alla seconda sezione, consistente in una serie di variazioni in tempo più tranquillo sul tema dell'*alborada*. La prima variazione è affidata ai quattro corni, da cui Rimskij ricava un suono morbido e dolce, che non era certamente la principale caratteristica di questi strumenti, soprattutto in un'epoca wagneriana come la fine dell'Ottocento. La seconda è affidata al corno inglese la cui malinconica melopea è ripetutamente interrotta dagli interventi cupi del primo corno. Poi il tema si espande all'intera sezione degli archi e infine ai legni. Un 'solo' del flauto è interrotto improvvisamente dal ritorno del *vivo e strepitoso* iniziale, adesso ancora più scatenato, in una tonalità leggermente più acuta: sulle sonorità rutilanti dell'intera orchestra spiccano qui il primo violino e ancora il clarinetto. Due accordi a piena orchestra chiudono la parte (a sua volta suddivisa in tre parti) di *Capriccio espagnol* basata sul tema dell'*alborada*.

Un rullo di tamburo e squilli di trombe e corni introducono il successivo *Allegretto*, intitolato *Scena e canto gitano*. Una serie di cadenze – prima violino solo, poi flauto e clarinetto, flauto solo, clarinetto solo, arpa – anticipano il canto gitano vero e proprio, che infine sboccia nella fascinosa e trascinate melodia dei violini, alternata a passaggi rapidissimi (Rimskij scrive *feroce*). L'intera orchestra si appropria di questo canto, dandogli sempre nuovi colori e ritmi sempre più trascinati. Quasi inavvertitamente si passa alla quinta e ultima parte di *Capriccio spagnolo*: è un *Fandango asturiano*, in cui si riascoltano anche i temi dell'*alborada* e del canto gitano, che portano al parossistico *Presto* con cui si conclude uno dei pezzi più trascinati del repertorio sinfonico, un tempo popolarissimo ma oggi incomprensibilmente trascurato.

Mauro Mariani

JOAQUÍN RODRIGO, *CONCERTO D'ARANJUEZ*

Si aggira nella musica spagnola la rara influenza di uno strano strumento, strumento fantasmagorico, gigantesco e multiforme, che idealizza l'ardente fantasia di Albéniz, Granados, de Falla, Turina. È uno strumento che possiede ali d'arpa, coda di pianoforte e anima di chitarra.

Così Joaquín Rodrigo presentava al pubblico il suo primo concerto per lo strumento da lui più amato, quella chitarra alla quale prestò prima le sue attenzioni di studioso e quindi il suo primo brano per chitarra sola nel 1926, dedicato al celebre vihuelista del Cinquecento Luis Milán. Nel corso della sua carriera compositiva, Rodrigo aveva perseguito il suo stile individuale e molto accessibile con ammirevole convinzione e determinazione. Aveva completamente ignorato gli 'ismi' che a volte sembravano intenzionati a divorare completamente il sistema tonale; e il risultato era stato un'ondata costante di opere accattivanti, soprattutto per chitarra, che continuano a deliziare musicisti e pubblico in tutto il mondo. E, nonostante i migliori risultati compositivi vadano visti nei brani di minor durata, i lavori destinati a dare maggior lustro a Rodrigo furono proprio le composizioni per chitarra e orchestra.

Rodrigo era nato nella provincia di Valencia nel 1901. Come molti dei suoi compatrioti, tra cui de Falla e Albéniz, alla fine aveva attraversato il confine con la Francia per proseguire gli studi musicali a Parigi: nel 1927 si era iscritto alla Schola Cantorum, dove il suo insegnante di composizione era stato Paul Dukas, del quale rimase studente fino al 1932. Questo periodo di studio ebbe su di lui un'influenza duratura, evidente nella qualità traslucida della sua orchestrazione.

Composto nel 1939, il *Concierto de Aranjuez* celebra quasi una sintesi della musica e della storia spagnola e deve il suo nome al palazzo reale dell'omonima città situata sul fiume Tago, a sud-est di Madrid. È un'ambientazione sognante, che comunque centra i maggiori temi spagnoli; ne è un esempio lo stesso titolo, che lega la composizione a una incantevole cittadina celebre per la monumentale residenza reale nota in tutto il mondo e nella quale ebbero luogo eventi destinati a segnare la storia d'Europa. Rodrigo ha affermato che l'opera

è pensata per suonare come la brezza nascosta che agita le cime degli alberi nei parchi.

Ideato in ambito culturale neoclassico, il Concerto non possiede però la spregiudicatezza propria di quel ritorno a un'estetica ricca di riferimenti al Settecento che tanta parte ebbe anche nelle composizioni di de Falla, in particolare nel suo Concerto del 1926. Nel *Concierto de Aranjuez* la presenza della chitarra va vista come una rivincita sulle posizioni dei compositori della scuola spagnola, che la rinnegarono a favore del pianoforte, oltre che

come un evidente segnale di ricerca timbrica. L'equidistanza tra i concetti di dialogo mozartiano e opposizione beethoveniana tra solista e orchestra è manifestata a chiare lettere dallo stesso Rodrigo, che riconosce comunque il ruolo di primogenitura del solista in un brano nel quale per la seconda volta nella storia (dopo il Concerto di Castelnuovo Tedesco) si pensa ad associare la scarsa sonorità della chitarra a un'orchestra sinfonica.

Il trattamento della chitarra ondeggia tra il *rasgueado* folcloristico spagnolo e il *punteado* della musica colta, in un alternarsi di situazioni che consentono un distacco tra i tre movimenti che va ben al di là delle differenziazioni agogiche:

il *Concierto* è come la brezza che muove le fronde dei parchi di Aranjuez e che è allo stesso tempo forte come una farfalla ed essenziale come una veronica.

È solo il perfetto accordo tra solista e direttore d'orchestra che può concedere l'indispensabile equilibrio di forza e di grazia tra chitarra e orchestra: in questa ottica va visto l'apporto del solista, tanto importante da aver convinto Rodrigo a dedicare il brano a Regino Sainz de la Maza, suo primo interprete nel 1940.

A differenza della maggior parte dei concerti (con le ovvie eccezioni dei concerti per pianoforte di Schumann e Grieg), il solista si sente sin dall'inizio. Qui, su un pedale di re dei contrabbassi, la chitarra esegue un persistente schema di tre battute. Solo dopo che il ritmo introduttivo è stato ripetuto dagli archi, emerge per la prima volta il tema principale, suonato dai primi violini e dall'oboe, subito ripreso in forma abbellita dal solista, e poi ampliato e ornato in vari modi, ad esempio con un breve assolo di violoncello in minore. La melodia espressiva del secondo movimento (*Adagio*) è una delle idee più ispirate del compositore. Due frasi di cinque battute, che alternano il corno inglese e le elaborate risposte della chitarra, si sviluppano in lunghezza, fino a quando un'estesa cadenza conduce al climax del movimento. Poi l'orchestra declama maestosamente il tema in dominante, prima che la coda riporti il solista a chiudere pacificamente il movimento sulla tonica in si minore. Nel finale (*Allegro gentile*) è ancora una volta la chitarra a dettare il ritmo, con un motivo arguto che alterna frasi di una battuta in 3/4 seguite da tre in 2/4, tutte in si maggiore. Al suo primo ingresso, l'orchestra ci ricorda che la tonalità di base dell'opera è comunque il re maggiore e il concerto si conclude in sordina con un gesto discendente di commiato da parte del solista.

Franco Rossi

EDWARD ELGAR, *VARIATIONS ON AN ORIGINAL THEME (ENIGMA)* OP. 36

Con la morte di Henry Purcell – era il 1695 – la musica inglese s’inaridì quasi di colpo, dopo due secoli di prospera fioritura. Per i due secoli successivi l’Inghilterra sarebbe stato un paese importatore di musica e di musicisti, soprattutto tedeschi e italiani, come dimostra, ad esempio, la rivalità tra Händel e Porpora per il predominio nei teatri londinesi. Solo nella seconda metà del diciannovesimo secolo la musica inglese cominciò a dare segni di risveglio, che si concretizzarono con Edward Elgar, considerato il principale artefice della rinascita musicale inglese. Ma ora non è più popolare come un tempo, quando la sua prima Sinfonia ebbe ben cento esecuzioni nel giro di un anno dopo la prima avvenuta a Manchester nel 1908.

Oggi l’opera più nota di Elgar sono le *Variazioni su un tema originale* op. 36, la cui prima esecuzione ebbe luogo a Londra nel 1899 con la direzione di Hans Richter, uno dei più illustri direttori dell’epoca, a cui Wagner aveva affidato la prima esecuzione della sua tetralogia *L’Anello del Nibelungo*. Poi l’hanno avute in repertorio i più grandi direttori d’orchestra del primo Novecento, tra cui Gustav Mahler, Arthur Nikisch, Arturo Toscanini e Leopold Stokowski, e in tempi più recenti Leonard Bernstein, Giuseppe Sinopoli, Simon Rattle e tanti altri.

Sono universalmente note come *Variazioni Enigma* e questo titolo si riferisce a due diversi enigmi. Il primo enigma riguarda i dedicatari di ogni variazione, indicati con nomignoli o con le iniziali del loro nome. Quest’enigma è di facile soluzione. La prima variazione è intitolata C.A.E. ovvero Caroline Alice Elgar, moglie del compositore. L’ultima, intitolata E.D.U., Elgar la dedicò a se stesso: Edo era infatti l’affettuoso nomignolo con cui lo chiamava sua moglie. Le altre sono dedicate a vari amici ed amiche del compositore, di cui forniscono un ritratto musicale o rievocano un curioso aneddoto. Per esempio, la sesta è intitolata Ysobel ed è dedicata un’amica violista di nome Isabel: qui la melodia è suonata da una viola. La variazione intitolata *Nimrod* – la nona e più famosa della serie – è dedicata al migliore amico di Elgar, che qui rievoca una passeggiata notturna durante la quale loro due discussero dei movimenti in tempo lento di Beethoven: per questo le prime battute citano l’*Adagio cantabile* della Sonata n. 8 *Patetica*. Ma per l’ascoltatore attuale questi riferimenti a persone vissute più di un secolo fa hanno perso ogni significato, mentre resta valido il valore musicale di queste variazioni, che riprendono in modo molto libero il tema iniziale, consistente di due parti distinte, la prima affidata principalmente ai violini, la seconda ai legni.

Ma esisterebbe un altro tema, e questo sarebbe il vero ‘enigma’. Infatti al momento della prima esecuzione Elgar scrisse che esiste un altro tema

che percorre tutto il lavoro, senza essere mai suonato per intero: come in alcune *pièces* teatrali, il personaggio principale non è mai in scena

concludendo che

l'enigma resterà un enigma.

E aveva ragione, perché nonostante siano state proposte decine di possibili soluzioni, nessuna è risultata convincente. Inizialmente si pensò – erano tempi in cui il nazionalismo aveva un ruolo importante – a inni e canzoni popolari inglesi. Poi come soluzione dell'enigma si proposero i temi più vari, estratti dalle fonti più disparate, come lo *Stabat Mater* di Pergolesi, *Così fan tutte* di Mozart o l'allora recentissima *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Si pensò anche, sulla base di astrusi calcoli e proporzioni, che questo enigmatico tema corrispondesse al 'pi greco' matematico, cioè 3,14. E si potrebbe continuare.

La disparità delle presunte soluzioni dell'enigma rivela la loro inconcludenza e la loro inutilità. D'altronde Elgar stesso aveva dichiarato:

Non c'è un gran guadagno artistico o musicale nel risolvere l'enigma di ogni personaggio; l'ascoltatore dovrebbe sentire la musica come musica, e non crearsi alcun problema nelle complicazioni di un programma.

Bisogna dunque ascoltare per il suo valore intrinseco questa musica molto piacevole e magistralmente composta, indubbiamente influenzata dalla musica del tardo romanticismo tedesco (soprattutto da Brahms, grande maestro dell'arte delle variazioni) e allo stesso tempo tipicamente inglese, come scrisse George Bernard Shaw:

Il genio [di Elgar] ha raggiunto una tecnica rifinita, studiando e ricavando buone occasioni dalla pratica, [...] e ha creato una musica tanto tipicamente inglese quanto una casa di campagna con scuderia nello Shropshire. Non pongo qui la questione se sia buona musica [...]. Per me il punto è che, la si ami o no, essa è l'espressione caratteristica di un certo tipo di educazione inglese, e di un'educazione eccellente.

Come sempre Shaw è molto arguto, mentre più semplici ma anche più suggestive sono le parole che Elgar stesso ha scritto in calce alla partitura, prendendole dal secondo canto della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso:

Bramo assai, poco spero, nulla chiedo.

Mauro Mariani



NEIL THOMSON

Nato a Londra nel 1966, ha studiato Violino e Viola alla Royal Academy of Music (1984-1987) e direzione d'orchestra con Norman Del Mar al Royal College of Music (1987-89). Nel 1989 ha seguito un corso di direzione d'orchestra presso la Tanglewood Summer School con insegnanti del calibro di Gustav Meier, Seiji Ozawa, Kurt Sanderling e Leonard Bernstein. Nel Regno Unito ha diretto la London Symphony Orchestra, la London Philharmonic Orchestra, la Philharmonia, la Royal Philharmonic Orchestra, la Royal Liverpool Philharmonic, la Royal Scottish National Orchestra, la Hallé Orchestra (Manchester), la BBC Symphony Orchestra, l'Ulster Orchestra e l'Orchestra of Welsh National Opera. Da marzo 2014 è direttore principale e direttore artistico dell'Orchestra Filarmonica di Goiás in Brasile. L'orchestra si è rapidamente guadagnata una solida reputazione per le sue *performance* dinamiche e il suo vasto repertorio. Nel 2018 l'orchestra ha eseguito la prima esecuzione sudamericana della monumentale *Des Canyons aux Étoiles* di Messiaen. La Filarmonica di Goiás è stata insignita dell'Ordine di Rio Branco (l'equivalente brasiliano della Legion d'Onore) dal Ministro degli Affari Esteri in riconoscimento del suo enorme contributo alla musica brasiliana. Tra le orchestre dirette negli ultimi anni figurano la Vienna Radio Symphony Orchestra, l'English Chamber Orchestra, la Seattle Symphony Orchestra, la Klassische Philharmonie Bonn, la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, la Tokyo Philharmonic, la Century Orchestra Osaka, la Kansai Philharmonic, la Sapporo Symphony Orchestra, la Kyushu Symphony Orchestra, la Lahti Sinfonia, la Romanian National Orchestra, la Britten Sinfonia, l'Ulster Orchestra, la RTE Concert Orchestra, l'Orchestra dell'Opera di Göteborg, l'Aarhus Symphony Orchestra, l'Orchestra dell'Opera del Nord, l'Orchestra Sinfonica di San Paolo, l'Orchestra Sinfonica Brasiliana, l'Orchestra Filarmonica di Minas Gerais, l'Orchestra Filarmonica di Buenos Aires, l'Orchestra Sinfonica Nazionale del Cile, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Orchestra Filarmonica di Jalisco, l'Orchestra Sinfonica di Bari e l'Orchestra Sinfonica di Gerusalemme. Si è esibito con numerosi solisti illustri, tra cui Nobuyuki Tsujii, Sir James Galway, Dame Moura Lympany, Sir Thomas Allen, Dame Felicity Lott, Philip Langridge, Antonio Meneses, Sarah Chang, Steven Isserlis, Julian Lloyd Webber, Nelson Freire, David Geringas, Natalie Clein, Gyorgy Pauk, Brett Dean, Jean-Philippe Collard, Stephen Hough, Peter Jablonski, Jean-Louis Steurman, Dame Evelyn Glennie e Sir Richard Rodney Bennett. Nel 2024 è stato nominato direttore artistico del Toyama International Contemporary Music Festival e della Sinfonia Toyama.

MARCO TAMAYO

Chitarrista cubano con cittadinanza austriaca, acclamato come «Il re della chitarra» («La Stampa» 1999), ha mantenuto la sua reputazione internazionale in tutti i campi della chitarra classica. Professore presso l'Universität der Künste Berlin (UDK), è vincitore di importanti concorsi internazionali, tra cui Concorso Internazionale di Chitarra Michele Pittaluga – Città di Alessandria, Concorso Internazionale di Chitarra Andrés Segovia, Spagna, Vienna-Rust, Concorso Internazionale di Chitarra Nikita Koshkin, Concorso Internazionale di Chitarra Leo Brouwer a L'Avana. Solista di fama internazionale, collabora con diversi *ensemble* di musica da camera. Il suo repertorio include tutti gli stili ed è estremamente ampio. Il suo interesse per la composizione lo ha portato a creare nuova letteratura per lo strumento. Ha iniziato a suonare la chitarra a tre anni, ed è stato acclamato come bambino prodigio all'età di sei. La sua classe alla UDK di Berlino è frequentata da chitarristi da tutto il mondo, molti oggi noti sulla scena internazionale. Il suo libro *Essential Principles for the Interpretation on the Classical Guitar* ha cambiato l'approccio all'insegnamento della chitarra classica.

