



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2025-2026



SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI SI RINGRAZIANO



FONDAZIONE DI
VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



VALDOBBIADENE

BLUENERGY



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

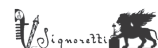


Mikhail Bakhtiarov

zafferano



Marsilio



PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



COLLABORAZIONI



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giuseppe De Rosa *presidente*

Pier Paolo Italia

Giovanni Battista Armellin

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2025-2026
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2025 ore 19.00

La clemenza di Tito

venerdì 20 marzo 2026 ore 19.00

Ottone in Villa

domenica 12 aprile 2026 ore 19.00

Lohengrin

domenica 24 maggio 2026 ore 19.00

Carmen

venerdì 12 giugno 2026 ore 19.00

Enrico di Borgogna

venerdì 26 giugno 2026 ore 19.00

Venere e Adone

mercoledì 26 agosto 2026 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 18 settembre 2026 ore 19.00

Pagliacci

Concerti della Stagione Sinfonica 2025-2026
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Ivor Bolton (venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00)

Kazuki Yamada (sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00)

Vincenzo Milletari (sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00)

Constantinos Carydis (venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00)

Markus Stenz (venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 2 maggio 2026 ore 20.00)

John Axelrod (venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00)

Cornelius Meister (giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00)

Neil Thomson (giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2025-2026

Venezia

28 novembre 2025 – 31 ottobre 2026

SOMMARIO

- 4 IVOR BOLTON
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 28 e 29 novembre 2025
musiche di Johannes Brahms
- 16 KAZUKI YAMADA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 13, 14 dicembre 2025
musiche di Tōru Takemitsu, Camille Saint-Saëns, Sergej Rachmaninov
- 26 MARCO GEMMANI
CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre 2025
musiche di Natale Monferrato
- 30 VINCENZO MILLETARI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 10 e 11 gennaio 2026
musiche di Giuseppe Martucci, Aleksandr Skrjabin, Nikolaj Rimskij-Korsakov
- 38 GIDON KREMER
KREMERATA BALTICA
Teatro La Fenice 9 febbraio 2026
musiche di Alberto Ginastera, Astor Piazzolla, César Franck
- 50 RECITAL LIRICO
CON FRANCESCO MELI E LUCA SALSI
Teatro La Fenice 2 marzo 2026
musiche di Giuseppe Verdi, Franz Liszt
- 72 CONSTANTINOS CARYDIS
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 6, 7 e 8 marzo 2026
musiche di Ernest Guiraud, Arvo Pärt, Periklis Koukos, Hector Berlioz
- 82 MICHAEL HOFSTETTER
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 3 e 4 aprile 2026
musiche di Antonio Vivaldi, Antonio Lotti, Giovanni Battista Pergolesi
- 94 MARKUS STENZ
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 17 e 18 aprile 2026
musiche di Jean-Féry Rebel, Franz Joseph Haydn, Robert Schumann
- 104 ALPESH CHAUHAN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 24 aprile 2026
musiche di Bedřich Smetana, Zoltán Kodály, Jean Sibelius

- 114 TON KOOPMAN
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 2 e 3 maggio 2026
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart
- 126 JOHN AXELROD
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 8, 9, 10 maggio 2026
musiche di Michael Daugherty, Aaron Copland, Charles Ives
- 136 CORRADO ROVARIS
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 19 e 21 giugno 2026
musiche di Arthur Honegger, Astor Piazzolla, Wolfgang Amadeus Mozart
- 146 CORNELIUS MEISTER
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 9 e 10 luglio 2026
musiche di Richard Strauss, Antonín Dvořák, Johannes Brahms
- 154 DANIELE CALLEGARI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 25 e 27 settembre 2026
musiche di Georges Bizet, Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 160 NEIL THOMSON
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 1 e 2 ottobre 2026
musiche di Nikolaj Rimskij-Korsakov, Joaquín Rodrigo, Edward Elgar
- 170 ALFONSO CAIANI
CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 30 e 31 ottobre 2026
musiche di Carl Orff
- 194 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Teatro La Fenice
venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

JOHANNES BRAHMS
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a

Das Schicksalslied (Canto del destino)
in mi bemolle maggiore per coro e orchestra op. 54
Langsam und sehnsuchtsvoll (Lento e con espressione)
Allegro
Adagio

Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90
Allegro con brio
Andante
Poco allegretto
Allegro

direttore
IVOR BOLTON

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

NOTE AL PROGRAMMA

Le tre composizioni qui considerate offrono un'immagine esemplare della maturità di Johannes Brahms, al crocevia tra rigore formale e sensibilità romantica. Le Variazioni su un tema di Haydn op. 56a segnano un vertice della scrittura orchestrale, dove la tradizione della variazione si rinnova attraverso un linguaggio timbrico e strutturale di grande libertà. In *Das Schicksalslied* op. 54, la tensione tra la serenità del divino e l'inquietudine del destino umano trova una sintesi di rara intensità, nella fusione tra parola poetica e musica. La Sinfonia n. 3 op. 90 conclude idealmente questo percorso, intrecciando classicismo e passione romantica in una visione che unisce misura formale e profondità espressiva.

JOHANNES BRAHMS, VARIAZIONI SU UN TEMA DI JOSEPH HAYDN OP. 56A

Le Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a sono un esempio peculiare dell'arte brahmsiana applicata alla forma della variazione. Brahms compone questo lavoro nell'estate del 1873 a Tutzing, prendendo spunto da un antico tema corale – il Chorale di Sant'Antonio – erroneamente attribuito a Franz Joseph Haydn. In realtà, si tratta di un tema di autore anonimo (probabilmente un allievo di Haydn), anche se la denominazione storica rimarrà invariata. L'opera si apre con il tema, seguito da otto variazioni e un ampio finale: un arco formale che unisce sapientemente equilibrio classico e spirito romantico.

Nel 1873 Brahms è già un compositore affermato e direttore artistico della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. Pur avendo raggiunto importanti traguardi in ambito cameristico e con opere per grande organico, sente l'urgenza di cimentarsi con una grande pagina orchestrale che non appartenga al genere della sinfonia. L'occasione gli viene offerta da Karl Ferdinand Pohl, bibliotecario e studioso haydniano, che gli mostra un manoscritto attribuito a Haydn contenente il Chorale di Sant'Antonio. Brahms ne rimane colpito e nell'estate di quell'anno ne trae materia per una raccolta di variazioni. Ne realizza dapprima una versione per due pianoforti, op. 56b, che prova anche insieme a Clara Schumann, per poi orchestrare l'in-

tero lavoro, destinandolo all'esecuzione pubblica come op. 56a. La prima esecuzione ha luogo a Vienna il 2 novembre 1873, con Brahms sul podio dei Wiener Philharmoniker. L'accoglienza è calorosa, e il successo rafforza la fiducia di Brahms nel riprendere il lavoro sulla Prima Sinfonia, un progetto iniziato molti anni prima e che porterà a compimento nel 1876.

La composizione si apre con il tema in si bemolle maggiore, un largo corale affidato ai fiati su un delicato pizzicato degli archi. Le otto variazioni che seguono alternano caratteri contrastanti: alcune si muovono in un clima sereno e cantabile, come la terza e la settima (che evocano un clima meditativo e pastorale), oppure crepuscolare come la quarta. Altre accentuano il contrasto dinamico o il gioco contrappuntistico: in particolare la seconda e l'ottava, in si bemolle minore, esplorano una scrittura più serrata e intensificano la tensione espressiva. La quinta assume invece un andamento quasi scherzoso, mentre la sesta introduce un piglio marziale, con i corni protagonisti. La settima offre una pausa contemplativa, prima che l'ottava acceleri in un moto perpetuo che apre la strada al grande finale.

Nell'*Andante* conclusivo, Brahms adotta una forma ispirata alla passacaglia: il basso del tema principale si ripete come ostinato, mentre l'orchestra costruisce variazioni sempre nuove. Progressivamente riaffiora la melodia del Chorale di Sant'Antonio e l'orchestra riprende trionfalmente il tema iniziale in una conclusione imponente e gioiosa. La scelta di chiudere con una passacaglia conferma la predilezione di Brahms per le forme antiche e il suo gusto per la variazione continua, che qui si fondono con una ricca tavolozza armonica e timbrica di impronta romantica.

Pur nascendo come brano per due pianoforti, nella versione orchestrale le Variazioni raggiungono la loro piena espressione. L'organico comprende flauto ottavino, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, controfagotto, quattro corni, due trombe, timpani, triangolo e archi. Brahms sfrutta le risorse timbriche con grande efficacia: i fiati emergono nei momenti più cantabili, i corni danno risalto alle variazioni più solenni o drammatiche, gli archi pizzicati e il triangolo sottolineano le atmosfere di gusto antico. La chiarezza della struttura si unisce alla varietà delle soluzioni timbriche, in un equilibrio che coniuga rigore e libertà creativa. La forma resta fedele al progetto iniziale: il tema rimane riconoscibile in tutte le variazioni, mentre l'uso dell'orchestra valorizza il dialogo tra le voci e le dinamiche interne, garantendo coerenza formale all'insieme.

Le Variazioni su un tema di Haydn op. 56a mostrano in modo esemplare la doppia anima di Brahms: il rispetto per la tradizione e la capacità di reinventarla con libertà e fantasia. L'opera si propone come un omaggio alla forma classica, ma al tempo stesso si apre a un mondo di emozioni e di colori tipicamente romantico. Nel congedarsi sulla ripresa maestosa del corale iniziale, Brahms trasforma un semplice canto popolare in un affresco

sinfonico di grande respiro. Ancora oggi il dialogo tra antico e moderno presente in quest'opera continua a parlarci, confermando il suo ruolo di ponte illuminante tra epoche musicali.

JOHANNES BRAHMS, *DAS SCHICKSALSIED* PER CORO E ORCHESTRA OP. 54

Tra le pagine corali di Johannes Brahms, *Das Schicksalslied* per coro e orchestra op. 54 occupa un posto particolare, non solo per l'intensità emotiva che vi si coglie, ma anche per la singolare modalità con cui il compositore affronta il rapporto tra parola e musica, tra testo poetico e visione personale. Il 'Canto del destino' nasce dall'incontro di Brahms con la celebre poesia di Friedrich Hölderlin tratta dal romanzo epistolare Hyperion, uno dei capolavori del primo Romanticismo tedesco. Sono versi che mettono a confronto due dimensioni inconciliabili: da un lato, la serena beatitudine degli dèi, immersi nella luce eterna; dall'altro, il destino degli uomini, esposti all'instabilità, al dolore e alla caducità dell'esistenza. Nella lirica di Hölderlin, il contrasto si risolve in una cupa constatazione: mentre gli dèi godono di una perfetta armonia, gli uomini sono condannati a un eterno precipitare nel vuoto dell'incertezza, privi di guida e di scopo. L'opposizione è assoluta, senza speranza di redenzione.

Brahms si imbatte in questi versi nell'estate del 1868, periodo di particolare intensità creativa per lui, immediatamente successivo al compimento dell'opera che più aveva segnato la sua affermazione europea, il *Deutsches Requiem*. La scoperta del *Schicksalslied* avviene, secondo il racconto dell'amico Albert Dietrich, durante una gita a Wilhelmshaven, sul Mare del Nord: la poesia di Hölderlin lo colpisce al punto da spingerlo a stendere subito alcuni schizzi musicali. Eppure, a dispetto di questa folgorazione iniziale, la gestazione dell'opera si rivela tutt'altro che rapida. Per oltre due anni Brahms lavora a intermittenza sul brano, cercando una soluzione che rispettasse la potenza espressiva del testo ma non si limitasse a riprodurre il pessimismo radicale. La questione principale riguardava il finale: come chiudere un lavoro che, aderendo letteralmente alla poesia, avrebbe dovuto concludersi con l'immagine dell'uomo abbandonato al suo inesorabile destino? L'interrogativo tocca uno dei nodi centrali della visione brahmsiana: il rapporto fra la tragica consapevolezza del limite umano e la tensione verso un senso più alto, magari irraggiungibile, ma necessario alla dimensione spirituale dell'arte.

La risposta, maturata definitivamente nel 1871, segna la cifra più personale del *Schicksalslied*, eseguito per la prima volta a Karlsruhe il 18 ottobre dello stesso anno. Dopo aver seguito fedelmente l'impianto bipartito del testo di Hölderlin – prima strofa dedicata agli dèi, seconda al destino umano – Brahms sceglie di chiudere l'opera con un epilogo orchestrale che

riprende il materiale musicale della prima parte, trasfigurandolo. Non un'illusoria riconciliazione o un lieto fine forzato, ma un gesto musicale che suggerisce la possibilità di uno sguardo oltre il limite, un'intuizione di bellezza e di ordine che solo la musica sembra in grado di evocare. Così, laddove il testo si conclude sull'immagine dell'uomo che precipita 'senza mai fine nell'ignoto', la musica offre un'ultima parola diversa: non una smentita del dramma umano, ma un atto di resistenza poetica contro la disperazione.

Dal punto di vista formale, il *Schicksalslied* si presenta come un lavoro di grande compattezza e chiarezza. Si apre con un'introduzione orchestrale in mi bemolle maggiore, tonalità che tradizionalmente evoca solennità e luminosità. Gli archi distendono un ampio tema che il coro riprende – nella stessa tonalità – nel *Largo* iniziale, dando voce ai versi che descrivono la luminosa esistenza degli dèi. Qui Brahms costruisce un'atmosfera di equilibrio quasi classico, con armonie pure e una scrittura corale levigata, sottolineata da delicate risposte degli strumenti. L'impressione generale è di una pacata serenità, che il compositore ottiene evitando ogni enfasi e scegliendo un linguaggio misurato, quasi rarefatto, nel quale il rapporto tra testo e musica si traduce in un flusso continuo, senza fratture o tensioni.

Il contrasto emerge con forza nella seconda sezione, in do minore, quando la musica accompagna la descrizione del destino umano. Il tempo accelera, l'armonia si fa più aspra, le figure ritmiche si stringono in un movimento inquieto che segue il senso drammatico dei versi. Qui Brahms impiega con sapienza le risorse del coro e dell'orchestra per evocare l'immagine dell'uomo sballottato dalle onde del destino, incapace di trovare riposo. I cromatismi, le modulazioni improvvise, l'uso di dinamiche contrastanti contribuiscono a delineare un clima di instabilità profonda, fino al dissolversi della voce corale nell'estrema invocazione del testo. La musica sembra affondare con l'uomo nell'abisso evocato dalle parole, lasciando nell'ascoltatore un'impressione di smarrimento e sospensione.

Proprio da questa sospensione prende avvio l'epilogo orchestrale, affidato al solo dialogo degli strumenti. Torna il tema dell'introduzione, ma ora trasfigurato in un clima di raccoglimento e di dolcezza malinconica. I colori orchestrali si fanno più trasparenti, la linea melodica si distende in un flusso continuo, lontano dalla drammaticità della sezione centrale. È una conclusione che non vuole risolvere il conflitto, ma suggerire una diversa prospettiva: se la parola poetica ha posto l'uomo davanti all'ineluttabile, la musica sembra offrire un'eco di armonia possibile, un fragile riflesso di quella dimensione superiore che la ragione e la filosofia non sanno spiegare. Con questo gesto Brahms afferma, forse, la fiducia in una funzione consolatrice dell'arte, capace di dire ciò che il pensiero non riesce a esprimere.

Il *Schicksalslied* si inserisce così in un momento cruciale del percorso di Brahms, in bilico tra la maturità raggiunta con il Requiem e la

piena affermazione sinfonica degli anni successivi. È un'opera che riflette il profondo legame del compositore con la cultura tedesca e la sua attenzione al dialogo tra musica e poesia. Ma è anche una testimonianza del suo personale modo di affrontare i grandi interrogativi esistenziali, al di fuori di ogni dogma o sistema filosofico. In un'epoca segnata dalla crisi degli ideali romantici e dall'affacciarsi di un nuovo pessimismo culturale, Brahms sembra qui tracciare un sentiero in controtendenza: non l'abbandono al nichilismo, ma la ricerca di un senso possibile nella bellezza dell'arte e nell'armonia della forma.

JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. 3 IN FA MAGGIORE PER ORCHESTRA OP. 90

La Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90 nasce nell'estate del 1883 a Wiesbaden, sul Reno. Johannes Brahms ha cinquant'anni: non è più il giovane sostenuto da Robert e Clara Schumann, né l'artista tormentato dal timore di confrontarsi con Beethoven. Dopo i trionfi dei due Concerti per piano-forte e orchestra e del Concerto per violino op. 77, il compositore torna al genere sinfonico con la sicurezza di chi ha ormai conquistato un posto stabile nel panorama musicale europeo. La Terza si impone subito come un'opera particolare: è la più breve delle quattro sinfonie brahmsiane, poco più di mezz'ora di musica, ma forse la più densa di significati, di allusioni e di energia concentrata. Hans Richter, che la dirige a Vienna il 2 dicembre 1883, la battezza subito come 'l'Eroica di Brahms', appellativo che non allude a un trionfalismo beethoveniano, bensì alla forza interiore che la attraversa. Brahms non costruisce un monumento esterno: scolpisce un paesaggio sonoro che alterna impeto e lirismo, vigore e malinconia, e che sorprende per il suo concludersi non in esplosioni orchestrali ma in un soffio, in un *pianissimo* che si spegne.

In quegli anni Brahms è al culmine della maturità creativa. Vive tra Vienna e i soggiorni estivi lungo il Reno, scrive con regolarità, frequenta Dvořák, amico e ammiratore, e conserva un rapporto intenso, seppur velato, con Clara Schumann. Proprio al Reno e a Robert Schumann rimanda l'inizio della Terza: nel tema d'apertura si riconosce un'eco della Sinfonia *Renana*, un commosso omaggio al maestro e all'amico scomparso. Ma al centro di tutto si trova il motto personale che apre la partitura: tre accordi dei fiati introducono le note fa-la bemolle-fa, cifra musicale della frase «frei aber froh» (libero ma felice). È la risposta di Brahms al motto «frei aber einsam» (libero ma solo), che il grande violinista Joseph Joachim, suo amico e confidente, aveva adottato come emblema personale. Dietro l'apparente riserbo del musicista, questo motto suona come una dichiarazione di identità: Brahms afferma la propria indipendenza e, al tempo stesso, la possibilità di trovare equilibrio e serenità. Con la Terza Sinfonia, l'eredità

di Beethoven non è più un peso: Brahms la accoglie, la interiorizza, e la piega alla propria voce. La forma resta solida, la scrittura orchestrale rimane compatta e misurata, ma il respiro è romantico, fatto di slanci emotivi e di un colore orchestrale che guarda al presente. Non è un caso che tutti e quattro i movimenti si concludano in *pianissimo*, quasi a indicare che la vera forza non sta nell'affermazione esteriore ma nella conquista di un equilibrio interiore.

Il primo movimento, *Allegro con brio*, si apre con il compatto segnale dei fiati già citato: tre accordi che si imprimono come motto e che daranno impronta all'intera sinfonia. La tonalità di fa maggiore appare subito sfumata da inflessioni minori, creando un colore ambivalente che accompagna tutto il discorso musicale. Su questa base prende forma il primo tema, vigoroso e appassionato, la cui ampia melodia e il deciso andamento ritmico sono stati spesso associati a un richiamo alla *Renana* di Schumann. La linea è ampia, impetuosa, e scorre con energia fluviale. In contrasto arriva il secondo tema, morbido e cantabile, affidato agli archi e ai legni: una distensione lirica che non cancella l'inquietudine di fondo ma le dà una voce più raccolta. Brahms non contrappone semplicemente due caratteri; li intreccia, li mette in relazione, mostrando come i motivi derivino da cellule comuni. È la sua arte del contrappunto a trasformare la varietà in coerenza, la tensione in unità. Lo sviluppo amplifica la tensione: i temi si frantumano in frammenti, i registri orchestrali si sovrappongono, la tonalità oscilla. La musica procede per onde, con improvvise impennate e momenti di sospensione, fino al ritorno del tema iniziale, ora non più trionfante ma pacato, quasi smorzato. L'*Allegro con brio* non si chiude con un gesto di forza, ma con un progressivo raccoglimento: l'energia si dissolve in un pianissimo che sembra sospendere il discorso, preparandolo al movimento successivo.

Il secondo movimento, *Andante*, si apre in do maggiore con una melodia semplice e distesa affidata al clarinetto, che si muove con passo tranquillo sopra un accompagnamento discreto degli archi. È un tema dal carattere quasi popolare, ma subito nobilitato dal respiro ampio e dall'eleganza del fraseggio. Brahms costruisce su questo nucleo melodico una pagina che alterna contemplazione e intensità, capace di suggerire atmosfere di quiete pastorale ma anche improvvise aperture drammatiche. La forma, sebbene liberamente strutturata, è riconducibile a uno schema ternario: il tema iniziale ritorna più volte, sempre leggermente trasformato, mentre episodi secondari introducono contrasti dinamici e armonici. L'orchestrazione è sobria, attenta a far emergere i timbri caldi dei legni e la morbidezza degli archi, con interventi discreti dei fiati che arricchiscono il colore senza appesantire. Clara Schumann, in una lettera a Brahms, descrive questo movimento come un «puro idillio», paragonandone l'atmosfera a quella di fedeli raccolti davanti a un piccolo santuario nel bosco: un'immagine che rende

bene il senso di raccoglimento e di sospensione che pervade la pagina fino al suo dissolversi sereno.

Il terzo movimento, *Poco allegretto* (in tempo 3/8), si distingue nettamente dai tradizionali Scherzi che occupano questa posizione nelle sinfonie classiche e romantiche. Brahms sceglie infatti un tempo ternario moderato, che assume il carattere di un ampio intermezzo lirico piuttosto che di una pagina brillante e giocosa. L'idea principale è affidata ai violoncelli, che intonano una melodia dolce e malinconica, in do minore, dal ritmo ondeggiante e dal respiro cantabile, subito ripresa e ampliata dai legni. È un tema che sembra guardare più alla musica da camera che alla tradizione sinfonica, per intimità di tono e raffinatezza timbrica. L'episodio centrale del Trio, in mi bemolle maggiore, introduce un episodio più leggero e danzante, con un gioco di figurazioni affidate ai legni e un'atmosfera di delicata trasparenza. Non si tratta però di un vero contrasto: la musica mantiene un carattere velato di nostalgia, come se la luminosità non riuscisse mai a cancellare del tutto l'ombra iniziale. Dopo questo intermezzo, il ritorno del tema principale (ora affidato al corno, poi ripreso dall'oboe e infine dai violini) ristabilisce il clima malinconico di apertura, con un lirismo trattenuto che accompagna la pagina verso la conclusione. Il *Poco allegretto* è il movimento più celebre della Terza Sinfonia, spesso eseguito anche isolatamente per la sua forza evocativa. Vi si ritrova una cifra tipica di Brahms: la capacità di coniugare eleganza melodica e profondità interiore, senza ricorrere a effetti esteriori. La malinconia che attraversa questa musica, più intima che drammatica, sembra racchiudere una confessione personale, sospesa tra dolcezza e rimpianto.

Il quarto movimento, *Allegro - Un poco sostenuto*, si apre in fa minore con un tema severo e teso, affidato ai violini nel registro grave e subito sostenuto dai fiati. L'atmosfera è cupa e intensa, segnata da un ritmo incalzante che richiama Beethoven e insieme conserva la tensione enigmatica tipica di Brahms. Da questo materiale contrastato prende forma un secondo tema, più disteso e cantabile, introdotto da violoncelli e corno con accenti lirici ed eroici: una voce luminosa che sembra aprire uno spiraglio sul clima drammatico dell'esordio, pur restando continuamente sotto la pressione del primo tema. Nel corso del movimento riaffiorano frammenti già ascoltati, come memorie che percorrono l'intera sinfonia e ne rafforzano l'unità interna. Lo sviluppo accentua i contrasti: i temi si frammentano, si rincorrono, si combinano in un dialogo fitto tra archi e fiati, accumulando tensione prima di dissolversi nuovamente. A più riprese emerge il motto FAF (fa-la bemolle-fa), filo conduttore discreto ma costante, che lega tra loro le diverse idee musicali e ne sottolinea la presenza simbolica. La ripresa porta i temi principali in una nuova prospettiva: l'impeto iniziale appare più contenuto, il canto lirico più intenso e raccolto. La coda, con

l'indicazione *Un poco sostenuto*, sorprende per la sua delicatezza: dopo l'energia accumulata, il discorso si placa progressivamente, come se la musica trovasse finalmente un equilibrio interiore. Il fa maggiore si impone in un clima pacato, non con un gesto eroico, ma con una pacificazione sottile. Sul tappeto sonoro dei legni e il delicato moto degli archi, i motivi principali riemergono come echi lontani, culminando con l'ultimo, sommesso richiamo del motto FAF, che scioglie lentamente la tensione in una quiete sospesa e intima, estinguendosi in *pianissimo*.

Roberto Mori

Das Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen.
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn.
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

*Testo di Friedrich Hölderlin**Canto del destino*

Camminate nella luce
per morbide vie, Geni felici!
Aliti divini d'aria luminosa
leggeri vi toccano
come dita d'artista
corde sacre.

Fuori del Fato
come neonato che dorme
respirano gli Immortali:
puro e protetto
in una gemma inavvertita
finisce eterno il loro spirito,
e gli occhi felici
splendono d'una calma
chiarità senza fine.

Ma a noi non è dato
riposare in un luogo,
dileguano, precipitano
i mortali dolenti, da una
all'altra delle ore,
ciecamente,
come acqua di scoglio
in scoglio negli anni
giù nell'ignoto.

Traduzione di Enzo Mandruzzato



IVOR BOLTON

È uno dei più rinomati direttori nel filone della musica barocca e classica: la sua versatilità, in ogni caso, è senza confini. Ha registrato una serie di sinfonie di Bruckner, acclamata dalla critica, con la Mozarteumorchester di Salisburgo, di cui è stato direttore principale dal 2004 al 2016. La versione di *Billy Budd* che ha diretto al Real di Madrid e alla Royal Opera House è stata premiata come Miglior produzione da «Opernwelt». Con la Sinfonieorchester di Basilea, di cui è stato direttore principale dal 2016 al 2025, ha registrato una serie di tre album con opere di Gabriel Fauré; successivi progetti discografici sono stati dedicati a Berlioz, Saint Saëns, Berio, Brahms e Britten. Il suo ultimo album con orchestra raccoglie lavori di Ernest Chausson (2025). Durante il suo incarico come direttore musicale del Teatro Real di Madrid (2015-2025), ha diretto numerose produzioni di successo, a partire da *Leonore* nel 2007 e proseguendo, tra le altre, con *La Calisto*, *Achille in Sciro*, *Peter Grimes*, *Rusalka*, *Médée* e *Mitridate*, oltre a *Only the Sound Remains* di Kaija Saariaho. Progetti per la stagione presente includono il ritorno alla Wiener Staatsoper (*Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*), Teatro di Real di Madrid (*A Midsummer's Night's Dream*) e Bayerische Staatsoper (*Die Entführung aus dem Serail*). L'attività concertistica lo porta alla Brucknerfest di Linz, così come alla Shanghai Philharmonic Orchestra e alla Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Giappone. Dai tempi in cui era direttore musicale della English Touring Opera e della Glyndebourne Touring Opera, è apparso in numerosi teatri d'opera, tra cui Maggio Musicale Fiorentino, Opéra National de Paris, Royal Opera House, English National Opera, oltre ai teatri di Bologna, Bruxelles, Amsterdam, Lisbona, Sydney, Berlino, Amburgo, Venezia, Vienna e Genova. Ha stabilito una stretta relazione con la Bayerische Staatsoper di Monaco, dove dal 1994 ha diretto venticinque nuove produzioni, in particolare opere di Monteverdi, Händel e Mozart. Si è aggiudicato il Bayerische Theaterpreis per il suo importante lavoro a Monaco. In concerto, è stato direttore principale della Scottish Chamber Orchestra e direttore ospite ai BBC Proms e al Lincoln Center New York, tra gli altri, così come alla Tonhalle Orchestra di Zurigo, al Concertgebouworkest di Amsterdam, alla Rotterdams Philharmonisch Orkest, alla Netherlands Philharmonic Orchestra, ai Wiener Symphoniker, alla Brucknerorchester Linz, alla Tonkünstler Orchester Niederösterreich, all'Orchestre de Paris, alla Belgium National Orchestra, all'Antwerp Symphony Orchestra, all'Orchestra Toscanini, al Maggio Musicale, alla Fenice, alla Gürzenich Orchester Köln, alla HR-Sinfonieorchester Frankfurt, alla Freiburg Baroque Orchestra e alla Slovenian Philharmonic Orchestra. Vanta una lunga e continuativa collaborazione con il Salzburg Festival e i Mozartwoche. Come riconoscimento della sua attività a Salisburgo ha ricevuto il Großes Verdienstzeichen des Landes Salzburg nel 2016. È anche Commander of the Order of the British Empire per i suoi eccezionali servizi alla musica.

Teatro La Fenice
sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

TŌRU TAKEMITSU
Star-Isle

CAMILLE SAINT-SAËNS
Concerto per violoncello e orchestra n. 1 in la minore op. 33

Allegro non troppo
Allegretto con moto
Molto allegro

violoncello Ettore Pagano



SERGEJ RACHMANINOV
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

Largo - Allegro moderato
Allegro molto
Adagio
Allegro vivace

direttore
KAZUKI YAMADA
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Un gioco di sguardi incrociati propone l'impaginato odierno, mettendo sui leggii tre autori apparentemente lontani, per anagrafe e geografia: il giapponese Tōru Takemitsu, il francese Camille Saint-Saëns, il russo Sergej Rachmaninov. L'ascolto dimostrerà quanto le rispettive composizioni nascondano filiazioni reciproche, eredità che migrano oltre i meri confini, secondo un diramarsi della cultura musicale che svela costantemente interessi e persino parentele insospettate.

TŌRU TAKEMITSU, *STAR-ISLE*

Il primo dei brani in programma è chiaramente un omaggio in prima persona che il direttore Kazuki Yamada intende offrire al principe della scrittura del proprio Paese, Takemitsu Tōru (per dirla alla giapponese). Nato e morto a Tokyo, rispettivamente nel 1930 e nel 1996, anche la sua biografia non è così conosciuta. Ma partiamo dal titolo in programma, *Star-Isle*, già bello in sé, eloquente mentre utilizza il comodo inglese, facile e accessibile da tradurre, per raccontare in sintesi la natura di questa breve commissione, nata nel 1982 per celebrare i cento anni della Università di Waseda, una delle più importanti del Giappone. Collocata nel quartiere di Shinjuku, nel cuore di Tokyo, frequentata da quasi cinquantamila studenti, li distingue simbolicamente per il cappello che questi indossano, speciale ed esclusivo. A buon diritto, stante la qualità molto alta degli studi, e in particolare in campo umanistico, con eccellenti primi ministri e scrittori (uno per tutti Haruki Murakami) usciti dalle aule.

Come da tradizione europea e americana, le Università – e da noi i Conservatori – possiedono delle orchestre. Anche Waseda, nata per offrire il meglio di quanto nato fuori, ne possiede una. Molto qualificata. Come prova *Star-Isle*, il cesellato omaggio di Takemitsu a questa isola di stelle. In poco meno di dieci minuti la partitura sfoggia infatti una orchestra a pieno organico, in particolare con tutte le parti dei legni rappresentate, e quattro corni, un bel gruppo di percussioni, due arpe, celesta, oltre al consueto tappeto degli archi, che si chiederebbero in nutrito dispiegamento. La prima

esecuzione riporta la data del 21 ottobre 1982 ed è interessante notare che sul podio ci fosse Hiroyuki Iwaki, allora cinquantenne, una delle figure più importanti della musica giapponese, di tre anni più vecchio del gran Maestro Seiji Ozawa. Il sapore complessivo della concentrata pagina rimanda – per gesti e per sonorità – alla musica francese di Debussy e Messiaen, autori che Takemitsu ebbe sempre come riferimenti privilegiati: *cluster* densi e timbricamente saturi si alternano a tratti in filigrana, disegnati in punta di fine pennello, con un respiro acquatico della partitura, che certamente tiene in considerazione anche certi echi marini del *Peter Grimes* di Britten. Delicatamente decorata, con nastri lucenti di celesta e arpe, *Star-Isle* approda idealmente alla natura del paesaggio lagunare, con un finale tra echi del celebre *Fauno*, giocati ai legni, e per concludere un solenne richiamo dei corni: lasciato sospeso, come caratteristico dello stile del compositore giapponese. A dirci che la musica apre spazi, sempre nuovi, in lontananza. Mentre la sollecitazione anche visiva, nel momento dell’ascolto, ne ricorda la scrittura per il cinema: da quando aveva ventisei anni, Takemitsu compone le musiche per oltre novanta film, tra i quali il celebre e premiato *Ran* (1985) di Akira Kurosawa. Sostanzialmente autodidatta, il giovane balza alla attenzione internazionale grazie all’apprezzamento di Stravinskij, che applaude il suo *Requiem* per archi, del 1957. A ruota, negli anni seguenti, fioccano premi ovunque (tra l’altro anche il Prix Italia, nel 1958, legato a una composizione radiofonica, *Tableau noir*, per speaker e orchestra da camera). La New York Philharmonic gli commissiona *November Steps*, per i propri centoventicinque anni, sotto la direzione di Osawa: a 37 anni Takemitsu è ormai il compositore giapponese per antonomasia nel mondo. Richiesto anche come insegnante e *composer-in-residence* vola tra la California e Londra, tra Yale e Harvard. Il Giappone in musica anche grazie a lui diventa un mondo, come testimoniano nel 1981 le Berliner Festwochen intitolate *Japan in Berlin*. Takemitsu fa da capofila. Composizioni e premi si susseguono, con ospitalità in tutte le prime istituzioni del mondo e qualche distrazione nostrana (Biennale Musica) legata forse al pregiudizio su un autore di musica per film. *Music for the Movies: Tōru Takemitsu* è un documentario da vedere, del 1994, di Charlotte Zwerin. Los Angeles, con la Society for the Preservation of Film Music lo premia alla carriera, nel 1995. Mentre sta morendo, l’anno seguente, in un ospedale di Tokyo, lo raggiunge la notizia che gli è stato conferito il Glenn Gould Prize.

CAMILLE SAINT-SAËNS, CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA N. 1 IN LA MINORE OP. 33

È ben nota l'ondata di passione per il Giappone che attraversò in particolare la Francia negli anni Settanta dell'Ottocento. Ben prima della *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, l'opera più giapponese nella storia del teatro, anche Camille Saint-Saëns ne venne contagiato. Il frutto di questa passione fu *La Princesse jaune*, delicatamente orientale, ancor più perché ambientata in Olanda, cioè con quel filtro della distanza che fa sentire più vicino quanto è lontano. La composizione data 1872. Non è solo una coincidenza anagrafica il fatto che il Concerto n. 1 op. 33 in la minore per violoncello porti la data dell'anno successivo, 1873. A Parigi, il 19 gennaio, avviene la prima esecuzione, nella sala da concerto del Conservatorio. Per la parte solistica era stato prescelto Auguste Tolbecque, amico dell'autore e virtuoso; sul podio concertava Édouard Deldevez: due nomi indiscutibilmente francesi, scelti non a caso, perché coerenti con la volontà di andare a recuperare – attraverso questo Concerto e insieme con altre coeve pagine per gruppi da camera o strumento solista – una dimensione strumentale che fosse squisitamente francese. Legata a quel Settecento che fu il secolo d'oro del classicismo. Anche a Parigi, non solo a Vienna e a Londra. Quel classicismo che si invocava di nuovo come modello, caratterizzato da forme chiare, senza bisogno di rimandi letterari o giustificazioni narrative.

Come sempre, il ripristino del passato riuscì a metà. Tuttavia il Concerto divenne subito, e ancora rimane, un cavallo di battaglia privilegiato dei violoncellisti più quotati, da Rostropovič a Jacqueline du Pré, da Yo-Yo Ma a Mischa Maisky, e oltreoceano a Leonard Rose. Quando lo ascoltiamo ne avvertiamo una certa filiazione da Haydn, in particolare nella portante struttura ritmica. Ma in parentela diretta l'associazione va a Schumann, con il suo romanticissimo Concerto, del 1850, impostato peraltro nella medesima tonalità di la minore. Anche esso in un'unica campata, dove si trascorre attraverso i tre movimenti senza interruzioni, grazie alla sottile tensione interna costruita e alla ricapitolazione finale, per chiudere il cerchio con il disegno di attacco.

Per ripercorrere il mondo legato al Primo Concerto per violoncello op. 33 (il Secondo, op. 119, sarebbe arrivato trent'anni dopo, di altro carattere e minor fama) sono necessari alcuni cenni ai primi due interpreti. Oggi la storia li ha dimenticati, surclassati dai tanti più evidenti della seconda metà dell'Ottocento. Ma le loro figure rimangono indicative dello stile esecutivo al quale faceva riferimento Saint-Saëns: il direttore, Édouard Deldevez, parigino doc, vissuto per ottant'anni lungo l'intero secolo, era stato un eccellente allievo del Conservatoire, vincitore a ventun anni dell'ambito Prix de Rome. Con un passato di violinista e un buon catalogo di pagine come compositore, conquistò facilmente il podio. Quando dirige

il Concerto di Saint-Saëns è fresco di nomina alla guida di una delle più quotate istituzioni della capitale francese, la Société des Concerts du Conservatoire, fondata nel 1828 da François-Antoine Habeneck. La prima ad eseguire a Parigi le Sinfonie di Beethoven e plasmata per diventare la più qualificata orchestra in terra di Francia. Averla al debutto valeva già di per sé come garanzia di successo. Ma anche il solista non era da meno: formato nelle aule severe del Conservatoire, Auguste Tolbecque, nato a Parigi nel 1830, era allora un violoncellista maturo, quarantenne, cresciuto in una famiglia di violinisti e grande appassionato di liuteria (con una predilezione speciale per il collezionismo e la ricostruzione di strumenti passati in disuso, quali la cetra a dodici corde e la viola da gamba, allora dimenticata). Autore di trattati sugli strumenti ad arco, i violoncellisti lo ricordano per il grazioso *Andante e Rondò*, sopravvissuto ad altre pagine di maniera.

Disegnato secondo una campata ampia e continua, il Concerto in la minore lascia ben evidenti all'ascolto le tre sezioni di cui si compone. E tuttavia ne scompiglia la forma tradizionale. Così l'*Allegro non troppo* iniziale segue solo in parte la classica impostazione in forma-sonata, perché taglia con libertà la ripresa dei due temi nel finale; l'*Allegretto con moto* centrale, al posto del consueto cantabile propone un Minuetto, aggraziato e salottiero; il finale *Molto allegro* pur introducendo elementi nuovi, ripiega poi su quel motto iniziale, a terzine voluttuose e arabesche. Ci lascia con il sapore di quel gesto energico in sincopato, che in modo tanto caratteristico aveva aperto il Concerto. Teatrale e virtuosistico, sì, ma insieme classico e innamorato dell'esotico. Come era Saint-Saëns.

SERGEJ RACHMANINOV, SINFONIA N. 2 IN MI MINORE OP. 27

Tanto facile era stato scrivere Sinfonie per Haydn e Mozart, tanto complesso diventerà nell'Ottocento comporre pagine seguendo l'impostazione di questa forma, che nobilmente aveva caratterizzato l'aureo stile classico, diventandone un caposaldo, una slanciata colonna di riferimento, in fioritura continua. E non fu solo per colpa delle mitiche 'Nove' di Beethoven, se la struttura tanto solida del repertorio sinfonico andò in crisi. Perché i riverberi a lunghe ondate di questo progredire più incerto e faticoso si estenderanno anche oltre i confini della capitale viennese, travalicando nel successivo Novecento e andando anche a lambire anche un compositore tanto dotato ma complesso come Sergei Rachmaninov.

La sua Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27 viene completata tra il 1906 e il 1907. L'autore, nato nel 1873 nella ricca tenuta di famiglia a Semenovo, nella campagna presso Pietroburgo, aveva trentaquattro anni. Per i tempi di allora (ma persino oggi) non poteva più essere considerato

un giovane promettente, sul quale riversare sguardi e attenzione. In effetti il mondo intorno lo aveva incoronato come pianista. Lo voleva virtuoso della tastiera. Capace di abbagliare il pubblico delle sale con quella tecnica tanto particolare, dovuta in parte ad una qualità di mani assai grandi (conformi alla statura eccezionale) che gli permetteva una estensione non comune sulla tastiera, ma nutrita anche di una scuola di alta qualità. La aveva appresa in casa, negli anni di ricchezza e agii dell'infanzia, grazie alla madre pianista e soprattutto al nonno paterno, Arkadij Aleksandrovič, a suo tempo alunno del grande John Field. La linfa lo aveva nutrito facilmente, allignando in un temperamento particolarmente felice; si sarebbe poi alimentata di continui altri innesti, con le scuole di Ziloti (cugino, e virtuoso affermato) e soprattutto di Zverev, al Conservatorio di Mosca. Qui avvenne il cambio di passo determinante, per la vita e la carriera di Rachmaninov. In qualche modo legato persino alla Sinfonia n. 2.

La disciplina oltremodo severa di questo celebre didatta era infatti improntata a regole ferree, quasi cenobitiche: gli allievi – e da qui uscì plasmato anche un visionario quale Aleksandr Skrjabin – vestivano alla militare, come piccoli soldati del dio pianoforte; venivano ospitati nella casa del maestro, con asciuttezza di cibo e conforti; dovevano seguire orari ferrei di studio, che non ammettevano eccezioni. Passare dalle morbidezze della magione familiare di campagna, tra affetti domestici e libertà serena, al pugno di ferro di Nikolaj Zverev non fu facile, per l'adolescente Rachmaninov. Senza dubbio da questa disciplina nacque il virtuoso. Acclamato in patria e ancor di più poi oltreoceano, nella America tra New York e Beverly Hills, dove sarebbe morto nel 1943, lontano da rivoluzioni e guerre che avevano sconvolto le terre natali. In tutto questo arco di storia, che a raccontarsi assomiglia a una meravigliosa favola, tra nonni teneri e di alta cultura, insegnanti ascetici e maniacalmente devoti, e infine trionfi dorati e ricchezze dell'altro mondo, l'unico problema stava nella natura interna del musicista: Rachmaninov, da sempre, sin da bambino, sentì se stesso come compositore. Non come pianista. L'anima gli chiedeva di esprimersi nella scrittura, non nella esecuzione di pagine altrui. E questa scrittura che nelle pagine per la tastiera risultò facilitata dalle immediate esecuzioni, tanto cariche di virtuosismo e di personale carisma, nel momento in cui si rivolgeva ad altri intermediari non otteneva apprezzamenti.

Ecco perché Rachmaninov approda alla Seconda Sinfonia così tardi. Ecco perché il manoscritto verrà a lungo considerato perduto, e non solo causa la rivoluzione del 1917 che aveva visto il musicista costretto a scappare, lasciando casa e biblioteca, per sempre. Ecco perché questa pagina oggi è oggetto di particolari attenzioni esecutive, dopo aver avuto interpretazioni molto diverse (compresi i vistosi tagli, che la scorciavano di una buona metà dell'originale) e dopo che l'autografo emerse da una raccolta privata, nel 2004, venduto dieci anni dopo in asta da Sotheby's,

per un milione e duecentomila sterline: con le 320 pagine, rappresentava la sua più imponente partitura orchestrale. Alle spalle aveva la Prima Sinfonia, scritta a ventiquattro anni e che un musicista quotato come Alexander Glazunov aveva diretto. A tal punto venne stroncata nelle recensioni, dai critici ma anche dai colleghi compositori, da portare l'autore a una forma di depressione creativa. Dal silenzio, a distanza di dieci anni, affiora questa Sinfonia n. 2 op. 27, che debutta a San Pietroburgo nel 1908, con il compositore ormai noto sul podio. Il buon successo che ottiene suona a posteriori come un successo di stima, stanti le scarse riprese e soprattutto il nuovo vuoto di tempo necessario prima di arrivare alla successiva e ultima Sinfonia n. 3 op. 44, che suggella il tormentato percorso sinfonico, e che vedrà la luce nel 1936 a Filadelfia, grazie alla committenza dell'amico direttore d'orchestra Leopold Stokowski.

Suddivisa nei quattro tradizionali movimenti, la Sinfonia n. 2 si apre con un *Largo* introduttivo, dove subito emerge scolpito il motto caratteristico della partitura, un breve disegno che suona imparentato a melodie liturgiche della chiesa ortodossa. Quasi suggello alla intera composizione, porta attraverso pennellate di ricca strumentazione dei legni all'*Allegro moderato*, impostato nella consueta disposizione in forma-sonata. Ha carattere di Scherzo il secondo movimento, *Allegro molto*, inanellato nel gioco di un romantico Rondeau, ma con l'inserito del tema gregoriano del *Dies Irae*, vera e propria firma del compositore, presente come un suggello in quasi tutte le sue composizioni. È nell'*Adagio* che si esprime con ampiezza tutta la natura esperiva della penna di Rachmaninov, distribuita con ampiezza fuori dal comune e poggiante su una orchestrazione erede della miglior scuola russa. Anche l'ultimo *Allegro finale* fa sfoggio di una compatta forma-sonata, che comprende in sé anche una ricapitolazione dei temi principali già ascoltati nei movimenti precedenti, per una conclusione carica di vitalità di stampo Straussiano. A ricordarci che la partitura venne composta durante il soggiorno a Dresda, città imbevuta di prime esecuzioni del compositore bavarese: Rachmaninov innesta fecondo quel nuovo tessuto orchestrale nel solco dell'eredità di Čaikovskij, unendo due mondi attraverso questa Seconda Sinfonia.

Carla Moreni



KAZUKI YAMADA

È direttore musicale della City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO). Oltre ai suoi impegni a Birmingham, è direttore artistico e musicale dell'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo (OPMC) e, a partire dalla stagione 2026-2027, assumerà il ruolo di direttore principale e direttore artistico della Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (DSO). Il periodo trascorso sotto la stretta supervisione di Seiji Ozawa è servito a sottolineare l'importanza di quello che Yamada definisce il suo 'sentimento giapponese' per la musica classica. Nato nel 1979 a Kanagawa, in Giappone, mantiene un legame costante con il suo Paese, collaborando regolarmente con orchestre prestigiose, come la NHK Symphony Orchestra e la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Durante la sua direzione musicale, ha portato sia la CBSO che l'OPMC in *tournee* in Giappone, l'ultima delle quali con la formazione britannica nell'estate 2025. Il suo approccio appassionato e collaborativo lo porta ad avere un'agenda internazionale ricca di concerti, opera e direzione corale. La stagione in corso si apre con il suo ritorno ai BBC Proms nell'estate 2025 con la CBSO, orchestra con cui partirà anche per una *tournee* europea nel marzo 2026, poco prima di fare ritorno al Festival di Tanglewood con la Boston Symphony Orchestra. Sempre nel 2026 dirigerà all'Opéra de Monte-Carlo una nuova produzione di *Pelléas et Mélisande* di Debussy. Tra i prossimi debutti figurano la Bamberger Symphoniker, la NDR Elbphilharmonie Orchester, la Rotterdam Philharmonic Orchestra e la Wiener Symphoniker. Parallelamente, prosegue le collaborazioni come direttore ospite con la Oslo Philharmonic, la Cleveland Orchestra, la Finnish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse e la Swedish Radio Symphony Orchestra. Nel corso della sua carriera ha collaborato con solisti di fama internazionale tra cui Emanuel Ax, Leif Ove Andsnes, Seong-Jin Cho, Isabelle Faust, Martin Helmchen, Nobuko Imai, Lucas e Arthur Jussen, Alexandre Kantorow, Evgeny Kissin, Yunchan Lim, Bruce Liu, Maria João Pires, Julian Pégardien, Baiba Skride, Fazıl Say, Arabella Steinbacher, Jean-Yves Thibaudet, Krystian Zimerman e Frank Peter Zimmermann. Fortemente impegnato nel suo ruolo di educatore, Yamada partecipa ogni anno come artista ospite alla Seiji Ozawa International Academy Switzerland ed è attivamente coinvolto nei progetti di sensibilizzazione della CBSO. L'esperienza della pandemia di Covid 19, con il silenzio delle sale da concerto, ha rafforzato la sua convinzione che – come afferma lui stesso – «il pubblico è sempre coinvolto nella creazione della musica. Come direttore d'orchestra, ho bisogno del pubblico presente tanto quanto i musicisti». Formatosi presso la Tokyo University of the Arts, dove ha sviluppato la passione per Mozart e per il repertorio romantico russo, ha raggiunto la notorietà internazionale vincendo nel 2009 il Primo Premio al LI Concorso Internazionale di Besançon per Giovani Direttori d'Orchestra.

ETTORE PAGANO

Vincitore nell'edizione 2025 del prestigioso Premio Abbiati assegnato dalla Critica Musicale Italiana e dell'autorevole Classeek Award agli ICMA (International Classical Music Awards), è nato a Roma nel 2003 e ha iniziato lo studio del violoncello a nove anni. Allievo dell'Accademia Chigiana sotto la guida di Antonio Meneses e David Geringas, segue attualmente i corsi di Jens Peter Maintz all'Universitaet der Kuenste di Berlino. Dal 2013 a oggi gli è stato assegnato il primo premio assoluto in oltre quaranta concorsi nazionali e internazionali. Collabora con importanti direttori d'orchestra quali Chaslin, Dendievel, Guggeis, Haenchen, Inkinen, Jurowski, Mariotti, Orozco-Estrada, Renzetti, Soudant, Yamada, Yashima. Nel 2025 vince il premio Una vita nella Musica-sezione Giovani del Teatro La Fenice. È stato già invitato a suonare su importanti ribalte internazionali (in Francia, Germania, Svizzera, Austria, Ungheria, Polonia, Finlandia, Kuwait, Oman, USA) sia in *recital* sia come solista con orchestra. Ettore Pagano suona un violoncello Ignazio Ongaro (Venezia – 1777) affidatogli da Setaro Fine Instruments.



Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito

giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S

Concerto di Natale

NATALE MONFERRATO

Vespro di Natale

Ricostruzione di un vespro di Natale a San Marco nel 1675

Dixit Dominus

Confitebor tibi Domine

Beatus vir

soliste Maria Chiara Ardolino, Caterina Chiarcos

De profundis

Ardet cor meum

solista Maria Clara Maiztegui

Memento Domine David

Clamo ad te

solista Caterina Chiarcos

Magnificat

direttore

MARCO GEMMANI

Cappella Marciana

Maria Chiara Ardolino, Caterina Chiarcos, Maria Clara Maiztegui,

Elena Modena, Maria Cristina Rinaldi *soprani*

Maria Baldo, Claudia Graziadei, Liu Rundong, Monica Serretti *alti*

Jake Dyble, Enrico Imbalzano, Riccardo Martin, Josè Sanchez *tenori*

Giovanni Bertoldi, Luca Scapin, Samy Timin, Marcin Wyszowski *bassi*

Stefano Pratissoli *violone*

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.



Teatro Malibran
sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

GIUSEPPE MARTUCCI
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

ALEKSANDR SKRJABIN
Concerto per pianoforte e orchestra in fa diesis minore op. 20

Allegro
Andante
Allegro moderato

pianoforte Gianluca Bergamasco

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV
Shahrazād op. 35

Il mare e la nave di Sinbad
Largo e maestoso. Allegro non troppo

Il racconto del principe Kalendar
Lento. Andantino. Allegro molto. Con moto

Il giovane principe e la giovane principessa
Andantino quasi allegretto. Pochissimo più mosso. Come prima. Pochissimo più animato

Festa a Baghdad. Il mare. Il naufragio
Allegro molto. Vivo. Allegro non troppo maestoso.

direttore

VINCENZO MILLETARÌ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Sul finire dell'Ottocento le forme musicali agiscono da cartina al tornasole delle individualità compositive: è ciò che accade nel programma di questa serata, nella quale ascolteremo un Notturmo ideato sul pianoforte, ma trascritto per orchestra, il Concerto (l'unico) del giovane Skrjabin che vuole liberarsi dalle maglie della tradizione, e una Suite sinfonica che realizza in modo egregio le traiettorie della musica descrittiva e di quella a programma.

GIUSEPPE MARTUCCI, *NOTTURNO PER ORCHESTRA* OP. 70 N. 1

Giuseppe Martucci (1856-1909) fu una figura poliedrica del mondo musicale italiano: prima bambino prodigio del pianoforte, allievo di Beniamino Cesi, esponente della celebre scuola napoletana che fecondò tutta Italia (da Guido Alberto Fano ad Arturo Benedetti Michelangeli); poi compositore che guardava alla tradizione austro-tedesca; infine leggendario direttore d'orchestra, portatore del verbo wagneriano in Italia (*Tristano e Isotta*, celebre prima del 1888, al Teatro Comunale di Bologna). Stante la tardiva ricezione beethoveniana nel nostro Paese, il sinfonismo italiano (Martucci stesso, Catalani, il giovanissimo Puccini) guardava ai modelli austro-tedeschi, cercando però, nel trasformarli, un proprio personale idioma. Il catalogo delle opere di Martucci annovera due Sinfonie, due Concerti per pianoforte e orchestra, di raro ascolto, il ciclo *La canzone dei ricordi* per voce e pianoforte (poi orchestrato), Samuel, l'oratorio per soli, coro e orchestra, parecchia musica da camera (tra cui piace ricordare gli splendidi Trii con pianoforte), e molte pagine per il suo strumento, tra cui il Notturmo in sol bemolle maggiore op. 70 n. 1, tra le quali è certamente la più celebre. Sublime nel suo materializzarsi a poco a poco in modo esangue e decadente, il Notturmo declina alla maniera italica il genere che trovò la sua consacrazione in Chopin: la stesura pianistica (1891) è celebre nell'interpretazione di Vincenzo Vitale. La trascrizione per orchestra (prima esecuzione: Torino, Teatro Regio, 24 novembre 1901), che rivela le doti di grande orchestratore di Martucci, espande il lirismo umbratile del pezzo a un organico costituito da due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, arpa e archi,

puntando su qualità atmosferiche, paniche, cangianti, sul rubato e sull'afflato sentimentale, sempre controllatissimo, facendone la quintessenza dell'autentico sinfonismo italiano, come mi confidò Riccardo Muti, parlando di uno dei brani più cari al cuore suo e del pubblico.

ALEKSANDR SKRJABIN, CONCERTO PER PIANOFORTE IN FA DIESIS MINORE OP. 20

La figura di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin (1872-1915), difficilmente classificabile, si può intendere come un innovatore solitario: assimila il pianismo ottocentesco, ne ripensa i generi, lo trasforma portandolo anche nelle acque dell'instabilità tonale, esplora ancora il poema sinfonico, e infine grazie alle frequentazioni teosofiche e alle sue peculiarità fisiologiche (diviso tra crisi depressive, emicranie, sinestesia) inietta nella storia della musica l'esoterismo e l'utopia ambigua di composizioni (come il *Prometeo*, o l'incompiuto *Mysterium*) che vorrebbero far evolvere l'umanità verso stadi di coscienza superiori (Skrjabin non visse la tragedia della prima guerra mondiale). Nei primissimi anni della sua carriera il compositore si dedicò, in un arco di undici anni (1888-1896), alla composizione dei ventiquattro Preludi op. 11, in tutte le tonalità, divenuti caposaldo della letteratura dello strumento. In quegli anni il mecenate ed editore Mitrofan Petrovič Beljaev, cui Skrjabin aveva concesso l'esclusiva delle sue opere, in cambio di uno stipendio fisso, era stato fondamentale per introdursi nell'ambiente musicale sanpietroburghese dove il giovane conobbe Rimskij-Korsakov, Ljadov e Blumenfel'd. Skrjabin si mise nel frattempo a comporre il suo primo (e unico) Concerto per pianoforte e orchestra, naturale banco di prova per un giovane, tenendo informato Beljaev. Sulle prime la creazione non ebbe avvio felice: Beljaev sottopose l'orchestrazione del concerto a Rimskij, il quale lo rimandò al mittente definendo la prima stesura "un pasticcio". Ai successivi stadi evolutivi Skrjabin prestò più cura, probabilmente facendo tesoro delle critiche e di qualche annotazione di Rimskij-Korsakov (così come osserva Luigi Verdi, Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, L'epos, Palermo 2010, pp. 30-33).

Il Concerto fu eseguito per la prima a Odessa nel 1897, come di prassi con l'autore in veste di solista, e fu rieseguito molte volte nel corso della sua vita. Scrittura pianistica raffinata, la stessa che troveremo nelle prime opere per il suo strumento, bellezza dell'invenzione melodica, dialogo equilibrato fra solista e orchestra sembrano essere le ragioni del successo di questo Concerto, inciso moltissime volte su disco. L'*Allegro* iniziale in forma-sonata è dominato da un motivo discendente di tre note (mi, re, do diesis), enunciato dal corno, quasi un'idea fissa, con qualche reminiscenza chopiniana, circolante per i tre movimenti. Il secondo tema, pastorale, vede il pianoforte duettare coi clarinetti. Lo sviluppo gioca su un luminoso dialogo tra pianoforte e orchestra, non scevro di poderosi accordi del solista,

così tipici e caratterizzanti dell'idioma russo (Rachmaninov). L'*Andante*, in seconda posizione, in fa diesis maggiore, nella futura associazione sinestesia di Skrjabin corrispondente al blu brillante, è costruito come un tema (esposto dagli archi con sordina) seguito da cinque variazioni in tonalità diverse. Se volessimo trovare un filo da seguire, nella prima variazione Skrjabin affida la melodia al clarinetto, mentre il pianoforte intesse degli abbellimenti; e tornerà ancora il clarinetto nella quarta variazione, la più elaborata e di tono elegiaco, non immemore da qualche eco da Grieg. Il terzo Allegro moderato, movimento più lungo dell'intero Concerto, dispiega appieno lo stile del giovane Skrjabin, facendo leva su effetti virtuosistici e uno stile retorico appassionatissimo.

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV, *SHAHRAZĀD* OP. 35

Appartenente alla generazione precedente a Skrjabin, Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) divenne l'Istituzione musicale per eccellenza, colui dal quale si andava ad abbeverarsi al sacro fonte e letteralmente in pellegrinaggio (un nome su tutti: Alfredo Casella). Trait d'union fra Oriente e Occidente, codificatore della musica russa, maestro privato di Igor Stravinskij, gli trasmise quell'idea inconfondibile di russità che il più giovane stravolgerà traghettandola nel Novecento. Autore di quindici opere (ad esempio, *La figlia dello zar*, rappresentata con una certa frequenza pure in Italia), Rimskij è conosciuto soprattutto per l'*ouverture* sinfonica *La grande Pasqua russa*, il celebre *Volo del calabrone*, e infine per *Shahrazād*, suite sinfonica ispirata alla protagonista della famosa raccolta *Le mille e una notte*, composta ed eseguita nel 1888, diretta dallo stesso autore.

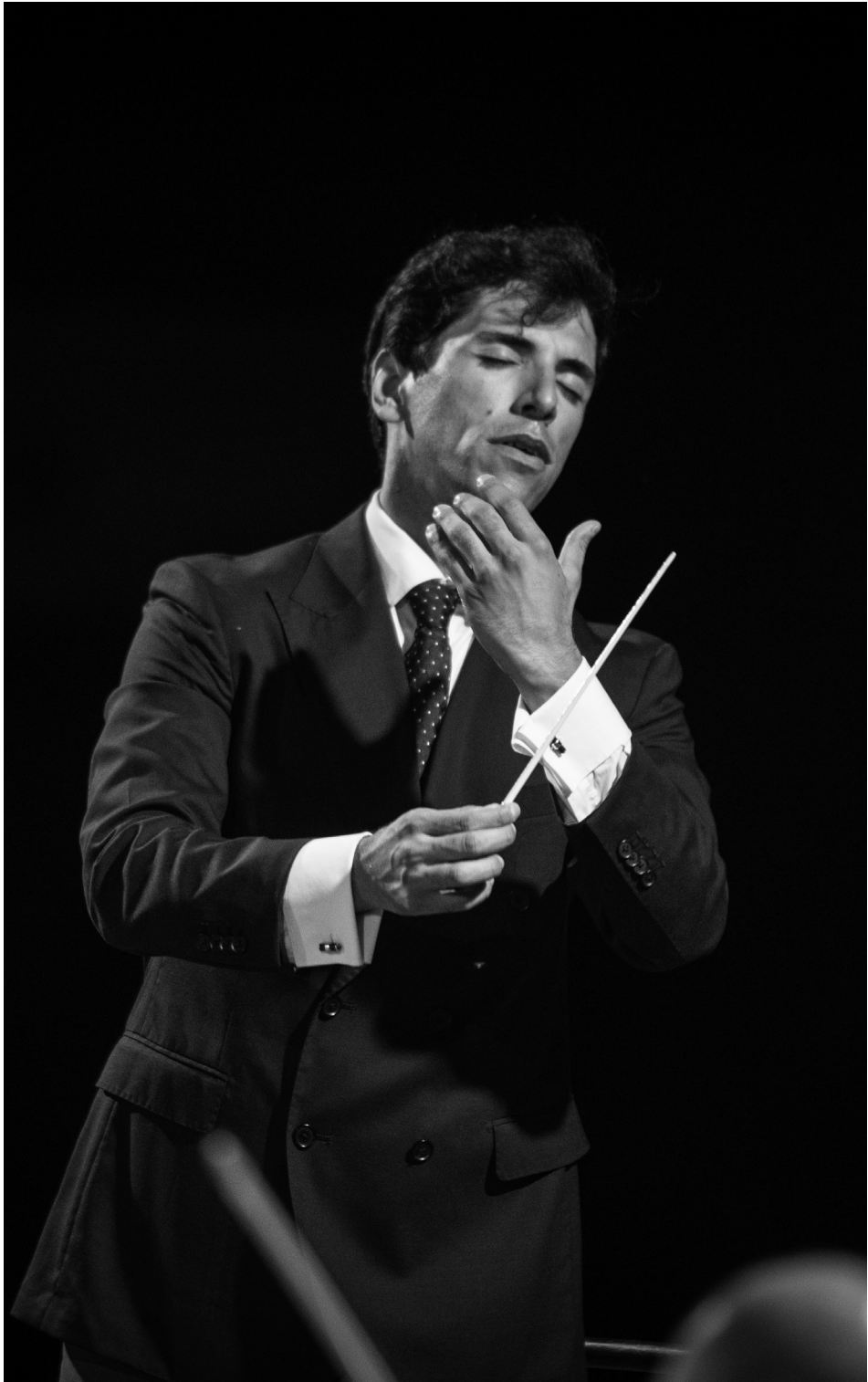
Si è a lungo dibattuto, nel corso dell'Ottocento e, in parte, del Novecento, quale gradiente di descrittivismo la musica sinfonica potesse avere o se tout court la musica sia in grado di raccontare una storia, per mezzo dei soli suoni. Le composizioni a programma, fin dalla Sinfonia *Fantastica* di Berlioz (1830), accompagnata per la prima volta nella storia della musica da una nota di sala di mano dell'autore, ci avevano abituati a un compositore che si diffondeva sul significato della propria opera, in relazione alla trama sottintesa alla musica. Confidava apertamente Rimskij-Korsakov:

Il programma che m'ha guidato nella composizione di *Shahrazād* è costituito da episodi e quadriche non hanno alcun legame tra loro: il mare, il vascello di Sindbad, il racconto fantastico del Principe Kalender, il figlio e la figlia del Re, la festa a Baghdad, lo schiantarsi del vascello sulla scogliera. Il legame lo stabilisce la musica con le introduzioni alla prima, alla seconda, alla quarta parte e all'intermezzo della terza, scritte per violino solo, che simboleggiano Shahrazād intenta a raccontare le sue meravigliose novelle al terribile sultano.

Quattro sono dunque i racconti, autonomi (di qui il nome Suite), mentre i motivi conduttori presenti all'interno della partitura sono elementi continuamente cangianti, e non legati a precise situazioni drammaturgiche, nell'azzeccato tentativo di rendere musicalmente l'astuzia attraverso cui Shahrazād riuscirà a salvare la sua vita, attraverso l'abile illusione del sultano, condensata nella formula: «Se continuerai ad ascoltare, saprai come andrà a finire» che corrisponde a una sensuale melodia.

Come due personaggi operistici, i temi di Shahrazād (idea melodica affidata al violino solo e contrappuntata dall'arpa) e del sultano Shahriyār (motivo discendente, cupo e minaccioso di trombone, tuba, corni, legni e archi) sono esposti al principio (*Largo e maestoso*) ritornando più volte nel corso della Suite. Il panorama si apre sulla distesa del mare (*Allegro non troppo*), grandioso affresco sinfonico, e sulla nave di Sinbad che salpa sulle onde in cerca d'avventure con sonorità cullanti, fortemente evocative, sino a quando non l'acqua non s'increspa e quindi di nuovo si cheta il clima. Ecco che il canto di Shahrazād introduce 'in scena' le rocambolesche vicende del Principe Kalender, impersonato dal fagotto, in un movimento molto animato e pieno di colori che fa susseguire l'uno all'altro episodi affidati a vari strumenti dell'orchestra, un racconto a scatole cinesi che, in turbinio, mescola sogni orientali, episodi barbarici, seduzioni degli archi: si tratta di un movimento (come sarà anche il quarto) anticipatore della tecnica stravinskijana (*Petruška*). La terza sera è la volta della favola del principe e della principessa (*Andantino quasi allegretto*), racconto nel quale agli archi è affidata la morbida e seduttiva voce del principe, cui la principessa replica accompagnata dal clarinetto, in un'unione sospesa nel tempo. Così, anche questa volta, il sultano concede un rinvio a Shahrazād, la cui voce, sempre attraverso la cadenza del violino primo, sembra farsi via via più sicura delle proprie arti seduttive. Nell'ultima sera irrompe la festa di Baghdad (*Allegro molto e frenetico*) che riproduce lo sgargio di una festa popolare sfrenata, episodio in cui Rimskij-Korsakov gioca nel sapiente alternarsi pieno (tutta l'orchestra) e solo (violino), via via con una tecnica addittiva, trascinata a gran forza da un nutrito set di percussioni: dove siamo? In un mercato? Tra i fachiri? In una folla festante? Il sultano la interrompe ancora una volta col suo tenebroso intervento. A questo punto, Shahrazād tira fuori dalla sua cornucopia di storie una tempesta marina, nella quale una nave s'infrange disastrosamente sugli scogli della costa, con fragore spaventoso e un tornado che spira a mulinello. Una ultima volta la protagonista interviene con una dolcissima, struggente, quasi belcantistica perorazione finale – mai prima aveva toccato accenti così acuti – che alla fine conquista il sultano.

Benedetta Saglietti



VINCENZO MILLETARÌ

Italiano, è uno dei più importanti direttori della sua generazione. Nella stagione 2024-2025 ha fatto il suo debutto al San Carlo di Napoli con *Attila* ed è ritornato alla Göteborg Opera con *Otello*, all'Opera Nazionale di Praga con *La traviata*, *Tosca* e *Rigoletto* e alla Royal Swedish Opera con *La bohème*. Sul versante sinfonico ha debuttato all'Accademia del Teatro alla Scala dirigendo un programma tutto dedicato a Puccini. La stagione 2025-2026, tra i vari impegni, lo vede ancora alla Royal Swedish Opera con *Aida*, al San Carlo con *Turandot* e con l'Orchestra Sinfonica di Milano per un *Trovatore* in forma di concerto. La sua carriera prende avvio nel 2017, collaborando immediatamente con prestigiose compagnie in tutta Europa, come Royal Danish Opera (*Il barbiere di Siviglia*, *Madama Butterfly*), Royal Swedish Opera (*Rigoletto*, *La traviata*, *Carmen*, *Ariadne auf Naxos*, *Madama Butterfly*), Opera Nazionale di Praga (*Madama Butterfly*, *La traviata*, *Tosca* e *Rigoletto*), Norwegian National Opera (*Rigoletto*, *La Cenerentola*) e Bergen Opera (*Die lustige Witwe*). Nelle stagioni precedenti ha diretto *Falstaff* al Verbier Festival, *Tosca* alla Den Jyske Opera of Aarhus; *La bohème* alla Göteborg Opera, *Il barbiere di Siviglia* alla Royal Swedish Opera, *L'ajo nell'imbarazzo* al Donizetti Opera Festival e *Deux hommes et une femme* di Donizetti all'Opéra de Tours. Nella natia Italia, ha diretto *Il trovatore* al Macerata Opera Festival, divenendo il più giovane direttore invitato alla manifestazione. Per la musica sinfonica, è ospite regolare dell'Orchestra Regionale della Toscana, dell'Orchestra Sinfonica di Milano, della Filarmonica Toscanini, dell'Aalborg Symphony Orchestra, dell'Aarhus Symphony Orchestra e dell'Odense Symphony Orchestra. Tra gli impegni recenti, il debutto con la Bergen Philharmonic Orchestra, la direzione del Concerto di Capodanno alla Royal Swedish Opera e l'inaugurazione della stagione della Gävle Symphony Orchestra. Ha eseguito inoltre concerti con la Nuremberg Symphony, l'Orchestre symphonique Région Centre-Val de Loire, la Presidential Symphony Orchestra della Turchia e la Tonkünstler Orchestra di Vienna. Nel 2023 ha debuttato al Kissinger Sommer Festival dirigendo la serata di apertura a fianco di Freddie De Tommaso e Carmela Remigio. Nato a Taranto nel 1990, ha studiato al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano e alla Royal Academy of Music di Copenhagen, definendo il suo repertorio sotto la guida di Riccardo Muti e Pier Giorgio Morandi, con il quale ha lavorato regolarmente fin dal 2015. Vincitore di numerosi concorsi internazionali, si è aggiudicato il primo premio e il premio del pubblico alla x edizione dell'Arturo Toscanini Conducting Competition.

GIANLUCA BERGAMASCO

Nato a Chioggia nel 2001, inizia lo studio del pianoforte all'età di dieci anni. Nel 2021 conclude gli studi presso il liceo musicale Marco Polo di Venezia, con il professore Michele Liuzzi, e nel 2023 ottiene il diploma di triennio accademico con il Maestro Giorgio Farina presso il Conservatorio Antonio Buzzolla di Adria con il massimo dei voti, la lode e menzione d'onore. Nel 2024 vince la quarantesima edizione del Premio Venezia, riservato ai migliori diplomati nei Conservatori italiani, e prosegue la sua attività concertistica in Italia, in luoghi quali la Fazioli Concert Hall di Sacile e il Teatro La Fenice, e in altre città europee. Durante la sua formazione si perfeziona con alcuni dei più importanti pianisti e artisti di fama internazionale, tra cui Leonora Armellini, Alexander Romanovsky, Riccardo Risaliti, Alberto Nosè, Filippo Gamba, Pietro de Maria. È vincitore di molti altri concorsi nazionali e internazionali tra cui il XIX concorso pianistico Marco Bramanti, il XXXIII concorso Città di Albenga e il Premio Speciale J.S.Bach al concorso Città di Arona.



Teatro La Fenice
lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

ALBERTO GINASTERA
Concerto per archi op. 33

Variazioni per i solisti
Scherzo fantastico
Adagio angoscioso
Finale furioso

ASTOR PIAZZOLLA
Las Cuatro Estaciones Porteñas

versione per violino e orchestra d'archi di Leonid Desyatnikov

Otoño Porteño (Autunno)
Invierno Porteño (Inverno)
Primavera Porteña (Primavera)
Verano Porteño (Estate)



CÉSAR FRANCK
Quintetto in fa minore

Molto moderato quasi lento
Lento, con molto sentimento
Allegro non troppo, ma con fuoco

arrangiamento per pianoforte, archi e timpani di Andrei Pushkarev

direttore e violino
GIDON KREMER
Kremerata Baltica

NOTE AL PROGRAMMA

ALBERTO GINASTERA, CONCERTO PER ARCHI OP. 33

Alberto Ginastera (1916-1983) ha saputo coniugare con gusto e intelligenza almeno una triade di elementi a loro volta compositi ed eterogenei: ricerca personale, influenze della tradizione musicale colta, linguaggi delle avanguardie del secondo dopoguerra. Tali elementi confluiscono, insieme con molti altri, a creare una tra le personalità più originali e sfaccettate del secondo Novecento musicale; vale la pena percorrerne almeno i contorni.

La personale ricerca musicale di Ginastera, sin dai primi anni Trenta, mira alla creazione di una musica colta genuinamente argentina, ambizione che si concretizza nel ricorso a materiali e stilemi della musica del suo Paese: scale modali tipiche della tradizione orale, stilizzazione di danze popolari, nonché un continuo ricorso, quasi una firma, a idiomi chitarristici nella scrittura orchestrale e cameristica. Attraverso questi elementi, Ginastera riplasma l'immaginario gauchesco innalzandolo a emblema nazionale, trasfigurandone musicalmente i passi, i canti, le danze, il carattere, riletti secondo le tecniche più aggiornate della tradizione colta di matrice europea. Mosso da simili ambizioni nazionalistiche – lui stesso definirà nazionalismo oggettivo lo stile della sua prima maturità tra gli anni Trenta e Quaranta – è comprensibile come Ginastera guardasse con maggiore interesse a Bartok e a Stravinskij che a Schönberg, ai fautori cioè di una musica colta strumentale extra-tedesca, che si serve in varia misura delle tradizioni vernacolari e orali come veicoli di rinnovamento del linguaggio musicale colto. La formazione accademica di Ginastera lo porta a inserirsi a pieno titolo nella tradizione classica austro-tedesca, nei generi musicali che sceglie per dare forma al proprio linguaggio musicale e nella tendenza ad aggiornarsi sul fermento creativo e sperimentale del vecchio continente, sempre il filtro della propria, forte, personalità. Ginastera infatti non abbraccia una corrente in maniera ortodossa: le ricerche dei serialisti integrali e dei corsi estivi di Darmstadt – che pure studia, conosce e pratica – costituiscono per lui più un serbatoio di risorse operative ed espressive e di simboli musicali, che una tecnica generativa di ogni aspetto della creazione musicale.

Le contaminazioni comunque sono presenti e fruttuose, portando Ginastera a parlare di nazionalismo soggettivo. La sua padronanza dei linguaggi dodecafonico e seriale si fa sempre più solida alla fine degli anni Cinquanta. Ginastera li coniuga con il suo peculiare interesse per realismo magico con esiti sorprendenti che si possono rintracciare, ad esempio, nella *Cantata para América Mágica* per soprano e percussioni, dall'architettura ispirata a Weber e dalle sonorità ora puntillistiche, ora dodecafoniche. Un simile linguaggio permea anche le sue opere di teatro musicale degli anni Sessanta e Settanta, opere intrise di tormento, violenza e alienazione patologica, tanto da riconoscere in sé stesso un compositore neo-espressionista.

La nuova fascinazione per il dramma in musica pervade, in questo periodo, anche la scrittura strumentale e il Concerto per corde op. 33 ne è un eloquente esempio. Il concerto presenta la macrostruttura formale sperimentata tra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta con il Primo Quartetto d'archi op. 20 e la Prima Sonata per pianoforte op. 22, struttura che organizza buona parte dei lavori strumentali del compositore argentino rifacentisi ai generi della tradizione colta occidentale; sinteticamente: un primo movimento d'ispirazione sonatistica bitematica, uno scherzo ritmicamente incalzante dalla sonorità tenue, un movimento lento poetico e doloroso e un finale di estrema vitalità e percussività ritmica.

Il concerto si apre con una pagina rarefatta: *Variazioni per i solisti*, la cui indicazione di andamento recita *Libero e rapsodico*. Il primo violino espone la linea melodica che sarà oggetto di variazioni in completa solitudine, seguito solo dopo aver esposto la cellula fondamentale da un ampio accordo dell'ensemble. Non si tratta di una serie dodecafonica: il ritorno a un centro sonoro e il senso di risoluzione degli accordi, ancorché tonalmente dissonanti, portano a pensare piuttosto a un'armonia modale ispirata ai compositori francesi e russi tra Otto e Novecento, alla ricerca di alternative all'impianto tonale centro-europeo e, negli anni Sessanta, al rigore astratto del serialismo integrale. L'impressione è quella di un gesto originario, della nascita dal nulla di un cosmo che, inizialmente contenuto nel torpore del risveglio, si fa gradualmente e inesorabilmente più vivo e complesso nel corso delle variazioni, con il ricorso al virtuosismo solistico e a tecniche espanse applicate a tutti gli strumenti in conformità alle possibilità del loro idioma: microintonazioni, suoni armonici, posizionamenti estremi dell'arco, arco percosso col legno. La prima variazione è affidata al violoncello – strumento cui Ginastera dedicherà pagine straordinarie soprattutto nell'ultima parte della sua carriera – che intensifica la sonorità alternando agli arpeggi del secondo violino un'incalzante frase all'unisono di tutto l'ensemble. È il turno della viola che riprende alla lettera la melodia iniziale, sciolta in ampi arpeggi e sviluppata in un canto liricamente espressivo. Anche i contrabbassi, in una tessitura inopinatamente acuta, citano letteralmente la melodia, giocando a confondersi con la voce della viola nel passaggio tra

terza e quarta variazione, caratterizzata da spettrali glissandi dell'*ensemble* a commento dell'ampio e teso canto dei bassi, che pure si apre e spiega le possibilità dello strumento capace di sfruttare come nessun altro armonici naturali particolarmente corposi. Le sue sonorità sorprendentemente ricche di colori chiudono il primo movimento spegnendolo e preparando la sonorità diafana dello Scherzo fantastico che segue.

Contrariamente alla libertà rapsodica del primo tempo, per il secondo Ginastera richiede un *Presto* inesorabile, specificando di non rallentare né accelerare sino alla fine. Rarefazione puntinistica distribuita tra i vari registri, sonorità distanti e indistinte, glissati, tecnica costellata di pizzicati, armonici, registri estremi; innumerevoli sfumature di bianco quindi, riprendendo il primo tema, rapide crome che ora si concretizzano in un ritmo ossessivo, ora si sciolgono in figurazioni quasi a disperderne la concentrazione. Lo Scherzo è fulmineo e rigoroso, leggero e severo di una regolarità scevra di eccessi eppure brulicante e ricca di sfumature. Ancora diversa la pagina che segue, che il compositore descrive già dall'indicazione di andamento: *Adagio angoscioso*. L'oggettività meccanica dello Scherzo cede il passo a un'espressività esangue introdotta dalle viole con una scarna melodia che evoca le corde vuote della chitarra. Segue un commento dell'*ensemble* che ricorre a un gesto retorico costituito da due note in successione, reso esplicito dall'indicazione sospirando. La compresenza di melodia espressiva e accordi sospirosi viene affidata ad altre voci e convogliata in un sapiente *crescendo* sino a un culmine di intensità cinematografica, caratterizzato da grandi e sonori accordi, una dinamica estrema (*ffff* con molta passione) e dissonanze sempre più dolorose. Dopo l'incalzo, trascorso il centro geometrico dell'*Adagio*, ritorna la melodia della viola, ora ai violoncelli, e porta il movimento a spegnersi (*pppp* morendo) nei flautati armonici sovracuti dei violini e nelle corde appena sfiorate dai polpastrelli dei contrabbassisti. Il contrasto con il Finale furioso non potrebbe essere più radicale, finale imperniato sul parossistico ritmo ternario, reminiscenza di quello zapateo che stilizza i vigorosi passi di malambo propri dell'epopea gauchesca. La tensione ritmica che sfiora, e talora lambisce, la violenza sonora è incrementata da una pari tensione armonica e, contemporaneamente, timbrica: oltre all'uso persistente di tremoli e ribattuti, ai contrabbassi è frequentemente chiesto di pizzicare le corde in modo che cozzino contro la tastiera dello strumento, facendone degli strumenti a percussione.

ASTOR PIAZZOLLA, *LAS CUATRO ESTACIONES PORTEÑAS*

Anche Astor Piazzolla deve aver avvertito un certo smarrimento coltivando l'ambizione di coniugare la tradizione musicale colta occidentale con l'espressione un carattere riconoscibilmente argentino e, al contempo, ori-

ginale e non dimentico del pubblico. Porteño di nascita (l'aggettivo si riferisce originariamente al porto di Buenos Aires e passa poi a indicarne gli abitanti), trascorre l'infanzia a New York e, tornato nel 1937 nella capitale Argentina, entra a far parte dell'orchestra tanguera di Aníbal Troilo come bandoneista e, successivamente, arrangiatore. Nei primi anni Quaranta guadagna bene e può permettersi di prendere lezioni private da Alberto Ginastera, con cui studia per cinque anni e che gli trasmette una solida conoscenza delle forme musicali classiche e dell'orchestrazione. L'incontro decisivo però è quello con Nadia Boulanger, la straordinaria didatta che, da Parigi, ha saputo coltivare il talento di centinaia di compositori, aiutandoli a scoprire e diventare loro stessi. Lo riporta lo stesso Piazzolla, ricordando di aver presentato a Boulanger le sue composizioni di forma classica (quartetti, sonate, sinfonie) e di averne ottenuto un riscontro scoraggiante: la docente gli criticò una certa impersonalità, ravvisando solo riflessi di Stravinskij, Bartók e Ravel ma non sentendo Piazzolla; gli chiese quindi di suonarle un tango, lui scelse il suo *Triunfal* e capirono che quella sarebbe stata la strada da intraprendere. Dal 1954 Piazzolla inizia a lavorare a quello che lui stesso chiamerà *Tango Nuevo*, contaminato da influenze provenienti dalla musica colta – cromatismo esasperato, contrappunto, orchestrazione raffinata – e dal jazz. Piazzolla torna con la famiglia in Argentina e fonda l'Octeto de Buenos Aires, il primo degli *ensemble* che saranno il veicolo principale delle sue sperimentazioni e del suo successo internazionale. La formazione che predilige è però il quintetto formato da bandoneon, violino, pianoforte, basso e chitarra elettrica ed è per questa formazione che compone la prima delle sue quattro stagioni, nel 1965: *Verano porteño*, originariamente parte delle musiche di scena per la pièce *Melenita de oro*, del suo amico Alberto Rodriguez Muñoz. Il successo della *pièce* e delle sue musiche lo incoraggia, tre anni dopo, a creare un ciclo componendo le altre tre stagioni, che vedono il loro debutto nel 1970. Sono anni di piena Vivaldi *renaissance*: la musica del Prete Rosso viene finalmente studiata con criteri scientifici dopo l'avventurosa riscoperta dei manoscritti negli anni Venti e la loro malagestione durante il regime fascista; tra gli anni Quaranta e Cinquanta hanno luogo le prime incisioni discografiche e diffusioni radiofoniche delle *Quattro Stagioni* di Vivaldi e Piazzolla ne trae ispirazione – spesso i due cicli vengono accostati, in concerto o in disco.

I riferimenti musicali vivaldiani vengono arricchiti e ampliati da Leonid Desyatnikov nella sua versione per orchestra d'archi e violino solista realizzata alla fine degli anni Novanta su commissione di Gidon Kremer per la Kremerata Baltica. Ciascuna stagione *porteña* richiama l'articolazione formale di un concerto vivaldiano, costituita da un movimento lento tra due veloci, struttura che dal successo dell'Estro Armonico del 1711 diverrà lo standard del genere sino al Novecento. Quando Piazzolla raggruppa i quat-

tro lavori in un'unica suite non dà un preciso ordine ai brani, proponendo diverse disposizioni per diversi arrangiamenti.

La rielaborazione di Desyatnikov inizia con l'*Otoño Porteño*, che ci cala immediatamente nelle sonorità e nei ritmi del nuovo tango di Piazzolla: il solista apre le danze imitando il guiro, lo strumento fatto di una zucca vuota rigata e sfregata con un bastoncino o una spazzola, dal suono secco e delicato; gli archi affermano un marcato ritmo di tango con la caratteristica accentazione ternaria su ritmo binario. Il gusto di Piazzolla per le armonie aspre e il regolare impiego di sottili dissonanze tradiscono il suo amore per Bartók e Ravel. L'orchestra d'archi accoglie alcuni mezzi dell'ensemble tanguera: glissandi, effetti percussivi, cadenze virtuosistiche dei vari strumenti come in una *jam session*.

Nel mesto canto del violino che apre l'*Inverno*, Desyatnikov cita un celebre e concitato passaggio dal terzo tempo dell'*Estate* vivaldiana; tocca poi all'ensemble citare le vorticose scale discendenti della grandinata estiva nella campagna veneta, entrambe innestate sul tipico ritmo di tango. Dopo una progressione pienamente primo-settecentesca ecco la celeberrima pioggia che, nel tempo centrale dell'*Inverno* di Vivaldi, accompagna «i dì quieti e contenti» al focolare, rielaborata e presentata in pizzicato da Desyatnikov a conclusione dell'*Inverno porteño*. Contaminazioni del *Tango Nuevo* con i generi più dotti della composizione musicale sono evidenti nella *Primavera Porteña*, che si apre con un complesso fugato, irto di cromatismi de esasperati ritmi di tango, su cui Desyatnikov fa sdrucchiolare l'ubriaco dell'*Autunno* vivaldiano. Dopo una carezzevole sezione lenta, che sembra echeggiare i frammenti della decima sinfonia di Schubert nel *Rendering* di Berio, il motivo iniziale ricompare in nuove vesti: negli ampi e dissonanti accordi dell'ensemble e nei virtuosismi tecnici del violino solista, sempre più teso e marcato. *El Verano Porteño*, la torrida estate della capitale argentina, è stemperata dai rigori dell'*Inverno* vivaldiano liberamente interpolati dall'arrangiatore nella suadente melodia tanguera che la percorre interamente. Anche in questo caso la forma tripartita A-B-A prevede un momento centrale languido, piuttosto breve e caratterizzato da frequenti glissandi, tipici del caratteristico trascinamento dei piedi sulla pista da ballo che in Italia darà il nome al liscio. Termina sul finale del primo tempo dell'*Inverno* di Vivaldi.

Come Piazzolla prende il tango dalle strade di Buenos Aires e lo porta sul palco della Fenice, così il colto e professionale ensemble orchestrale abbraccia modi e vernacoli tangueri sconosciuti alla tradizione classica dando vita a una fruttuosa e fascinosa contaminazione.

CÉSAR FRANCK, QUINTETTO IN FA MINORE

Si potrebbe ironizzare su come l'origine belga potesse portare César Franck (1822-1890) a una naturale sintesi di atteggiamenti musicali tradizionalmente francesi e tedeschi. Quella che oggi passerebbe come un'innocente celia all'epoca per taluni poteva suonare come un seccante guanto di sfida, una provocazione da cui prendere le distanze. Il quintetto di Franck infatti viene composto tra il 1878 e il '79, nel pieno della temperie nazionalistica seguita alla disfatta francese di Sedan contro la Prussia di Bismarck; megafono della propaganda antitedesca, la Société Nationale de Musique, che annovera tra i suoi fondatori lo stesso Franck, propugna una musica strumentale in tutto e per tutto francese: chiarezza e oggettività positivistiche e antiromantiche (leggasi: antigermaniche) e rivalutazione della musica strumentale a scapito del dominio incontrastato dell'opera e del suo eroe Richard Wagner. Franck però non rinuncia alla propria soggettività né intende dissimulare la fascinazione per i 'nuovi tedeschi' Liszt e Wagner, per lo scorno dell'alfiere dell'Ars Gallica: quel Camille Saint-Saëns, dedicatario del quintetto, che sedette – controvoglia? – al pianoforte durante la prima esecuzione nel gennaio del 1880.

Non è però tanto l'illustre tradizione cameristica tedesca a ispirare Franck, quanto piuttosto le ultime novità della musica drammatica, dominate dalle innovazioni wagneriane sempre più percepite come un punto di non ritorno: quella che sulla scena è una melodia infinita dal profilo disadorno in favore di una continuità drammatica senza precedenti nell'opera ottocentesca, nella musica strumentale si traduce in un costante impiego di cellule musicali elaborate in un linguaggio armonico fortemente cromatico. La sintassi che ne risulta elude sistematicamente la cadenza (la punteggiatura del linguaggio musicale) e si avventura nelle regioni più remote dell'armonia in favore di una continuità musicale che somiglia a un incessante soliloquio interiore. Saranno anche questo cromatismo parossistico, scriverà Debussy, e questa sintassi sempre più imprevedibile a inaugurare lo sfaldamento del linguaggio tonale e ad anticipare l'impiego del totale cromatico caratteristici del Novecento: la logica che lega i suoni e le idee musicali (appunto: la tonalità) viene a diluirsi tanto da perdersi; quella rassicurante prevedibilità che rende comprensibile anche a un primo ascolto la musica dal Settecento a fine Ottocento gradualmente si dissolve, lasciando campo aperto a numerose possibilità. A tale estetica non giova servirsi di contrasti tra i diversi movimenti, ma trova la sua strutturazione ideale in una forma ciclica, come già sperimentato da Schumann e pienamente compiuto in Liszt, in cui i medesimi elementi tornano e ritornano nelle sezioni in cui è articolato il brano.

Il Quintetto di Franck è una composizione di proporzioni monumentali – altra caratteristica wagneriana ma non solo: Massimo Mila tracciava

un paragone tra la dilatazione della forma musicale e quella del romanzo, che nel tardo Ottocento si amplia a dismisura alla ricerca delle pieghe più recondite dell'interiorità, «per una meticolosa mania di dir tutto». Gli elementi sintetizzati finora – cromatismo, imprevedibilità, ciclicità, dilatazione – concorrono a un eloquio fluido, ipotattico, che porta la musica a eludere i suoi periodici respiri e che torna a rimuginare sui medesimi elementi, di volta in volta caricati di senso nuovo.

Gli elementi che ascoltiamo in apertura del Quintetto ne sono un perfetto esempio: il perentorio incipit è dotato di un vigore che lo imprime nella memoria e vi è esposto molto del materiale che riaffiorerà nel corso dell'intero brano. Il pianoforte tace, il violino primo enuncia un motivo discendente puntato (costituito di un suono lungo e due brevi, simile a un piede dattilico molto stretto) su un solido sfondo accordale degli altri strumenti; risponde il pianoforte nel più riconoscibile stile franckiano: melodia languida e involuta su armonie torbide e vaganti, contrappunto organistico d'ispirazione bachiana; se esiste una sonorizzazione della religiosità estetizzante del Decadentismo tardo-ottocentesco – una musica che esca dall'*armonium* camuffato a organo nelle stanze sature dei vari Des Esseintes, Sperelli, Gray – gli esempi più efficaci e sapienti sarebbero da ricercarsi proprio in César Franck. Languore e nevrosi si alternano e si mescolano lungo il tormentato primo tempo, composto in una forma-sonata ricca di temi e delle loro trasformazioni, dal decorso tonale tutt'altro che lineare ma indubitabilmente saldo, articolato in sezioni relativamente ben riconoscibili: al centro del primo movimento Franck ripropone il tema iniziale (la discesa dattilica) con gli archi all'unisono e un frenetico arpeggio del pianoforte, cui segue un impervio sviluppo, agitato anche nel trattamento dei temi più dolci. Pause inaspettate e drammatiche frammentano lo sviluppo, in cui guizzano di continuo cellule di idee musicali note, sino a estinguerlo in una filigrana accordale degli archi alternata al motivo pianistico udito come risposta all'impetuoso incipit. Da questo elemento si avvia la ripresa, che progressivamente si rianima e ripropone il tema incipitale coi soli archi gravi. Inaspettatamente, viste le sonorità estreme raggiunte (*fff* passionato), il cromatismo allucinato e le gestualità da orchestra d'opera, il primo movimento decresce sino a un eloquente estinto.

Il secondo movimento, *Lento, con molto sentimento*, si presenta come la consueta romanza, con un'elegiaca melodia del violino su un regolare accompagnamento pianistico. Presto però il tessuto s'ispessisce e la tecnica del contrappunto (la presenza simultanea di melodie autonome) raggiunge esiti di struggente poesia. È proprio un motivo inizialmente secondario che prenderà poi il sopravvento sino a farsi protagonista del culmine del *Lento*, ancora con sonorità e ambizioni orchestrali, che di nuovo declinano verso il finale in cui Franck tiene a graduare, in partitura, un parametro impossibile: dolcissimo, dolce, meno dolce. L'ultimo movimento,

Allegro non troppo, ma con fuoco, è percorso da un'incessante e inquieta mobilità sotterranea, in cui compaiono elementi musicali provenienti dai due movimenti precedenti, concretizzando plasticamente l'ideale della forma ciclica e conferendo notevoli coerenza e compattezza al discorso musicale. Il Quintetto si chiude con una poderosa, ridondante riaffermazione del fa – non minore né maggiore –, centro tonale dell'intera composizione, cui Franck attribuiva una sorta di gioia totalizzante.

Mauro Masiero



GIDON KREMER

Spinto da un'intransigente filosofia artistica, si è guadagnato la reputazione mondiale di uno degli artisti più originali e avvincenti della sua generazione. Il suo repertorio abbraccia le opere classiche più conosciute, così come la musica dei principali compositori del xx e xxi secolo. È stato sostenitore delle opere di compositori viventi russi e dell'Europa dell'est e ha interpretato numerose loro nuove composizioni, diverse delle quali sono state dedicate proprio a lui. Il suo nome è saldamente associato a compositori del calibro di Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Giya Kancheli, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Luigi Nono, Edison Denisov, Aribert Reimann, Pēteris Vasks, John Adams, Victor Kissine, Michael Nyman, Philip Glass, Leonid Desyatnikov e Astor Piazzolla, le cui opere sono interpretate in modo da tener fede alla tradizione ma anche da esaltarne il ricco contenuto di freschezza e originalità. È corretto dire che nessun altro solista di paragonabile statura internazionale abbia fatto di più per promuovere la causa dei compositori contemporanei e della musica moderna per violino. Ha al suo attivo più di duecento registrazioni, molte delle quali hanno ricevuto prestigiosi premi e riconoscimenti internazionali, in omaggio alle sue eccezionali doti interpretative. Il lungo elenco di onorificenze include il Premio Ernst von Siemens, la Bundesverdienstkreuz, il Triumph Prize (Mosca), il Premio Unesco e il Premio Una vita nella musica. Nel 2016 ha ricevuto il Praemium Imperiale, diffusamente considerato il Premio Nobel del mondo musicale. Nel 1997 ha fondato l'orchestra da camera Kremerata Baltica con lo scopo di promuovere giovani musicisti talentuosi provenienti dall'area baltica. *L'ensemble* è molto impegnato in *tournee* e ha inciso oltre quaranta cd per varie case discografiche. Va anche sottolineato il suo impegno nella scoperta del compositore Mieczyslaw Weinberg, cui negli ultimi quindici anni si è dedicato con notevole passione registrando nove album pubblicati da diverse etichette.



KREMERATA BALTICA

Fondata nel 1997 dal famoso violinista Gidon Kremer, l'orchestra da camera Kremerata Baltica, vincitrice di Grammy Award, è considerata uno degli *ensemble* internazionali più importanti d'Europa. Gidon Kremer ha selezionato intenzionalmente musicisti giovani e di talento per andare oltre la visione comune del 'fare musica' in orchestra. Il vasto repertorio, che spazia dalla musica antica a quella moderna, riceve entusiastici riconoscimenti da parte del pubblico e mostra il nuovo livello della musica da camera, dove la tecnica solida si unisce al linguaggio musicale più espressivo. Essenziale è il suo approccio creativo alla programmazione, che spesso va oltre il *mainstream* e ha dato origine a prime esecuzioni mondiali di opere di Arvo Pärt, Giya Kancheli, Pēteris Vasks, Leonid Desyatnikov, Alexander Raskatov, Georgs Pelēcis, Kristis Auznieks, Jēkabs Jančevskis, Raminta Šerkšnytė. Il lavoro permanente sullo studio, la riscoperta e l'esecuzione della musica di Mieczysław Weinberg, Milosz Magin e, più di recente, Viktor Kalabis, porta questi compositori sotto una nuova e meritata luce. Uno dei progetti più recenti ha presentato il ciclo *Another Winterreise* con i Lieder di Schubert arrangiati e ricomposti da G. Osokins, R. Šerkšnytė, V. Kissine, A. Raskatov e L. Desyatnikov per l'anniversario di Gidon Kremer e della Kremerata Baltica nel 2022. Ogni anno, durante il Festival Kremerata Baltica a Dzintari, Jūrmala, l'orchestra esegue nuove opere di compositori di origine baltica, appositamente commissionate per mantenere alto il profilo della tradizione della musica classica lettone e baltica e per renderla popolare in tutto il mondo. La Kremerata Baltica funge anche da mezzo per condividere la ricca esperienza artistica di Gidon Kremer con le nuove generazioni e, allo stesso tempo, per promuovere e ispirare la vita musicale e culturale dei Paesi Baltici: la collaborazione e gli studi sulle interpretazioni con musicisti straordinari, quali Reinhard Schmidt, András Keller, Mario Brunello, portano nuovi spunti di comprensione musicale e ispirazione per i membri dell'orchestra. Conosciuta non solo per la sua interpretazione della musica, ma anche per la capacità di reagire velocemente, essere sensibile e reattiva ai dettagli, per molti anni la Kremerata Baltica è stata 'orchestra residente' al Festival di Kronberg e al Festival di Lockenhaus, esibendosi con solisti quali Nicolas Altstaedt, Anneleen Lenaerts, Heinz Holliger, Olli Mustonen, Mischa Maisky, Kian Soltani, Gilles Apap, Iiro Rantala, Pinchas Zukerman e molti altri. Marta Argerich, Lucas Debargue, Yulianna Avdeeva, Seong-Jin Cho, Vida Miknevičiūtė, Michala Petri, Mate Bekavac, Georgijs Osokins, Iveta Apkalna, Andrius Žlabys, Ivan Karizna, Per Arne Glorvigen, Fuad Ibrahimov, Hugo Ticciati – sono tutti musicisti e carissimi amici con cui negli ultimi anni l'orchestra ha collaborato. Dalla sua fondazione, la Kremerata Baltica ha suonato in più di cinquanta Paesi, esibendosi in seicento città e tenendo più di mille concerti in tutto il mondo.

Teatro La Fenice
lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

GIUSEPPE VERDI

Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il dì supremo...
Io morirò ma lieto in core»

FRANZ LISZT

Widmung s 566

GIUSEPPE VERDI

La forza del destino: «La vita è inferno all'infelice...
O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del mio destino»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»

GIUSEPPE VERDI

I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

FRANZ LISZT

Rigoletto. Paraphrase de concert s 434

GIUSEPPE VERDI

Otello: «Non pensateci più... Ora e per sempre addio...
Era la notte... Sì, pel ciel...»

RECITAL LIRICO

tenore Francesco Meli
baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

NOTE AL PROGRAMMA

LA LUCE E L'ABISSO. VIAGGIO NEL TEATRO DI VERDI

Il concerto propone un itinerario nel teatro verdiano attraverso alcune tra le più intense pagine per tenore e baritono, intervallate da due momenti pianistici di Franz Liszt. Ne risulta un percorso che alterna il dramma e la riflessione, la parola scenica e la trasfigurazione strumentale. Le arie di Verdi, tratte da opere diverse per epoca e atmosfera, compongono un affresco coerente della sua visione dell'uomo, del destino e della storia, in cui la voce diventa veicolo di passione, memoria e conflitto morale. Le parafrasi pianistiche di Liszt, ispirate a Schumann e a Verdi, offrono invece pause di riflessione e di sublimazione sonora, trasformando il canto e il dramma teatrale in puro gesto musicale.

Don Carlo rappresenta uno dei vertici della maturità verdiana. Opera complessa e stratificata, mette a confronto la sfera privata dei sentimenti con il peso del potere e della storia. Nata in francese per l'Opéra di Parigi nel 1867 e poi più volte rielaborata in italiano, conosce diverse versioni, dalle più ampie in cinque atti, che includono le strutture del *grand opéra*, a quelle più concentrate, dove il dramma si fa più teso e intimo. In tutte, però, Verdi conserva la forza morale e affettiva che lega i personaggi e dà forma ai loro conflitti interiori. Al centro si colloca l'amicizia tra Don Carlo, l'Infante di Spagna, e Rodrigo, Marchese di Posa: due figure complementari, l'una fragile e tormentata dal dolore per l'amore perduto, l'altra sostenuta dalla ragione e dalla passione civile e politica, fino al sacrificio.

L'aria del tenore «Io la vidi e al suo sorriso» introduce Don Carlo in un clima di intima malinconia. Il giovane infante rievoca l'incontro con Elisabetta di Valois, la donna amata e perduta, promessa a lui ma divenuta sposa di suo padre, Filippo II. È il momento in cui il desiderio personale si scontra con il dovere dinastico, anticipando il nucleo drammatico dell'opera: in conflitto tra sentimento e potere. La melodia, velata di rimpianto, segue il fluire dei pensieri di Carlo, attraversato dalla consapevolezza di un amore impossibile e di una rinuncia inevitabile. Il canto alterna intimità e improvvisi slanci, riflesso di un'emozione che si dibatte tra memoria e perdita. La scrittura richiede una vocalità lirica dal timbro caldo e flessibile, capace di fondere morbidezza di linea e pienezza espressiva: gli accenti ap-

passionati e gli slanci in acuto proiettano il tono elegiaco in una dimensione di struggente intensità.

Il duetto «È lui!... desso... l'Infante!», nella scena successiva, segna uno dei momenti più intensi dell'opera. Nel chiostro di San Giusto, Rodrigo, appena tornato dalle Fiandre, incontra l'amico d'infanzia e ne intuisce subito la sofferenza. Carlo confida il suo amore impossibile per Elisabetta, mentre Rodrigo cerca di liberarlo dal tormento, invitandolo a volgere il proprio slancio verso un ideale più alto: la causa della libertà dei popoli oppressi. Da questa confessione nasce un legame profondo, suggellato da un giuramento di amicizia e di fede, che rappresenta uno dei vertici morali dell'opera. L'amicizia tra i due uomini diventa simbolo di purezza e lealtà in un mondo dominato dall'ingiustizia e dalla corruzione del potere, un'utopia di fratellanza che Verdi innalza a valore universale. Musicalmente, il duetto alterna momenti di grande intensità drammatica a spazi lirici di ampio respiro. Le due voci si intrecciano in un dialogo fluido e complementare: il tenore esprime la vulnerabilità e la passione di Carlo, mentre il baritono incarna la forza morale e l'idealismo di Rodrigo. Le linee melodiche, ora parallele ora contrastanti, convergono infine in una espansione melodica unitaria e solenne, segno di un'armonia e di una libertà raggiunte solo nell'ideale, non nella realtà.

La morte di Rodrigo («Son io, mio Carlo... Per me giunto è il dì supremo... Io morirò ma lieto in core») rappresenta l'esito tragico di quel legame. In un'atmosfera di solenne raccoglimento, Verdi costruisce una scena che è insieme addio e testimonianza di fede negli ideali. Il marchese di Posa si presenta a Carlo nella prigione, consapevole che sta per essere ucciso. Le sue parole sembrano assicurare l'amico, ma dietro la calma apparente si avverte la tensione di un sacrificio imminente. La musica si fa raccolta e commossa: Rodrigo confida a Carlo di aver ottenuto la sua libertà e gli affida la causa della giustizia e della libertà. Il canto si distende in frasi ampie, di limpida cantabilità, che richiedono al baritono un fraseggio nobile, capace di passare dalla tensione eroica all'intimità del congedo. Dopo lo sparo che lo colpisce, il canto ampio e misurato di «Io morirò, ma lieto in core» vede la linea melodica piegarsi a un tono di dolcezza virile, restituendo la dignità morale del sacrificio. Nel percorso di Don Carlo, questo legame di amicizia assume così il valore di un destino condiviso, simbolo della tensione ideale e del senso di rinuncia che attraversano tutta l'opera.

Dopo l'intensità drammatica delle pagine dal *Don Carlo*, il percorso musicale del concerto si apre a un momento pianistico di sospensione lirica. La *Widmung* S 566 è la trascrizione che Franz Liszt realizza nel 1848 del celebre Lied di Robert Schumann *Widmung* (*Dedica*), posto a incipit del ciclo *Myrthen* op. 25, scritto nel 1840 come dono di nozze per Clara Wieck. Liszt ne trasporta la voce nel pianoforte, amplificando il canto schumanniano in una dimensione più ampia e virtuosistica, ma senza tradirne l'essenza. La melodia resta al centro, proiettata in uno spazio armonico ricco di sfumature,

che il pianista deve far respirare come un vero fraseggio vocale. È in questo equilibrio tra canto e strumento che la pagina si avvicina, quasi per affinità di sensibilità, alla tradizione italiana della melodia: non tanto per imitazione, quanto per l'analogo intento di dare voce all'emozione attraverso la purezza della linea. *Widmung* diventa così un momento di intimità, una pausa meditativa e luminosa che prepara ai contrasti più cupi della *Forza del destino*.

Opera complessa come poche, rappresentata a San Pietroburgo nel 1862 e poi rivista per la Scala nel 1869, *La forza del destino* è stata inquadrata per un certo periodo come un *grand-opéra* 'all'italiana'. Tratta da un dramma spagnolo di cappa e spada di Angel de Saavedra duca di Rivas, ha in realtà i connotati di un lavoro sperimentale. Verdi si pone l'esigenza di una nuova forma operistica, in cui le vicende dei singoli personaggi diventino paradigma di un mondo più vasto. Di qui una struttura libera, labile nei nessi e soggetta a frequenti digressioni narrative: una sorta di romanzo d'avventura in musica, dove le storie dei protagonisti – nei molteplici trapassi di clima dei quattro atti – diventano l'immagine di un destino cieco e ineluttabile che intreccia colpa, amore, fede e morte in un percorso di continua tensione.

Nel corso della vicenda, Don Alvaro e Don Carlo di Vargas emergono come due figure speculari: l'uno tormentato dal rimorso e dalla solitudine, l'altro consumato dall'odio e dal senso dell'onore. All'inizio del terzo atto, nel recitativo «La vita è inferno all'infelice», Alvaro rivela con accenti di desolata amarezza la propria origine: è figlio di un principe inca ucciso dai dominatori spagnoli. Convinto che Leonora sia morta, il suo canto si trasfigura nell'invocazione «O tu che in seno agli angeli», una delle pagine più alte e insidiose del repertorio tenorile verdiano. La scrittura, sospesa tra dolore e abbandono, richiede un fraseggio cesellato e un controllo rigoroso dei segni d'espressione; smorzature, accenti e rinforzi modellano continuamente la linea melodica. Verdi disegna qui un lirismo concentrato e febbrile, dove la voce si fa strumento di un'angoscia senza pace.

Il tormento di Don Carlo si manifesta, sempre nel terzo atto, in «Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del mio destino». In un soliloquio, Carlo ripercorre gli eventi drammatici che lo hanno travolto. È un uomo fedele al proprio codice d'onore, consumato dall'ossessione della vendetta, dominato da una forza interiore che lo spinge verso il compimento del suo destino. Il recitativo ha un'intensità scabra e incalzante, come un pensiero che si dibatte con sé stesso, mentre nell'aria «Urna fatale» la tensione si organizza in un disegno melodico più ampio. Il passaggio tra le due sezioni è fluido: la meditazione si trasforma gradualmente in slancio, fino a trovare una piena espansione vocale e drammatica nella seconda parte dell'aria, mentre l'energia trattenuta esplode definitivamente con accenti di furente potenza nella cabaletta che segue, «Egli è salvo! oh gioia immensa», in cui esprime la felicità di poter finalmente affrontare in duello l'uomo che ha disonorato la sua famiglia.

Il duetto «Invano, Alvaro, tu celasti al mondo» segna l'inevitabile compimento del destino dei due protagonisti. Dopo anni di fuga e di espiazione, Alvaro (sotto il nome di Padre Raffaele nell'eremo) viene raggiunto da Carlo, che lo sfida in nome dell'onore e della vendetta per la morte del padre e il disonore della sorella. È l'incontro di due visioni opposte: l'uno cerca la pace attraverso la rinuncia, l'altro è prigioniero di un codice implacabile. Verdi plasma il contrasto in un dialogo teso, dove il canto di Alvaro si apre in ampie arcate liriche e suppliche, riflettendo la sua disperazione e il desiderio di sottrarsi al sangue. Quello di Carlo, invece, incalza con frasi spezzate, accuse violente e ribattute, fino a quando, con un ultimo e fatale insulto, provoca la sua definitiva accettazione della sfida. Il confronto si trasforma in uno scontro vocale, che culmina in una stretta finale, dal ritmo serrato e convulso, che preannuncia l'imminente duello e il tragico epilogo dell'opera.

Composti per l'Opéra di Parigi e rappresentati nel 1855, *I vespri siciliani* (titolo originale *Les Vêpres siciliennes*) segnano per Verdi un passaggio decisivo verso una nuova maturità teatrale. Il modello del grand-opéra francese – con la sua architettura monumentale, i contrasti di massa e l'intreccio fra storia e sentimento – diventa occasione per ampliare la dimensione drammatica e musicale, dando vita a un'opera di ampio respiro e complessa articolazione. Sullo sfondo della rivolta palermitana del 1282 contro la dominazione angioina, Verdi indaga la tensione fra destino collettivo e affetti privati. Al centro del dramma, il rapporto fra il governatore francese Monforte e il giovane patriota Arrigo, nel quale scoprirà suo figlio. Le passioni individuali (oltre all'affetto paterno, anche l'amore tra Elena e Arrigo) conflaiono sullo sfondo di un'accesa passione civile, dando vita a un'opera compiutamente risorgimentale.

Il duetto tra tenore e baritono nel terzo atto rappresenta il momento del riconoscimento tra padre e figlio e si sviluppa attraverso una serie di brevi sezioni. Particolarmente significativa è la parte introduttiva del baritono, alle parole «Quando al mio sen per te parlava» e alla ripresa «E al duolo intenso che m'ange intanto», tutta pervasa di malinconia. Più avanti, ricompare il famoso tema della Sinfonia esposto dai violoncelli – una delle invenzioni motiviche più incisive dell'opera. L'ampia melodia, cantata prima da Monforte («Mentre contemplo quel volto amato»), poi da Arrigo («Ombra diletta che in ciel riposi»), viene utilizzata per sottolineare i sentimenti intimi di un padre e di un figlio nel ricordo della moglie e madre scomparsa. All'interno di un dialogo contrastato, funziona come momento di commovente espressività accanto a motivi ora aspri, ora supplici. Una pagina di indubbio effetto, in un'opera che segna forse un passo indietro rispetto alle introspezioni psicologiche della trilogia romantica.

Composta nel 1859 e pubblicata l'anno seguente, la *Rigoletto*. *Paraphrase de concert* S 434 di Franz Liszt funge da seconda pausa strumentale del programma: il canto si trasforma in gesto pianistico e il dramma

teatrale viene condensato e riproposto nella pura dimensione della forma musicale. Prendendo spunto dal grande quartetto «Bella figlia dell'amore» dal terzo atto del capolavoro verdiano, Liszt non si limita a trascriverne il materiale: rielabora la pagina teatrale in termini pianistici, premettendo una breve introduzione, arricchendola di cadenze virtuosistiche e concludendola con una coda di travolgente effetto. Il dialogo fra le quattro voci viene tradotto in un intreccio strumentale denso ma limpido: le linee di Gilda, Maddalena e del Duca si stagliano con chiarezza, mentre Rigoletto rimane più raccolto, come un'ombra drammatica. La tensione scenica si condensa così in un teatro sonoro, in cui eleganza della scrittura e virtuosismo trascendentale trovano un equilibrio perfetto.

Più che della gelosia, l'*Otello* verdiano è dramma dell'invidia e della gratuità del male. L'eros frustrato e il razzismo, veri motori dell'azione in Shakespeare, nell'opera vengono ridimensionati e sostituiti da altri elementi propulsori. Il disprezzo della diversità – razziale, sociale e sessuale – lascia il posto all'invidia come sentimento assoluto e metafisico, alla lotta fra bene e male, trasferendo il conflitto tra Jago e il Moro sul piano etico. L'odio di Jago, che appartiene potenzialmente a ogni cuore umano, non ha causa né origine: è una parte primordiale e demoniaca che giace nel 'sottosuolo', pronta a emergere per oscurare la luce del bene. Dal punto di vista drammaturgico, il vero protagonista è dunque Jago, mentre gli altri personaggi sono vittime passive della sua lucida perfidia. Il graduale, scientifico lavoro di distruzione psicologica che compie ai danni di Otello si manifesta pienamente nell'ampio duetto, tratto dal secondo atto, che chiude il concerto di questa sera.

Nel lungo e articolato confronto tra Jago e Otello, Verdi costruisce un crescendo drammatico di straordinaria intensità drammatica. Le ambigue insinuazioni del primo trovano risposta nelle reazioni sempre più violente del Moro, in un fluire melodico di grande incisività che conferisce peso e pregnanza a ogni battuta, delineando con nitidezza i due caratteri contrapposti. Un cromatismo cupo e insistente – cifra sonora della gelosia che Jago abilmente alimenta – percorre l'intera scena, contaminando progressivamente anche la linea vocale di Otello. Il veleno dell'alfiere si diffonde inesorabile, conquistando terreno. Il declamato lirico è interrotto da tre momenti strutturati in forma chiusa di impianto tradizionale: la quasi cabaletta «Ora e per sempre addio», dove Otello, con accenti insieme guerreschi e luttuosi, segna l'inizio del proprio tragico declino; la narrazione del sogno di Cassio «Era la notte», in cui Jago esibisce la sua consumata arte dell'ipocrisia e dell'inganno; infine, l'esplosiva stretta del giuramento «Sì, pel ciel marmoreo giuro», che riprende la violenza orchestrale della tempesta di inizio opera trasformandola in un tumulto interiore. La ragione di Otello precipita così nell'abisso, schiacciata dal male nella sua forma più assoluta.

Roberto Mori

Don Carlo

«Io la vidi e al suo sorriso»

DON CARLO

Io la vidi e al suo sorriso
nuovo un cielo apriva a me!
Ahi per sempre or m'ha diviso
da quel core un padre, un re!

Non promette un dì felice
di mia vita il triste albor...
M'hai rubato, o incantatrice,
cor e speme, sogni... amor!

«È lui!... desso... l'Infante!»

RODRIGO

È lui!... desso... l'infante!

DON CARLO

O mio Rodrigo!

RODRIGO

Altezza!

DON CARLO

Sei tu, ch'io stringo al seno!

RODRIGO

O mio prence e signor!

DON CARLO

È il ciel che a me t'invia nel mio dolor,
angiol consolator!

RODRIGO

O amato prence!

L'ora suonò; te chiama il popolo fiammingo!

Soccorrer tu lo dèi; ti fa suo salvator!
Ma che ved'io! quale pallor, quale pena!...
Un lampo di dolor sul ciglio tuo balena!
Muto sei tu!... Sospiri! hai tristo il cor!

Carlo mio, con me dividi
il tuo pianto, il tuo dolor!

DON CARLO

Mio salvator, mio fratel, mio fedele,
lascia ch'io pianga in seno a te!

RODRIGO

Versami in cor il tuo strazio crudele,
l'anima tua non sia chiusa per me!
Parla!

DON CARLO

Lo vuoi tu? La mia sventura apprendi,
e qual orrendo strale
il mio cor trapassò!
Amo... d'un colpevole amor... Elisabetta!

RODRIGO

Tua madre! giusto ciel!

DON CARLO

Qual pallor!
Lo sguardo chini al suol! tristo me,
tu stesso, mio Rodrigo,
t'allontani da me?

RODRIGO

No! Rodrigo
ancor t'ama! io tel posso giurar.
Tu soffri! già per me l'universo dispar!
Questo arcano dal re non fu sorpreso ancora?

DON CARLO

No.

RODRIGO

Ottien dunque da lui di partir per la Fiandra.
Taccia il tuo cor, – degna di te
opra farai, – apprendi omai
in mezzo a gente oppressa a divenir un re!

DON CARLO

Ti seguirò, fratello.

RODRIGO

Ascolta! le porte dell'asil s'apron già, qui verranno
Filippo e la regina.

DON CARLO

Elisabetta!

RODRIGO

Rinfranca accanto a me lo spirto che vacilla!
Serena ancora la stella tua nei cieli brilla!
Domanda al ciel dei forti la virtù!

DON CARLO E RODRIGO

Dio, che nell'alma infondere
amor volesti e speme,
desio nel core accendere
tu dei di libertà.

Giuriamo insiem di vivere
E di morire insieme;
in terra, in ciel congiungere
ci può la tua bontà.

«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il dì supremo... Io morirò
ma lieto in core»

RODRIGO

Son io, mio Carlo.

DON CARLO

O Rodrigo, io ti son
ben grato di venir di Carlo alla prigion.

RODRIGO

Mio Carlo!

DON CARLO

Ben tu il sai; m'abbandonò il vigore!
D'Elisabetta l'amor mi tortura e m'uccide...
No, più valor non ho pei viventi! Ma tu,
puoi salvarli ancor; oppressi non fien più.

RODRIGO

Ah! noto appien ti sia l'affetto mio!
Uscir tu dei da quest'orrendo avel.
Felice ancor io son se abbracciar ti poss'io!
Io ti salvai!

DON CARLO

Che di'?

RODRIGO

Convien qui dirci addio!
O mio Carlo! per me giunto è il dì supremo,
no, mai più ci rivedrem;
ci congiunga Iddio nel ciel,
ei che premia i suoi fedel.
Sul tuo ciglio il pianto io miro;
lagrimar così, perché?
No, fa cor, l'estremo spiro
lieto è a chi morrà per te.

DON CARLO

Che parli tu di morte?

RODRIGO

Ascolta, il tempo stringe.
Rivolta ho già su me la folgore tremenda!
Tu più non sei oggi il rival del re.
Il fiero agitator delle Fiandre... son io!

DON CARLO

Chi potrà prestar fè?

RODRIGO

Le prove son tremende!
I fogli tuoi trovati in mio poter...
Della rebellion testimoni son chiari,
e questo capo al certo a prezzo è messo già.

DON CARLO

Svelar vo' tutto al re.

RODRIGO

No, ti serba alla Fiandra,
ti serba alla grand'opra, tu la dovrai compire...
Un nuovo secol d'or rinascere tu farai;
regnare tu dovevi ed io morir per te.

DON CARLO

Ciel! la morte! Per chi mai?

RODRIGO

Per me!

La vendetta del re – tardare non potea!

DON CARLO

Gran Dio!

RODRIGO

O Carlo, ascolta, la madre t'aspetta
A San Giusto doman; tutto ella sa...
Ah! la terra mi manca... Carlo mio,
A me porgi la man!...
Io morirò, ma lieto in core,
ché potei così serbar
alla Spagna un salvatore!
Ah!... di me... non... ti... scordar!...

La forza del destino

«La vita è inferno all'infelice... O tu che in seno agli angeli»

ALVARO

La vita è inferno all'infelice.
Invano morte desio!
Siviglia!
Leonora!
Oh, rimembranza! Oh, notte
ch'ogni ben mi rapisti!
Sarò infelice eternamente, è scritto.
Della natal sua terra il padre volle
spezzar l'estraneo giogo,
E coll'unirsi
all'ultima dell'Incas la corona
cingere confidò.
Fu vana impresa.
In un carcere nacqui;
m'educava il deserto;
sol vivo perché ignota
è mia regale stirpe!
I miei parenti

sognaro un trono, e li destò la scure!
Oh, quando fine avran
le mie sventure!

O tu che in seno agli angeli
eternamente pura,
salisti bella, incolume
dalla mortal jattura,
non iscordar di volgere
lo sguardo a me tapino,
che senza nome ed esule,
in odio del destino,
chiedo anelando,
ahi misero,
la morte d'incontrar.
Leonora mia, soccorrimi,
pietà del mio penar!
Pietà di me!

«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del mio destino»

CARLO

Morir! Tremenda cosa!
Sì intrepido, sì prode, ei pur morrà! Uom singolar
costui! Tremò di Calatrava al nome. A lui palese n' è
forse il disonor? Cielo! Qual lampo! S'ei fosse il seduttore?
Desso in mia mano, e vive! Se m'ingannassi?
Questa chiave il dica.
Ecco i fogli! Che tento!
E la fé che giurai? E questa vita che debbo al suo
valor? Anch'io lo salvo! S'ei fosse quell' Indo
maledetto che macchiò il sangue mio? . . . Il suggello
si franga. Niun qui mi vede. No? Ben mi vegg'io!
Urna fatale del mio destino,
Va, t'allontana, mi tenti invano;
L'onor a tergere qui venni, e insano
D'un onta nuova nol macchierò.
Un giuro è sacro per l'uom d'onore;
Que' fogli serbino il lor mistero.
Disperso vada il mal pensiero
Che all'atto indegno mi concitò.
E s'altra prova rinvenir potessi?
Vediam.

Qui v'ha un ritratto . . .
Suggel non v'é ... nulla ei ne disse ...
Nulla promisi ... s'apra dunque ...
Ciel! Leonora!
Don Alvaro è il ferito!
Ora egli viva, e di mia man poi muoia!

«Invano Alvaro ti celasti al mondo»

CARLO

Invano Alvaro ti celasti al mondo,
e d'ipocrita veste
scudo facesti alla viltà. Del chiostro
ove t'ascondi m'additâr la via
l'odio e la sete di vendetta; alcuno
qui non sarà che ne divida. Il sangue,
solo il tuo sangue può lavar l'oltraggio
che macchio l'onor mio,
e tutto il verserò. Lo giuro a Dio.

ALVARO

Fratello...

CARLO

Riconoscimi.

ALVARO

Don Carlo! Voi, vivente!

CARLO

Da un lustro ne vo' in traccia,
ti trovo finalmente;
Col sangue sol cancellasi
L'infamia ed il delitto.
Ch'io ti punisca è scritto
sul libro del destin.
Tu prode fosti, or monaco,
un'arma qui non hai...
Deggio il tuo sangue spargere.
Scegli, due ne portai.

ALVARO

Vissi nel mondo, intendo;
or queste vesti, l'eremo,

dicon che i falli ammendo,
che penitente è il cor.
Lasciatemi.

CARLO

Difendere
quel sajo, né il deserto.
codardo, te nol possono.

ALVARO

Codardo! Tale asserto...
No, no!
Assistimi, Signore!

Le minacce, i fieri accenti,
portin seco in preda i venti;
perdonatemi, pietà,
o fratel, pietà, pietà!
A che offendere cotanto
chi fu solo sventurato?
Deh, chiniam la fronte al fato,
o fratel, pietà, pietà!

CARLO

Tu contamini tal nome.
Una suora mi lasciasti
che tradita abbandonasti
all'infamia, al disonor.

ALVARO

No, non fu disonorata,
ve lo giura un sacerdote!
sulla terra l'ho adorata
come in cielo amar si puote.
l'amo ancora, e s'ella m'ama
più non brama questo cor.

CARLO

Non si placa il mio furore
per mendace e vile accento;
l'arme impugna ed al cimento
scendi meco, o traditor.

ALVARO

Se i rimorsi, il pianto omai

non vi parlano per me,
qual nessun mi vide mai,
io mi prostro al vostro piè!

CARLO
Ah la macchia del tuo stemma
or provasti con quest'atto!

ALVARO
Desso splende più che gemma.

CARLO
Sangue il tinge di mulatto.

ALVARO
Per la gola voi mentite!
A me un brando!
Un brando,
uscite!

CARLO
Finalmente!

ALVARO
No, l'inferno
non trionfi. Va, riparti.

CARLO
Ti fai dunque di me scherno?

ALVARO
Va.

CARLO
S'ora meco misurarti,
O vigliacco, non hai core,
Ti consacro al disonore.

ALVARO
Ah, segnasti la tua sorte!
Morte.
Raccoglie la spada

CARLO

Morte! A entrambi morte!

CARLO E ALVARO

Ah! Vieni a morte,
A morte andiam!

*(testo di Joseph Méry e Camille Du Locle, traduzione italiana di Achille
De Lauzières e Angelo Zanardini)*

I vespri siciliani

«Sogno, o son desto?»

ARRIGO

Sogno, o son desto? Umil
e sollecito accorre
ognuno ai miei desiri, e d'un mio cenno
lieto si mostra!
Novel giuoco è questo
inver di strana sorte,
Se da te non m'aspetto altro che morte!

MONFORTE

La sperì invan! Senza timore ormai
libero in queste soglie
tu puoi chiamarmi ingiusto,
e vane insidie contro me tramare!

ARRIGO

Difender la sua terra
E nobil scopo. Io combatto un tiranno.

MONFORTE

Da vil lo combatti!
Colla spada io ferisco, e tu tratti il pugnàl
né tu oseresti, audace,
fissarmi in volto!
Or mira! a te dinanzi
senza difesa io sto!

ARRIGO
Per mia sventura!

*(testo di Eugène Scribe e Charles Duveyrier, traduzione italiana
di Arnaldo Fusinato)*

Otello

«Non pensateci più... Ora e per sempre addio... Era la notte... Sì, pel
ciel...»

JAGO
Non pensateci più.

OTELLO
Tu? Indietro! fuggi!
M'hai legato alla croce!...
Ahimè!... Più orrendo d'ogni orrenda ingiuria
dell'ingiuria è il sospetto.
Nell'ore arcane della sua lussuria
(e a me furate!) m'agitava il petto
forse un presagio? Ero baldo, giulivo...
Nulla sapevo ancor; io non sentivo
sul suo corpo divin che m'innamora
e sui labbri mendaci
gli ardenti baci
di Cassio! Ed ora!... ed ora...

Ora e per sempre addio sante memorie,
addio, sublimi incanti del pensier!
Addio schiere fulgenti, addio vittorie,
dardi volanti e volanti corsier!
Addio, vessillo trionfale e pio!
e diane squillanti in sul mattin!
Clamori e canti di battaglia, addio!...
Della gloria d'Otello è questo il fin.

JAGO
Pace signor.

OTELLO
Sciagurato! mi trova
una prova sicura

che Desdemona è impura...
Non sfuggir! non sfuggir! nulla ti giova!
Vo' una sicura, una visibil prova!

O sulla tua testa
s'accenda e precipiti il fulmine
del mio spaventoso furor che si desta!

JAGO
Divina grazia difendimi! Il cielo
vi protegga. Non son più vostro alfiere.
Voglio che il mondo testimon mi sia
che l'onestà è periglio.

OTELLO
No... rimani.
Forse onesto tu sei.

JAGO
Meglio varrebbe
ch'io fossi un ciurmador.

OTELLO
Per l'universo!
Credo leale Desdemona e credo
che non lo sia; te credo onesto e credo
disleale... La prova io voglio! Voglio
la certezza!

JAGO
Signor, frenate l'ansie.
E qual certezza v'abbisogna? Avvinti
vederli forse?

OTELLO
Ah! Morte e dannazione!

JAGO
Ardua impresa sarebbe; e qual certezza
sognate voi se quell'immondo fatto
sempre vi sfuggirà?... Ma pur se guida
è la ragione al vero, una sì forte
congettura riserbo che per poco alla
certezza vi conduce. Udite.

Era la notte, Cassio dormì, gli stavo accanto.
Con interrotte voci tradia l'intimo incanto.
Le labbra lente, lente, movea, nell'abbandono
del sogno ardente; e allor dicea, con flebil suono:
«Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda.
Cauti vegliamo! L'estasi del ciel tutto m'inonda.»
Seguì più vago l'incubo blando; con molle angoscia
l'interna imago quasi baciando, ei disse poscia:
«Il rio destino impreco che al moro ti donò».
E allora il sogno in cieco letargo si mutò.

OTELLO

Oh! mostruosa colpa!

JAGO

Io non narrai
che un sogno.

OTELLO

Un sogno che rivela un fatto.

JAGO

Un sogno che può dar forma di prova
ad altro indizio.

OTELLO

E qual?

JAGO

Talor vedeste
in mano di Desdemona un tessuto trapunto
a fior e più sottil d'un velo?

OTELLO

È il fazzoletto ch'io le diedi, pegno
primo d'amor.

JAGO

Quel fazzoletto ieri
(certo ne son) lo vidi in man di Cassio.

OTELLO

Ah! Mille vite gli donasse iddio!
Una è povera preda al furor mio!
Jago, ho il cuore di gelo.
Lungi da me le pietose larve!
Tutto il mio vano amor esalo al cielo,

guardami, ei sparve.
Nelle sue spire d'angue
l'idra m'avvince! Ah! sangue! sangue! sangue!

Sì, pe 'l ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori!
Per la morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo!

Sì, pe 'l ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!
Per la morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo!

JAGO

Non v'alzate ancor!

Testimon è il sol ch'io miro, che m'irradia e inanima
l'ampia terra e il vasto spiro del creato inter,
che ad Otello io sacro ardenti, core, braccio ed anima
s'anco ad opere cruenti s'armi il suo voler!

JAGO E OTELLO

Sì, pe 'l ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!
Per la morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo. Dio vendicator!

(testo di Arrigo Boito)

FRANCESCO MELI

Genovese, ha debuttato giovanissimo in *Macbeth*, *Petite Messe Solennelle* e *Messa di Gloria* di Puccini al Festival dei due Mondi di Spoleto. A oggi, vanta ventidue anni di carriera e vent'anni di collaborazione con la Scala, dove ha debuttato a soli ventitré anni nei *Dialogues des Carmélites* diretto da Muti, ed è tornato per *Otello*, *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Maria Stuarda*, *Der Rosenkavalier*, *Carmen*, *Giovanna d'Arco*, *I due Foscari*, *Don Carlo*, *La traviata*, *Ernani*, *Tosca*, *Il trovatore*, *Aida*, *L'elisir d'amore*, *Macbeth* e *Un ballo in maschera*. Ha oltre cinquanta ruoli in repertorio cantati nei più importanti teatri italiani e internazionali, lavorando con direttori del calibro di Chailly, Chung, Gatti, Luisi, Muti, Thielemann, Nosedà, Pappano, Frizza, Rustioni, Temirkanov. Ha inaugurato la stagione 2024-2025 della Fenice con *Otello* e proseguirà con *La traviata* e *Carmen* nel teatro della sua città, *Tosca* di nuovo alla Scala e al San Carlo di Napoli. Alla Fenice canta anche nei *Due Foscari* (2023), in *Aida* (2019), *Un ballo in maschera* (2017), *Simon Boccanegra* (2014), *Il trovatore* (2011), *Il barbiere di Siviglia* (2008), *Pia de' Tolomei* (2005) e *Lucia di Lammermoor* (2004).



LUCA SALSÌ

Nato a San Secondo Parmense, si è diplomato in canto al Conservatorio Arrigo Boito di Parma sotto la guida del soprano Lucetta Bizza e ha proseguito la sua formazione con il baritono Carlo Meliciani. La sua carriera lo ha portato a calcare i più grandi palcoscenici del mondo: Metropolitan, Scala, Royal Opera House, Bayerische Staatsoper, Washington National Opera, Festival di Salisburgo, Los Angeles Opera, Staatsoper di Berlino, Liceu di Barcellona, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Concertgebouw di Amsterdam e Teatro Real di Madrid. Ha lavorato con direttori d'orchestra quali Muti, Chailly, Gergiev, Levine, Gatti, Conlon, Dudamel, Luisotti, Palumbo, Renzetti, Mariotti e Zedda e con registi teatrali come Carsen, De Ana, Minghella, Herzog, Zeffirelli, McVicar e Michieletto. Ha cantato una vasta gamma di ruoli baritonali principali, tra cui *Macbeth*, Rodrigo (*Don Carlo*), Carlo (*Ernani*), Germont (*La traviata*), Scarpia (*Tosca*), Nabucco, Gérard (*Andrea Chénier*), Simon Boccanegra e Alfio (*Cavalleria rusticana*). Alla Fenice partecipa a *Rigoletto* (2025 e 2021), *I due Foscari* (2023), *Macbeth* (2018) e *La traviata* (2015).



NELSON GUIDO CALZI

Diplomatosi in Pianoforte a diciannove anni sotto la guida di Claudio Demicheli col massimo dei voti e la lode, prosegue gli studi di perfezionamento con Franco Scala a Imola, Riccardo Zadra, Tiziano Poli e Federica Righini all'Accademia di Padova. Ben presto intraprende un'intensa attività come pianista accompagnatore collaborando con Magda Olivero, Carlo Bergonzi, Giovanna Canetti e Vittorio Terranova. Nel 2002 si diploma al corso per Maestri Collaboratori presso l'Accademia del Teatro alla Scala. È stato maestro di sala per *Macbeth* al Festival dei Due Mondi di Spoleto con la conduzione di Riccardo Frizza, per *Eliogabalo* di Cavalli a Crema e per *Lucida degli specchi* al Teatro di Barga sotto la direzione di Roberto Solci. Ha collaborato con i più importanti direttori d'orchestra e registi degli ultimi venticinque anni in oltre un centinaio di produzioni alla Scala. Si è esibito in America, Europa, Asia e Africa. Ha collaborato con il Festival di Salisburgo per *Macbeth* nel 2023 e con la San Francisco Opera House per *Un ballo in maschera* nella stagione 2024-2025. Collabora regolarmente con il baritono Luca Salsi con il quale ha tenuto numerosi *recital*.



Teatro La Fenice
venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

ERNEST GUIRAUD
La Chasse fantastique

ARVO PÄRT
Psalom

PERIKLIS KOUKOS
O Lightless Light! Ode to Oedipus



HECTOR BERLIOZ
Symphonie fantastique op. 14

Rêveries - Passions. Largo - Allegro agitato e appassionato assai
Un bal. Valse - Allegro non troppo
Scène aux champs - Adagio
Marche au supplice - Allegretto non troppo
Songe d'une nuit de sabbat - Larghetto - Allegro

direttore
CONSTANTINOS CARYDIS
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ERNEST GUIRAUD, *LA CHASSE FANTASTIQUE*

Famoso soprattutto per composizioni altrui (scrisse i recitativi della *Carmen* di Bizet e completò l'orchestrazione dei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach), Ernest Guiraud nacque nel 1837 a New Orleans, in Louisiana, dove si era trasferito, dalla Francia, suo padre Jean-Baptiste Guiraud, anche lui compositore. Partito per Parigi all'età di 15 anni, Ernest entrò nella classe di composizione di Fromental Halévy al Conservatorio, dove ebbe come compagni di studio e amici Camille Saint-Saëns, Jules Massenet e Georges Bizet. Vincitore nel 1859 del Prix de Rome, membro fondatore della Société Nationale de Musique, Guiraud fu uno stimato didatta (al Conservatorio di Parigi ebbe tra i suoi allievi Paul Dukas, André Gedalge, Claude Debussy, Erik Satie) e autore di un *Traité pratique d'instrumentation*, considerato a lungo un'opera di riferimento. Compose diverse opere, soprattutto nel genere dell'*opéra-comique* (*Sylvie*, *En Prison*, *Madame Turlupin*, *Piccolino*, *Galante Aventure*), un grande dramma lirico in cinque atti (*Frédégonde*, completato dopo la sua morte da Saint-Saëns e Dukas), il balletto *Gretna Green* (rappresentato all'Opéra di Parigi nel 1873), ma furono soprattutto le sue pagine orchestrali a ottenere il maggiore successo, come le due *Suite d'Orchestre*, un *Caprice* per violino e orchestra, scritto per Pablo Sarasate, e soprattutto il poema sinfonico *La Chasse fantastique*.

Composto tra il 1886 e il 1887, rimanda all'antico mito dei cacciatori fantasma impegnati in un inseguimento selvaggio, che ispirò in Francia diversi lavori orchestrali, da *Le Chasseur Maudit* (1882) di César Franck a *La Chasse du Prince Arthur* (1912) di Guy Ropartz. In particolare, Guiraud prese come riferimento un racconto di Victor Hugo, la *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* (tratto da *Le Rhin*, una raccolta di lettere fittizie pubblicata nel 1842), una vicenda dal carattere ironico e fiabesco, come una parodia medievaleggiante, dove un cavaliere, in prossimità delle nozze con una bella filatrice, si avventura in una fantastica battuta di caccia insieme a un misterioso conte e ai suoi cavalieri. Una citazione del racconto di Hugo è posta *in exergo* alla partitura:

Al suono di quel corno la foresta fu attraversata da mille luci brillanti che proiettavano ombre tra gli alberi più alti, mentre voci lontane gridavano: Alla caccia! La muta abbaiò, i cavalli sbuffarono e gli alberi tremarono come se fosse in arrivo una forte tempesta.

Eseguita con grande successo il 6 febbraio 1887, sotto la direzione di Charles Lamoureux, *La Chasse fantastique* segue il modello del poema sinfonico lisztiano (adottato in Francia anche da Franck, Duparc, Chausson, Saint-Saëns), ma si distingue per la vivacità ritmica, l'originale colore orchestrale, con i corni in grande risalto, la qualità della scrittura armonica, la potenza evocativa del materiale tematico, con un impatto quasi cinematografico che sembra anticipare *L'Apprenti sorcier* di Paul Dukas (che, come già accennato, era stato allievo di Guiraud, e proprio negli anni in cui il suo maestro componeva questo poema sinfonico). Una breve introduzione immerge subito l'ascoltatore nel clima spettrale che aleggia sull'intera partitura, con i richiami dei corni su un intervallo di quarta aumentata (alternando suoni aperti e suoni chiusi), cupi rulli di timpani, disegni aguzzi degli archi. Seguono tre sezioni distinte. Nella prima (*Allegro*) viene esposto il tema principale in si minore, dal carattere eroico, scandito con forza ancora dai corni, sottolineato dal ritmo puntato, culminante su una violenta scala cromatica discendente di tutta l'orchestra, ripetuto più volte con strumentazioni diverse, sempre più dense, intrecciato poi con un secondo motivo dal carattere cromatico e lamentoso, introdotto dai legni. Dopo il rapido decrescendo che accompagna l'estinguersi di questo tragico galoppo, con echi sempre più lontani del tema principale, inizia la seconda sezione, dove si alternano un nuovo motivo dei corni, in pianissimo ma baldanzoso, un tema estatico degli archi (*calme et expressif*), in re maggiore, che sa di *Parsifal*, e il secondo tema della prima sezione. Un'ampia transizione dal carattere modulante riaccende la temperatura drammatica e conduce alla ripresa del tema principale, sviluppato come un'inesorabile cavalcata fino alla perorazione finale, esposta in un tempo rallentato (*Beaucoup plus lent et largement*) e seguito da una fulminea coda in si maggiore.

ARVO PÄRT, *PSALOM*

Dopo un primo periodo creativo, all'inizio degli anni Cinquanta, influenzato da compositori come Prokof'ev e Šostakóvič, Arvo Pärt era entrato in contatto con la musica seriale e aleatoria, mostrando una certa predilezione per gli effetti di *choc* generati da grandi masse sonore, sperimentando tecniche compositive su basi matematiche e procedimenti di *collage*. Ma lo studio del canto gregoriano, delle pratiche isoritmiche dell'Ars Nova francese, del contrappunto fiammingo, lo aveva poi portato a una ricerca musicale sempre più solitaria, lontana dalle rotte dell'avanguardia, anche molto in-

fluenzata dalla sua profonda spiritualità. Così è approdato alla scoperta del *Tintinnabulum* (una melodia che si muove intorno a una nota centrale, come una corda di recita, contornata da note della triade), un principio elementare che è diventato una specie di marchio di fabbrica della sua musica. Una musica dalla forte carica evocativa, basata sempre su un materiale essenziale, sul silenzio, su suoni pulsanti e ricchi di risonanze, su una polifonia depurata da ogni ridondanza, su una radicale semplificazione delle strutture armoniche:

Mi piace iniziare con un nucleo molto semplice: mi piacerebbe scrivere un pezzo composto per una sola nota. Amo lavorare con pochissimi elementi, con una due voci al massimo. Costruisco la mia musica con i materiali più primitivi: la triade, una tonalità specifica. Le tre note di una triade sono come campane. per questa ragione la chiamo *Tintinnabulum*.

Uno degli esempi più celebri di questa ‘epifania’ creativa è stato *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (1977), pezzo per orchestra d’archi e campane, definito «un’ingegnosa dichiarazione di guerra all’atonalità», costruito su una semplice scala discendente di la minore, ma con tre metri differenti.

L’idea di un nucleo melodico che si irradia in diverse direzioni è presente in tutti i successivi lavori del compositore estone. E questo nucleo che può essere legato anche ai versetti di un salmo, che determinano con precisione la struttura melodica e metrica delle frasi musicali, anche senza essere intonati. Su salmi si basano ad esempio il malinconico *Pilgrim’s Song* (del 1984, sul Salmo 121) e *Psalom* (sul Salmo 113), una miniatura strumentale abbozzata nel 1985 come brano a due parti, senza una strumentazione specifica. Pärt riprese quello schizzo nel 1991 e lo trasformò in un quartetto per archi (quindi a più di trent’anni di distanza dal suo precedente quartetto, scritto nel 1959 quando era ancora studente) su commissione della Universal Edition, che voleva in questo modo celebrare il novantesimo compleanno del suo storico direttore, Alfred Schlee. *Psalom* fu quindi eseguito dal Quartetto Arditti il 18 novembre 1991 al Konzerthaus di Vienna, nell’ambito del festival Wien Modern. Nel 1995 il compositore ne fece una versione per orchestra d’archi, che fu eseguita per la prima volta nell’aprile 1995 dalla Kammerorchester Unter den Linden diretta da Andreas Peer Kähler.

È un piccolo pezzo, ma emblematico della ricerca di essenzialità perseguita da Pärt nel *Tintinnabulum*:

il principio guida è la fusione di due linee per crearne una sola, con una voce che si muove all’unisono da un’altezza centrale e l’altra che suona le note separate di un accordo di tre note. *Tintinnabulum* è la connessione matematicamente esatta tra una linea e l’altra [...] la regola secondo cui la melodia e l’accompagnamento sono una cosa sola. Uno più uno fa uno, non due.

I nove versetti del Salmo 113 (canto di lode a Dio, che ne esalta la grandezza e la benevolenza, un invito a lodare il Signore «ora e sempre», «da levante a ponente»), in slavo ecclesiastico, sono traslati in altrettante frasi musicali (basate sulla scala mi-fa-sol#-la-si-do-re), di diversa lunghezza, che iniziano dal silenzio e svaniscono nuovamente nel silenzio, intercalate da lunghe pause, solenni e cariche di risonanze. La struttura delle frasi musicali è determinata dalle sillabe accentate e non accentate del testo: alle sillabe non accentate corrisponde un solo suono nella melodia, mentre a quelle accentate corrispondono intervalli armonici di terza minore («Questi due elementi esistono indipendentemente dal significato della parola»). Il risultato è quasi un gioco astratto, un melodizzare molto semplice, modale e delicatissimo, ma di grande intensità espressiva e sottilmente variato, per le diverse combinazioni degli strumenti ad arco, per le precise indicazioni delle arcate, le sfumature dinamiche, l'uso della sordina, per le note bordone di sottofondo, ribattute o tenute, che nella penultima frase risuonano nei registri estremi, con un effetto siderale.

Gianluigi Mattietti

PERIKLIS KOUKOS, O LIGHTLESS LIGHT ODE TO OEDIPUS

Periklis Koukos si è imposto nella scena musicale greca per la sua vasta produzione musicale, che abbraccia generi molto diversi, per l'attività didattica, per il suo impegno nel campo dell'organizzazione musicale che lo ha portato a ricoprire il ruolo di direttore artistico dell'Opera Nazionale Greca (sotto la sua direzione è aumentato il numero di produzioni operistiche in ogni stagione e sono state messe in scena diverse opere greche) e direttore artistico del Festival di Epidauro. Nato ad Atene nel 1960, ha iniziato la sua formazione musicale nel Conservatorio della sua città natale, studiando pianoforte con Toni Georgiou e teoria musicale con Dimitris Dragatakis. Si è poi trasferito a Vienna, dove ha frequentato i corsi di Walter Panhofer (pianoforte) e di Yiannis Papaioannou (composizione), per poi trasferirsi a Londra (grazie a una borsa di studio congiunta della Fondazione Alexandros Onassis e della R.A.M. Mosco Carner), dove ha conseguito un master in composizione (con Paul Patterson e Hans-Werner Henze) e in direzione d'orchestra (con Colin Metters) alla Royal Academy of Music. Nel 1987 ha rappresentato la Grecia al Forum Internazionale dei Compositori dell'UNESCO di Parigi.

Dopo una prima fase di segno avanguardistico, culminata in alcune composizioni per orchestra come *Prooimion* (1989), Koukos ha poi ricercato uno stile più personale e tonale, con una più libera articolazione armonica, abbracciando negli anni Novanta l'estetica neoromantica. Ha composto cinque opere liriche, tra le quali *O Conroi kai oi kopies tou* (1990), *Sogno*

di una notte di mezza estate (1998), *I manoscritti di Manuel Salinas* (2000), ma anche musiche di scena, pagine per coro, brani per orchestra, musica da camera e per strumenti solisti. Ha trascritto l'inno olimpico per coro misto a cappella, per le cerimonie dei Giochi Olimpici di Atene del 2004.

Nella sua produzione, molto legata agli antichi miti e a tragediografi greci, spicca la cantata *I Persiani* (1993) tratta dalla tragedia di Eschilo, dalla quale Koukos ha ricavato un breve *Adagio* per orchestra d'archi. Analogamente, dalle musiche di scena scritte per la tragedia di Sofocle *Edipo a Colono* (rappresentata al Teatro Antico di Epidauro nel 2005 con la regia di Spyros Evangelatos) ha ricavato *O Lightless Light! Ode a Edipo*, lavoro per baritono e orchestra composto per la Chamber Orchestra of Europe (tra dicembre 2024 e marzo 2025) e dedicato al direttore d'orchestra Constantinos Carydis che lo ha tenuto a battesimo al Festival di Epidauro nel luglio del 2025, insieme al baritono Tassis Christoyannis (a Venezia verrà però eseguita in una versione solo orchestrale).

La partitura segue un percorso contrario rispetto alla tragedia di Sofocle, si evolve per così dire a ritroso: inizia dal rituale della 'partenza' trascendentale dell'eroe verso la Luce e gioca poi su continui *flashback* della vita di Edipo, fino al culmine finale della sua lotta interiore contro ciò che il destino gli aveva riservato. I quattro movimenti (*Lento religioso; Allegro cantabile e lirico; Pesante alla marcia funebre; Allegro molto energico, allegro marziale*), che si susseguono senza soluzione di continuità e sono tematicamente interconnessi, sfruttano abilmente i mezzi di una grande orchestra sinfonica, sviluppando il materiale melodico attraverso continue metamorfosi armoniche, timbriche e poliritmiche, in una struttura formale unitaria, come di un vero poema sinfonico.

HECTOR BERLIOZ, *SYMPHONIE FANTASTIQUE* OP. 14

Si potrebbe scrivere una storia della musica come storia delle ripetizioni (semplici, allusive, variate fino all'indecifrabile). Principio cardine della forma-sonata (metamorfosi nel tempo di più elementi tematici), nella *Symphonie fantastique* la memoria oltrepassa i singoli movimenti. Berlioz la chiama *idée fixe*, la presenta nel primo movimento, dall'*Allegro agitato e appassionato assai*, facendola riaffiorare, trasfigurata a seconda delle necessità drammaturgiche, nei movimenti successivi. Proviamo a far a meno delle stampelle narrative vergate da Berlioz per commentare gli «episodi della vita di un artista» (se volete curiosare, comunque, basta girare pagina). Per fare un riferimento cinematografico, agli albori del muto i pianisti disponevano di vere e proprie enciclopedie di sfondo, con musiche d'autore e non, adatte a rafforzare emotivamente ciascuna inquadratura. La raggiunta autonomia narrativa della musica strumentale, che la *Symphonie fantastique*

condensa, ripercorre il meccanismo primario che sta alla base dell'invenzione del linguaggio. Quando, ad esempio, l'oggetto 'acqua' fu associato a una sequenza verbale, e questa poi ricomparve in assenza di questo, fu possibile definire una prima astrazione primaria. I segnali divennero segni, poi dalla mimesi di oggetti si passò alla mimesi di pulsioni, completando così il passaggio da una analogia al segno. Ecco che segni e pulsioni strumentali possono trasformarsi in teatro del tempo, fonodramma fatto di personaggi sonori in metamorfosi. Tramite questi il compositore inizia a esercitare un controllo sul tempo, quindi sulla sua drammaturgia. Il metodo seguito è simile a quanto descritto da Boris Tomasevskij nel suo saggio *La costruzione dell'intreccio* (dove 'personaggi' va sostituito con 'melodie'):

Un procedimento usuale per raggruppare e collegare in serie i motivi è l'introduzione di per-sonaggi che ne costituiscono i portatori viventi. Lo sforzo di attenzione del lettore è facilitato dall'appartenenza di un motivo ad un personaggio determinato. Tale figura funge insomma da filo conduttore che dà modo di orizzontarsi nella massa dei motivi e costituisce uno strumento ausiliario per la loro classificazione e il loro ordinamento.

Che l'archivio sonoro non appartenga, come per il cinema muto, solo al repertorio lo dimostra Berlioz ripescando da precedenti opere temi di particolare pregnanza: la *idée fixe* raffigurava, nella cantata *Herminie*, il dolore della protagonista; *Scène aux champs* proveniva dalla *Messe solennelle*; la *Marche au supplice* dai *Les Francs-juges*.

La forma in cinque movimenti è un chiaro riferimento all'identica, anomala partizione della Sesta Sinfonia di Beethoven. Ma se con le sue scene liriche immaginarie disseminate in sonate, concerti e sinfonie, si può considerare Beethoven padre archetipo dei teatri invisibili, qui Berlioz moltiplica quegli archetipi in sorprendente preveggenza. Seguiamone alcune tracce.

Le prime sedici battute di *Réveries* si muovono nella penombra della memoria informe. Prima solo armonia, poi un *melos* cauto e asimmetrico, poi la scaletta ascendente ascoltata a battuta 1 improvvisamente si trasforma in guizzi a punta d'arco. Ma anche qui nessun tema articolato, solo pura energia. Quando le faville smettono di ardere basta una battuta (23) per tornare alla melanconia del modo minore. Ma la comunicazione del tono è già arrivata: improvvisi balzi d'umore, eccitazioni che precipitano in stasi, repentina alternanza di *fortissimo* e *pianissimo*. Quando entra l'*idée fixe* si porge nuda d'accompagnamento. I suoi ritorni indosseranno ciascuno un vestito sonoro differente, fino alle deformazioni grottesche in *Songe d'une nuit du Sabbat*. D'altronde variare vuol dire anche deformare, e proprio in quegli anni il sublime flirtava con l'estetica del brutto. Così come, continuando il parallelismo con la Pastorale beethoveniana, il sublime di natura (temporale), si trasforma qui in sublime demoniaco (supplizio e sabba).

Variazioni di carattere si possono ottenere per sovrapposizione. Sempre nel *Songe d'une nuit du Sabbat* il *Ronde du Sabbat* si avvicina, si sviluppa, poi si sovrappone al *Dies Irae*. Mozart aveva sperimentato una sovrapposizione di temi principali nel finale della *Jupiter*, così come un significativo ossimoro di uguale significanza contrastata (segni liturgici e di greve minaccia) compare nell'*Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev. La sovrapposizione di temi viene usata (da batt. 120) anche in *Un bal*, mimando la confusione mentale del protagonista sonoro (e qui il riferimento va alle tre orchestre del ballo che conclude il primo atto nel *Don Giovanni*).

Penultimo viaggio nella storia. Wagner inizia il terzo atto del *Tristan und Isolde* con un solo di corno inglese. Il solo che apre il terzo movimento (*Scène aux champs*) si basa su due codici musicali, entrambi sviluppati da corno inglese e oboe: quello pentatonico (nell'ambito di una ottava) e quello cromatico (nell'ambito di una quarta). Costruzione di un personaggio a più identità, seguendo nuovi principi narrativi. La complementarità manifesta la raggiunta coscienza che non si può rappresentare un carattere con un'unica immagine, ma bisogna ricorrere a più sfumature. Se la melodia sottintende il ritratto di una personalità, è preferibile, per meglio definirne la complessità, assemblare e poi smembrare i frammenti più significativi per meglio porne in rilievo le caratteristiche. Non si può fare a meno di sottolineare la stretta relazione di questo tema con l'incipit che connota il *Prélude à l'après midi d'un faune* di Debussy: ancora un legno solista (questa volta flauto) utilizza una successione cromatica nell'ambito di un tritono e una diatonica nell'ambito di una ottava! Come si augura Hofmannsthal: «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie».

Carlo De Pirro



CONSTANTINOS CARYDIS

Si è recentemente esibito ai BBC Proms presso la Royal Albert Hall di Londra con la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ed è stato invitato dai Wiener Symphoniker, dalla Royal Concertgebouw Orchestra di Amsterdam, dall'Orchestra Filarmonica del Teatro alla Scala e dalla Filarmonica di Oslo, oltre che per una nuova produzione di *Idomeneo* al Munich Opera Festival della Bayerische Staatsoper. La stagione 2024-2025 lo porta a esibirsi con orchestre quali l'Orchestra Sinfonica della Radio Finlandese di Helsinki, la Gürzenich-Orchester di Colonia, l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli e l'Orchestra Filarmonica de Gran Canaria. Tornerà inoltre a collaborare con l'Orchestra del Mozarteum di Salisburgo e la Chamber Orchestra of Europe. Ha già collaborato con orchestre del calibro dei Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, NDR Elbphilharmonie Orchester, WDR Sinfonieorchester Köln, Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Münchner Philharmoniker, Bamberger Symphoniker, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Mahler Chamber Orchestra, Tonhalle-Orchestre Zürich e City of Birmingham Symphony Orchestra. In campo operistico, collabora non solo con istituzioni quali la Bayerische Staatsoper e l'Opera di Francoforte, ma anche la Royal Opera House Covent Garden, la Wiener Staatsoper, la Staatsoper di Berlino, la De Nationale Opera di Amsterdam, la Komische Oper Berlin, l'Opéra de Lyon e con i più importanti festival, quali il Festspiele di Salisburgo, il Festival Internazionale di Edimburgo, il Musikfestspiele di Dresda, il Festival Ellenico di Atene, l'Enescu Festival di Bucarest e le Settimane Musicali di Ascona. È nato ad Atene. Ha studiato pianoforte e teoria musicale al Conservatorio di Atene e ha completato gli studi di direzione d'orchestra alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco. Nel 2011 ha ricevuto il Carlos Kleiber Prize dalla Bayerische Staatsoper.

Teatro La Fenice
venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

ANTONIO VIVALDI
Sinfonia Al Santo Sepolcro in si minore RV 169

Adagio molto
Allegro ma poco

ANTONIO LOTTI
Credo in fa maggiore per voci, archi e continuo



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Stabat Mater per soprano, contralto, archi e basso continuo P 77

Stabat Mater dolorosa
Cujus animam gementem
O quam tristis et afflicta
Quæ mœrebat et dolebat - Pro peccatis suæ gentis
Quis est homo qui non fletet
Vidit suum dulcem natum
Eja Mater fons amoris
Fac, ut ardeat cor meum (Fuga)
Sancta Mater, istud agas
Fac ut portem Christi mortem
Inflammatum et accensum
Quando corpus morietur - Amen

soprano Giulia Bolcato
contralto Teresa Iervolino

direttore

MICHAEL HOFSTETTER

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

NOTE AL PROGRAMMA

ANTONIO VIVALDI, SINFONIA AL SANTO SEPOLCRO IN SI MINORE RV 169

La tradizione veneziana riserva alla celebrazione della Settimana Santa un'attenzione in linea con quello che è il momento forse più importante dell'anno liturgico: di norma, con la messa *In coena Domini* della sera del Giovedì Santo, cessa ogni attività musicale, che verrà ripresa solo con la celebrazione della messa pasquale, quando la resurrezione di Cristo libererà anche la voce degli strumenti musicali. Anche solo una cinquantina di anni fa, il campanello che veniva di consueto agitato ad esempio per aprire e chiudere il momento della consacrazione, veniva sostituito in quei giorni dalla racola, uno strumento abbastanza sordo, di legno, che nascondeva la brillantezza e il fascino dello squillare del bronzo. In quei momenti, venivano predisposti i cosiddetti Sepolcri, per sottolineare l'imminente sepoltura del Cristo: venivano coperti i crocefissi (di legno o di marmo) e la pisside contenente le ostie consacrate veniva riposta nel tabernacolo. In questo senso l'altare stesso assumeva il valore di nuovo Sepolcro, diventando così custode del corpo del Signore.

Queste cerimonie erano comuni a tutto il mondo cattolico, anche se va riconosciuta alla capitale dell'impero asburgico un posto di particolare rilievo, non solo in termini religiosi quanto anche in ambito musicale: le composizioni pensate per queste opportunità godevano di una diffusione e di un'importanza davvero molto significativa, sia in termini di produzione strettamente liturgica sia per i riflessi in ambito addirittura oratoriale. La presenza di due composizioni musicali (una sonata e una sinfonia) realizzate da Antonio Vivaldi e che portano nel titolo proprio la definizione «Santo Sepolcro», è certamente legata a questa tradizione, anche se non è facile capire con certezza l'occasione particolare per la quale vennero scritte, verosimilmente a breve distanza l'una dall'altra, probabilmente sul finire degli anni Venti e in seguito al viaggio che Antonio e il padre, Giovanni Battista, avevano percorso proprio a Vienna e in Boemia, familiarizzando con l'importante tradizione dei 'sepolcri'. La struttura delle due composizioni vivaldiane è abbastanza particolare, formate come sono da due soli movimenti, lento il primo, mosso o veloce il secondo. Non solo, impiega un organico

essenziale, con violini primi e secondi, viole e violoncelli raddoppiati dai contrabbassi (con l'esplicita esclusione del continuo). Lo spirito della composizione sembra mirato ad accrescere la carica espressiva d'una profonda meditazione della Passione di Cristo.

Vivaldi fa ricorso a una tecnica armonico-contrappuntistica che determina incontri d'una certa arditezza per l'epoca, come ad esempio la tensione che caratterizza proprio l'avvio dell'*Adagio molto*: sul fa diesis dei violini secondi si inseriscono i violini primi a un intervallo di seconda minore. Nella stessa tonalità minore l'*Allegro ma poco* si estrinseca essenzialmente in una doppia fuga marcata dalla sottolineatura del dramma di cui è permeata quest'opera sin dall'idea enunciata dai violini primi, e che si esplicita in un disegno discendente per moto cromatico che tocca le note si, la diesis, la, sol diesis, sol, fa, secondo la formula tipica del 'lamento', particolarmente adatto alla tristezza e al clima espressivo della Passione.

Gli studiosi vivaldiani, con il decano Michael Talbot in testa, si sono inoltre affannati a cercare una destinazione e una occasione particolare per la realizzazione di queste due composizioni immaginando diverse soluzioni, che vanno dalla possibile autocandidatura di Vivaldi alla corte viennese (segnatamente in occasione della morte di Antonio Caldara, alla fine del 1736) a una possibile commissione dell'ambasciata cesarea a Venezia, con conseguente esecuzione nella vicina chiesa di San Simeon Grando. In realtà, assai più convincente suona l'ipotesi avanzata da Cesare Fertonani circa un possibile incarico attribuito al celebre maestro della Pietà da parte della Chiesa e del Monastero del Santo Sepolcro, che allora sorgeva dirimpetto la chiesa della Pietà nell'area ricoperta oggi – a partire dalla soppressione in epoca napoleonica – dall'edificio della caserma Aristide Cornoldi. Si tratta di un'ipotesi molto convincente sia per la sua semplicità (il Rasoio di Occam è sempre valido...) sia per i riti che nella Settimana Santa venivano organizzati in questa chiesa proprio davanti a una statua miracolosa del Cristo morto là custodita.

Franco Rossi

ANTONIO LOTTI, *CREDO* IN FA MAGGIORE PER VOCI, ARCHI E CONTINUO

Antonio Lotti è uno di quei compositori di grande levatura che per motivi diversi non gode oggi della fama che avrebbe certamente meritato: fu rappresentante di spicco della scuola veneziana, sposò il soprano Santa Stella, cosa che facilitò la sua conoscenza e la pratica con l'arte del canto e lo portò a risiedere a Dresda – uno dei massimi centri dell'opera italiana e veneziana in particolare – dal 1717 per due anni consecutivi. Il compositore vanta anche una grande fama come insegnante: fu infatti uno dei più insigni didatti veneziani, anche se dobbiamo riconoscere che oggi si pone spesso l'accento su questa qualità anche per la poca conoscenza che abbiamo adesso del suo

repertorio... Alla carriera del musicista veneziano, pur di grande rilievo, ebbero a mancare lunghi periodi alla guida delle istituzioni cittadine, situazione che è legata non a una forma di disistima nei suoi confronti quanto alla longevità (artistica e non solo) delle persone che nel frattempo si erano accasate in queste istituzioni: la sua prima esperienza con la Cappella Ducale è comunque del 1687, 'regnante' Giovanni Legrenzi, ma è ancora solo cantore aggiunto. La sua situazione si stabilizza due anni più tardi, quando viene assunto come contraltista; diventa aiuto-organista nel 1690 per salire ufficialmente allo scranno del secondo organo, due anni più tardi, e del primo nel 1704. La sua consacrazione avviene nel 1736 dopo gli oltre trent'anni di magistero di Antonio Biffi.

Un altro elemento che ha paradossalmente penalizzato oggi la sua conoscenza è il suo essersi dedicato prevalentemente a due repertori 'difficili': quello relativo all'opera (soprattutto seria, caduto in disgrazia nell'Ottocento) e quello relativo alla musica sacra, con organici troppo costosi per essere riproposti con continuità. Oggi conosciamo bene il maggior gradimento del pubblico per le composizioni strumentali, com'è il caso di Antonio Vivaldi, del quale Lotti fu contemporaneo (di una decina d'anni più vecchio, mancato solo un anno prima del Prete Rosso). A guardar bene mancano alla sua produzione anche quei veri e propri colpi di fortuna che oggi promuovono un compositore: manca una scoperta eclatante come fu quella dei fondi Foà e Giordano (con una sorta di integrale dei manoscritti vivaldiani), mancano composizioni particolarmente accattivanti (o, più probabilmente, non sono ancora state rinvenute e studiate): insomma, una musica che si imponga prepotente, come avvenne per le stagioni vivaldiane; manca infine ancora la fortuna che ha avuto in tempi recenti Tomaso Albinoni: un revisore bizzarro, come fu Remo Giazotto, che scriva di sana pianta un *Adagio* per archi e organo e lo attribuisca all'autore settecentesco: caso curioso come pochi, dal momento che, al di là della pur infinita bravura di Albinoni, la sua fama ebbe a risplendere a dismisura per l'unica composizione che proprio non aveva mai scritto...

Lotti è anche protagonista involontario di una polemica compositiva seguita alla pubblicazione, nel 1705, della sua opera prima *Raccolta di duetti, terzetti e madrigali...*; il lavoro scatenò una reazione spropositata di Benedetto Marcello il quale scrisse una feroce *Lettera familiare d'un Accademico Filarmonico ed Arcade...* che peraltro scelse di far uscire anonima, vizio che il nobile veneziano ripropose quando scrisse *Il teatro alla moda*, questa volta contro l'uso operistico del tempo e contro Vivaldi in particolare. L'aspetto curioso della vicenda è che comunque Antonio Lotti era stato maestro di Alessandro, fratello maggiore di Benedetto, e ancor più bizzarro quando si consideri che il Galuppi esordiente venne severamente criticato da Marcello e mandato a studiare proprio con Lotti, a sua volta maestro anche di Domenico Alberti, il creatore del cosiddetto basso albertino.

La scelta di abbandonare definitivamente il teatro d'opera a favore della musica sacra a partire dal 1719, quindi al suo ritorno da Dresda, fece sì che la sua produzione in questo ambito fosse particolarmente abbondante, influenzando anche in quella che fu la sua carriera al servizio di San Marco e della Signoria e la sua naturale, spontanea inclinazione didattica.

Buona parte della sua produzione sacra è funzionale alla celebrazione liturgica, come avviene per il *Credo* in fa maggiore: la tradizione marciana alla quale il brano risale, anche se l'autografo è conservato nella Sächsische Landesbibliothek di Dresda – peraltro ricchissima di materiali di autori veneziani – chiede al primo organista la composizione del *Kyrie* e al maestro di cappella la realizzazione del *Gloria* e del *Credo*, mentre le altre due parti della messa (il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*) vengono sostituite da toccate e da motetti. Tra queste due parti il *Credo* è quello generalmente più breve, anche se i due testi liturgici sostanzialmente si equivalgono; l'articolazione del testo viene realizzata suddividendo il *Credo* generalmente in tre o quattro parti, come avviene anche nella composizione di Lotti: una prima sezione proclama *Credo in unum Deum* (sempre nella versione del Concilio di Nicea, del 325, con le integrazioni del successivo Concilio di Costantinopoli) che qui comunque non inizia con l'enunciazione in canto fermo, segue il *Crucifixus* e quindi l'*Et resurrexit*, seguito senza soluzione di continuità da *Et unam sanctam*. L'ultima frase della preghiera liturgica *Et vitam venturi saeculi*, e l'*Amen* finale concludono il brano. In un organico limitato ai soli archi è rimarchevole l'uso delle doppie viole (alto e tenore viola), nella prassi compositiva a cinque che sottolineano sempre l'importanza della composizione. Di assoluto interesse è la struttura del *Crucifixus*, scritto in stretto stile imitativo, con tutte le voci divise, prassi che solo un organismo molto importante poteva garantire. L'ingresso di ciascuna voce avviene a una battuta di distanza: mi bemolle-do-sol, mi bemolle-do-la bemolle, la bemolle-fa-re, re-sol-mi bemolle per le quattro voci maschili divise, quindi mi bemolle-do-la, la-re-si bemolle, si bemolle-sol-re e si bemolle-sol-mi bemolle per quelle femminili, sostenute solo dal continuo, che si riuniscono in una struttura rigorosamente verticale nel *Passus et sepultus est* per 42 battute di pura spiritualità.

Franco Rossi

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *STABAT MATER* IN FA MINORE P 77

Salutato in tutt'Europa come un capolavoro assoluto (per la «profonda maestria armonica», De Brosses lo considerò «il capolavoro della musica latina» e Rousseau addirittura lo definì «il più perfetto e toccante mai uscito dalla penna di un musicista»), lo *Stabat Mater* di Pergolesi seppe davvero raggiungere le corde profonde del proprio tempo: risultò in assoluto l'opera più stampata del compositore di Jesi (inclusa nel confronto è anche la ce-

leberrima *Serva padrona*) e fu oggetto di numerosi rifacimenti, ad opera di autori di rango come Hiller, Vogler, Salieri, Paisiello (nel 1810!) e perfino Johann Sebastian Bach (col mottetto «Tilge, Höchster, meine Sünden»).

La rinomanza di questo capolavoro fu, insieme alla *Serva padrona*, causa delle innumerevoli attribuzioni a Pergolesi di lavori d'ogni genere, ritenute garanzia di successo commerciale (questo, beninteso, dopo la sepoltura di Pergolesi, morto poverissimo, in una fossa comune: triste destino a quanto pare di frequente riservato, nel Settecento, ai geni musicali...). Solo la musicologia del Novecento inoltrato ha cercato di sceverare rigorosamente il certo dal dubbio e dall'arbitrario con la pubblicazione, nel 1942, degli *Opera omnia* di Pergolesi, che identificarono, su un totale di cento-quarantotto lavori attribuitigli, sessantanove apocrifi, quarantanove dubbi e solo trenta di paternità certa. Si pensi che ancora nel 1919-20, tanto per fare un esempio a tutti noto, un compositore davvero non indiziabile di mancata avvedutezza come Igor Stravinskij presentò, nel *Pulcinella*, una serie di parodie e adattamenti di brani tutti ritenuti di Pergolesi, in seguito rivelatisi per quasi la metà di mano altrui. Non ultimo, al grande successo dello *Stabat Mater* contribuì anche il già accennato triste destino dell'autore, e la leggenda che su di esso venne intessuta: Pergolesi attese alla composizione di questo lavoro nel 1736, durante il breve periodo trascorso presso il monastero francescano di Pozzuoli, poco prima di morire, appena ventiseienne. Alla commissione, venuta dalla Confraternita dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo per l'esecuzione nella Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, Pergolesi riuscì ad ottemperare, ma non ad ascoltarne l'esecuzione: di qui la leggenda (poco probabile, ma significativa) che ritenne lo *Stabat Mater* il suo *opus ultimum* e quindi una sorta di testamento spirituale. Conseguenza fu la 'romanticizzazione', *ante litteram*, dell'immagine pergolesiana: di certo arbitraria ma, benché in deroga ai fatti, tale da consentire tuttora di farsi facilmente un'idea del mito pergolesiano tramandato nei secoli fino ai nostri tempi.

Il tentativo, opposto a questa romantica mitologizzazione, di ristabilire una visione storicamente contestualizzata dello *Stabat Mater* potrebbe prendere le mosse ricordando come esso ai suoi tempi abbia suscitato non solo entusiasmo, ma anche severe critiche e, di conseguenza, accese polemiche. Emblematica fu quella che oppose, nel secondo Settecento, l'autorevolissimo sacerdote e teorico Giovanni Battista Martini al gesuita Antonio Eximeno: fautore d'una musica sacra fondata sulla tecnica del contrappunto rigoroso – ovvero modellata sul mitizzato esempio di Palestrina – Martini giudicava inaccettabile la presenza nello *Stabat Mater* delle «stessissime delicate e graziose espressioni» presenti nella *Serva padrona*, atte, a suo dire, «ad esprimere sensi burleschi e ridicoli», ma non il dolore di Maria e le verità della fede: temi i quali avrebbero richiesto gli stilemi ieratici e sovrasonali della fuga, dell'imitazione canonica, del *cantus firmus*.

Ancorché inaccettabile, la condanna di Martini evidenziò, nello *Stabat Mater* pergolesiano, una novità non alla portata della comprensione di tutti, come avrebbe potuto essere per un lavoro più rispettoso della convenzione alto-stilistica della musica sacra: quasi interamente percorso da stilemi e movenze espressive di chiaro ascendente profano – segnatamente operistico – lo *Stabat Mater* dava voce all'istanza di una musica sacra gravida di affettività e figuralità, pronta a cercare il proprio senso al di fuori delle tradizionali (e tranquillizzanti) coordinate della 'forma' stilistica, insistendo solo sulla pregnanza della 'sostanza' musicale, ovvero drasticamente riducendo lo spazio per una lettura sonora 'oggettiva' (dottrinale e comunitaria) del testo sacro, a tutto favore di un'invenzione (e, conseguentemente, di una lettura) soggettiva.

Di contrappunto rigoroso nello *Stabat Mater* pergolesiano ce n'è davvero assai poco: esso figura solo nel «Fac ut ardeat» e, inevitabilmente, nell'«Amen» conclusivo; il resto del lavoro (vale a dire quasi tutto) è consacrato a un'espressività sentimentale e patetica di netta matrice operistica: 'depurata' sì dagli 'estremismi' del vocalismo acrobatico, ma intessuta di arie e duetti nei quali le scelte compositive afferiscono alla retorica soggettiva (non ieratico-impersonale) dell'espressione degli affetti. Pressoché l'intera partitura è contrassegnata da armonie melanconiche; frequentissimo è il modo minore e capillare la diffusione di dissonanze: stilemi magistralmente associati a percorsi melodici insieme semplici e pregnanti, condotti su itinerari armonici sobri e lineari. Questa unione di semplicità e pregnanza dà luogo a un'espressione intensa, di tipo non tanto drammatico quanto intimo, profondamente soggettivo, cui la sostanza dell'ideazione musicale conferisce un tono di dolente, elegiaca rassegnazione.

Nel vario e articolato panorama culturale della capitale partenopea, che nel Sei-Settecento era un fondamentale centro propulsore dell'opera italiana (importante a tal punto da favorire l'equivoco concetto storiografico ottocentesco di 'opera napoletana'), Pergolesi fu personalità fra le più attive e rappresentative nella fase, a dir poco cruciale, della liquidazione della cultura tardosecentesca a favore di un ottimismo protoilluministico e razionalista che trovava fra l'altro espressione in ambito operistico nei testi del massimo librettista del tempo, Pietro Metastasio.

A ben vedere, oltreché per la sua ben nota frequentazione dei testi metastasiani (musicò l'*Adriano in Siria* e l'*Olimpiade*), Pergolesi dimostra la propria contiguità a questo universo di valori proprio attraverso la 'lettura' del testo dello *Stabat Mater*: la capacità di ricomporre il dolore, di tradurne le immagini non in uno strazio disperato, ma in un lutto profondo sublimato in rassegnazione, è un segno eloquente dell'adesione di Pergolesi alla parte più viva e moderna della cultura del proprio tempo.

Gianni Ruffin

Credo

CORO

Credo in unum Deum,
 Patrem omnipotentem,
 Factorem cæli et terræ,
 visibilium omnium et invisibilium
 Et in unum Dominum Iesum
 Christum,
 Filium Dei unigenitum
 et ex Patre natum
 ante omnia sæcula:
 Deum de Deo, Lumen de Lumine,
 Deum verum de Deo vero,
 genitum, non factum,
 consubstantialem Patri:
 per quem omnia
 facta sunt;
 qui propter nos homines
 et propter nostram salutem,
 descendit de cælis, et incarnatus est
 de Spiritu Sancto ex Maria Virgine
 et homo factus est, crucifixus etiam
 pro nobis sub Pontio Pilato, passus
 et sepultus est, et resurrexit tertia
 die secndum Scripturas,
 et ascendit in cælum, sedet ad
 dexteram Patris, et iterum venturus
 est cum gloria, iudicare vivos et
 mortuos, cuius regni non erit finis.
 Credo in Spiritum Sanctum,
 Dominum et vivificantem, qui ex Patre
 Filioque procedit, qui cum Patre
 et Fílio simul adoratur
 et conglorificatur,
 qui locutus est per prophetas.
 Et unam sanctam catholicam
 et apostolicam Ecclésiám.
 Confíteor unum Baptísma
 in remissionem peccatorum.
 Et exspecto resurrectionem mortuorum,
 et vitam venturi sæculi.
 Amen.

Stabat Mater

CORO

Stabat mater dolorosa
 Juxta crucem lacrimosa,
 Dum pendebat Filius.

SOPRANO

Cujus animam gementem
 Contristatam ac dolentem
 Pertransivit gladius.

CORO

O quam tristis et afflicta
 Fuit illa benedicta
 Mater unigeniti!

MEZZOSOPRANO

Quae moerebat, et dolebat,
 Et tremebat dum videbat
 Nati poenas inclyti!

DUETTO

Quis est homo qui non fleret,
 Christi Matrem si videret
 In tanto supplicio?

Quis non posset contristari
 Piam Matrem contemplari
 Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
 Vidit Iesum in tormentis,
 Et flagellis subditum.

SOPRANO

Vidit suum dulcem natum
 Morientem desolatum
 Dum emisit spiritum.

MEZZOSOPRANO

Eja Mater, fons amoris,
 Me sentire vim doloris
 Fac, ut tecum lugeam.

CORO

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam!

DUETTO

Sancta Mater, istud agas,
Crocifigi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerari,
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
Mihi iam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

MEZZOSOPRANO

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

DUETTO

Inflammatum et accensum,
Per te, Virgo, sum defensus,
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.

CORO

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.



MICHAEL HOFSTETTER

Direttore d'orchestra di grande fama da oltre trent'anni, è stato invitato a esibirsi in molti celebri teatri d'opera e festival, tra cui la Bayerische Staatsoper, le Staatsoper di Amburgo e Stoccarda, il Theater Basel, la Royal Opera di Copenhagen, la Welsh National Opera, l'English National Opera, la Houston Grand Opera, il National Theatre di Praga, i Festival Internazionali Händel di Halle e Karlsruhe, il Salzburg Festival, l'Orchestre National d'Île de France e molti altri. Nativo di Monaco, la sua carriera è decollata nei teatri di Passau e Wiesbaden; è stato inoltre professore di direzione d'orchestra e musica antica all'Università di Magonza. Nel mondo dell'opera, sotto la sua direzione come direttore musicale e principale al Theater Giessen (1998-2000 e 2012-2019), il Teatro ha migliorato notevolmente la propria reputazione. Ha portato il Festival del Castello di Ludwigsburg alla ribalta internazionale (2005-2012) e ha lasciato il segno con la Geneva Chamber Orchestra (2000-2006), la Stuttgart Chamber Orchestra (2006-2013) e la Grand Orchestra Recreation Graz. È stato cofondatore della Styriarte Festival Orchestra Graz (2010-2016). Dal gennaio 2020 è direttore artistico dell'International Gluck Festival di Norimberga. La rivista specializzata «Opernwelt» lo ha nominato più volte Direttore dell'anno, per esempio per la produzione di *Didone abbandonata* di Hasse al Prinzregenten Theater e per i suoi risultati al Theater Giessen. Ha pubblicato numerose registrazioni premiate, tra cui il CD *Rossini: Arias and Overtures*, insignito nel 2008 dell'Orphée du meilleur interprète dall'Académie du Disque Lyrique di Francia. Il CD *Hasse reloaded* e la produzione *A Gentle Tenor* sono stati inseriti nella Best List dei Critici Musicali Tedeschi rispettivamente nel 2012 e nel 2024.

GIULIA BOLCATO

Ha iniziato lo studio del canto al Benedetto Marcello di Venezia. Ha lavorato in molti teatri e festival prestigiosi come Teatro Regio di Parma, Opera di Firenze, Grand Théâtre de Genève, Salzburg Festspiele, Royal Swedish Opera, Fondazione Haydn, Teatro Donizetti di Bergamo, Festwochen di Innsbruck, Olimpico di Vicenza, Biennale di Venezia, Opera Giocosa Savona, Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi, Teatro Ponchielli di Cremona, Teatro Sociale di Como, Meinfanken Theater Würzburg, Opera pa Skaret Sweden. Lavora con direttori come Montanari, Fogliani, Minkowski, Nott, Casellati, Alessandrini, Savall, Angius, Bisanti, Schiff, Volkov, Skryleva, Andretta, Bernardini, Bressan, Carminati, Palumbo, Ceccarini, Tchobanov e registi quali Michieletto, Martone, Gandini, Jatahy, Steier, Waltz, Catalano, Morassi, Vaccari, Panighini, Dara, Colonna, Premoli, Bellotto e Maestrini. Nel 2024 canta in *Dorian Gray* di Matteo Franceschini alla Fondazione Haydn e in *Die Zauberflöte* al Filarmónico di Verona. Alla Fenice canta nel *Trionfo dell'onore* (2025), *Ariadne auf Naxos* (2024), *L'italiana in Algeri* (2019), *Il signor Bruschino* (2018 e 2016), *Aquagranda* (2016), *L'Eritrea* (2014), *La cambiale di matrimonio* (2014), *Il vestito nuovo dell'imperatore* (2012) e *I due timidi* (2011).



TERESA IERVOLINO

Voce di punta del belcanto e del barocco, è una delle artiste più affermate nel panorama internazionale. Collabora regolarmente con direttori d'orchestra quali Riccardo Chailly, Antonio Pappano, Daniel Harding, Fabio Luisi, Alberto Zedda, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Stefano Montanari, Ottavio Dantone, Marco Armiliato, Daniel Oren. Tra i suoi successi più recenti: *Norma* a Seul; *Messiah* di Händel ad Atene; *Requiem* di Mozart a Granada; *L'italiana in Algeri* a Cagliari; *Ariodante* a Martina Franca; *Madama Butterfly* a Barcellona e a Baden Baden e Berlino con i Berliner Philharmoniker; Sinfonia n.9 di Beethoven a Torino per MiTo; *Lucrezia Borgia* a Roma; *Alcina* a Versailles; *Giulio Cesare* a Barcellona; *La Resurrezione* al Festival di Caracalla e *Stabat Mater* di Rossini a Cardiff con la BBC National Orchestra of Wales, all'Accademia di Santa Cecilia e alla Wiener Konzerthaus. La sua discografia comprende registrazioni di opere di Händel, Mozart, Salieri e Rossini. Il suo ultimo album solistico, *La fidanzata del demonio*, è dedicato alle romanze da camera di Mercadante.



Teatro La Fenice
venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

JEAN-FÉRY REBEL
Les Éléments symphonie nouvelle: *Le Cahos*

FRANZ JOSEPH HAYDN
Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore Hob:1:102

Largo - Allegro vivace
Adagio
Menuetto. Allegro - Trio
Finale. Presto

ROBERT SCHUMANN
Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38 *Primavera*

Andante un poco maestoso - Allegro molto vivace
Larghetto
Scherzo. Molto vivace
Allegro animato e grazioso

direttore
MARKUS STENZ
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

JEAN-FÉRY REBEL, *LES ÉLÉMENTS SYMPHONIE NOUVELLE: LE CAHOS*

Gli Elementi, figurati dal ballo e dalla musica, mi parvero suscettibili di una piacevole varietà, sì per la diversità de' generi musicali, sì per la mutazione degli abiti e de' passi de' danzatori. L'introduzione a questa Sinfonia fu naturale: essa non era altro che il Cahos medesimo, quella confusione che dominava fra gli Elementi, innanzi all'istante in cui, soggiogati a leggi inalterabili, presero ciascuno la sede che lor fu prescritta nell'ordine della Natura. Per rappresentare, in tal confusione, ciascun Elemento distintamente, mi valse delle convenzioni ricevute più comunemente. ... Ritenni infine che si sarebbe resa ancor meglio l'immagine del Cahos dell'Armonia, qualora, passando nei diversi Caos sopra differenti corde, potessi, senza urtare l'orecchio, mantenere il tono finale incerto, sinché non si riducesse determinato al momento del disvelamento.

Illustra così la propria composizione Jean-Féry Rebel nella pagina dell'*Avertissement* che precede la partitura di *Les Éléments. Symphonie Nouvelle* dedicata a «Son Altesse Serenissime, Monseigneur Le Prince De Carignan», ossia Vittorio Amedeo I di Savoia-Carignano, grande appassionato dei balli dell'Opéra di Parigi e intendente, su nomina di re Luigi xv, dell'Hôtel des Menus-Plaisirs, deposito dei materiali utilizzati per le feste di corte.

Figlio del cantore Jean Rebel, Jean-Féry Rebel (1666-1747) fu allievo diretto di Jean-Baptiste Lully, di cui ereditò lo stile e il prestigio presso la corte di Francia. Divenne violinista dell'Académie Royale de Musique e, in seguito, direttore dei 24 Violons du Roy, orchestra d'élite di Versailles, consolidando la sua posizione tra i musicisti più stimati della sua epoca. Molto impegnato come didatta, Rebel si dedicò con particolare impegno e passione alla musica per la danza e il teatro, componendo balletti e *suite* eseguiti nelle fastose rappresentazioni di corte.

Les Éléments (Gli Elementi), definita 'sinfonia nuova dal suo stesso autore, è una successione di nove pezzi strumentali concepiti per uno spettacolo danzato. Nell'ordine: *Air pour les Violins: La Terre et L'Eau; Chaconne: Le Feu; Ramage: L'air; Rossignols; Loure – La Chasse; Tambourins I & II; Sicilienne; Rondeau: Air Pour L'Amour; Caprice*. Se tutti questi numeri riflettono il gusto tipico della musica francese dell'epoca, non è così per il prologo di 127 battute, non concepito per la danza, che apre la

suite, cioè *Le Cahos*, il caos, senza dubbio il più originale e audace dell'intera composizione e quasi un'anticipazione dell'atonalità di molte creazioni musicali del xx secolo, a dispetto della reputazione di Rebel, generalmente lodato per 'gusto e tenerezza' e soprattutto per l'assenza del 'terrificante e mostruoso' nella sua musica.

Gli elementi del titolo si riferiscono ai quattro costituenti del mondo secondo la filosofia tradizionale, ossia: terra, aria, fuoco e acqua. Nella cosmogonia classica, il mondo non viene creato dal nulla ma è il risultato dell'armonizzazione dei quattro elementi il cui conflitto produce il caos primigenio. Rispetto alla tradizione cristiana che vede in Dio il supremo catalizzatore di tale processo, come, ad esempio, nella *Song for St. Cecilia's Day* di John Dryden («Dall'armonia, dalla celestiale armonia / Questo quadro universale ebbe inizio. / Quando la Natura giaceva sotto un cumulo / Di atomi discordanti, / E non riusciva ad alzare la testa, / La voce melodiosa si udì dall'alto: / Alzatevi, voi che siete più che morti.») o nella *Rappresentazione del caos* che apre il più tardo oratorio *Die Schöpfung* di Haydn piuttosto fedele al racconto biblico, nella composizione di Rebel ogni principio divino è del tutto assente.

Quanto alla forma musicale che Rebel scelse per la sua personale rappresentazione del caos, ancora nell'*Avertissement* in partitura il compositore così la descrive:

Il basso, con note legate insieme e percotenti, esprime la Terra; i flauti, con vaghi giri che ascendono e discendono, imitano il corso ed il mormorio delle Acque; l'Aria è dipinta da tenute sostenute, seguite da piccole cadenze formate da piccoli flauti; finalmente i Violini, con tratti vivaci e scintillanti, rappresentano l'attività del Fuoco. Questi caratteri distintivi degli Elementi si rendono riconoscibili, separati o confusi, interi o parziali, nelle varie riprese che io denomino col nome di Cahos, e che significano gli sforzi degli Elementi nel liberarsi gli uni dagli altri. Alla settima apparizione del Cahos, questi moti si vanno acquietando, a misura che l'intero scioglimento si appressa. Questa prima idea mi condusse più oltre. Osai tentare di congiungere all'idea della confusione degli Elementi quella della confusione dell'Armonia. Mi arrischiavi di far udire dapprima tutti i suoni commisti insieme, ovvero, più propriamente, tutte le note dell'ottava raccolte nella progressione che lor è naturale, e, dopo una dissonanza, di far intendere il perfetto accordo.

Dunque dalle due battute del cluster dissonante di otto note della scala di re minore armonica (re, mi, fa, sol, la, si bemolle, do diesis) che apre con un solenne e drammatico *Très lent* la composizione, attraverso sette sezioni, che corrispondono ai sette giorni della creazione del mondo come nel racconto della Genesi biblica, il caos si risolve via via in un equilibrio armonico e ritmico privo delle irregolarità che marcano le precedenti sezioni per concludersi con una lunga cadenza in re maggiore. Significativa è la stessa scelta delle tonalità che evolve dal re minore *devoto e grave*, mutuando la classificazione di Charpentier, al re maggiore *giocosso e guerriero*

del finale. Ogni elemento è musicalmente caratterizzato da uno strumento o un insieme di strumenti che culmina in un ritrovato ordine totale nella sezione dell'ultimo giorno. L'associazione di ogni elemento con particolari scelte timbriche che corrispondono ai 'dispositivi più comunemente noti' al tempo, secondo Rebel, è una soluzione che li rende intellegibili al pubblico. Da qui la scelta di assegnare agli strumenti più gravi il ruolo della Terra, ai flauti il doppio ruolo dell'acqua, suggerita da movimenti ascendenti e discendenti, e dell'aria, descritta da note sostenute seguite da rapide cadenze, e ai movimenti rapidi dei violini quello del fuoco.

Les Éléments ebbe la prima rappresentazione con balletti il 27 settembre 1737 omettendo tuttavia il Chaos. Questo fu eseguito per la prima volta qualche mese dopo, il 17 e il 22 marzo 1738, all'Académie Royale de Musique, ma privo dei numeri danzati e dopo brani di altri compositori. Se vi fosse il timore di un fiasco non è chiaro, ma stando al resoconto del «Mercure de France» del marzo 1739 l'accoglienza alle innovazioni armoniche di Rebel fu tutt'altro che ostile:

L'Académie Royale de Musique volle, straordinariamente, e per sovvenzione degli stessi Attori, offrire due Rappresentazioni dell'Opera di Cadmo, con concorso grandissimo di spettatori; dopo tal Componimento seguì [...] il Cahos del Signor Rebel, padre, il quale, per unanime consenso de' più celebri Conoscitori, è ritenuto uno de' più begli esemplari di Sinfonia che in questo genere si trovino.

Dopo qualche rappresentazione, la composizione scomparve per secoli dai teatri e dalle sale da concerto. In epoca moderna si ha notizia di una ripresa della musica di Rebel per una *fantaisie chorégraphique* coreografata da Serge Lifar anche protagonista con Nina Vyrubova presentata al Théâtre de la Reine du petit Trianon a Versailles per due rappresentazioni il 27 e 29 giugno 1950. L'orchestra era diretta da Roger Désormière. Anche l'orchestrazione originale di *Les Éléments* per un'orchestra di circa cinquanta elementi è andata perduta e sono sopravvissuti solo arrangiamenti per ensemble strumentali di piccole dimensioni.

FRANZ JOSEF HAYDN, SINFONIA N. 102 IN SI BEMOLLE MAGGIORE HOB.I:102

La Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore Hob.i:102 fa parte del secondo gruppo delle cosiddette dodici 'Sinfonie londinesi', quelle cioè che Franz Josef Haydn (1732-1809) compose fra il 1791 e il 1795 in occasione di due tournée in Inghilterra invitato dall'impresario e violinista John Peter Salomon, organizzatore di una fortunata stagione di concerti a Londra.

Nel 1790 Joseph Haydn sciolse i legami con la corte degli Esterházy, presso cui, dagli esordi nel 1761 come assistente musicale dell'anziano di-

rettore delle musiche del principe Pál Antal, in pochi anni, nel 1766, era diventato direttore delle attività musicali grazie al sostegno del principe Miklós (Nicolaus), portando la vita artistica di corte a un livello elevatissimo con un vasto numero di lavori teatrali, sinfonie, quartetti e musica da camera. La morte del principe Miklós nel 1790 e la successione del figlio Anton, assai meno interessato alla musica e alle arti, portarono allo scioglimento dell'orchestra e della compagnia teatrale di corte. Haydn, ormai sessantenne e compensato con un cospicuo vitalizio, era ben lungi dal pensare di ritirarsi dall'attività e scelse invece di intraprendere la libera professione allargando i propri orizzonti dopo i tranquilli decenni trascorsi a corte.

Decise quindi di accettare il contratto particolarmente generoso che prevedeva la composizione di nuove sinfonie e la direzione dei concerti dal cembalo o fortepiano della grande orchestra di circa sessanta elementi di Salomon. Il 2 gennaio 1791 Haydn sbarcò a Londra con sei nuove sinfonie nel baule (dalla n. 93 alla n. 98). La realtà, molto diversa dalla piccola orchestra di Eisenstadt, stimolò Haydn ad ampliare la propria scrittura, trasformandola da cameristica a pienamente sinfonica. Inoltre, a Londra Haydn dovette confrontarsi con un pubblico pagante, esigente e molto più numeroso di quello ristretto e familiare della corte degli Esterházy. Queste nuove condizioni stimolarono composizioni sinfoniche che rappresentano il culmine della scrittura haydniana, pensate per impressionare e sorprendere il pubblico con caratteri distintivi e moderni. Il successo, anche finanziario, fu enorme. Alcuni arrivarono a paragonare il compositore austriaco al grande Georg Friedrich Händel, indicandoli come i due sommi Maestri della musica antica e moderna. Incoraggiato dall'esito felicissimo del suo esordio londinese, dopo un breve soggiorno nella sua patria, Haydn decise di ripetere l'esperienza con un secondo viaggio a Londra iniziato nel febbraio 1794 e sei nuove sinfonie (dalla n. 99 alla n. 104), le ultime della sua cospicua produzione sinfonica, che furono nuovamente accolte con grande entusiasmo.

Nelle sinfonie londinesi, Haydn riprende lo schema formale adottato fin dalle sue ventisei sinfonie composte negli anni 1773-1784, con un primo movimento in forma-sonata; un secondo tempo in forma di *Adagio cantabile* o *Andante con variazioni* seguito da un Minuetto dal ritmo spesso militaresco e comunque assai deciso e un finale in forma di rondò. Per rispondere alle caratteristiche dell'orchestra di Salomon, la strumentazione è più ricca, così come sono più generose le invenzioni che i numerosi virtuosi dell'orchestra potevano realizzare pienamente.

Non sfugge a tale schema la Sinfonia in si bemolle maggiore n. 102, eseguita con grande successo il 2 febbraio 1796 al King's Theatre in Haymarket di Londra per l'apertura della stagione teatrale di opere e concerti, ma curiosamente oggi meno eseguita delle consorelle londinesi.

Il primo movimento si apre con un *Largo* introduttivo con spunti che anticipano l'*Allegro vivace*, in forma-sonata, sviluppato su due temi

contrapposti in vivace dialettica. Il primo tema si caratterizza per motivi ascendenti e armonie chiare, mentre il secondo, più cantabile, è affidato alle viole e ai legni. Lo sviluppo è complesso e giocato con modulazioni di frammenti tematici trasposti in tonalità distanti (re minore, fa maggiore) e ricomposti con sorprendenti variazioni contrappuntistiche fino al rullo di timpani che conclude perentoriamente il movimento. Semplice e rasserenante, l'*Adagio* del secondo tempo si apre su un cantabile dolce ed espressivo, spesso affidato al corno e al fagotto, con un accompagnamento pizzicato degli archi. L'equilibrio tra linee melodiche e contrappunti di accompagnamento è un bell'esempio di semplicità colta, nella quale ogni nota si direbbe scelta con rigore quasi architettonico. L'*Allegretto* del terzo movimento si apre con un Minuetto dai ritmi puntati e accenti marcati dal carattere di danza paesana, cui si contrappone il Trio centrale, una parentesi più raccolta e pastorale affidata a legni e bassi, prima del ritorno della danza. Il *Presto* del *Vivace* ultimo movimento presenta una forma rondò nella quale al tema principale si alternano un secondo tema di carattere scherzoso e un terzo più cantabile, sempre all'interno di un tessuto ritmico teso e brillante. Nella coda Haydn maschera scherzosamente il tema principale fino alla trascinate vitalità del finale.

A differenza di numerose altre sinfonie haydniane, la Sinfonia n. 102 non reca un titolo nonostante meriterebbe quello del *Miracolo* erroneamente attribuito alla Sinfonia n. 96 in re maggiore HoB:I:96. Per lungo tempo si ritenne, infatti, che la rovinosa caduta di un lampadario nella sala dove si svolse la trionfale esecuzione della sinfonia haydniana senza che nessuno subisse ferite o danni fisici di sorta, il miracolo appunto, fosse avvenuto dopo la prima della Sinfonia n. 96 nel 1791. Stando a quanto riportato dal «Morning Chronicle» il 3 febbraio 1795 – «L'ultimo movimento fu bissato; e, malgrado l'interruzione provocata dalla caduta accidentale di uno dei lampadari, fu eseguito con non meno sensazione.» – non lascia tuttavia dubbi sul fatto che tale episodio avvenne in concomitanza con l'esecuzione della Sinfonia n. 102. Quanto al fortunato (o miracoloso) esito del crollo, è probabile che il pubblico fosse accorso in massa verso il palcoscenico per acclamare Haydn, lasciando quindi vuoti i posti dove il pesante lampadario atterrò.

ROBERT SCHUMANN, SINFONIA N. 1 IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 38 PRIMAVERA

Lavoro orchestrale significativo nel percorso artistico del compositore di Zwickau, la Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38 detta *Frühling* (Primavera) segna un momento decisivo nella vita personale e artistica di Schumann (1810-1856). Fino al 1840 Schumann si era dedicato quasi esclusivamente alla musica per pianoforte, strumento che sentiva come prolungamento del proprio mondo interiore, creando cicli dal forte carattere

innovativo come *Carnaval*, *Papillons* e *Kinderszenen*. Al settembre 1840 risale anche il matrimonio con Clara Wieck, dopo lunghe controversie con Friedrich Wieck, padre di Clara, evento felice che portò a una vera esplosione creativa. In quell'anno compose, infatti, circa centocinquanta *Lieder* che traducono in musica l'esperienza emotiva dell'amore e della nuova vita coniugale. Nel 1841 Schumann avverte l'esigenza di cimentarsi in forme più ampie che prevedono l'impiego di organici strumentali più estesi del semplice pianoforte. In questo slancio creativo, fu decisiva l'influenza di Clara e i suoi incoraggiamenti a confrontarsi con la sinfonia, allora considerata il genere sommo della musica strumentale, nel quale eccelsero Beethoven e Schubert, modelli ai quali Schumann guardava con ammirazione.

In effetti lo Schumann ventenne aveva concepito progetti per la composizione di lavori sinfonici. Un primo tentativo fu la Sinfonia giovanile in sol minore composta tra il 1832 e il 1833, di cui solo due movimenti furono completati, probabilmente per la poco incoraggiante accoglienza del primo, eseguito in pubblico a Zwickau nel 1832. La Sinfonia n. 1 ebbe una gestazione breve: fu composta fra gennaio e febbraio del 1841, probabilmente ispirata dal verso «... Im Thale blüht der Frühling auf» (... nella valle sboccia la primavera) da un'ancora inedita poesia di Adolf Böttger, poeta e traduttore sassone contemporaneo del compositore. Poco dopo la stesura della partitura, la sinfonia venne eseguita al Gewandhaus di Lipsia il 31 marzo 1841 direttamente dal manoscritto sotto la direzione di Felix Mendelssohn Bartholdy, grande amico e sostenitore di Schumann. «Schöner glücklicher Abend» (Bella serata felice) annota Schumann nel suo diario dopo il clamoroso successo riscosso dalla sua sinfonia, un successo per il quale ringrazia Mendelssohn per l'accurata preparazione e direzione e che considera una sorta di consacrazione pubblica come compositore nei generi maggiori come quello sinfonico. Il lavoro di limatura sulla sua Prima sinfonia tuttavia continuò anche sulla scorta dei consigli dell'amico Mendelssohn fino alla consegna del manoscritto all'editore Breitkopf & Härtel di Lipsia per la stampa definitiva nell'agosto 1841.

Nonostante il titolo *Frühlingssinfonie*, suggerito da Clara, non si tratta di una sinfonia a programma come il pubblico generalmente comprese. Per evitare tale interpretazione, Schumann cancellò dall'autografo i titoli dei singoli movimenti prima di consegnare alle stampe il manoscritto: *Frühlingsbeginn* (Inizio della primavera) per il primo movimento; *Abend* (Sera) per il *Larghetto* del secondo movimento; *Frohe Gespielen* (Lieti compagni di giochi) per lo Scherzo del terzo; *Voller Frühling* (Primavera piena) per il movimento conclusivo. In effetti, Schumann non intendeva aderire al modello della musica programmatica, ma piuttosto trasformare la struttura sinfonica tradizionale in quattro movimenti, integrandola con un principio poetico unitario, concepito come un processo in costante evoluzione che trova il proprio culmine nel finale. In questa prospettiva, il movimento con-

clusivo non è un mero epilogo, ma assume un valore strutturale e simbolico almeno equivalente a quello dell'apertura.

La sinfonia si apre con un'ampia introduzione, nel tempo di *Andante un poco maestoso*, dal carattere solenne e quasi monumentale, come se Schumann volesse predisporre l'ascoltatore a un evento importante, che lentamente si dissolve nell'esplosione di energia dell'*Allegro molto vivace* che segue. Qui il tema principale, costruito su un ritmo incisivo e serrato, sembra nascere direttamente dal materiale introduttivo con cui crea un forte senso di continuità. La forma di base è quella della sonata, anche se Schumann rinuncia a un vero secondo tema autonomo, ruotando l'architettura tutta attorno al primo tema. Nella lunga coda emerge nei legni un nuovo motivo, ma ancora una volta è il tema principale a dominare il materiale musicale. Dopo una ripresa abbreviata, il movimento si chiude con una conclusione radiosa e luminosa, un'autentica esplosione di energia. Il *Larghetto* del secondo movimento introduce un clima completamente diverso: un tema ampio e disteso, dal lirismo pacato, che grazie alla raffinata orchestrazione si colora di sfumature delicate e intimamente poetiche. Una breve transizione affidata ai tromboni funge da ponte verso il terzo movimento, *Molto vivace*, dello Scherzo. Qui Schumann sorprende con una struttura insolita: non un semplice alternarsi di Scherzo e Trio, secondo la collaudata formula delle sinfonie mature di Haydn, ma una forma in cinque sezioni, arricchita da un secondo Trio che dona varietà e movimento all'intero tempo. L'*Allegro animato e grazioso* del movimento finale riporta la sinfonia verso un clima di gioiosa vitalità. La forma-sonata resta come riferimento anche in questo movimento, ma Schumann la rielabora con una certa libertà: la divisione fra i temi principali e secondari è volutamente sfumata, e ciò che emerge nettamente è piuttosto la capacità del compositore di trasformare un'unica cellula ritmica in una sorprendente ricchezza di figure e varianti. È in questo movimento conclusivo che si manifesta con più chiarezza il carattere positivo dell'intera composizione, che si chiude in un'atmosfera di esuberante brillantezza.

Come detto, la Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38 conquistò immediatamente pubblico e critica. Venne apprezzata soprattutto la freschezza poetica e il vigore ritmico nuovi, fondendo forma classica di chiara ascendenza beethoveniana con un lirismo intimista e cameristico, tipici del compositore. Se la critica contemporanea apprezzò la novità dell'idea unitaria che attraversa tutta la sinfonia, i tradizionalisti non mancarono di sottolinearne alcuni difetti di orchestrazione, particolarmente nei movimenti centrali. Difetti che non ostacolarono la popolarità di una composizione generalmente apprezzata per il suo slancio giovanile e le melodie immediate. La sua popolarità continuò per tutto il resto del XIX secolo nonostante fosse considerata meno profonda dei lavori sinfonici successivi di Schumann, che finirono per metterla un po' in ombra. Nel Novecento, alla sua riscoperta contribuirono grandi direttori come, fra gli altri, Furtwängler, Klemperer,

von Karajan e Tennstedt, i quali misero soprattutto in evidenza l'unità motivica e la chiarezza nella scrittura orchestrale, nonché il suo carattere gioioso, restituendo pienamente il senso di primavera alla base dell'ispirazione schumanniana. Riconosciuta oggi come un capolavoro del romanticismo tedesco, la sinfonia unisce poesia, slancio vitale e rigore formale, che continuano ancora oggi ad affascinare l'ascoltatore grazie soprattutto alla freschezza di ispirazione del giovane Schumann.

Stefano Nardelli



MARKUS STENZ

Considerato uno dei più autorevoli direttori del nostro tempo, inizia la stagione 2025-2026 con una nuova produzione del *Wozzeck* di Berg e concerti sinfonici alla Fenice, dove dirige anche il *Lohengrin* nell'aprile 2026. Dopo le *performance* di *Die Walküre* e *Siegfried* con la Hangzhou Philharmonic Orchestra, conclude il *Ring* di Wagner in questa stagione dirigendo *Götterdämmerung* ad Hangzhou. Ritorna poi a due delle sue collaborazioni di lungo corso, quella con la Seoul Philharmonic Orchestra e quella con la Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, oltre alla Oregon Symphony Orchestra, all'Orchestra della Finnish National Opera e alla Shanghai Symphony Orchestra, tra molte altre. Ha ricoperto incarichi di grande rilievo, tra cui quelli di direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (2012-2019), direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestra (2015-2019) e direttore in residenza della Seoul Philharmonic Orchestra (2016-2021). 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. Nel 2018 vede la luce l'attesa prima mondiale di *Fin de partie* di Kurtág alla Scala (dove ha riscosso grande successo anche con *Elektra* di Strauss), opera ripresa alla Dutch National Opera e poi, in prima esecuzione francese, all'Opéra National de Paris. Il suo debutto negli Stati Uniti è avvenuto con la Detroit Symphony Orchestra ed è poi tornato in America dirigendo la Oregon Symphony e la Indianapolis Symphony Orchestra. Altri recenti momenti di rilievo sono stati i concerti con MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra, Dortmund e Luxembourg Philharmonic Orchestra, Orchestre National de Lyon e Barcelona Symphony Orchestra. Ha studiato all'Hochschule für Musik di Colonia sotto la guida di Volker Wengenheimer e a Tanglewood con Leonard Bernstein e Seiji Ozawa. Gli è stata conferita l'Honorary Fellowship del Royal Northern College of Music di Manchester e il Silberne Stimmgabel dello Stato di North Rhein/Westphalia. Alla Fenice dirige *Der Protagonist* di Weill (2025), *Ariadne auf Naxos* (2024), *Der fliegende Holländer* (2023), *Elegy for Young Lovers* di Britten (1988) e una serie di concerti in diverse stagioni sinfoniche.

Teatro La Fenice
venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

BEDŘICH SMETANA
Vltava (La Moldava)

ZOLTÁN KODÁLY
Galántai táncok (Danze di Galánta)



JEAN SIBELIUS
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Allegretto
Tempo andante, ma rubato
Vivacissimo
Finale: Allegro moderato

direttore
ALPESH CHAUHAN
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

BEDŘICH SMETANA, *VLTAVA* (LA MOLDAVA)

Pur nella differenza d'impianto tra la produzione quartettistica novecentesca e la grande orchestra romantica, non si può non cogliere nelle pagine di Bedřich Smetana (1824-1884) una tensione narrativa e un gusto per l'immagine musicale sorprendentemente moderni. *Vltava* (che prende il nome dal fiume che noi conosciamo con il nome di Moldava) è il secondo poema sinfonico di *Má vlast* (La mia patria), composto da Smetana tra il 20 novembre e l'8 dicembre 1874, in un periodo segnato dalla sordità ormai completa del compositore. L'opera nacque come parte di un ciclo dedicato alla celebrazione della storia, dei paesaggi e delle leggende della Boemia (l'attuale Repubblica Ceca) e fu presentata per la prima volta il 4 aprile 1875. Alla base della sua creazione vi era la volontà da parte del compositore di offrire un affresco musicale che potesse diventare simbolo dell'identità nazionale ceca, in occasione delle crescenti spinte patriottiche che animavano il Paese nell'ultimo quarto dell'Ottocento.

Il percorso della Moldava – dalla sorgente nella selva boema sino al trionfale ingresso a Praga – non viene semplicemente raccontato, ma vissuto attraverso una successione di quadri che, pur distinti, sono saldamente uniti da una scrittura ciclica e da una sapiente economia di mezzi tematici. L'inizio, affidato ai flauti e clarinetti, restituisce quasi fisicamente il gorgoglio delle due sorgenti, grazie a rapidi arpeggi e figurazioni leggere che si intrecciano e si sommano in un'accresciuta tensione sonora. È questa la fase più introspettiva del poema, dove l'acqua non è ancora storia o racconto, ma pura energia potenziale. Dopo questa introduzione, la confluenza dei ruscelli introduce il celeberrimo tema principale, arioso e persistente, che Smetana ricava da una melodia popolare (*La Mantovana*), ma cui dona una sorprendente forza sinfonica. *La Mantovana* che non è propriamente una danza boema, bensì una melodia attribuita al tenore italiano Giuseppe Cenci, detto Giuseppino del Biado – con testo «Fuggi, fuggi, fuggi da questo cielo» – pubblicato per la prima volta in una raccolta seicentesca di madrigali. Della melodia italica Smetana utilizza le sue linee semplici ed evocative, non tanto per citarla direttamente, quanto per evocare un archetipo

melodico condiviso. Lo impiega, di fatto, come una sorta di *leitmotiv* del fiume, affidandolo inizialmente ai violini in un'espressività morbida e 'ondeggianti' (*lusingando, sempre ondeggiante* si legge, infatti, in partitura). Con intensità romantica il compositore lo trasporta attraverso modulazioni fino a incastonarlo in un climax patriottico con l'introduzione del motivo, questa volta prettamente boemo, del *Vyšehrad*. Il tema, dapprima suggerito negli archi, si amplia progressivamente, attraversando l'orchestra, avvolgendo chi ascolta in un senso di movimento ininterrotto: la Moldava ora si fa fiume, scorre tra campi e villaggi, racchiudendo nel suo alveo il destino di un intero popolo. Smetana orchestra con sapienza i registri – ora sfruttando il timbro vellutato dei legni, ora la corposità degli ottoni – così da restituire la varietà del paesaggio attraversato.

Nella seconda sezione non manca, come nel miglior sinfonismo ottocentesco, il momento della festa. La danza contadina, costruita su ritmi di polka e scandita da un *groove* vivacissimo negli archi e nei fiati, irrompe come parentesi luminosa e quasi teatrale: qui la musica abbandona per qualche battuta il tono epico per immergersi in una dimensione popolare autentica, quasi a suggerire che il fiume sia testimone e complice delle gioie quotidiane della Boemia rurale. Lo stesso tema principale, rinnovato nella strumentazione, riaffiora solenne a dare senso di unità interna alla narrazione.

Un cambio radicale di atmosfera si produce nella sezione notturna dedicata alle ninfe d'acqua: uno spazio che ora si fa rarefatto, in cui pizzicati degli archi e morbide progressioni delle arpe riproducono un universo magico e sospeso. La scrittura si fa intimistica, quasi cameristica, e ancora una volta sottolinea la capacità di Smetana di fondere il grande affresco sinfonico con dettagli di straordinaria delicatezza formale.

Giungono, infine, le rapide del fiume. Il tema si frammenta e si moltiplica, l'orchestra accelera verso un tumulto che ha quasi i tratti di un passaggio iniziatico: le rapide di San Giovanni sono ostacolo e rito di passaggio, momento di massima tensione drammatica. Ma è un attimo, perché subito dopo la Moldava raggiunge Praga ed ecco che la musica si fa allora monumentale, riprendendo in fortissimo il tema di *Vyšehrad*, a siglare una circolarità narrativa e simbolica che lega le varie parti di *Má vlast*. È, in fondo, la storia stessa di una nazione, che si compie grazie al filo d'acqua, come un ricordo ostinato e dolcissimo che attraversa e unisce. Quello che resta all'ascoltatore è l'impressione di aver intrapreso un grande viaggio: un viaggio nella geografia, nella storia e soprattutto nell'anima di un territorio e della sua storia, sia naturale che culturale. Smetana, come Šostakovič nel Novecento, riesce a conciliare forma e narrazione, intimità poetica e ampiezza visionaria, dando vita a un'opera che non è mai semplice descrittivismo ma genuina evocazione.

ZOLTÁN KODÁLY, *GALÁNTAI TÁNCOK* (DANZE DI GALÁNTA)

Le *Danze di Galánta* (*Galántai táncok*) di Zoltán Kodály (1882-1967) occupano un posto di rilievo tra le opere orchestrali del Novecento europeo e, insieme alle celebri *Danze* di Marosszék, rappresentano una delle testimonianze più significative dell'interesse del compositore per la tradizione popolare ungherese. L'opera nacque nel 1933, quando la Società Filarmonica di Budapest commissionò a Kodály un lavoro per celebrare il suo ottantesimo anniversario: l'autore scelse allora di richiamare le suggestioni della propria infanzia trascorsa a Galánta, una cittadina situata lungo la linea ferroviaria tra Vienna e Budapest, dove visse per sette anni. In quel periodo il giovane Kodály ebbe modo di ascoltare a più riprese le bande tzigane locali, che godevano di una fama già consolidata: la loro tradizione musicale era stata citata fin dal Settecento in poesie e racconti, e il repertorio dei loro musicisti costituiva un punto di riferimento vivo nella memoria collettiva della regione.

Fin dagli esordi della sua carriera Kodály si dedicò con passione alla ricerca etnomusicologica, spesso insieme a Béla Bartók, raccogliendo e trascrivendo melodie popolari in villaggi remoti. Tuttavia, la sua visione del folklore non si limitò mai al semplice recupero documentario: la musica popolare, per lui, era una sorgente vitale capace di alimentare un linguaggio moderno e colto.

Le *Danze di Galánta* ne sono un esempio eloquente: non una serie di trascrizioni letterali, ma un'elaborazione sinfonica raffinata, che prende spunto da edizioni antiche di melodie per banda e dalle formule tipiche del *verbunkos*, la danza ungherese di reclutamento, strutturata nell'alternanza tra una sezione lenta (*lassú*) e una veloce (*friss*).

La partitura si apre con un'ampia introduzione lenta, di carattere elegiaco, affidata ai legni: il clarinetto espone il primo tema, sinuoso e intensamente espressivo, che stabilisce da subito quel clima lirico-narrativo tipico delle evocazioni popolari. La scrittura orchestrale sottolinea i colori cangianti del timbro, con un uso sapiente dei fiati in registri medio-gravi, come a richiamare l'intonazione delle antiche bande paesane. Progressivamente l'atmosfera si anima, e già nelle prime battute si percepisce la volontà di Kodály di trasformare il materiale popolare in un vero discorso sinfonico, arricchito da armonie raffinate e modulazioni inaspettate. Segue un'ampia sezione in tempo rapido, dove i temi si moltiplicano in un continuo gioco di contrasti. Le cellule melodiche, tratte da antiche edizioni di danze ungheresi, sono trattate con estrema libertà: il compositore le varia, le frammenta, le contrappone con effetti quasi concertanti, sfruttando a pieno le potenzialità timbriche dell'orchestra.

Particolarmente significativa è la scrittura per gli archi, che alternano momenti di cantabilità distesa a passaggi virtuosistici di notevole brillantezza. In questo modo, la danza si eleva da semplice intrattenimento popolare a costruzione sinfonica di ampio respiro. Il cuore dell'opera si

trova nella grande sezione centrale, in cui il ritmo del *friss* esplode in tutta la sua energia. Qui Kodály impiega figure sincopate e accenti spostati, creando una tensione continua che culmina in episodi di trascinate vitalità. L'orchestrazione è ricca di contrasti: agli episodi lirici affidati agli archi o ai legni rispondono squilli di ottoni e percussioni, capaci di evocare l'ebbrezza collettiva della danza sino all'arrivo della sezione finale costruita su figurezioni ritmiche sempre più serrate e su una densità orchestrale progressiva. L'effetto è quello di una danza trascinata fino allo stremo, in cui lirismo e virtuosismo si fondono in un finale di straordinaria energia. L'opera si chiude così non con una conclusione distesa, ma con un gesto affermativo e brillante, che lascia risuonare nell'ascoltatore la forza vitale della tradizione magiara trasfigurata dal linguaggio sinfonico moderno.

JEAN SIBELIUS, SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE OP. 43

Jean Sibelius compose la sua Seconda Sinfonia in re maggiore op. 43 tra il 1901 e il 1902, in un momento cruciale della sua maturazione stilistica e umana. Dopo la Prima Sinfonia, apparsa nel 1899, il compositore finlandese era considerato uno dei maggiori rappresentanti della nuova musica nordica, benché molti critici cogliessero in quella pagina i riflessi troppo evidenti della lezione di Čajkovskij e della scuola russa. L'artista sentiva dunque l'urgenza di liberarsi da questo debito, di affinare la propria voce e di affermare un linguaggio autenticamente personale. Fu un soggiorno italiano – a Rapallo, sulle coste liguri – nei primi mesi del 1901 a innescare la scintilla creativa che avrebbe condotto alla nuova sinfonia: la luce del Mediterraneo, le memorie artistiche e letterarie del luogo, le suggestioni di un paesaggio così diverso da quello nordico. All'inizio Sibelius pensò addirittura a un ampio affresco sinfonico ispirato alla *Divina Commedia* di Dante, ma il progetto rimase presto sullo sfondo. L'idea di fondo maturò invece verso una nuova sinfonia, un'opera 'assoluta', concepita come flusso musicale autonomo, senza vincoli programmatici dichiarati, ma ricca di tensioni interiori e immagini poetiche sottese.

La stesura definitiva venne portata a termine a Helsinki nel 1902, e l'8 marzo dello stesso anno la sinfonia venne presentata in prima assoluta con il compositore stesso sul podio. L'accoglienza fu trionfale: il pubblico finlandese, oppresso dalle politiche di russificazione imposte dallo zar, riconobbe nel crescendo epico e nella catarsi del Finale una sorta di messaggio di resistenza nazionale, un simbolo di speranza collettiva. Sibelius non confermò mai in realtà questa lettura, anzi sottolineò più volte che la sua sinfonia era il frutto di un processo artistico e interiore. Tuttavia, egli non poté ignorare l'impatto che il contesto storico e il clima politico ebbero sulla ricezione. L'opera, dedicata a Baron Axel Carpelan – generoso mecenate e

figura decisiva nella carriera del compositore – si impose subito come la sinfonia più amata e più frequentemente eseguita di Sibelius rappresentando uno spartiacque nell'evoluzione di Sibelius. Se da un lato conserva ancora l'impronta del romanticismo tardivo, con il gusto melodico e l'enfasi drammatica, da un altro lato segna un notevole passo avanti rispetto alla Prima Sinfonia per coerenza formale e per l'uso originale dei motivi ridotti a cellule vitali. In essa si intravede già la via che condurrà alle conquiste austere e lapidarie della Quarta e della Quinta, dove il linguaggio si farà ancora più essenziale. Rispetto ad altri contemporanei, come Carl Nielsen che proprio con la sua Seconda esplicitava un temperamento ironico ed estroverso, Sibelius rimane sempre introverso, poetico e severo, radicato nella visione di un sinfonismo naturale che non imita la natura, ma ne traduce i processi vitali.

La composizione presenta la struttura canonica in quattro movimenti, ma ben poco è convenzionale nel trattamento che Sibelius fa dei materiali musicali. Caratteristica fondamentale del suo stile è il ricorso a cellule tematiche brevi, elementi di due o tre battute al massimo che vengono sottoposti a una continua trasformazione. Più che sviluppare grandi arcate melodiche alla maniera austro-tedesca, Sibelius predilige un metodo che si potrebbe definire "organico": dal germoglio nasce il fiore, dal fiore il frutto, e il movimento simile a un ciclo vitale sostiene l'intera architettura. Dalla semplicità iniziale si propaga così una rete di varianti, accumulazioni, riprese che generano un senso di crescita naturale. È questo il motivo per cui la critica ha spesso parlato di 'organicismo sinfonico': non un'astratta dialettica tematica, ma un costante riplasmarsi di materiali in continua metamorfosi.

L'orchestrazione rinuncia agli effetti spettacolari. Benché non compaiano arpa, grancassa o piatti, l'impressione è ugualmente di straordinaria ricchezza grazie alla duttile scrittura degli archi, sempre in moto che crea la base di un continuum, mentre i fiati e gli ottoni non irrompono per episodi isolati, ma si integrano come strati sonori che ampliano e colorano la tessitura. La tonalità di re maggiore d'impianto, luminosa e aperta, funge da perno di stabilità, dell'opera pur essendo continuamente minacciata da deviazioni improvvise verso ombre minori, soprattutto il fa diesis minore, che introduce tensione e contraddizione.

Il primo movimento, *Allegretto*, si apre con un gesto discreto: una figura degli archi che suggerisce un battito, un palpito germinativo. Questo umile incipit si rivela il germe che alimenterà l'intero universo sonoro. Su tale figurazione ritmica si innesta progressivamente un tema semplice, pastorale, che evoca un paesaggio solare, un senso di espansione naturale. Qui i legni assumono una funzione particolare: le loro entrate rimandano a cori di pifferi idealizzati, a zampogne trasfigurate, collocando tonalmente il movimento in un chiarore meridiano. Ma è una semplicità solo apparente che si infrange con l'apparizione del cosiddetto terzo tema impostato in fa diesis minore. Con esso entra un contrasto armonico radicale: la tonalità lontana introduce

ombre inattese, e la musica assume così un carattere maestoso e quasi tragico che più di un 'tema' tradizionale, rappresenta una frattura, un secondario rilievo drammatico che apre la via allo sviluppo. Questo sviluppo non segue i canoni della contrapposizione. Non troviamo la classica dialettica tra primo e secondo tema, piuttosto una selva di cellule, motivi frantumati delle due idee tematiche, modulazioni che trasformano e riaggregano i diversi materiali; un vero fiume che si espande in mille rivoli, ma che trova sempre coerenza interna. La ripresa riconferma questo senso di coesione, riportando i nuclei iniziali in veste più ampia, con chiuse solenni nei corni e che produce nell'ascoltatore l'impressione che la musica non discuta, ma cresca come un organismo vivente, dalle radici solide, che tende verso la luce ma che nelle ultime battute si spegne progressivamente sino al *pianissimo* che chiude l'ultima sezione.

Il secondo movimento porta un radicale cambiamento d'atmosfera e affonda le radici nei giorni trascorsi da Sibelius a Rapallo, rievocando, secondo alcune fonti, la 'scena dello sconosciuto' del *Don Giovanni* che il compositore, in una lettera del 1901, citò come figura di ispirazione poetica delle sue idee musicali durante quel soggiorno in Italia. L'indicazione agogica è *Tempo andante, ma rubato*. I contrabbassi, dopo un perentorio colpo di timpani iniziale, aprono in pizzicato con un registro grave che scava l'atmosfera in un senso cupo, funebre, evidenziato anche dall'indicazione agogica «lugubre» all'entrata della frase dei fagotti. Qui Sibelius ha lavorato con episodi distinti – almeno otto cellule variabili – legati più da associazione emotiva che da logica periodica. Così, dopo l'incipit cupo, gli archi presentano un cantabile mesto e lirico, interrotto da una salita cromatica di straordinaria tensione. Più avanti subentrano i tromboni con potenti fanfare armonizzate, un episodio che segna uno dei culmini emotivi di tutta la sinfonia, e che il pubblico finlandese avvertì subito come grido eroico, come voce della collettività oppressa che si leva. Anche il tessuto armonico percorre zone varie e remote – dal re minore iniziale si passa a fa diesis maggiore, a la maggiore, nuovamente a modulazioni ingannevoli – creando la sensazione di un viaggio tra più stati d'animo, dal dolore rassegnato alla speranza intravista. La forma non è quindi giocoforza regolare: episodi lirici e drammatici, sezioni luminose ma dal carattere introspettivo, affidate ai legni, e fanfare epiche si alternano senza uno schema apparente, eppure la continuità data dagli archi e dai richiami tematici fa sì che nulla sembri estraneo creando una tensione che si rinnova continuamente, in modo che il movimento arrivi alla conclusione regalando un senso di rarefazione, quasi sospeso, che però nelle ultime battute viene chiuso da un improvviso crescendo che ha quasi il senso della inesorabilità.

Lo Scherzo – *Vivacissimo* – si impone con energia elettrica: gli archi in moto perpetuo di semicrome generano un fremito incessante, e sopra di essi i fiati lanciano cellule rapide, discendenti, che tagliano l'aria come saette. L'elemento ritmico prevale nettamente, creando un'atmosfera di frenesia. Qui Sibelius porta avanti un'idea moderna: la forma non è quella di

uno scherzo tripartito tradizionale, ma più una giustapposizione di blocchi in tensione. Quando arriva il Trio – *Lento e suave* –, l'effetto è quasi miracoloso: l'orchestra si ritira e l'oboe canta una melodia semplice, dolce, in sol bemolle maggiore, che si distende come un'oasi di quiete che viene rinforzato dall'entrata degli archi. È la parentesi meditativa della sinfonia, un momento sospeso che sembra evocare gli spazi aperti e silenziosi della natura nordica. Dopo aver goduto di questo clima lirico, il moto perpetuo degli archi ritorna, e con esso la tensione incalzante dello Scherzo.

Il vero colpo di teatro sta però nel passaggio al quarto movimento. Non vi è conclusione netta: lo Scherzo si prolunga come ponte transitorio, con un flusso orchestrale in crescendo che porta senza cesura al grande Finale, *Allegro moderato*. L'effetto è di un arco drammatico continuo, in cui la musica si rigenera senza soluzione di continuità, come se le forze scatenate nello Scherzo trovassero uno sbocco catartico nella solenne dichiarazione finale.

Il Finale si apre con un tema maestoso, largo, affidato a tutta l'orchestra. È l'immagine della vittoria, della piena affermazione. A differenza del modello beethoveniano – dove gli ultimi movimenti sono spesso teatri di conflitto – qui i temi non sono in opposizione, ma in cooperazione. Un secondo tema, più disteso e cantabile, emerge con naturalezza: non un contrasto dialettico, ma un complemento organico. La scrittura si regge su un flusso incessante di semicrome agli archi, che sostiene e trascina quasi l'intero movimento. La progressione, anche se interrotta da momenti di ripiegamento e intimità espressiva e da echi di un mondo lontano, appare quasi inarrestabile: Sibelius la costruisce a onde, accumulando tensione progressivamente fino al culmine finale. Gli ottoni – trombe e tromboni in particolare – si ergono su larghi accordi, e i timpani rafforzano inesorabilmente le perorazioni fortemente emotive degli archi. L'effetto è travolgente: non un'esplosione improvvisa, ma un moto ascensionale che conduce progressivamente l'ascoltatore a un'apoteosi luminosa. Qui il pubblico del 1902 colse senza dubbio il senso della liberazione nazionale: davvero una vittoria collettiva elevata a simbolo orchestrale. Eppure, la Seconda Sinfonia non si esaurisce in questo messaggio contingente. La sua grandezza sta proprio nella capacità di unire un discorso formale coerente con un contenuto emotivo più generale. La nascita dalla semplicità germinativa, l'oscurità del dolore, la quiete lirica, la catarsi finale sono tutte tappe di un dramma interiore che travalica la politica, e che parla direttamente al cuore. Non stupisce quindi che la composizione sia rimasta fino a oggi l'opera più amata di Sibelius, quella che più spesso appare nei programmi sinfonici e che più chiaramente continua a incarnare – per gli ascoltatori finlandesi e non – l'idea di un cammino dalla lotta alla vittoria, dalle ombre alla luce. Un simbolo nazionale, certo, ma soprattutto una pagina universale, in cui ciascuno può riconoscere un personale e unico percorso di trasformazione.

Gian Giacomo Stiffoni



ALPESH CHAUHAN

Ricopre la carica di direttore ospite principale della Düsseldorfer Symphoniker Orchestra e di direttore musicale della Birmingham Opera Company. Collabora regolarmente con orchestre come City of Birmingham Symphony Orchestra, Hallé Orchestra, Adelaide Symphony, Oslo Philharmonic, Antwerp Symphony, Stavanger Symphony, Detroit Symphony, Philharmonie Zuidnederland, Orchestre National de Belgique, Vancouver Symphony e National Youth Orchestra of Great Britain. Recenti impegni includono collaborazioni con Atlanta Symphony, Los Angeles Philharmonic, Seattle Symphonic, National Symphony Orchestra di Washington, Toronto Symphony, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, RAI di Torino e London Philharmonic Orchestra. Collabora con solisti di fama internazionale come Karen Cargill, Sir Stephen Hough, Hilary Hahn, Johannes Moser, Pablo Ferrández, Benjamin Grosvenor, Pavel Kolesnikov, Simone Lamsma e Simon Hofele. Dopo il suo debutto nel 2015, è stato nominato direttore principale della Filarmonica Arturo Toscanini, con cui ha eseguito i cicli completi delle sinfonie di Beethoven e Brahms. Come direttore musicale della Birmingham Opera Company, seguendo le orme del suo mentore Sir Graham Vick, rimane fermo sostenitore di un approccio unico per rendere l'opera accessibile alla più ampia comunità di Birmingham. Recenti progetti includono la produzione di Keith Warner del *New Year* di Tippett. In passato hanno riscosso grande successo il *Rheingold* wagneriano e *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk* di Šostakovič. Altri progetti operistici includono *Turandot* e *West Side Story*. È particolarmente noto per le sue interpretazioni del repertorio tardo-romantico e del ventesimo secolo. Tra i momenti salienti della stagione spiccano *Das Lied von der Erde* di Mahler, eseguito sia con la City of Birmingham Symphony Orchestra che con la Düsseldorfer Symphoniker, e una serie di esecuzioni delle ultime sinfonie di Bruckner. È inoltre un grande sostenitore della musica contemporanea, con all'attivo interpretazioni di opere di compositori quali Adès, Clyne, Czernowin, Dutilleux, Golijov, Gubaidulina, Hussain, KatsChernin, Lizée, Montgomery, Psathas, Reich, Simpson e Walker. Convinto promotore dell'educazione musicale per i giovani, è anche un attivo sostenitore di Young Sounds UK, un'associazione che si prefigge di fornire supporto a giovani talenti provenienti da contesti svantaggiati. Nel 2015 è stato direttore ospite nel film BBC *Ten Pieces*, che ha portato il mondo della musica classica nelle scuole secondarie di tutto il Regno Unito, ricevendo un premio BAFTA. Nato a Birmingham, ha studiato violoncello al Royal Northern College of Music di Manchester proseguendo con il Master's Conducting Course. Nel 2022 ha ricevuto il titolo di OBE (Ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico) per i Servizi alle arti e nel 2024 l'Honorary Fellow del Royal Northern College of Music. Nel 2022 è stato nominato Miglior direttore dall'Associazione nazionale italiana dei critici musicali.

Teatro Malibran
sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART

«Ave verum corpus»

mottetto per orchestra in re maggiore KV 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo e orchestra
in do maggiore KV 317

Kyrie eleison
Gloria
Credo
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei

soprano Giulia Semenzato
mezzosoprano Margherita Maria Sala
tenore Kieran White
basso Adolfo Corrado



Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Molto allegro
Andante
Menuetto
Allegro assai

direttore

TON KOOPMAN

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

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, «Ave verum corpus»
IN RE MAGGIORE KV 618

Meno di cinquanta battute di musica, un solenne e sommesso capolavoro. Il mottetto eucaristico in re maggiore scritto da Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nel giugno del 1791, sei mesi prima della morte, fu dedicato a Anton Stoll (1747-1805), amico personale della coppia Mozart e direttore del coro parrocchiale di Baden. Nella località termale, frequentata con assiduità da Constanze, Stoll si era prodigato per essere vicino alla donna in attesa del sesto figlio e il compositore si volle sdebitare con questa breve pagina che Stoll eseguì tra i canti per la festività del Corpus Domini. Del resto Stoll, tipico *Lanndschumeister* di provincia, aveva già ottenuto per la sua minuscola cappella vocale la Missa kv 317.

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

Angelo Foletto

WOLFGANG AMADEUS MOZART, MESSA DELL'INCORONAZIONE
IN DO MAGGIORE KV 317

Il 15 gennaio 1779 Mozart tornò a Salisburgo dopo l'ultimo e fallimentare dei tanti viaggi che aveva intrapreso col padre fin da bambino, nel tentativo di ottenere qualche incarico prestigioso. Alla corte arcivescovile di Salisburgo, dove fu nominato organista, era tenuto a comporre musica liturgica sia per la cattedrale che per le chiese locali. Fu quindi inviato a comporre l'ennesima messa, detta 'dell'Incoronazione', che fu una delle ultime, perché dopo il suo trasferimento a Vienna nel 1781 non compose più molta musica sacra.

Dalla data del 23 marzo 1779, riportata sull'autografo di questa messa si può dedurre che fosse originariamente destinata a un'esecuzione per la domenica di Pasqua, il 4 aprile. Ma nel 1791 Antonio Salieri la diresse a Praga per l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II a re di Boemia, e di nuovo nel 1792, dopo la morte prematura e inaspettata Leopoldo, per l'incoronazione del suo successore, Francesco II, come nuovo Imperatore del Sacro Romano Impero. Da qui la denominazione di 'Messa dell'incoronazione'.

A Salisburgo non amavano la musica sacra troppo elaborata, un po' per le riforme di Giuseppe II, ispirate dall'Illuminismo, un po' per le precise indicazioni dell'Arcivescovo Colloredo, che richiedeva pezzi brevi e condensati, messe che non superassero i tre quarti d'ora:

Questo vale anche per la messa più solenne celebrata dall'arcivescovo stesso

scrisse Mozart in una lettera

Quindi, come potete vedere, questo tipo di composizione richiede uno studio speciale. Allo stesso tempo, la messa deve avere tutti gli strumenti: trombe, tamburi e così via.

Mozart si orientò quindi verso un tipo di musica sacra meno cerimoniosa, più semplice e diretta (ispirandosi anche allo stile della cosiddetta Messa 'napoletana', una miscela di stili anche con squarci squisitamente operistici), come dimostra bene questa 'Messa breve' in do maggiore KV 317. Condensò le sezioni dell'Ordinarium in movimenti singoli (anche quelle con il testo più lungo, come il Gloria e il Credo), non suddivisi, usando procedimenti sonatistici, ricercò oltre all'unità tonale (tutti i movimenti sono in do maggiore, tranne l'Agnus Dei, che inizia in fa maggiore) anche la coerenza tematica (con alcuni motivi che circolano nei vari movimenti), riuscì a fondere insieme scrittura contrappuntistica, omoritmica e cantabile, senza mai usare fughe o arie vere e proprie. La varietà è ottenuta differenziando le varie sezioni del testo, con cambiamenti di tempo e carattere, alternando parti corali e solistiche, sfruttando un'orchestra con due oboi,

due corni, due trombe e timpani, con tre tromboni (per raddoppiare le parti corali di contralti, tenori e bassi) ma senza le viole, secondo la prassi della musica sacra a Salisburgo. Nel brevissimo Kyrie (solo 31 misure), dall'incedere solenne, il coro entra immediatamente con un disegno lento e puntato (*Andante maestoso*), reiterato come un gesto plastico, con un forte (su «Ky-») seguito improvvisamente da un piano (su «-rie»). Quindi i solisti si alternano intonando «Kyrie eleison» (*Più andante*), su un nuovo tema dal carattere più cantabile (che riapparirà nell'ultimo movimento), poi intrecciano le loro voci su «Christe eleison» (in minore) prima che rientri il coro con la ripresa del tema iniziale. Il Gloria è una forma sonata in tempo ternario, dal ritmo vigoroso (*Allegro con spirito*): dopo la prima parte, corale e omoritmica, nella sezione centrale («Benedicimus te») intervengono i solisti, che si alternano col coro o intessono brevi passaggi contrappuntistici (anche in minore), fino alla ripresa della prima sezione («Quoniam tu solus sanctus»), conclusa da un'incalzante coda («amen»). Il Credo (*Allegro molto*) inizia con una breve introduzione orchestrale, basata su un tema che imprime un'atmosfera marziale a tutto il movimento e che ritorna più volte in una struttura a rondò, fatta di varie sezioni che seguono da vicino il testo con un preciso intento drammatico (sfruttando anche alcuni 'madrigalismi', come le scale discendenti su «descendit»).

Il procedere tumultuoso della musica si interrompe improvvisamente nella parte centrale (*Adagio*): le voci dei quattro solisti («Et incarnatus est»), accompagnati da sinuose figure di archi, sottolineano la scena della crocifissione in una sezione carica di tensione che si spegne su «et sepultus est», prima della ripresa del trascinate tempo iniziale («Et resurrexit») e del lungo «amen» finale. Il solenne Sanctus (*Andante maestoso*), in metro ternario, con i ritmi puntati di un'ouverture alla francese, si distingue nettamente dal delicato e cantabile Benedictus (*Allegretto*), in metro binario, affidato ai solisti che alla fine si intrecciano con la ripresa dell'Osanna corale, veloce e danzante. L'Agnus Dei (*Andante sostenuto*) prende il via come una struggente aria del soprano solista (assomiglia a quella della Contessa nel terzo atto delle *Nozze di Figaro*, «Dove sono i bei momenti») che si anima sulla terza frase del testo, «dona nobis pacem» (*Andante con moto*) e viene prolungata e sviluppata dall'interazione con gli altri solisti e con il coro (*Allegro con spirito*), dagli interventi dell'orchestra, che torna alla sua piena brillantezza con ritmi vivaci e sorprese, dalla ripresa della sezione centrale del Kyrie, che porta alla solenne conclusione della messa.

Gianluigi Mattietti

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 40 IN SOL MINORE KV 550

Le ultime tre sinfonie di Mozart (kv 543, 550 e 551 *Jupiter*) sono un vero e proprio monumento del genere sinfonico. Scritte tutte nell'arco di soli due mesi durante l'estate del 1788 e sulla scia di una fervente ispirazione reduce dalla composizione del *Don Giovanni*, sono ancora oggi un punto fermo nel repertorio delle orchestre sinfoniche di tutto il mondo. La loro originalità, potenza espressiva e raffinatezza compositiva ne giustificano ampiamente la fama, così come l'importanza che rivestono nella storia della musica. Per lungo tempo sono però anche state all'origine di una controversia, iniziata già all'inizio dell'Ottocento, tra chi considerava lo stile mozartiano di natura apollinea (ossia legato al 'bello ideale', non toccato dal vento delle passioni) e chi sosteneva che nel musicista dominasse invece in maggior misura un lato demoniaco e preromantico. Come spesso accade la verità risiede nel mezzo, giacché il fascino del genio mozartiano risiede proprio nella capacità di comunicare i lati più oscuri e inquieti dell'animo senza rinunciare a un sapiente controllo delle forme tipiche del classicismo. Forme che vengono anche rinnovate dal musicista ma sempre per vie interne senza che ne sia alterata la struttura di base.

La sinfonia kv 550 in sol minore ne è un esempio perfetto. In essa Mozart riesce infatti a controllare la potenza espressiva – a volte quasi irrefrenabile – che la domina grazie a una formidabile maestria compositiva che riesce a far sì che il contrappunto doppio che la caratterizza diventi anche il linguaggio musicale su cui poggia l'intera struttura. Sebbene non ci siano notizie confermate di un'esecuzione pubblica del brano ai tempi di Mozart, è molto probabile che in qualche momento essa sia avvenuta giacché il musicista realizzò una revisione della partitura aggiungendo la parte dei clarinetti, non previsti nella prima stesura della composizione. Intervento fatto forse in occasione un concerto diretto da Salieri il 17 aprile 1791 che vedeva la presenza di due noti clarinettisti, durante il quale fu eseguita una sinfonia mozartiana non meglio definita.

Il famoso piccolo tema anapestico con cui si apre l'*Allegro* iniziale abbandona la consuetudine haydniana delle introduzioni lente per immetterci *in medias res* dentro la sinfonia. È un inizio palpitante e solo apparentemente leggero giacché la tonalità di sol minore conferisce a questo moto un'inquietudine sotterranea che pervaderà anche il resto del movimento. Il secondo tema in si bemolle maggiore, sebbene abbia un carattere più gentile e aggraziato, non è infatti sufficiente a cambiare il tono ansioso del brano giacché immediata è la ripresa del primo tema, questa seconda volta combinato in contrappunto doppio con una parte di se stesso (un intervallo discendente di semitono) che maggiormente ne amplifica il carattere di «Seufzermotiv» (*suspiratio*), come suggerì Hermann Abert nella sua famosa monografia mozartiana. Connotazioni di malinconia, ansia e «profonda tri-

stezza» permeano infine anche lo sviluppo che modula per tonalità lontane dando un senso di spaesamento che non si placa neanche nella ripresa basata su un originale sviluppo della seconda parte del primo tema che allunga così la fine del movimento.

L'*Andante* in mi bemolle maggiore, anch'esso in forma-sonata, ha un carattere inafferrabile ed evasivo ed è capace di evidenziare pur nella sua solo apparente trasparenza – velata da una serenità triste – una cangiante successione di stati d'animo. Tre temi si succedono nell'esposizione con il primo richiamato dopo l'esposizione del secondo con cui si combina parzialmente. Il primo è affidato ai violini e quindi raccolto a imitazione dalle viole chiudendosi con una discesa cromatica anticipata da una figura di due biscrome su un intervallo di terza minore. Su questa figura riposerà non solo l'intero secondo tema (basato su un contrappunto interno), ma anche la dolce e disperata melodia del terzo come pure gran parte dello sviluppo diventando in questo l'elemento strutturale su cui poggia l'intero brano. Grazie ad essa lo sviluppo, col suo lento e inesorabile contrappunto interno, accumula una tensione di strati polifonici che diventa quasi intollerabile e che fa diventare la ripresa un'ineludibile valvola di sfogo.

Il terzo movimento è un Minuetto con Trio. Il tempo ternario, di carattere quasi militare, presenta un tema iniziale che è quasi prigioniero di se stesso. Come afferma Mila vi è

qualcosa di fatalistico e cupo, nel suo ostinato contrappunto a due voci, quasi un batter di testa nei muri, o l'aggirarsi d'una belva in uno stretto recinto.

Aspetto che contrasta con il Trio che offre invece l'unico momento di tranquillità pura dell'intera sinfonia.

Il Finale infatti si rimpossessa di quella sotterranea inquietudine già ravvisata nei primi due movimenti, cui si aggiunge però anche un 'furore creativo' che progressivamente conduce l'ascoltatore (pur nel controllo inesorabile della forma) dentro una cavalcata che non lascia pausa e respiro. Il primo tema inizia con un vigoroso arpeggio ascendente dei violini primi che s'innalza con dei balzi verso una riposta basata sull'accordo perfetto di sol minore dei fiati, amplificato da una figura per quartine degli archi. Un incipit marcato da un'energia irrefrenabile che nel corso dello svolgersi del primo nucleo tematico porta a una perorazione finale che sembra quasi una corsa verso un abisso di dongiovannesco memoria. Il secondo tema – indubbiamente più leggero e ingentilito da piccole acciaccature, prima degli archi, poi dei clarinetti – è solo una parentesi effimera giacché nella coda presenta una figura di due quartine già vista nel primo tema, stabilendo così un collegamento trasversale tra i due temi, caratteristica tra l'altro abituale nelle ultime sinfonie mozartiane. Questa scelta non è casuale. In questo modo lo sviluppo (uno dei più drammatici scritti da Mozart) diventa ancor più una conseguenza inevitabile dell'avvicinarsi delle due sezioni tematiche.

È il suo un cammino accidentato fatto di modulazioni lontane, di arresti e ripartenze con un fugato conclusivo basato su una strettissima tessitura giustificata dall'impeto ormai incontenibile assunto dal brano. Impeto che nel finale può essere solo troncato repentinamente. Il compositore rinuncia infatti alla classica coda per scegliere una chiusa rapida e inesorabile dove il lato «selvaggio e demoniaco» della composizione viene esasperato senza però che la struttura dell'intera opera venga minimamente alterata. Un'ennesima dimostrazione della maturità di pensiero musicale raggiunta ormai da Mozart, capace di far sì che la successione di temi, modulazioni, frasi complementari e coloriti timbrici diventi la griglia perfetta su cui tessere il disegno di una rappresentazione in musica delle inafferrabili e ambigue inquietudini dello spirito umano.

Gian Giacomo Stiffoni

Messa dell'incoronazione**KYRIE**

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

GLORIA

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

CREDO

Credo in unum Deum, Patrem Omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei, Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine, et homo factus es, crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris; et iterum venturus est, cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et in unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

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

BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nomine Domini, Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI

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



TON KOOPMAN

Nato a Zwolle in Olanda, ha avuto un'educazione classica e ha studiato organo, clavicembalo e musicologia ad Amsterdam. Attratto dagli strumenti antichi e dalla prassi filologica, ha da subito concentrato i suoi studi sulla musica barocca, con particolare attenzione a Bach, ed è presto diventato una figura di riferimento nel movimento dell'interpretazione antica. Si è esibito nelle più importanti sale da concerto e nei più prestigiosi festival, avendo l'opportunità di suonare sui più raffinati e preziosi strumenti antichi esistenti in Europa. A venticinque anni ha creato la sua prima orchestra barocca; nel 1979 ha fondato l'Amsterdam Baroque Orchestra, a cui ha fatto seguito l'Amsterdam Baroque Choir nel 1992. I due *ensemble* insieme hanno presto raggiunto notorietà internazionale. Con un ampio repertorio, tra il primo barocco e il tardo classicismo, la ABO&c si è esibita al Concertgebouw di Amsterdam, al Théâtre des Champs-Élysées e alla Salle Pleyel di Parigi, al Barbican e alla Royal Albert Hall di Londra, al Musikverein e alla Konzerthaus di Vienna, alla Philharmonie di Berlino, al Lincoln Center e alla Carnegie Hall di New York e alla Suntory Hall di Tokyo, per citarne alcune. Negli ultimi anni svolge un'intensa attività come direttore ospite, collaborando con le orchestre più prestigiose in Europa, Stati Uniti e Giappone. Tra i progetti più ambiziosi figurano l'esecuzione e la registrazione delle Cantate di Bach. Un intenso lavoro di ricerca durato dieci anni, per il quale ha ricevuto il Deutsche Schallplattenpreis Echo Klassik, il BBC Award e il premio Hector Berlioz. In aggiunta alle opere di Bach, Koopman, da sempre sostenitore della musica del suo predecessore Dieterich Buxtehude, ha intrapreso la registrazione dell'integrale Buxtehude-Opera Omnia, pubblicata in trenta CD. Publica regolarmente: tra le molte opere, ha curato l'intero concerto per organo di Händel per Breitkopf & Härtel, ha pubblicato una nuova edizione del *Messiah* di Händel e *Das Jüngste Gericht* di Buxtehude per Carus Verlag. È presidente dell'International Dietrich Buxtehude Society. È stato insignito della Medaglia-Bach dalla città di Lipsia (2006), del Premio Buxtehude dalla città di Lubecca (2012), del Premio Bach dalla Royal Academy of Music di Londra (2014) e del prestigioso Edison Classical Award (2017). Dal 2019 è presidente del Bach Archive di Lipsia. È professore all'Università di Leiden e al Conservatorio dell'Aja, membro onorario della Royal Academy of Music di Londra, dottore *honoris causa* a Linz e Lubecca, nonché direttore artistico del Festival Itinéraire Baroque.

GIULIA SEMENZATO

È acclamata a livello internazionale per la sua vibrante presenza scenica e la sua voce cristallina, distinguendosi in particolare nel repertorio barocco e mozartiano. Laureata al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e alla Schola Cantorum Basiliensis, dove ha studiato sotto la guida di Rosa Domínguez, si è aggiudicata la Toti dal Monte Competition, il Farinelli Award di Bologna e la Cesti Competition a Innsbruck. Collabora con alcuni tra i più rinomati direttori contemporanei, tra cui Fischer, Luisi, Jacobs, Antonini, Pichon, García Alarcón, Luks, Minasi e Diego Fasolis, così come con registi quali Guth, Loy, Michieletto, Carsen, McVicar e Kosky. Impegni della stagione presente sono Zerlina nel *Don Giovanni* con la Budapest Festival Orchestra, il ruolo del titolo nell'*Incoronazione di Poppea* al Drottningholm Slottsteater e il debutto con la Chicago Symphony Orchestra nello *Stabat Mater* di Pergolesi e con i Wiener Symphoniker in *Das Buch mit sieben Siegeln* di Schmidt. Alla Fenice canta in *Ottone in villa* (2020), *Don Giovanni* (2019 e 2017), *Juditha Triumphans* (2015), *L'Eritrea* (2014), *I due timidi* di Nino Rota (2011) e *La Cecchina* di Niccolò Piccinni (2010).



MARGHERITA MARIA SALA

Nata a Lecco, ha iniziato la sua formazione musicale sotto la guida dei genitori, entrambi musicisti. Oltre alla formazione precoce in violino, ha studiato canto nel gruppo vocale polifonico Famiglia Sala. Nel 2017 si è diplomata in Direzione Corale all'Accademia Biennale di Formazione per Direttori di Coro di Bellinzona. Più recentemente, Riccardo Muti l'ha invitata a cantare il *Magnificat* di Vivaldi a Lourdes e Loreto e lo *Stabat Mater* di Pergolesi a Jesi e Ascoli Piceno. Ha debuttato al Théâtre des Champs-Élysées nel 2021 con l'*Oreste* di Händel e da allora è tornata a cantare Bradamante nell'*Orlando furioso* e Aristeia nell'*Olimpiade* di Vivaldi. È ospite regolare delle Innsbrucker Festwochen der Alten Musik dove, guidata da Alessandro De Marchi, ha cantato l'*Idalma* di Pasquini, la versione italiana del *Messiah* di Händel e l'*Olimpiade* di Vivaldi. Tra i tanti ruoli ricoperti, si è esibita anche per il Theater an der Wien e per la Tchaikovsky Concert Hall di Mosca con Federico Maria Sardelli. È tornata a Innsbruck nel 2024 interpretando Cornelia in *Cesare in Egitto* di Giacomelli sotto la direzione di Ottavio Dantone. di Brahms diretta da Min Chung.



KIERAN WHITE

Tenore britannico, ha rapidamente consolidato la sua fama di solista in Europa e America, lavorando con molti dei più prestigiosi *ensemble* e festival. In ambito operistico canta Narete nella *Fida ninfa* alle Innsbrucker Festwochen, *La musica e le ragioni dell'anima* al Monteverdi Festival di Cremona, Castor in *Castor & Pollux* con la Warsaw Chamber Opera e una registrazione di *Atys* di Lully con Les Talens Lyrique seguita da *performance* a Vienna e Versailles. Gli impegni concertistici includono il *Messiah* di Händel con la New York Philharmonic, *Esther* ancora di Händel con l'Amsterdam Baroque Orchestra, il *Requiem* di Mozart con l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, la *Matthäus-Passion* di Bach (Evangelist) con Concerto d'Amsterdam e la *Johannes Passion* di Bach (Evangelist) con Hans-Sachs-Chor Nürnberg. Nella stagione presente, canta *Athaliah* di Händel e la *Matthäus-Passion* di Bach con l'Amsterdam Baroque Orchestra, il *Messiah* con la National Symphony Orchestra di Washington e registrazioni/concerti con Les Talens Lyrique. È stato insignito del secondo premio alla Frouville Baroque Singing Competition e ha vinto il primo premio all'Aria Borealis Bodø Competition.



ADOLFO CORRADO

Ha vinto il BBC Cardiff Singer of the World Award 2023. Nato nel 1994, si è formato alla Scuola di recitazione di Augusto Zucchi a Roma, al Conservatorio Tito Schipa di Lecce e all'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino. Ha vinto i concorsi internazionali Toti Dal Monte (2021) e ASLICO (2022). Si è esibito in teatri come Arena di Verona, Scala di Milano, Fenice di Venezia, Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Palau de Les Arts de Valencia, Capitole de Toulouse, Opéra Royal de Wallonie a Liegi e Opéra de Rouen, collaborando con direttori come Daniel Oren, Zubin Mehta, Daniele Gatti e Jordi Bernàcer. Tra i suoi recenti impegni, *Il trovatore* a Valencia, *La Cenerentola* e *Norma* a Toulouse, *Turandot* (in versione di concerto) a Minneapolis, *L'italiana in Algeri* a Roma, *La bohème* a Venezia e Torre del Lago, *Macbeth* a Parma, *Tancredi* a Martina Franca, *Stabat Mater* di Rossini all'Accademia di Santa Cecilia e alla Wiener Konzerthaus, *Messa in do minore* di Mozart a Verona, *Sinfonia n.14* di Shostakovich a Firenze, Livorno e Martina Franca e *Sinfonia n.9* di Beethoven a Venezia e Torino. Alla Fenice canta *La bohème* (2024) e *I lombardi alla prima crociata* (2022).



Teatro Malibran
venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

MICHAEL DAUGHERTY
Route 66

AARON COPLAND
Appalachian Spring

Molto lento
Allegro
Moderato
Abbastanza veloce
Ancora più veloce/Subito Allegro
Molto lento (come all'inizio)
Calmo e scorrevole/Doppio Movimento
Moderato - Coda

CHARLES IVES
Sinfonia n. 2

Andante moderato
Allegro
Adagio cantabile
Lento maestoso
Allegro molto vivace

direttore

JOHN AXELROD

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

MICHAEL DAUGHERTY, *ROUTE 66*

La storia culturale americana a prima vista è un coacervo di paradossi, che si accumulano generazione dopo generazione. Per gli artisti americani del Novecento la convivenza di elementi eterogenei, in realtà, rappresenta un elemento di libertà piuttosto, dal momento che la dialettica del diverso lascia la porta aperta a soluzioni nuove e inaspettate. In questo contesto, molti di loro hanno sviluppato uno spiccato interesse per la mitologia fondata sulla storia e i personaggi del loro Paese, forse anche per la necessità di superare i traumi divisivi della Guerra civile, dello schiavismo e della segregazione razziale, e per parlare a un pubblico di estrazione così disparata e multietnica. Michael Daugherty, nato nel 1954 a Cedar Rapids nello Iowa in una tipica famiglia di musicisti dello *show-business* (la nonna Josephine pianista del cinema muto, il padre batterista jazz e country, i quattro fratelli minori tutti professionisti nel mondo del jazz e del pop), è uno dei compositori più sensibili ai miti pop della cultura americana, traendo spunto da Superman, Jackie Kennedy Onassis, Elvis Presley, Ernest Hemingway, Andy Warhol, passando anche per leggendarie figure di direttori d'orchestra come Arturo Toscanini e Leopold Stokowski. Uno dei miti della cultura americana del Novecento è la storica *Route 66*, ribattezzata Mother Road da John Steinbeck nel romanzo *The Grapes of Wrath* (*Furore*), la prima strada asfaltata a tagliare gli Stati Uniti da Chicago a Santa Monica, dai grandi laghi del nord alle calde spiagge californiane. Route 66 è la strada delle ballate di Woody Guthrie, «la strada del santo, la strada del pazzo, la strada dell'arcobaleno, la strada dell'imbecille, qualsiasi strada» del romanzo simbolo della controcultura degli anni Cinquanta, *On the Road* di Jack Kerouac, la strada dei perdenti e degli sconfitti, la strada del sogno americano e di ogni nuovo inizio. Il fascino di questa icona della cultura americana, celebrata prima di Daugherty da una celebre canzone interpretata anche dai Rolling Stones e da una popolare serie *crime* televisiva degli anni Sessanta, non è scemato nemmeno dopo l'apertura di infrastrutture stradali più moderne ed efficienti che ne hanno causato il declino, lasciando intatta l'aura di speranza e libertà associata a questa

novacentesca incarnazione del mito della frontiera. Nel 1998 Daugherty compose l'omonimo lavoro, su commissione della Kalamazoo Symphony Orchestra, che ha suonato per la prima volta *Route 66* diretta da Yoshimi Takeda il 25 aprile dello stesso anno all'Irving St. Gilmore International Keyboard Festival di East Lansing, nel Michigan.

Daugherty, che ha una solida formazione musicale americana ed europea, con studi all'Ircam di Parigi e ad Amburgo con György Ligeti, ha scritto il breve lavoro con chiari intenti descrittivi:

La musica parte con quattro trombe, in canone, e un *brake drum* metallico [uno strumento a percussione ricavato proprio dai tamburi del freno delle automobili], che pulsano come la linea gialla che divide l'autostrada asfaltata a due corsie. Mentre legni, strumenti a percussione e bonghi continuano il ritmo sincopato, una melodia d'archi in crescendo proietta sullo sfondo un panorama sonoro lungo la Mother Road. Un solitario assolo di tuba, che segna l'unico semaforo del viaggio, si trasforma lentamente in un'espansione mozzafiato del tema iniziale, punteggiato da scale cromatiche alla velocità della luce.

Lo stile di Daugherty mescola coscientemente influenze musicali provenienti da molteplici retaggi culturali, dal jazz ai ritmi latino-americani passando per le robuste orchestrazioni del modernismo americano e del minimalismo degli anni Settanta, in una miscela di suoni e umori altrettanto eterogenea e vitale della ormai romantica 'Main Street of America'.

AARON COPLAND, *APPALACHIAN SPRING*

Nel 1941, dopo l'improvviso e traumatico attacco giapponese al porto di Pearl Harbor, gli Stati Uniti entravano in guerra. L'intervento fu accompagnato da un'incessante sequenza di manifestazioni patriottiche in tutti i settori della vita artistica e sociale del paese. Tra le molte iniziative figurava anche un progetto, finanziato dalla Fondazione Coolidge, della coreografa e danzatrice Martha Graham, che chiese ad Aaron Copland di scrivere un balletto su «un tema americano». Copland rispose con una partitura per un *ensemble* di tredici strumenti, che in quattordici numeri raccontava la storia di una giovane coppia decisa a lasciare la città e formare una famiglia a contatto con la natura selvaggia. Gli altri due personaggi della storia sono un predicatore itinerante e un'anziana pioniera, che guida e protegge con simpatia e saggezza il progetto dei due giovani. Il lavoro all'inizio non aveva un titolo preciso, per Copland era semplicemente il balletto per Martha. Poche settimane prima della rappresentazione, il 30 ottobre 1944 alla Library of Congress di Washington, la coreografa suggerì il titolo di *Appalachian Spring*, un'espressione trovata nei versi del poeta modernista americano Hart Crane. La musica, dunque, non ha alcun

legame descrittivo con la famosa catena montuosa che si sviluppa lungo la costa orientale dell'America del Nord, dal Canada all'Alabama, ma esprime piuttosto l'utopia di una nuova frontiera.

Il balletto, infatti, è ambientato sullo sfondo della Guerra civile, che aveva ancora un chiaro significato simbolico per la sinistra americana. Il Popular Front, animato soprattutto dal Partito comunista, cercava di propagandare l'idea che la guerra antifascista in Europa non fosse altro che il proseguimento della Guerra civile su scala mondiale. Abraham Lincoln rappresentava una sorta di mito politico, al quale Copland si era sempre sentito vicino. Lincoln, benché divenuto presidente degli Stati Uniti alla guida del partito repubblicano, incarnava un esempio luminoso di democrazia e di lotta contro l'ingiustizia sociale e politica. Negli anni della guerra, Copland scrisse almeno tre lavori che ruotavano in maniera più o meno esplicita attorno alla Guerra civile e all'immagine progressista del 'sedicesimo presidente': *Appalachian Spring*, *Fanfare for the Common Man*, che prende il titolo da una famosa espressione di Lincoln, e la *Terza Sinfonia*, che intendeva esprimere la visione di «*new communal ideals in a new communal music*».

In origine la partitura aveva un organico di soli tredici strumenti, ma nel 1945 il direttore d'orchestra Artur Rodzinski chiese a Copland di trarre dal balletto una suite da concerto, e di riorchestrare la partitura per una normale orchestra. In questa nuova versione, *Appalachian Spring* ha riscosso un successo internazionale, tanto che nel 1954 un altro direttore d'orchestra, Eugene Ormandy, chiese a Copland di riscrivere per grande orchestra l'intero balletto. La Suite contiene otto numeri, in pratica l'intero balletto tranne le parti di servizio coreografico, musicalmente meno interessanti. La musica racconta con stile narrativo le varie fasi della storia d'amore e il carattere dei personaggi, ma il settimo movimento è strutturato su una forma musicale precisa, il tema con variazioni, che prende spunto da *Simple Gifts*, una famosa canzone degli Shakers, una setta di quaccheri radicata nel New England.

CHARLES IVES, SINFONIA N. 2

Fin dalla nascita, il 20 ottobre 1874, Charles Ives fu avvolto dal paesaggio musicale di Danbury, nel Connecticut, cittadina rurale del New England cresciuta con l'industria della carta e dei cappelli. La vita musicale di Danbury, che attirava molti immigrati ed ex-schiavi degli Stati del Sud, era particolarmente vivace, offrendo una democratica e multiforme miscela di stili e linguaggi: *marching band*, inni religiosi, gospel, musica da ballo, canzoni patriottiche, musica 'classica' europea ed estratti d'opera italiana perlopiù in trascrizioni e arrangiamenti per banda. Il giovane Ives imparò

ben presto a destreggiarsi in questo variegato panorama musicale grazie alla figura del padre George, eccentrico rampollo di una famiglia benestante di antico retaggio puritano. Maestro della banda locale, infaticabile organizzatore ed educatore della comunità, e insostituibile sostegno del servizio musicale della Chiesa Metodista, George aveva servito nell'esercito dell'Unione come trombettista, ricevendo le lodi del presidente Lincoln e del generale Grant, e si era anche esibito nei popolari *minstrel shows*, dove abbondavano le parodie dell'opera e i famigerati personaggi *blakeface*. In altre parole, fino ai diciotto anni la figura paterna fu al centro del crescente interesse di Ives per la musica, vissuta in quel gioioso miscuglio di strumenti, di musicisti etnicamente eterogenei, di generi liberamente tratti dalla chiesa, dal teatro popolare, dalla sala da ballo e dall'esercito che era il paesaggio musicale di Danbury.

Il primo incontro con un mondo musicale più vasto e realmente professionale avvenne nell'agosto del 1893, quando Ives visitò con lo zio Lyman D. Brewster, giurista e rispettato notabile di Danbury, la Columbian Exposition di Chicago, la fiera universale organizzata per celebrare i quattrocento anni della cosiddetta scoperta dell'America. Nei sei mesi di apertura della mostra, oltre 27 milioni di americani ebbero l'opportunità non solo di conoscere le innumerevoli forme del progresso tecnico e scientifico, ma anche di prendere coscienza del carattere unitario e allo stesso tempo incredibilmente variegato di una Nazione vastissima e ancora profondamente divisa dopo la Guerra civile. A Chicago Ives ebbe la possibilità di ascoltare musiche etniche, come le orchestra di gamelan e i percussionisti delle Samoa, così come il grande repertorio classico-romantico eseguito da vere orchestre professionali. Al di fuori della mostra, dove potevano esibirsi soltanto musicisti bianchi, i locali di Chicago offrivano concerti di celebri artisti neri come Scott Joplin, protagonisti del nuovo stile rag che si stava affermando nella musica di consumo.

L'anno successivo, simbolicamente e umanamente, fu un terremoto ben più profondo per Ives. Nel 1894, infatti, moriva il visionario e amato padre George, e Ives entrò all'Università di Yale, dove studiò composizione con Horatio Parker fino al 1898. Parker aveva avuto un'ottima formazione musicale a Boston e in Germania, dove aveva studiato con Joseph Rheinberger. Nonostante l'evidente desiderio di rivolgersi a un pubblico socialmente e culturalmente alto, Parker era un ardente promotore dell'educazione musicale, e profuse tutte le proprie energie in un lavoro didattico e organizzativo massacrante e mal retribuito spalmato tra Boston, New York e Philadelphia, con l'idea di forgiare una cultura musicale americana all'altezza di quella europea. Gli anni di studio con Parker fornirono a Ives una solida conoscenza delle leggi della composizione e dei modelli della tradizione europea, in particolare tedesca, più importante di quanto forse il compositore americano fosse disposto ad ammettere. Il

mondo elitario di Parker era agli antipodi di quello democratico e popolare del padre, ma per quanto il suo amore filiale fosse leale alla memoria di George, Ives sentiva di aver trovato in Parker un didatta severo che gli avrebbe fornito un solido mestiere. Ives stesso, inconsciamente, metteva a confronto i due ‘padri musicali’ nei *Memos*, pubblicati postumi nel 1973 da John Kirkpatrick:

Quando andai a New Haven e scelsi i corsi con il professor Horatio W. Parker, in aggiunta ai corsi accademici regolari nell’anno di apprendistato, mi resi conto sempre di più di quale notevole formazione e avviamento alla musica mi avesse dato mio Padre. Parker era un compositore ampiamente riconosciuto, mio Padre invece non era compositore né molto conosciuto, ma da qualsiasi altro punto di vista direi che il più grande dei due era di gran lunga mio Padre. Parker era un uomo intelligente, un buon tecnico, ma evidentemente desideroso di rimanere nei limiti di ciò che Rheinberger e altri e la tradizione tedesca gli avevano insegnato.¹

Nei severi e spesso ingenerosi giudizi sul suo vecchio maestro, Ives non era disposto a riconoscere il principale aspetto che accomunava, invece, Parker e il padre, due uomini tanto diversi per attitudine e visione della musica. Sia il famoso accademico che lo sconosciuto maestro di provincia, infatti, avevano sacrificato la vita e il successo economico per promuovere la musica in cui credevano, entrambe di scarso o nessun valore commerciale, lottando con tutte le loro forze per i valori che ritenevano da salvaguardare in una società sempre più spietatamente plasmata dal business.

La Seconda Sinfonia cerca di trovare una sintesi tra queste due contrastanti influenze. La datazione dei lavori di Ives è spesso un enigma, a volte senza soluzione. La stragrande maggioranza delle sue composizioni, infatti, è rimasta inedita e ineseguita per molti decenni – la Seconda addirittura fino al 1951, tre anni prima della morte dell’autore – e le partiture sono state in gran parte rimaneggiate nel tempo. Nei ricordi di Ives, la

Seconda Sinfonia, scritta in parte all’università e terminata nel 1901 o 1902, era frutto del gusto per l’ouverture in voga un paio di generazioni fa. Il *Largo* era tratto dalla musica per quartetto d’archi di un Revival Service [un incontro religioso tenuto da predicatori evangelisti con preghiere, canti e testimonianze dei fedeli], eseguito nella Center Church di New Haven, ma poi rivisto (à la Brahms, su consiglio di Parker), e orchestrato nel 1909 o 1910, quando la sinfonia fu messa in bella copia da Mr. Price, proveniente dal Galles.²

In realtà, la Seconda Sinfonia, perlomeno nella redazione in cui la conosciamo oggi, ebbe un percorso più tortuoso e complesso. La prima stesura, infatti, fu composta negli anni che vanno dalla fine degli studi con Parker a Yale alla decisione di abbandonare il sogno di diventare musicista. Nel 1902, infatti, Ives lasciò il posto di organista e maestro del coro della

Central Presbyterian Church di New York, dopo la *première* del più importante progetto musicale al quale aveva lavorato fino a quel momento, l'oratorio *The Celestial Country*. A ventisette anni, Ives abbandonava una carriera intrapresa fin da adolescente e per la quale aveva duramente lavorato per gran parte della vita. Non era soltanto la rinuncia a un posto di organista, ma alla musica come prospettiva professionale. «Gave up music», come scrisse, quasi di passaggio, nei *Memos*.³ Dopo Yale, infatti, lo zio Lyman aveva trovato un buon posto per il nipote nel ramo delle assicurazioni, mandando un messaggio chiaro a Charles: il suo futuro era negli affari, non nella musica come il padre. Ives all'inizio tentò di resistere, ma quando si rese conto, dopo *The Celestial Country*, che con la sua musica non avrebbe ottenuto il successo e il riconoscimento che sperava, non ebbe la forza di affrontare una vita precaria, né di seguire una tradizione musicale accademica che sentiva fundamentalmente estranea. Ives «gave up music», lasciò la musica, quasi con astio. Gli anni successivi furono spesi nello stressante tentativo di ridefinire totalmente i confini della sua vita professionale, delle sue relazioni personali, della sua ambigua visione della musica. Questo sforzo emotivo culminò nel 1906 in una vera e propria crisi di nervi, dalla quale uscì grazie all'incontro con quella che poi sarebbe diventata sua moglie, Harmony Twichell. Con il matrimonio e il successo professionale della nuova ditta fondata assieme all'amico Julian Myrick, Ives ritrovò anche l'equilibrio interiore necessario per risvegliare le energie creative che erano state soffocate per mutare pelle.

In seguito Ives si convinse di aver fatto la scelta giusta, leggendo retrospettivamente la sua doppia vita di capitano d'azienda e di compositore:

Ho sperimentato una grande pienezza di vita negli affari. La stoffa dell'esistenza è tessuta in una trama unica. Non è possibile mettere l'arte in un cantuccio e sperare che possieda vitalità, realtà, sostanza. L'arte di qualità non ha nulla di esclusivo. Essa scaturisce direttamente dal cuore dell'esperienza della vita e dalle riflessioni sia sulla vita in generale, sia sulla vita vissuta. Il lavoro musicale ha aiutato i miei affari e gli affari hanno aiutato la mia musica.⁴

Dopo l'esaurimento nervoso, Ives riprese il filo del discorso che aveva lasciato nel 1902, completando la sua Seconda Sinfonia in cinque movimenti, molto più 'americana' e allo stesso tempo romantica rispetto alla precedente. Il materiale musicale, attinto in gran parte da lavori del periodo di Danbury e dall'eterogeneo repertorio del padre, veniva elaborato con il raffinato linguaggio musicale di Parker, in un lavoro che rappresenta la più fedele luna di miele di Ives con le sinfonie di Schubert e Brahms. Non è necessario riconoscere le singole citazioni, colte e popolari, che formano il tessuto di questo affascinante e sperimentale lavoro. Per Ives era molto più importante che l'ascoltatore percepisse i contrasti stilistici che delineano il

carattere dei singoli movimenti, in maniera non molto diversa dalla versatilità con cui Mozart usava i vocaboli musicali del suo tempo: il contrappunto bachiano, lo stile country da *barn dances* e le transizioni brahmsiane nell'*Andante moderato* iniziale, il sentimentalismo delle canzoni popolari e ancora Brahms nell'*Allegro* successivo, la contrapposizione tra il carattere consolatorio della musica religiosa metodista e la struggente melanconia di *Tristano* nell'*Adagio cantabile*. Gli ultimi due movimenti, *Lento maestoso* e *Allegro molto vivace*, erano in origine concepiti in un unico blocco, lasciando trapelare il principale modello della Seconda, il finale della Prima Sinfonia di Brahms. Eppure, specialmente nell'esplosivo finale Ives mette in evidenza più che mai le fonti popolari americane da cui attinge i temi, in particolare le canzoni di Stephen Foster, l'autore di *Oh! Susanna*, e i *jigs* di uno degli eroi musicali della sua infanzia, il violinista John Starr di Brookfield. L'idea non era di celebrare in maniera folkloristica la musica nazionale americana, ma di trovare un'identità artistica e una voce realmente originale, componendo in un mosaico spirituale le molteplici esperienze vissute nel mondo della musica.

Oreste Bossini

¹ Charles E. Ives, *Memos*, ed. by John Kirkpatrick, Calder&Boyars, London 1973, pp. 115-116.

² Ivi, pp. 51-52.

³ Ivi, p. 57.

⁴ Citato in *Composers of Today. A Comprehensive Biographical and Critical Guide to Modern Composers of All Nations*, compiled and edited by David Ewen, The E. H. Wilson Company, New York 1934 (Second edition 1936), p. 133.



JOHN AXELROD

Dal 1996 si è affermato come uno dei principali direttori d'orchestra internazionali di oggi, con un repertorio straordinariamente vario, che spazia dal grande repertorio sinfonico e operistico sino ai contemporanei e al *crossover*. Nel 2020, ha ricevuto lo Special Achievement Award dall'International Classical Music Awards per le sue interpretazioni. Dal 2022 è direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Bucarest. Dal 2018 al 2023 è stato direttore ospite principale dell'Orchestra Sinfonica della Città di Kyoto. Dal 2014 al 2020 è stato direttore artistico e musicale della Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Altre cariche di rilievo includono quella di direttore ospite principale dell'Orchestra Sinfonica di Milano dal 2011 al 2018, direttore musicale della NHK Jazz al Metropolitan Theater dal 2014 al 2016, direttore musicale delle Orchestre National des Pays de la Loire dal 2009 al 2013, direttore musicale e direttore principale dell'Orchestra Sinfonica e del Teatro di Lucerna dal 2004 al 2009, primo direttore della Sinfonietta Cracovia dal 2001 al 2009 e fondatore e direttore artistico della OrchestraX della sua città natale, Houston, dal 1997 al 2003. Tra le sue numerose collaborazioni figurano l'Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino, la NDR Symphony Hamburg (ElbePhilharmonie), la Gewandhaus Orchester di Lipsia, la Filarmonica della Scala, l'Orchestre de Paris, la NHK Symphony Orchestra, la Danish Radio Symphony Orchestra, la Prague Radio Symphony Orchestra, la Camerata Salzburg, la Weimar Staatskapelle e la Mozarteum Orchester Salzburg, tra le altre. Negli Stati Uniti ha diretto, tra gli altri, la Chicago Symphony, la Los Angeles Philharmonic e la Philadelphia Orchestra. Ha debuttato nel 2018 con grande successo con l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese ed è tornato con la Philharmonia Orchestra UK alla Scala per il MITO Festival 2022. Altri importanti impegni regolari nei festival includono Enescu, Salisburgo, Lucerna, Montreux Jazz, Beethoven Easter e lo Schleswig Holstein. La sua importante attività operistica comprende, tra i molti titoli, *Candide* di Bernstein al Théâtre du Châtelet, alla Scala e al Maggio Musicale Fiorentino, *Eugene Onegin* al San Carlo di Napoli, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Weill all'Opera di Roma e *Mirandolina* di Martinù alla Fenice. Ha diretto *Gianni Schicchi* al Festival Puccini 2020 ed è tornato nel 2021 per dirigere *Turandot*. Nel 2025 ha diretto l'orchestra KunstUniGraz al Musikverein für Steiermark e l'orchestra combinata dell'HEM di Ginevra e dello ZHDK di Zurigo sia alla Victoria Hall che alla Tonhalle. Formatosi personalmente con Bernstein nel 1982, ha studiato anche al Conservatorio di San Pietroburgo con Ilya Musin nel 1996 ed è stato allievo di Christoph Eschenbach dal 1997 al 2000, quando ha debuttato professionalmente come assistente direttore d'orchestra per *Parsifal* a Bayreuth.

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 bandoneon e orchestra

Allegro tranquillo
Moderato mistico
Allegro molto marcato

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi



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 *Comœdia* 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 rispettano – 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 Piazzola, 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. Preludiente 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 controtenore 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.

MARIO STEFANO PIETRODARCHI

Nasce ad Atesa (Chieti) nel 1980, e all'età di nove anni intraprende lo studio della fisarmonica e successivamente del bandoneon. Nel 2007 si diploma con lode al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Ha frequentato corsi di perfezionamento in Italia e all'estero con Jacques Mornet, Vladimir Zubitsky, A. L. Castano, C. Rossi, Yuri Shishkin. Esecutore brillante e di raffinata musicalità, ha vinto numerosi concorsi nazionali e internazionali. Nel 2001 è il primo classificato al Trofeo Mondiale CMA (senior) svoltosi a Lorient.

Più recentemente, il 2021 in occasione dell'anniversario dei cento anni dalla nascita di Astor Piazzolla lo vede protagonista dello spettacolo *Astor* prodotto dal Balletto di Roma. Nel 2022 partecipa come solista al progetto *The Infamous Ramirez Hoffman* di John Malkovich. Oltre all'imponente attività concertistica sul territorio nazionale, si è esibito in Inghilterra, Francia, Belgio, Croazia, Serbia, Germania, USA, Polonia, Portogallo, Finlandia, Svizzera, Ungheria, Canada, Australia, Danimarca, Georgia, Libano, Armenia, Bahrein, Russia, Bosnia Herzegovina, Austria, Dubai, Kazakistan, Uruguay, Bielorussia e Cina.



Teatro La Fenice
giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

RICHARD STRAUSS
Don Juan poema sinfonico op. 20

ANTONÍN DVOŘÁK
Polednice
(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

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

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

direttore
CORNELIUS MEISTER
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

RICHARD STRAUSS, *DON JUAN* POEMA SINFONICO OP. 20

Composto nel 1888 ed eseguito l'anno seguente, mentre Richard Strauss (1864-1949) venticinquenne era Kapellmeister a Weimar, *Don Juan* è il primo poema sinfonico importante del maestro bavarese, e non mancò di imporlo subito all'attenzione, spesso scandalizzata, del mondo musicale.

Oggi, abituati come siamo a leggere l'evoluzione dell'arte musicale su ben altri binari di sviluppo, la posizione di Strauss può sembrare fondamentalmente conservatrice, tale da sconvolgere solo equilibri superficiali: ma anche ammettendo la legittimità di tale giudizio – che andrà sicuramente rivisto – sarebbe storicamente scorretto disconoscere il fatto che, a cavallo dei due secoli, l'Europa vide proprio in Strauss l'alfiere della modernità musicale. Se da un punto di vista teleologico si può dire che questa modernità non avrebbe condotto da nessuna parte (ma è poi necessario che ciò avvenga?), è comunque percepibile il valore di rottura rivestito da queste opere intorno al 1890, ed è perfettamente comprensibile lo sgomento dei contemporanei al loro cospetto. Già il genere del poema sinfonico, un genere progressivo all'altezza degli esperimenti di Liszt, sembrava rientrato dopo la successiva rinascita d'interesse per la sinfonia: Strauss lo riesibì caricandolo di connotazioni 'eversive' in senso vitalistico, facendolo percepire come l'eruzione di una musicalità antiaccademica, nutrita di provocatorie suggestioni letterarie e filosofiche, perfino sfacciata nel suo eclettismo, nella disinvoltura con cui riprendeva ed elaborava le tecniche armoniche ed orchestrali di Wagner senza ancorarle alle idealità esibite dal Maestro.

Il *Don Juan* eponimo non è quello della tradizione, bensì quello (1844) del tormentato poeta tedesco Nikolaus Lenau, lacerato fra un vitalismo già superomistico e un mortale tedio del vivere, al punto che questo personaggio sceglie di darsi la morte nel corso di un duello. In seguito Strauss rifiutò di avallare interpretazioni troppo puntuali dei riscontri fra testo poetico e musica: gli bastava, forse, aver trovato nel carattere aggressivo del personaggio un buon corrispettivo della propria irruzione negli equilibri delicati della tradizione musicale.

In effetti, *Don Juan* si presenta diverso fin dalle prime battute, uno di quegli incipit da cui si capisce che nulla, dopo, resterà come prima.

A creare questa impressione di slancio selvaggio è l'accantonamento di ogni simmetria prestabilita, di ogni pacifico rapporto di proposta-risposta che aveva retto fino allora la sintassi musicale: ogni membro, che magari consiste in una singola cellula di poche note, non 'conclude', ma viene superato, addirittura travolto da quello successivo. E sebbene le strutture formali del poema siano abbastanza salde, ancora fondate sulla vecchia forma-sonata, il succedersi tumultuoso degli episodi in perenne paratassi instaura una dimensione 'narrativa' perfettamente adeguata alle esigenze di un 'poema in musica'. Slancio e continuità sono assicurati dalle risorse della più scaltrita armonia postwagneriana, l'invenzione melodica nel succedersi di episodi lirici e drammatici sembra inesauribile (sebbene di breve respiro, il che è ancora più funzionale all'immediatezza dell'immagine), l'orchestrazione impareggiabile sottolinea ciascun elemento nella giusta luce e assicura la logica dei trapassi.

Comunque la si voglia giudicare, questa 'destruzione' del vecchio 'discorso musicale' apre delle porte nuove e affascinanti. Che il linguaggio di Strauss non potesse spingersi sostanzialmente 'oltre' può dispiacere, non incidere sulla legittimità estetica e storica del suo 'gesto'.

Luca Zoppelli

ANTONÍN DVOŘÁK, *POLEDNICE* (LA STREGA DI MEZZOGIORNO) OP. 108 B 196

I cechi attribuiscono ad Antonín Dvořák (1841-1904) un ruolo importante nella rinascita non soltanto della loro musica ma della loro stessa patria. Infatti era ed è considerato in patria e all'estero il maggior e il più tipico rappresentante della scuola nazionale ceca, ma questo non significa affatto che fosse un compositore popolare e 'dialettale', al contrario era molto sensibile e attento agli sviluppi della musica europea del suo tempo.

Come tanti altri giovani compositori della seconda metà del diciannovesimo secolo Dvořák era stato inizialmente un wagneriano, fino a quando attraversò una profonda crisi, che tra il 1873 e il 1875 lo spinse ad affrancarsi da Wagner e ad avvicinarsi a Brahms, riscoprendo la sinfonia, il quartetto e le altre forme classiche. Ma nel 1895 – tornato in patria dopo tre anni trascorsi a New York, dove aveva creato le sue composizioni tuttora più celebri, la Sinfonia *Dal nuovo mondo* e il Quartetto *Americano* – si riavvicinò agli ideali wagneriani, mise da parte sinfonie e quartetti, sonate e concerti, musica sacra e danze popolari, e negli ultimi dieci anni della sua vita si dedicò quasi esclusivamente al poema sinfonico e all'opera.

Primo risultato di questa svolta furono i quattro poemi sinfonici composti in rapida successione nel 1896 e ispirati a una raccolta di ballate popo-

lari di Karel Jaromír Erben, poeta e studioso del folclore ceco. Il secondo dei quattro in ordine di composizione è *Polednice* (La strega di mezzogiorno), che dopo un'audizione in forma semiprivata al Conservatorio di Praga ebbe la prima esecuzione pubblica a Londra il 2 novembre 1896, con la direzione di Henry Wood, la più illustre bacchetta inglese di allora, a conferma della stima e della fama che ovunque circondavano il compositore ceco.

Per questo poema sinfonico Dvořák si è ispirato a una ballata di Erben, che a sua volta si era ispirato a una leggenda popolare. Una madre rimprovera il figlio capriccioso, dapprima con dolcezza, poi minacciandogli l'intervento della strega di mezzogiorno, che rapisce i bambini. Il piccolo, impaurito, si zittisce per qualche momento, poi riprende a strillare ancora più forte. Imprevedibilmente compare la strega e allora la madre terrorizzata stringe il figlioletto tra le sue braccia per proteggerlo, con tale foga da soffocarlo involontariamente. La campana batte i dodici rintocchi del mezzogiorno e la strega sparisce. Il marito torna dai campi e trova la moglie priva di sensi e il figlio ormai morto. Oggi quest'argomento può apparire bizzarro ma rientrava nell'attrazione del romanticismo per il fantastico, l'irrazionale, il misterioso, i recessi insondabili dell'animo umano. Streghe, fate e demoni e altri esseri soprannaturali furono allora i protagonisti di numerosi capolavori della musica (così come della letteratura) romantica, firmati da Berlioz, Adam, Mendelssohn, Gounod, Liszt, Musorgskij, Saint-Saëns, Boito e molti altri.

Dvořák dà a questa ballata un ampio svolgimento musicale di respiro sinfonico (qualcuno si è spinto fino a riconoscere, non senza forzature, i quattro movimenti di una sinfonia nascosti dietro i vari episodi che qui si susseguono senza interruzione di continuità) e la immerge in atmosfere drammatiche e tinte cupe di particolare fascino, consone alle atmosfere *noir* di questa storia.

Le prime batture descrivono la quiete familiare, presto disturbata dai capricci del bambino, che si agita e suona insistentemente il suo fischiotto (quattro note dell'oboe ripetute più volte). Il figlio sembra calmarsi per un po' ma poi ricomincia i suoi capricci e la madre esasperata minaccia di chiamare la strega (un motivo arcano di clarinetto basso e fagotto). La strega appare (ancora clarinetto basso, questa volta sul misterioso accompagnamento degli archi) e inizia una danza dapprima quasi aggraziata, poi furiosa, al cui ritmo frenetico si svolge il tentativo di rapire il bambino. Quando si odono i dodici rintocchi del mezzogiorno, la strega sparisce, lasciando a terra la madre immobile e dolente e il figlio morto: così li trova il padre, la cui disperazione si esprime nei ritmi tesi e negli accordi violenti che concludono questo poema sinfonico.

Mauro Mariani

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

Nel laboratorio creativo di Johannes Brahms (1833-1897) non è raro trovare la nascita di opere che a distanza ravvicinata sembrano accoppiarsi con tratti complementari; fatta una cosa, Brahms vuole subito rifarla, ma con caratteri stilistici tutti diversi; non per superarsi in novità tecniche, in evoluzioni linguistiche (che è preoccupazione tipicamente decadente e moderna), ma per lavorare in una zona interiore dove il suo segno espressivo, dopo l'invenzione di una prima opera, possa applicarsi in una seconda a realtà spirituali affatto nuove e tuttavia in qualche modo dipendenti per contrasto dalle prime. Brahms aveva cautamente dilazionato il suo esordio sinfonico: la Prima Sinfonia aveva visto la luce nel 1876, quando il compositore compiva quarantatré anni ed era già saldamente affermato nel mondo musicale tedesco; la Seconda Sinfonia, invece, nasce in tempi brevi e viene presentata, quasi a ridosso della Prima, il 30 dicembre del 1877 a Vienna sotto la direzione dell'illustre Hans Richter: per Brahms non si trattava solo di confermare la raggiunta sicurezza nel maneggio della forma sinfonica, così carica di modelli, ma del desiderio, una volta sciolto il nodo nei confronti della tradizione sinfonica più solenne, di provare a 'familiarizzare' la sinfonia, a 'intimizzarla' versandoci dentro le sue idee più personali e segrete, alcune anche di segno umbratile e cameristico.

La Sinfonia in re maggiore op. 73 infatti è quasi un'anti-sinfonia, un po' nel senso in cui si dice un'anti-opera il *Pelléas et Mélisande* di Debussy. Lontana dai tradizionali principi sinfonici, ad esempio, è la consanguineità dei quattro movimenti, il trascolorare di uno nell'altro senza che si condensino quelle zone di contrasto che informano drammaticamente la morfologia sinfonica; è raro trovare un'altra Sinfonia in cui il primo e il secondo movimento sembrino seguire altrettanto uno nell'altro; in cui i temi dei singoli movimenti appaiano come le diverse facce di uno stesso paesaggio piuttosto che episodi contrastanti per diversi caratteri; in cui gli sviluppi siano disseminati ovunque; in cui la soluzione di ogni intrico sia affidata alle Code e non alla ripresa, a quelle appendici accorate e suadenti che rivelano il significato del difficile percorso seguito fino a quel punto.

Può essere anche utile, a percepire la natura particolare della nostra composizione, ricordare una lettera di Brahms del 1879 (ma venuta alla luce soltanto pochi anni fa) indirizzata al direttore d'orchestra Vinzenz Lachner: in un'opera a prevalente tinta 'serena' come la Seconda Sinfonia, al Lachner era parsa incomprensibile la nerezza di tromboni e timpani nelle battute 32-43 del primo movimento, tanto da decidersi a chiederne lumi interpretativi a Brahms: il quale aveva difeso la funzione di quei passi come quella dell'«ombra necessaria dentro la serena Sinfonia», aprendosi per di più alla confessione di essere un «uomo profondamente malinconico».

La mescolanza di umori pensosi e idillici, che è poi la cifra più segreta dell'animo di Brahms, non si limita ai passi dell'*Allegro non troppo* notati dal Lachner ma pervade sopra tutto il secondo movimento; ad onta di ampi squarci cantabili, questa pagina sembra procedere battuta per battuta anziché frase per frase, esempio supremo di quello stile 'associativo' di Brahms che fa scaturire ogni idea dalla precedente per intima analogia; sembra filtrare e trattenere lo sgorgo della musica soppesandone ogni composto sonoro con un istinto analitico tipicamente moderno. L'*Allegretto grazioso* che segue è quasi l'archetipo dell'*allegretto* brahmsiano: l'apoteosi beethoveniana della danza è accantonata, riemerge il tono della prima Serenata op. 11 e più in là un omaggio al caro e vecchio Minuetto, a un Settecento idealizzato in una crepuscolare estate di San Martino. Solo nel Finale la vocazione costruttiva della Sinfonia fa valere i suoi diritti, ma senza urti o contraddizioni violente; per il Brahms della Seconda Sinfonia il trionfo è mediato dallo schermo storico, da un lontano riferimento al Finale di Haydn (in particolare a quello della Sinfonia n. 104 *London*), riepilogato con la consapevolezza di dominare, dal suo ordinato studio viennese in Karlgasse 4, dalla sua ben fornita biblioteca, la storia della musica tedesca: le bandiere al vento verso la fine, lo sfavillare dell'ultima fanfara di ottoni non è un trionfo individuale, ma l'ovazione comunitaria di una tradizione, di un coro: a cui Brahms aggiunge la calda voce del suo commosso umanesimo.

Giorgio Pestelli



CORNELIUS MEISTER

È direttore musicale generale della Staatsoper Stuttgart e della Staatsorchester di Stoccarda dal 2018. In precedenza, ha trascorso otto anni come direttore principale e direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica della Radio ORF di Vienna ed è stato direttore ospite principale della Yomiuri Nippon Symphony Orchestra di Tokyo. Le sue interpretazioni hanno ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Gramophone Award, l'International Classic Music Award, l'Opus Klassik nella categoria *Conductor of the Year*, il Diapason d'Or e il German Record Critic's Award. Nel 2020, sotto la sua direzione, la Staatsorchester di Stoccarda ha ricevuto il Premio per l'Innovazione della German Orchestra Foundation. Appassionato sostenitore della partecipazione culturale, è coinvolto in numerosi progetti educativi per persone di tutte le età, spesso al loro primo contatto con un'orchestra sinfonica. Dopo i suoi debutti con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nel 2014 e alla Scala nel 2015 è stato spesso presente in Italia, da ultimo con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino nel 2025. È apparso alle Philharmonie di Berlino e Parigi, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Suntory Hall di Tokyo, al Kennedy Center di Washington, al Salzburg Festival, all'Auditorio Nacional di Madrid e al Musikverein e Konzerthaus di Vienna, dirigendo le principali orchestre sinfoniche e radiofoniche, nonché l'originale *ensemble* sonoro La Scintilla di Zurigo e l'Ensemble Intercontemporain di Parigi. Ha debuttato all'Hamburgische Staatsoper all'età di ventun anni, per poi passare a Monaco, Vienna, Parigi, Londra, New York e al Festival di Bayreuth. Il suo vastissimo repertorio comprende opere di oltre duecentocinquanta compositori, tra cui tutte le sinfonie di Beethoven Brahms, Bruckner, Mendelssohn, Schumann, Čajkovskij, Sibelius e Martinů, nonché tutti i poemi tonali di Richard Strauss. Sin dalla sua prima esibizione come pianista a dieci anni, ha sostenuto i compositori contemporanei ed è diventato assistente di Pierre Boulez nel 2004. Nato ad Hannover nel 1980, ha studiato pianoforte, violoncello, corno, direzione d'orchestra e filosofia ad Hannover con Konrad Meister, Martin Brauß ed Eiji Ōue e al Mozarteum di Salisburgo con Dennis Russell Davies, Jorge Rotter e Karl Kamper, dopo aver frequentato il liceo classico. Dal 2005, quando diventa direttore musicale a Heidelberg, ha diretto al pianoforte concerti di Beethoven, Mendelssohn, Grieg, Liszt, Gershwin e Arvo Pärt (*Credo*). Nel 2026 suonerà come pianista su invito dei Wiener Philharmoniker nel loro ciclo di musica da camera.

Teatro Malibran
venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00 turno S
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato under35

GEORGES BIZET
Sinfonia in do maggiore

Allegro vivo
Adagio
Scherzo: Menuetto
Finale: Allegro vivace

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Sinfonia n. 2 in do minore op. 17 *Piccola Russia*

Andante sostenuto - Allegro vivo
Andantino marziale quasi moderato
Scherzo: Allegro molto vivace
Finale: Moderato assai - Allegro vivo

direttore
DANIELE CALLEGARI
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GEORGES BIZET, SINFONIA IN DO MAGGIORE

Votato alla musica scenica e teatrale, Georges Bizet (1838-1875) ha esordito ragazzo con un'opera che pareva annunciare un luminoso futuro di sinfonista: appunto questa Sinfonia in do maggiore, composta nell'autunno del 1855, senza apparenti richieste esterne, mentre il diciassettenne maestro ancora faceva pratica nel teatro parigino dell'Opéra-Comique. La Sinfonia restò manoscritta e ignorata per quasi ottant'anni; nel 1923 Reynaldo Hahn, amico intimo del figlio di Bizet, donò al Conservatorio di Parigi un insieme di partiture fra le quali era finito l'autografo della composizione; lo storico Chantavoine ne diede notizia sul «Ménestrel» e due anni dopo, il 26 febbraio 1935, Felix Weingartner ne diresse la prima esecuzione a Basilea, aprendo la strada alla notorietà dell'opera, da allora sempre rimasta in repertorio.

È un lavoro che ha la leggerezza e la felicità delle opere prime, delle opere nate senza sforzo apparente che sembrano sorprendersi da sole della loro vitalità al saluto del primo giorno; volendo, qualche modello può essere segnalato, come la Sinfonia in re maggiore di Gounod, che a sua volta discende dalla Sinfonia nella stessa tonalità di Cherubini; ma tutta di Bizet è l'innata attillatezza, l'eleganza e la freschezza dei temi: il giovane, oltre il sinfonismo francese, aveva assorbito Mozart e soprattutto Mendelssohn, la cui trasparente scioltezza, dalla Sinfonia *Italiana* all'*ouverture* per il *Sogno* di Shakespeare riscalda come un raggio di sole il lieto paesaggio della Sinfonia; Bizet si presenta già padrone di quell'elemento squisitamente francese che la duchessa di Guermants chiamerà «l'esprit Merimée et Meilhac et Halévy», cioè l'espressione asciutta e rettilinea, nemica di enigmatiche profondità, sentimentalismi e ridondanze verbali.

Il primo movimento è come sospinto in avanti dallo scatto ritmico del suo primo tema; quando archi, fiati e timpani hanno lucidato le loro armi, ecco avanzare un tema cantabile d'incantevole fascino che girovagando dall'oboe a tutti gli altri strumenti si compenetra con il tema ritmico in un ininterrotto respiro; unica pausa, alcuni silvestri richiami del corno che preannunciano la ripresa della corsa. Con attenzione particolare bisogna

ascoltare il secondo movimento, *Adagio*, dove è già presente il Bizet maggiore, se non il massimo: prima di prendere posto nell'elegiaca tonalità di la minore, c'è una introduzione di accordi tenuti alla Mendelssohn, una placida superficie dai quali evapora, quasi bollicina d'aria che sale in superficie, un segnale di flauto, clarinetto e fagotto che ripete quel ritmo 'della quaglia' cui Beethoven aveva dato spazio nella sua Sinfonia *Pastorale* (e da Schubert trasfigurato in un suo sublime quintetto); non partecipa l'oboe, che è tenuto in serbo come protagonista di un canto struggente accompagnato dal pizzicato degli archi, quasi chitarra; melodia distesa, piena di suggestione mediterranea, pervasa dalla stessa luminosità degli intermezzi immortali della *Carmen*, appena un poco acerba nella ricerca cromatica di un ingenuo esotismo: ma purissima nella cadenza, tutta granita di mordenti con il flauto che fa eco all'oboe. La suggestione di orizzonti a perdita d'occhio aumenta con il nuovo tema degli archi (ma continua il legame con l'accompagnamento pizzicato), librati nel lirismo più sfogato, quasi balsamo alla malinconica cantilena dell'oboe; al centro, il tema 'della quaglia' diventa pretesto per un episodio in stile fugato, adorabile nel suo puntiglio scolastico, nella consapevolezza ingenua del lavoro ben fatto; ma un istinto avverte il giovane maestro dall'insistere e in buon punto riappare il tema cantabile dell'oboe, tutto punteggiato di lievi annotazioni degli altri strumenti, tranquilli arabeschi, statiche cascatelle di note: un quadro che avrebbe entusiasmato Čajkovskij, innamorato di Bizet e fra i primi ad asserirne la grandezza nella percezione di quel 'joli' che era il suo segreto, la sua parola personalissima pronunciata nel grande coro della musica ottocentesca.

Lo Scherzo è impostato con il vigore sanguigno di certe musiche per l'*Arlésienne* di Alphonse Daudet che Bizet scriverà nel 1872; è poi singolare come a un certo punto, in una intelaiatura che è tutta ritmo, Bizet non rinunci a far valere il suo prestigioso dono melodico, con una larga frase dei violini che svetta all'acuto; nel Trio intermedio, aperto dalle robuste 'quinte' di violoncelli e contrabbassi, sono riprese le idee tematiche dello Scherzo, ma variate con alcune aperture a scale popolari (fa maggiore con si naturale), ritoccate e 'regolarizzate' da alcuni dei primi editori. L'*Allegro vivace* conclude la Sinfonia con una corsa leggera che nella sua esteriore spensieratezza intreccia con straordinaria maestria tre idee principali: la prima è un lieve crepitio di note che ridono sotto pelle, la seconda ha un'aria di fanfara (già pronta, si direbbe, a far marciare per due i soldatini della *Carmen*), la terza è l'ultimo volo melodico, l'ultima gemma cantabile della composizione: tre figure, tre caratteri diversi, ma tutto corre e rifluisce in un tempo unico, il tempo di una miracolosa primavera creativa.

Giorgio Pestelli

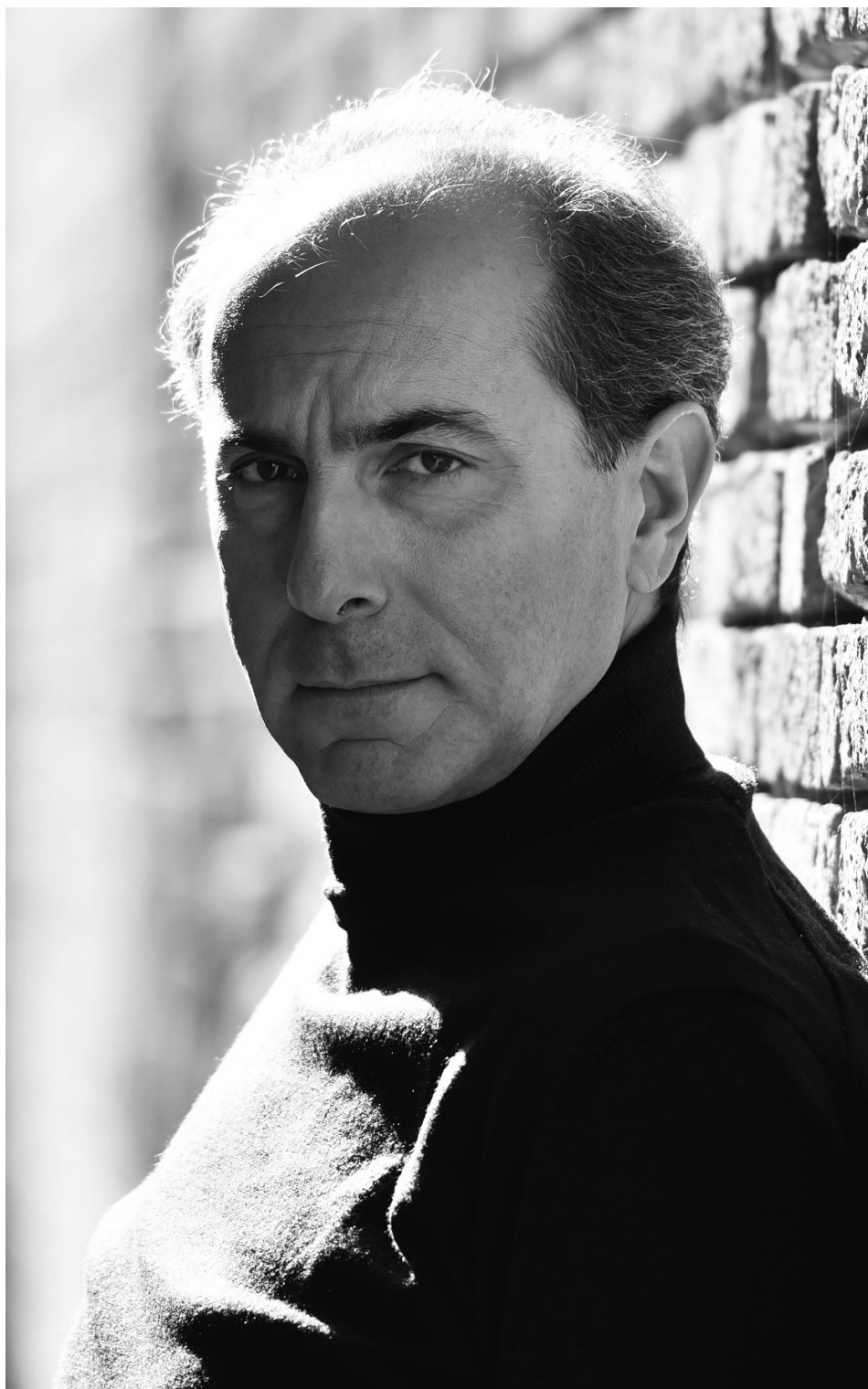
PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, SINFONIA N. 2 IN DO MINORE OP. 17 PICCOLA RUSSIA

La Sinfonia n. 2 in do minore porta il sottotitolo di *Piccola Russia*. Pëtr Il'ič Čajkovski (1840-1893) la iniziò nel giugno del 1872: la portò a termine in maniera meno convulsa rispetto alla Prima, che gli era costata un totale esaurimento nervoso, e orchestrata con gesti che suscitarono il plauso del Gruppo dei Cinque, quando Čajkovskij la presentò in anteprima, al pianoforte, a casa di Rimskij-Korsakov, a San Pietroburgo. I temi del folklore ucraino scatenarono l'appoggio dei maestri più anziani, conservatori, e il trentaduenne compositore accettò di pubblicarla con il nome di *Piccola Russia*, come veniva chiamata l'Ucraina. Fu Nikolaj Rubinštejn, da sempre suo paladino, a dirigerne la prima esecuzione a Mosca, il 26 gennaio 1873. Come sempre Čajkovskij non fu pienamente soddisfatto del risultato ottenuto, e rivide la partitura, in particolare il primo e il terzo movimento. Nella nuova veste la Sinfonia venne proposta a San Pietroburgo, nel 1880, quando ormai Čajkovskij era l'autore dell'*Onegin*, del *Lago dei cigni*, del Concerto per violino, e quanto al catalogo sinfonico era approdato alla Sinfonia n. 4.

Teatrale appare la condotta del primo movimento, che apre con un *Andante sostenuto* dominato dal tema del corno, che cita il canto popolare «Oh tu, inverno, piccolo inverno», su cui dialogano poi il fagotto e i tromboni, intrecciati coi violini, in disegni cromatici anticipatori di certo clima della *Patetica*. Chiusa a cerchio, l'introduzione sfocia nell'*Allegro vivo*, agile, puntuto, scattante: Čajkovskij utilizza la tradizionale forma-sonata, aggiungendo però ai due temi, ideati con superba fantasia, il terzo tema dell'*Andante*. Questo funge da polo negativo, fatale, nello sviluppo e nella riesposizione; attrae e trascina lo scatto leggero nel gorgo originario, chiudendo con la medesima nota (sol) di partenza, che il fagotto lascia sospesa, come un punto interrogativo.

L'*Andantino marziale quasi moderato* recupera per la marcia un tema dell'opera non riconosciuta *Ondina*, mentre il terzo movimento, Scherzo (*Allegro molto vivace*), sfoggia il più bel pennello danzante e pittorico del compositore di musica da balletto. Di nuovo il folklore ucraino affiora nel Finale (*Moderato assai - Allegro vivo*), basato sul canto intitolato *La gru*. Qui Čajkovskij sembra divertirsi a parodiare, con effetti di diabolico virtuosismo, gli estremi strumentali, a imitazione delle altezze dell'animale, con salti dissonanti di fiati e archi. La chiusura, *Presto*, è su un corale molto russo, di efficace potenza e saldezza.

Carla Moreni



DANIELE CALLEGARI

È stato direttore principale dell'Orchestre Philharmonique de Nice dell'Opéra Nice Côte d'Azur dal 2021 al 2023. Dal 1998 al 2001 è stato direttore principale al Wexford Opera Festival e dal 2002 al 2008 è stato direttore musicale della DeFilharmonie di Anversa. Nato a Milano, diplomato al Conservatorio della sua città in contrabbasso e percussioni, a soli ventidue anni è entrato a far parte dell'orchestra del Teatro alla Scala, dove ha avuto modo di suonare con i più importanti direttori. Questo confronto stimolante lo ha riportato al Conservatorio, per studiare Direzione d'orchestra e composizione. Ha diretto alcune fra le maggiori istituzioni concertistiche del mondo, fra le quali: Orchestre Métropolitain de Montréal, Orchestre Nationale de l'Île de France, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre de La Monnaie de Bruxelles, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Münchner Rundfunkorchester, Tokyo Philharmonic Orchestra, Orquesta Nacional de Madrid, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano. È regolarmente invitato dai maggiori teatri e dalle più prestigiose sale concertistiche del mondo, dove ha diretto molte importanti produzioni, fra le quali *Nabucco*, *La traviata*, *Il trovatore* e *La Gioconda* al Metropolitan, *Orlenskaya Deva* alla Carnegie Hall di New York, *Turandot* alla Scala, *Il trovatore*, *Rigoletto* e *Madama Butterfly* all'Opéra National de Paris, *Maria Stuarda* al Théâtre des Champs-Élysées de Paris, *Norma*, *La Gioconda*, *Aida*, *Poliuto* al Liceu de Barcelona, *L'elisir d'amore* e *La traviata* a Berlino, *Tosca*, *La bohème*, *Un ballo in maschera* e *Rigoletto* a Monaco, *Don Giovanni*, *Falstaff* e *Aida* alla San Diego Opera, *Otello*, *Jérusalem* e *Messa da Requiem* al Festival Verdi di Parma, *I masnadieri*, *Tosca*, *Otello*, *Attila* ed *Ernani* a Monte-Carlo; *Ariane et Barbe-Bleue* a Strasburgo, *Don Pasquale* a Pechino, *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci* a San Francisco, *Un ballo in maschera* a Tel Aviv. Fra gli impegni recenti, *Cavalleria rusticana/Pagliacci*, *Rigoletto* a Monaco di Baviera; *Il trovatore* e *Nabucco* al Met; *Tosca* all'Opera Reale di Stoccolma e al Festival Puccini di Torre del Lago; *Turandot* ad Amburgo; *La bohème* e *Falstaff* a Nizza; *Aida* ad Amburgo; *Pagliacci* a Tel Aviv; *I lombardi alla prima crociata* a Montecarlo. Per la Fenice dirige *Rigoletto* (2025 e 2021), *Madama Butterfly* (2023 in tournée a Ljubljana, 2019 e 2017), *Il trovatore* (2020), *Turandot* (2019), *Norma* (2016), *Tosca* (2014 e 2008) e *La bohème* (2012).

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* a 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 espagnol*, 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 espagnol* 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 trascinante 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 trascinanti. 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 trascinanti 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 ondeggiava 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: Edoo 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 Steuerman, 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.



Teatro Malibran

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S

sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

CARL ORFF

Carmina Burana

*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae
comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*
versione per soli, 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

Chramer, gip die warwe mir

Reie – Swaz hie gat umbe –

Chume, chum, geselle min! –

Swaz hie 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 Cantorni Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

NOTE AL PROGRAMMA

CARL ORFF, *CARMINA BURANA*

Lavoro teatrale su testi medievali, i *Carmina Burana* fanno parte del tritico, composto in tempi diversi, che comprende inoltre i *Catulli Carmina* e il *Trionfo d'Afrodite*. Di fatto non abbiamo una vera e propria trama, essendo quest'opera una cantata scenica fatta di «Canzoni profane per cantori e cori da eseguire col sussidio di strumenti e immagini magiche». Così, infatti, recita il sottotitolo. Carl Orff (1895-1982) rinnegò tutte le composizioni precedenti, affermando che il suo catalogo dovesse iniziare proprio dai *Carmina Burana*, che andarono in scena con successo a Francoforte nel 1937. Dopo quella prima esecuzione dichiarò al suo editore: «Tutto ciò che ho scritto finora e che sfortunatamente Lei ha pubblicato è solo buono per essere mandato al macero». In effetti, Orff aveva trovato solo allora la sua strada, che lo portò a scrivere quasi esclusivamente per il teatro musicale. Opere come *Der Mond* (terminata nel 1938), *Die Kluge* (1942), *Die Bernauerin* (1945) e *Antigone* (1948) rinviano tutte a mezzi compositivi sviluppati per la prima volta nei *Carmina Burana*.

Il musicista tedesco (Carl Orff era nato nel 1895 a Monaco, città in cui si spense nel 1982) ritenne dunque di aver raggiunto uno stile personalmente definito, caratterizzato da un'ossessiva insistenza ritmica, da una scandita e stentorea declamazione e da un primitivismo espressivo. Per alcuni aspetti verrebbe da pensare ad alcune modalità stravinskiane, ma indubbiamente Orff parte da premesse diverse e gli stessi risultati si assestano su un piano di incontestata inferiorità. Oltre a una tensione oggettiva dei materiali sonori, nei *Carmina Burana* vi è anche un'affascinante ricerca di arcaismi strumentali e vocali, reminiscenze gregoriane e trasparenti soluzioni timbriche.

Orff inaugurò una sorta di «stile sinfonico per coro» attingendo ai testi di un canzoniere compilato nel XIII secolo nel monastero di Benediktbeuren in Baviera. Vi si ritrovano un gran numero di canzoni goliardiche, in latino, francese e tedesco, perlopiù anonime. Sebbene gli amanuensi che hanno redatto il codice Beuren non abbiano quasi mai riportato gli autori dei lavori trascritti, si possono fare almeno alcuni nomi di poeti: Pierre de

Blois, Walter de Châtillon, Hugo d'Orléans, Neidhart von Reuenthal e l'Archipoeta di Colonia.

Il codice fu ritrovato nel monastero di Beuren nel 1803, durante la secolarizzazione dei conventi benedettini decretata allora in Baviera; da lì venne trasferito nella Biblioteca di Stato di Monaco e catalogato come codice latino monastico 4660 e 4660a. I testi, anche licenziosi, sono d'argomento amoroso, religioso, morale e satirico, un documento comunque prezioso per conoscere una diversa cultura e un diverso modo di concepire la vita. Orff, interpretandone anche la notazione neumatica, ne trasse un'opera arcaico-moderna che alterna oasi di pace a momenti di assordante e percussiva sonorità. Magistrale indubbiamente il trattamento delle voci femminili che tra canzoni bacchiche e di caccia si muovono nel registro più acuto.

Nell'insieme, i *Carmina Burana* conobbero un successo assai superiore a quello degli altri lavori che completano la trilogia suddetta. Grazie a quest'opera, nel 1937, a quarantadue anni, Orff divenne una celebrità internazionale; né va dimenticato il contributo di Eugen Jochum, il direttore d'orchestra tedesco al quale si deve anche la prima incisione discografica del lavoro, un autentico *bestseller* della musica classica.

Di fatto, fu lo stesso Orff a scegliere e predisporre i testi del codice medievale, messi in musica nella loro lingua originale. Il titolo di *Carmina Burana* apparteneva già alla prima edizione del canzoniere, pubblicato nel 1847 ad opera di Johann Andreas Schmeller. Le *Cantiones profanae* vennero da Orff divise in tre grandi parti; a queste è premesso un omaggio alla dea Fortuna («Fortuna imperatrix mundi»), ripreso anche nel finale. Un *incipit* grandioso e solenne caratterizza le prime quattro battute di questo Prologo: «O Fortuna / velut luna / statu variabilis» (O Fortuna / come la luna / sempre variabile). Immediatamente dopo, tutto improvvisamente si placa e il coro sussurra: «semper crescis / aut decrescis» (sempre cresci e decresci). La poetica di Orff, dunque, si manifesta fin dall'inizio in termini di calibratissimi contrasti dinamici e martellanti scansioni sillabiche. La contemplazione della primavera (*Primo Vere*) e l'ingresso nel mondo profano, nella vita contadina con i suoi balli e i suoi canti, sono l'oggetto della prima parte dell'opera. Da sottolineare il clima di cangiante spettralità nel quale si colloca il primo degli episodi solistici, affidato alla voce di baritono: «Omnia sol temperat» (Il sole mitiga tutto). La seconda parte (*In taberna*) ci introduce in una bettola medievale in cui, oltre agli sguaiati avventori, si può udire anche il lamento di un cigno arrostito: «Olim lacus colueram / olim pulcher extiteram» (Un tempo nuotavo nel lago, un tempo ero vivo e bello).

Eccoci alla terza parte dell'opera, *Cour d'amours* (Corte d'amori), la più suggestiva e raffinata, nella quale i solisti hanno un ruolo assai più rilevante. trasparenze timbriche di berlioziana memoria preparano l'ingresso del soprano. Si contrappone «Dies, nox et omnia» (Il giorno, la notte e tut-

to), un episodio affidato al baritono al quale, con popolarasca e trovadorica purezza, risponde nuovamente la voce più acuta. Si arriva così a uno dei momenti più affascinanti dell'intera opera: «In trutina mentis dubia» (Sulla bilancia incerta della mente). Su un tessuto di morbidissime sonorità (in prevalenza archi con sordina) si leva un canto di misterioso fascino, affidato al soprano. E sempre quest'ultimo si lancia in quattro acutissime battute nel «Dulcissime / totam tibi subdo me!» (Dolcissimo, tutta a te mi sottometto). La conclusione dei *Carmina Burana* è affidata alla ripresa del coro della Fortuna, già ascoltato all'inizio dell'opera: «Fortuna imperatrix mundi».

Questo in sintesi il capolavoro di Orff, una cantata scenica per soli, coro e un'orchestra, rinforzata da due pianoforti e da un considerevole numero di percussioni, trattata soprattutto per blocchi sonori. Dei *Carmina Burana* esistono diverse versioni: per banda, piccola orchestra, persino orchestra da camera. E tutte autorizzate dall'autore, sempre favorevole alla diffusione di quella che considerava la sua prima e fondamentale opera.

Mario Merigo

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!

Fortuna, imperatrice del mondo

O Fortuna
 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!

Fortune plango vulnera

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

I. Primo vere

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

Fortune plango vulnera

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

I. Primavera

Il lieto volto della 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.

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

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

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

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.

Ama me fideliter!
 Fidem meam nota:
 de corde totaliter
 et ex mente tota
 sum presentialiter

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.

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.

Il sole mitiga tutto
 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.

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.

Amami fedelmente!
 guarda com'io son fedele:
 dal profondo del cuore
 e con tutta la mente
 sono vicino a te

absens in remota.
Quisquis amat taliter,
volvitur in rota.

Ecce gratum
Ecce gratum
et optatum
ver reducit gaudia,
purpuratum
floret pratum,
sol serenat omnia.
Iam iam cedant tristia!
Estas redit,
nunc recedit
hyemis sevitia.

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.

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

anche quando sono lontano.
Chiunque ami così,
gira anche sulla ruota.

Ecco l'amata
Ecco l'amata
e attesa
primavera riporta la gioia,
di rosso porpora
fiorisce il prato,
il sole rasserenava ogni cosa.
Fugga ogni tristezza!
L'estate ritorna
e se ne vanno
i rigori dell'inverno.

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.

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

*Tanz**Floret silva*

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

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?

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.

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

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

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

Sul prato

*Danza**Fiorisce la foresta*

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

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?

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

Guardatemi,
 giovanotti!
 Fate sì che io vi piaccia!

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

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.

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

Reie

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

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

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

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.

II. In taberna

Estuans interius
Estuans interius
ira vehementi
in amaritudine

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

Guardatemi,
giovannotti!
Fate sì che io vi piaccia!

Girotondo

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

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

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

Se anche il mondo fosse tutto mio
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. Nella taverna

Ardente nell'intimo
Ardente nell'intimo
di ira violenta
nell'amarezza

loquor mee menti:
factus de materia,
cinis elementi,
similis sum folio,
de quo ludunt venti.

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

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.

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

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

parlo al mio cuore:
fatto di materia,
cenere della terra,
sono simile a una foglia
con cui giocano i venti.

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.

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.

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.

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 preoccupa il corpo.

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

Miser, miser!
modo nigeret
ustus fortiter!

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

Miser, miser!
modo nigeret
ustus fortiter!

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

Miser, miser!
modo nigeret
ustus fortiter!

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!

In taberna quando sumus
In taberna quando sumus
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,

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

Misero, misero!
Ora sono nero
e ben arrostito!

Gira e rigira lo spiedo;
mi sento tutto bruciare;
il servo mi porta a tavola.

Misero, misero!
Ora sono nero
e ben arrostito!

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

Misero, misero!
Ora sono nero
e ben arrostito!

Io sono l'abate
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!»

Quando siamo nella taverna
Quando siamo nella taverna,
non ci diamo pensiero della morte,
ma ci buttiamo nel gioco,

cui semper insudamus.
 Quid agatur in taberna,
 ubi nummus est pincerna,
 hoc est opus ut queratur,
 si quid loquar, audiatur.

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:

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

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.

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.

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.

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 Bacco.

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.

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.

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.

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
 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
 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.

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

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.

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

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

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

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.

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

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.

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

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

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,
la mia amata
non viene.*

Se un giovane con una fanciulla
Se un giovane con una fanciulla
indugerà 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.

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

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!

In trutina

In trutina mentis dubia
fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia.

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

Tempus est iocundum

Tempus est iocundum,
o virgines,
modo congaudete
vos iuvenes.

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

Mea me confortat
promissio,
mea me deportat
negatio.

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

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

Sulla bilancia

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

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

Il tempo è giocondo

Il tempo è giocondo,
o vergini,
dunque godete insieme
voi che siete giovani.

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

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

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.

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

Mea mecum ludit
virginitas,
mea me detrudit
simplicitas.

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

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!

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

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

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

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

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
Dolcissimo,
tutta a te mi sottometto!

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.

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.

Branziflor ed Elena

Salve, bellissima
 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
 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.

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!

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. Nella stagione 2008-2009 è stato maestro del Coro della Fenice, ruolo che è tornato a ricoprire stabilmente da ottobre 2021.

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Vedi biografia a pagina 196.

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. Negli anni ha coinvolto migliaia di bambini in una piacevole avventura educativa che si è 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 repertorio che spazia dalla polifonia sacra alla sinfonica, dall'operistica alla musica contemporanea. Sin dalla sua fondazione, il Coro partecipa alle produzioni d'opera e ai concerti sinfonici della Fenice, 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 *tournee* sia in Italia che all'estero.



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 *tourné* in Italia e all'estero (in Danimarca, Germania, Giappone, Cina, Corea, 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 *Aquagrandà* 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. Nel 2023 ha interpretato l'Ottava Sinfonia di Mahler alla Scala, diretto da Riccardo Chailly.

VIOLINI PRIMI Roberto Baraldi ♦, Miriam dal Don ♦ ♦, Margherita Miramonti, Elisa Scudeller ♦, Antoaneta Daniela Arpasanu, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Iaria Marvilly, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

VIOLINI SECONDI Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

VIOLINE Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

VIOLONCELLI Giacomo Cardelli •, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Jacopo Sommariva

CONTRABBASSI Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

FLAUTI Gianluca Campo •, Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua, Alice Sabbadin

OTTAVINO Silvia Lupino

OBOI Rossana Calvi •, Andrea Paolo De Francesco •, Carlo Ambrosoli

CORNO INGLESE Angela Cavallo

CLARINETTI Vincenzo Paci •, Federico Ranzato

CLARINETTO BASSO Fabrizio Lillo

CLARINETTO PICCOLO Nicolas Palombarini

FAGOTTI Nicolò Biemmi •, Marco Giani •, Riccardo Papa

CONTROFAGOTTO Fabio Grandesso

CORNI Andrea Corsini •, Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Tea Pagliarini, Nicola Scaramuzza, Dario Venghi

TROMBE Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella

TROMBONI Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Giacomo Gamberoni, Federico Garato, Giovanni Ricciardi

BASSO TUBA Alberto Azzolini

TIMPANI Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

PERCUSSIONI Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◇
altro maestro del Coro

SOPRANI Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Federica Cervasio, Emanuela Conti, Katia Di Munno, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Alessia Martuscelli ◇

ALTI Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn, Jiwon Song ◇, Eugenia Zuin ◇

TENORI Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Alberto Pometto, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Davide Urbani, Alessandro Vannucci, ◇ Francesco Scalas ◇, Alessio Zanetti ◇

BASSI Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◇, Andrij Severini ◇, Luca Sozio ◇, Cesare Filiberto Tenuta ◇



SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *direttore musicale di palcoscenico e supervisore dell'Archivio Musicale*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta ♦ *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini
direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Sebastiano Bonicelli, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*,
Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliciolli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

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

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio
contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti ♦

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile
ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza
Vianello, Francesco Zarpellon, Giorgia Semeraro ♦

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Sara
Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovani, Mirko Teso, Cinzia Andreoni ♦

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore
allestimenti scenici*; Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, nnp*, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tego, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025
opera inaugurale

La clemenza di Tito

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Ivor Bolton
regia Paul Curran

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

Teatro La Fenice
23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra

musica di Giuseppe Verdi

direttore Renato Palumbo
regia Luca Micheletti

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

Teatro La Fenice
8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

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

Teatro La Fenice
25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Wayne Eagling e Solymosi Tamás
direttore Gábor Hontvári

Étoiles, primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Magyar Állami Operaház
(Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in villa

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Damiano Michieletto

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

Teatro La Fenice
6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company

Diversion of Angels
coreografia Martha Graham
musica Norman Dello Joio

Lamentation
coreografia Martha Graham
musica Zoltán Kodály

Chronicle
coreografia Martha Graham
musica Wallingford Riegger

En masse
coreografia Hope Boykin
assistenti al coreografo Cameron Harris,
Terri Ayanna Wright
musica Leonard Bernstein
musica aggiuntiva Christopher Rountree
costumi Karen Young
light design Al Crawford

Teatro La Fenice
24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Regio di Torino,
Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibran
12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna

musica di Gaetano Donizetti

direttore Corrado Rovaris
regia Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano
regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibran
26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

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

Teatro Goldoni
9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Francesco Lanzillotta
regia Gianmaria Aliverti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica Aaron Copland

Petruška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Michal Bialk

Teatro Malibran
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica autori vari

Teatro Malibran
29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo

prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibran
15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia



FONDAZIONE TEATRO
LA FENICE DI VENEZIA

Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

*direttore***Ivor Bolton**

Johannes Brahms

Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a

Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54

Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

*direttore***Kazuki Yamada**

Tōru Takemitsu

Star-Isle

Camille Saint-Saëns

Concerto per violoncello e orchestra n. 1

in fa minore op. 33

Sergej Rachmaninov

Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito

giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S

concerto di Natale

*direttore***Marco Gemmani**

Natale Monferrato

Vespri di Natale

Ricostruzione di un vespro di Natale

a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

*direttore***Vincenzo Milletari**

Giuseppe Martucci

Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin

Concerto per pianoforte e orchestra

in fa diesis minore op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

*direttore***Gidon Kremer**

Alberto Ginastera

Concerto per archi op. 33

Astor Piazzolla

Las Cuatro Estaciones Porteñas

César Franck

Quintetto in fa minore

arrangiamento per pianoforte, archi e timpani

di Andrei Pushkarev

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi

Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»

«È lui!... desso... l'Infante!»

«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il dì

supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt

Widmung s 566

Giuseppe Verdi

La forza del destino: «La vita è inferno all'infe-

lice... O tu che in seno agli angeli»

«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del

mio destin»

«Invano Alvaro ti celasti al mondo»

I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s 434

Giuseppe Verdi

Otello: «Non pensateci più... Ora e

per sempre addio... Era la notte...

Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli

baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S

sabato 7 marzo 2026 ore 20.00

domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

*direttore***Constantinos Carydis**

Ernest Guiraud

La Chasse fantastique

Arvo Pärt

Psalom

Periklis Koukos

O lightless Light! - Ode to Oedipus

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S

sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

*direttore***Michael Hofstetter**

Antonio Vivaldi

Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti

Credo in fa maggiore per voci, archi e continuo

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat mater

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel
Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore
Hob.I:102

Robert Schumann
Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38
Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana
Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály
Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart
«Ave verum corpus» mottetto per orchestra
in re maggiore kv 618
Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo
e orchestra in do maggiore kv 317
Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty
Route 66

Aaron Copland
Appalachian Spring

Charles Ives
Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

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

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger
Pastorale d'Été

Astor Piazzolla
Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

**La Fenice in Piazza
San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss
Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák
Polednice
(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato
under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet
Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Sinfonia n. 2 in do minore op. 17
Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

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

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov
Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo
Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar
Variations on an Original Theme (Enigma)
op. 36

chitarra Marco Tamayo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

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

Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani



FONDAZIONE TEATRO
LA FENICE DI VENEZIA

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 di sala della *Symphonie fantastique* di Berlioz sono di Carlo De Pirro, tratte dal programma di sala del concerto del 9 maggio 2003;

Le note di sala dello *Stabat Mater* di Pergolesi sono di Gianni Ruffin, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2017-2018;

Le note di sala del mottetto «Ave verum corpus» di Mozart sono di Angelo Foletto, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2005-2006;

Le note di sala della Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550 di Mozart sono di Gian Giacomo Stiffoni, tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2012-2013;

Le note di sala del *Don Juan* di Strauss sono di Luca Zopelli, tratte dal programma di sala del concerto diretto da Yoram David l'11 e 12 settembre 1993;

Le note di sala della Sinfonia n. 2 di Brahms sono di Giorgio Pestelli, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2015-2016;

Le note di sala della Sinfonia in do maggiore di Bizet sono di Giorgio Pestelli, tratte dal programma Stili e interpreti 2002-2003;

Le note di sala della Sinfonia n. 2 *Piccola Russia* di Čajkovskij sono di Carla Moreni, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2012-2013;

Le note di sala dei *Carmina burana* di Orff sono di Mario Merigo, tratte dal programma della Stagione Sinfonica 2018-2019.

credit fotografici

Ivor Bolton: Ben Wright
Kazuki Yamada: Marco Borggreve, Sasha Gusov
Ettore Pagtano: Daniele Barraco
Marco Gemmani: Grazia Lissi
Vincenzo Millerari: Marco Borrelli
Gidon Kremer Giedre Dirvanauskaite
Francesco Meli: Stefano Guindani
Luca Salsi: Marco Borrelli
Nelson Guido Calzi: Laila Pozzo
Constantinos Carydis: Thomas Brill
Teresa Iervolino: Michele Monasta
Michael Hofstetter: Stuart Armit
Markus Stenz: Max Heiliger
Alpesh Chauhan: Benjamin Ealovega
Ton Koopman: Hans-Morren
Giulia_Semenzato: Stefano Padoan
Margherita Maria Sala: Nicola Nesi
Kieran White: Melanie Gowie
Adolfo Corrado: Clarissa Lapolla
Cornelius Meister: Matthias_Baus
Daniele Callegari: Roberto Ricci
Neil Thomson: Rafaella Pessa
Alfonso Caiani: Salvatore Pirina



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

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 1978 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 sono stati celebrati 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 € 140

Benemerito € 270 Donatore € 500

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
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Mautti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Michela Vanon Alliata, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cicheller Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo

Presidente onoraria Barbara di Valmarana

Tesoriere Renato Pelliccioli

Segreteria organizzativa Mariana Diringuer

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
- Pubblicazione del libro *Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni*, di Enrico Tantucci, ed. lineadacqua, 2024.

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010;
Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, lineadacqua, 2024.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

redazione

Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

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

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

finito di stampare

nel mese di novembre 2025

da Imprimenda S.n.c. - Limena (PD)

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

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

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

