



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2024-2025





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

martedì 26 novembre 2024 ore 19.00

Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00

Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00

Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00

Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00

Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00

Dialogues des carmélites

venerdì 29 agosto 2025 ore 19.00

Tosca

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00

Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)

Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)

Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola

consiglieri

Fortunato Ortombina

sorintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



Mikhail Bakhtiarov



BLUENERGY

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



pwc

Marsilio



APV INVESTIMENTI



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

Porto di Venezia e Chioggia



MAVIVE
VENEZIA



**TURKISH
AIRLINES**



**GARAGE
SAN MARCO**

VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2024-2025

Venezia

6 dicembre 2024 – 2 novembre 2025

SOMMARIO

- 4 HERVÉ NIQUET
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
SOLISTI DELL'OPÈRA ROYAL DE VERSAILLES
Teatro La Fenice 6 e 7 dicembre 2024
musiche di Antoine Dauvergne, Étienne-Nicolas Méhul,
Marc-Antoine Charpentier
- 14 CHARLES DUTOIT
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 13, 14 e 15 dicembre 2024
musiche di Claude Debussy, Franz Joseph Haydn, Antonín Dvořák
- 20 MARCO GEMMANI
CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre 2024
musiche di Francesco Cavalli
- 24 CHRISTIAN ARMING
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 5 gennaio 2025
musiche di Johann Strauss, Richard Strauss
- 30 ALPESH CHAUHAN
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 24, 25 e 26 gennaio 2025
musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy, Darius Milhaud, Louise Farrenc,
Robert Schumann
- 40 ENRICO ONOFRI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 14 e 16 marzo 2025
musiche di Franz Joseph Haydn, Antonio Sacchini, Michael Haydn,
Joseph Martin Kraus, Giovanni Battista Sammartini, Luigi Boccherini
- 48 MARCOS PAVAN
CAPPELLA MUSICALE PONTIFICIA SISTINA
OTTONI DEL TEATRO LA FENICE
Basilica di San Marco 24 marzo 2025
musiche di Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palestrina
- 52 RUDOLF BUCHBINDER
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 3 e 5 aprile 2025
musiche di Ludwig van Beethoven
- 60 TON KOOPMAN
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 12 e 13 aprile 2025
musiche di Johann Sebastian Bach

- 96 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 18 e 19 aprile 2025
musiche di Gustav Mahler
- 110 MARTIN RAJNA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 30 e 31 maggio, 1 giugno 2025
musiche di Ludwig van Beethoven, Antonín Dvořák
- 120 MANLIO BENZI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 7 e 8 giugno 2025
musiche di Fryderyk Chopin, Jean Sibelius
- 126 IVOR BOLTON
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 27 e 29 giugno 2025
musiche di Igor Stravinskij, Felix Mendelssohn Bartholdy
- 134 STANISLAV KOCHANOVSKY
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 5 e 6 luglio 2025
musiche di Sergej Prokof'ev, Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 142 DANIELE RUSTIONI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 5 e 6 settembre 2025
musiche di Gustav Mahler
- 150 GIUSEPPE MENGOLI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 27 e 28 settembre 2025
musiche di Gustav Mahler
- 168 MARKUS STENZ
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 24 e 25 ottobre 2025
musiche di Franz Joseph Haydn, Johannes Brahms
- 176 KENT NAGANO
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 31 ottobre, 2 novembre 2025
musiche di Jean-Baptiste Lully, Franz Schubert, Richard Strauss
- 186 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Teatro La Fenice
venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00 turno U

ANTOINE DAUVERGNE
Persée: ouverture e danze

ÉTIENNE-NICOLAS MÉHUL
Sinfonia n.1 in sol minore

Allegro
Andante
Allegro moderato
Allegro agitato

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
Te Deum in re maggiore h.146

Solisti dell'Opéra Royal de Versailles
soprano Sarah Charles
mezzosoprano Flore Royer
tenori Léo Guillou Keredent, Attila Varga-Tóth
baritono Halidou Nombre

direttore

HERVÉ NIQUET

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

NOTE AL PROGRAMMA

NOTE FRANCESI, TRA IDENTITÀ E IMPRESTITI

Guarda alla Francia, l'impaginato molto chic che inaugura la ricca stagione dei concerti della Fenice. Tra l'altro ospitando sul podio Hervé Niquet, direttore tra i più esperti nel repertorio francese tra Seicento e Settecento, nonché clavicembalista e fondatore alla fine degli anni Ottanta di uno degli *ensemble* che hanno valorizzato scrittura e autori dimenticati. L'*ensemble* non a caso si è scelto il nome di Concert spirituel, in omaggio alla prima istituzione parigina, che nel 1725 organizzò dei concerti pubblici destinati ai periodi quaresimali o ad altre festività religiose, quando cioè i teatri – che tenevano in pugno la vita sociale cittadina – venivano chiusi.

Proprio un impaginato come questo, in apparenza interamente francofilo, dimostrerà all'ascolto di non essere immune da feconde contaminazioni. E la storia dei tre autori prescelti, che rispondono ai nomi di Antoine Dauvergne che riscrive il mitico *Persée* di Lully, di Étienne Nicolas Méhul di cui si propone la Prima Sinfonia, per concludere con Marc-Antoine Charpentier, di cui tutti riconosceranno i primi minuti del *Te Deum*, uno dei brani più famosi dell'intero repertorio, lascerà affiorare quelle tracce ibridate che sono proprie di ogni forma di cultura, per sua natura curiosa di scavallare oltre i confini e assimilare gusti diversi.

Partiamo dunque dal primo della terna, forse il meno noto. Antoine Dauvergne viene rubricato come violinista, compositore e direttore d'orchestra. La carica principale, in una vita straordinariamente longeva per l'epoca (muore nel 1797, a 84 anni) gli arriva dopo aver scalato tutti i gradini delle attività musicali, ma anche amministrative, che poteva offrirgli una città come Parigi: viene chiamato infatti a dirigere l'Académie royale, il tempio dell'opera francese, nel 1780. Anziano, anche per i tempi di allora. Soprattutto per lui che risiedeva nella capitale già dalla fine degli anni Trenta, arrivando da Moulins, nel centro della Francia, dove era nato il 3 ottobre 1713. Figlio di un violinista, si afferma come violinista di particolare talento, subito nominato tra le fila della Chambre du roi, poi *batteur de mesure* ossia direttore d'orchestra della Académie royale. Prende quindi il titolo di compositore e maestro di musica dell'orchestra reale, la Chambre

du roi, e nel frattempo scrive mottetti per il Concert spirituel e opere per il teatro. Tra queste, ad assicurargli fama, è *Les Troqueurs* (1753), un'opera buffa che diventa in breve modello per il genere in francese. Lo stampo nazionale delle sue numerose *tragédies lyriques* si modella sull'esempio di Jean-Baptiste Lully, il compositore che pur nativo di Firenze, era stato inviato adolescente a corte, da Anna Maria Luisa d'Orléans, duchessa di Montpensier, e che dal Palazzo delle Tuileries era diventato il nome di riferimento per la danza e l'opera alla corte del re Sole. Non a caso, nel 1770, per le nozze successive del Delfino, il futuro Luigi XVI, con Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, quando si inaugura il teatro appositamente costruito nella reggia di Versailles, viene scelta un'opera di quasi cent'anni prima, il *Persée*, una delle più famose del celebrato Lully (nel frattempo morto, nel 1687). Per rinfrescarla e revisionarla - così usava, non esisteva la filologia, nessuno si darebbe mai sognato di rieseguire per filo e per segno un brano vecchio - vennero interpellati i tre compositori più in vista del tempo: Dauvergne, François Rebel e Bernard de Bury. A ciascuno toccò una parte: il nostro riscrisse l'Ouverture, ritoccò l'atto primo, il quarto e le danze. L'esecuzione fu sontuosa. Basti pensare che in scena si contarono 95 coristi, 15 solisti, 80 ballerini, 100 comparse, per un totale di 530 costumi, e che in orchestra suonarono 80 strumentisti. Era un giovedì, quel 17 maggio 1770. La replica successiva fu il 26 maggio. Di nuovo fastosissima. Ma non si andò oltre. Il tempo ricoprì tutto di cenere. Benvenuta dunque la riscoperta, che Niquet ha già consegnato al disco, dove l'Ouverture (*Fièremment, sans lenteur, puis Allegro*) nella tonalità solenne e assoluta di do maggiore, prelude alle altrettanto pompose danze a chiusura del quarto atto: una Chaconne in mi minore e la successiva Chaconne a 2 tems nel relativo maggiore.

È considerato il padre della Sinfonia in terra di Francia, Étienne Nicolas Méhul, di cui viene eseguita la Sinfonia n.1, in sol minore, composta tra il 1808 e il 1809. Mendelssohn, sempre il più originale nella scelta dei programmi, l'aveva diretta al Gewandhaus di Lipsia; Schumann la lodò, chiedendosi se il francese avesse mai sentito Beethoven; Wagner pure studiò il collega, guardando in particolare a una sua opera, *Joseph in Egypt*, scritta giusto in questi anni e sulla quale modellò il *Rienzi*. Oggi, al di fuori della cerchia degli specialisti, Méhul è un autore pressoché dimenticato. E dire che scrisse almeno oltre trenta opere, e balletti, e pagine vocali spesso dal forte carattere rivoluzionario, ispirate da Napoleone. Quanto alle Sinfonie, vi dedicò un periodo breve, fino al 1810. Ne completò altre tre, lasciando schizzata la quinta, sospesa dopo i primi due movimenti. Questo laboratorio sperimentale diventerà il cippo di partenza per i romantici francesi, che vi affondarono le radici, in cerca di una tradizione sino ad allora rimasta appannaggio dei viennesi con la terna Haydn-Mozart-Beethoven, fautori di nascita e sviluppi di indiscutibile eloquenza. Certo aveva ragione Schumann (come sempre) perché all'ascolto la Sinfonia n.1 in sol minore denuncia chiaramente

te esplicite parentele: il primo movimento riporta la squadratura essenziale di Haydn, nella forma-sonata elegante e rigorosa; il terzo e il quarto richiamano Beethoven, con l'uso originale dei pizzicati a sostenere tutto lo Scherzo (*Allegro moderato*). Quanto all'*Allegro agitato* conclusivo è impossibile non sobbalzare su quella cellula che lo attraversa da capo a fondo, e che mima il famoso tema del destino che bussa alla porta, sempre dalla Quinta. Partitura questa pressoché contemporanea, avendo debuttato a Vienna nel dicembre 1808. Inoltre la tonalità di sol minore chiaramente si ispirava al più celebre sol minore nella storia della Sinfonia, quello della kv 550 di Mozart. Eppure, al di là dei tanti riferimenti plateali ai padri o fratelli viennesi, la pagina di Méhul si caratterizza per alcuni tratti tipicamente di scuola francese. Ad esempio, il secondo movimento, dove solitamente la scrittura si distende nel canto e nelle melodie, cioè su disegni spalmati in orizzontale e facilmente memorizzabili, qui troviamo un *Andante* (in 2/4) costruito su un disegno di brevi figurazioni galanti, quasi genuflessioni ossequiose: verrà variato, per sezioni brevi, ornato con eleganza, distribuito ora ai fiati e ora agli archi, con un progressivo crescendo di *virtuosité*, che culmina in un'ultima citazione ai bassi, mentre sopra i violini ricamano con leggiadria. Haydn sicuramente il modello. Ma trasportato nel mondo parigino. Tra l'eleganza del passato a Versailles e i fremiti contemporanei delle passioni rivoluzionarie.

Nato anche lui nella provincia francese (a Givet, nelle Ardenne, il 22 giugno 1763) morirà a Parigi il 18 ottobre 1817. Pur di famiglia semplice, suo padre era al servizio del Conte di Montmorency e in seguito commerciante di vini, ne viene notato il talento spiccatissimo. Al bambino bastano poche lezioni del vecchio organista cieco della cittadina, per diventare titolare nel convento dei Francescani. La buona sorte vuole che un organista tedesco, il frate Wilhelm Hanser, chiamato nel convento del vicino paese di Laval-Dieu, fondi una vera scuola di musica. Qui Étienne prenderà le prime lezioni di contrappunto, conquistando in breve la nuova titolarità anche a quest'organo. A quindici anni è a Parigi, innamorato di Gluck e della sua riforma. In breve ottiene libretti e commissioni operistiche, ma anche titoli istituzionali come quello di ispettore del Conservatoire, nonché – a coronamento della fedeltà rivoluzionaria – la Legione d'onore. Morirà di tisi, a 54 anni, trovando nobile sepoltura al Père Lachaise.

Se Dauvergne lavora nello stampo di Lully, se Méhul guarda ai viennesi, l'impronta che porterà sempre con sé Marc-Antoine Charpentier, e in particolare nel sacro, sarà quella della scuola di Giacomo Carissimi, il maestro della controriforma, titolare dell'insegnamento al Collegio germanico. Qui si imparava la scrittura tersa, limpida sulla parola, di impatto diretto, per tenere lontane le seduzioni d'oltralpe. 'Musicien italianisant' lo apostrofavano sarcastici i colleghi: mai avrebbero immaginato l'imperitura fortuna del suo *Te Deum* H. 146 (secondo la numerazione ufficiale curata da Hugh Wiley Hitchcock), con quel Prelude iniziale scelto come sigla di tutti i pro-

grammi radio e tv trasmessi in Eurovisione. Ai tempi della prima esecuzione, nel 1692, l'intero brano per soli, coro e orchestra doveva celebrare la incredibile vittoria della Francia nella battaglia di Steenkerque, durante la guerra dei nove anni, contro un esercito congiunto inglese-scozzese-olandese-tedesco. Omoritmia e verticalità affermativa, marziale, caratterizzano i numeri corali della composizione, a partire dalla fanfara di apertura, in forma di rondò; i brevi numeri solistici fanno invece leva sulla eloquenza degli affetti: il basso declama un profondo *Te Deum laudamus*; tenore e poi contralto e basso fioriscono l'estensione del potere divino (*Te per orbem*) senza timore di intonare la carnalità della parola 'uterum', stagliata nel finale; e ancora il soprano accompagnato da due flauti dispiega in andamento pastorale il «*Te ergo quaesumus*», nella tenerezza supplice dei 'famuli'.

Sensibile, mai banale, il parigino Charpentier (1643-1704, il più antico nella odierna terna) fu assai prolifico, con oltre cinquecento composizioni, raccolte in ventotto volumi di manoscritti, etichettati con il titolo di *Mélanges* e conservati alla Bibliothèque nationale de France. Nel decimo troviamo il *Te Deum*, con il re maggiore della retorica delle vittorie. Ma anche contemplativo, ad esempio nella richiesta finale di misericordia. Qui, nello smarrimento di fronte al baratro, «non confundar in aeternum» diventa ripetizione che riecheggia infinita, tra coro e soli. A turno una voce tiene lunga la 'e' centrale dell'eterno, chiamando a sponda i singoli strumenti dell'orchestra, costruendo una conclusione grandiosa, fatta di rimbalzi di echi, e visionaria negli spazi, quasi pittura oltre l'immaginabile.

Carla Moreni



MARC-ANTOINE CHARPENTIER, *TE DEUM*

Te Deum laudamus te Dominimi confitemur.

Te lodiamo, o Dio, Te confessiamo Signore.

Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, tibi coeli et universae
[potestates

Te Padre eterno la terra tutta riverisce ed onora.
A te gli Angeli e i cieli e tutte le Potestà

Tibi Cherubini et Seraphim incessabili voce
[proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus
[Deus Sabaoth...

A te i Cherubini e i Serafini con incessabile
[canto esclamano:
Santo. Santo Santo è il Signore Dio degli
[eserciti...

Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae

Pieni sono i cieli e la terra della maestà
[della gloria tua.

Te gloriosus Apostolorum chorus,
Te prophetarum laudabilis numerus,
Te mariyrum candidatus laudat exercitus.

Te il coro glorioso degli apostoli
Te dei profeti la venerabile schiera,
Te loda il bianco esercito dei martiri.

Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae majestatis;
Venerandum tuum verum et unicum Filium,
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Te per tutta la terra la Santa Chiesa confessa,
Padre d'immensa maestà;
Venerabile è il vero ed unico tuo Figlio,
E il Santo Spirito consolatore.

Tu Rex gloriae, Christe. Tu Patris sempiternus
[es filius,

Tu Cristo, Re della gloria. Tu sei del Padre
[sempiterno figliolo.

Tu ad liberandum susceptum is hominem non
[horruisti
Virginis uterum.

Tu per salvare l'uomo non sdegnasti
il grembo della Vergine.

Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus
[regna caelorum.

Tu, vinto il pungolo della morte, schiudesti
[ai redenti i regni dei cieli.

Tu ad dexteram Dei sedes in gloria Patris judex
[crederis esse venturus.

Tu siedi alla destra di Dio nella gloria del Padre
e verrai, siccome crediamo, a giudicare l'universo.
Deh, soccorri dunque i tuoi servi,
che col prezioso tuo sangue hai redento.

Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.

Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic haereditati tuae.

Fa che siano accolti nella gloria tra i santi.
Salva, o Signore, il tuo popolo,
e benedici la tua eredità.

Et rege eos: et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te.

E governalo ed innalzalo alla patria eterna.
Noi ti benediciamo ogni giorno.

Et laudamus nomen tuum in saeculum et in
[saeculum saeculi.

Loderemo il tuo nome sempre e in tutti
[i secoli dei secoli.

Dignare, Domine, in die isto sine peccato
[nos custodire.

Degnati, o Signore, di guardarci in questo giorno
[da ogni peccato.

Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te.

Pietà di noi, o Signore, pietà di noi.
La tua misericordia si spanda su di noi,
come abbiamo sperato in te.

In te, Domine, speravi: non confundar in
[aeternum.

In te ho sperato, o Signore, e non sarò confuso
[in eterno.

HERVÉ NIQUET

Clavicembalista, organista, pianista, cantante, compositore, direttore di coro e direttore d'orchestra, è una delle personalità musicali più creative degli ultimi anni ed è considerato in particolare un eminente specialista del repertorio francese, dal barocco a Claude Debussy. Ha fondato Le Concert Spirituel nel 1987 con l'obiettivo di far rivivere il grande mottetto francese. In trentasette anni, l'*ensemble* si è affermato come un riferimento essenziale nell'interpretazione del repertorio barocco, riscoprendo opere conosciute e poco conosciute di compositori francesi, inglesi e italiani di quest'epoca. Con questo spirito, e basandosi sul principio che esiste una sola musica francese senza soluzione di continuità attraverso i secoli, dirige le maggiori orchestre internazionali con le quali esplora il repertorio del XIX e dell'inizio del XX secolo, come l'Orchestra Sinfonica di Montreal, l'Orchestra di Kanazawa (Giappone), la Sinfonia Varsovia, la Münchner Rundfunkorchester, la Royal Philharmonic Orchestra di Liegi, l'Orchestre National du Capitole e il Coro dell'Opéra national du Capitole, l'Orchestra dell'Opéra Royal di Versailles e molti altri. Il suo spirito pionieristico nella riscoperta delle opere di questo periodo lo porta a partecipare nel 2009 alla realizzazione del Palazzetto Bru Zane – Centro per la Musica Romantica Francese a Venezia, con il quale realizza numerosi progetti. Sulla scena operistica, lavora con registi di estetiche diverse come Mariame Clément, Georges Lavaudant, Corinne e Gilles Benizio (alias Shirley e Dino), Vincent Tavernier, ecc. Direttore musicale del Coro della Radio Fiamminga e primo direttore ospite della Filarmonica di Bruxelles dal 2011 al 2019, è stato fortemente coinvolto nella raccolta discografica delle cantate del Prix de Rome sotto l'egida del Palazzetto Bru Zane e in opere inedite. Nel settembre 2022 è stato nominato direttore artistico del Festival di Saintes per due stagioni. Il suo lavoro prevede anche un forte impegno personale in attività didattiche con giovani musicisti (Académie d'Ambronay, Jeune Orchester de l'Abbaye aux Dames o con il dipartimento di musica antica del CNSMD di Parigi) o attraverso numerose *masterclass* e conferenze. Per lui è fondamentale trasmettere il frutto del suo lavoro sull'interpretazione, sulle convenzioni dell'epoca e sulle ultime scoperte musicologiche, ma anche sulle realtà e le esigenze della professione del musicista. È Commandeur des Arts et des Lettres e Chevalier de l'Ordre National du Mérite. Ha registrato più di centosettanta dischi da Striggio a Renaldo Hahn, da Lully a Poulenc, da Mozart a Brahms. Sono oltre duecentodieci i riconoscimenti, le *nominations* e i premi più prestigiosi a lui assegnati in quarant'anni di attività.

SARAH CHARLES

Parigina, la sua passione per il canto e la recitazione sono evidenti sin dall'infanzia. Durante gli studi universitari in musicologia alla Sorbona frequenta il corso di Sophie Hervé al Conservatoire du 18ème arrondissement di Parigi. A diciassette anni debutta sul palcoscenico come Odette nell'operetta *Elle est à vous* di Maurice Yvain. Nel 2022 entra nella compagnia di teatro lirico Les Brigands, trionfando nel ruolo di Monique in *Un soir de Réveillon* al festival di Saint-Céré. Proseguendo i suoi studi alla scuola di Notre-Dame de Paris, si è esibita in vari concerti, tra cui si segnalano il *Dixit Dominus* di Händel e la *Johannes Passion* di Bach con l'Auvergne Orchestra. Entra all'Académie de l'Opéra Royal de Versailles nel 2023. Nel 2024 interpreta il ruolo di Belinda in *Dido and Aeneas* alla Château de Versailles e all'Académie Française. Riprende pochi mesi dopo questo ruolo accanto a Sonya Yoncheva all'Opéra Royal de Versailles e all'Opéra de Toulouse. Nel novembre 2004 è invitata a Toledo, dove canta lo *Stabat Mater* di Pergolesi diretta da Massimo Quarta.



FLORE ROYER

Nominata nel 2024 Adami Classical Talent, fa il suo debutto all'Opéra de Paris in *Les Brigands* di Offenbach. Nello stesso anno consegue la laurea magistrale al Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris nella classe di Frédéric Gindraux. Dopo essere stata solista all'Académie de l'Opéra Royal de Versailles, frequenta ora l'Opéra-Comique Academy. Durante la sua formazione ricopre ruoli come Cherubino e Métella (*La Vie Parisienne*), o come La Tasse Chinoise e L'Écureuil in *L'Enfant et les Sortilèges* o ancora Dorabella e Annio (*La clemenza di Tito*). Nel 2022 è Daphné nella commedia/balletto *Le Malade Imaginaire* (Molière/Charpentier) con Les Malins Plaisirs e Le Concert Spirituel, sotto la guida di Hervé Niquet. Nel 2023-2024 interpreta l'Enfant nell'*Enfant et les Sortilèges* con la regia di Sandra Poccaschi e Giacomo Strada. Canta inoltre Dido in *Dido and Aeneas* a Versailles. Nella stagione presente è impegnata al Théâtre des Champs-Élysées (*Le Comte Ory*) e all'Opéra Royal de Versailles (*La Fille du Régiment*).



LÉO GUILLOU-KEREDAN

Ha partecipato alla sua prima *performance* come solista nel 2021 come Remendado in *Carmen* sotto la direzione di Romain Dumas. Canta nel *Requiem* di Mozart in un *tour* in Svizzera con l'Ensemble Fratres, diretto da Daniel Meylan. È membro di molti *ensemble* parigini (Le Concert d'Astrée, La Tempête, Ensemble Aedes, Les Éléments tra gli altri) con i quali canta in sale rinomate come l'Opéra-Comique, il Théâtre des Champs-Élysées o la Philharmonie de Paris. Ha preso parte a molti festival, quali Festival d'Aix-en-Provence, Oude Muziek Festival di Utrecht o Misteria Paschalia in Polonia. Nel 2023 entra a far parte dell'Académie du Pays d'Auge, diretta da Sébastien Daucé, Florian Carré e Lucile Richardot. Nel 2024 è poi la volta dello Studio Lyrique dell'*ensemble* Il Caravaggio, diretto da Camille Delaforge, con cui partecipa a un *tour* nel Carnevale di Venezia 2025. Si è esibito come tenore solista nel programma *Coronation Anthems* (Händel/Purcell) con Château de Versailles-Spectacles, e lo ritroviamo ancora come solista nel programma *Charpentier et l'Italie* realizzato alla Chapelle Royale questa stagione.



ATTILA VARGA-TÓTH

Tenore ungherese, ha iniziato gli studi musicali suonando il violoncello. Da studente è stato invitato da Benoît Dratwicki e Fabien Armengaud al Centre de musique baroque de Versailles (CMBV). Questo gli ha dato l'opportunità di vivere e studiare la musica barocca in Francia. Nel 2023 è stato selezionato per partecipare all'Académie Royale de l'Opéra de Versailles. In ottobre è stato chiamato a interpretare i ruoli di Le Marin e dell'Enchanteresse in Spagna e Francia con Sonya Yoncheva nella parte di Didone, Stefan Plewniak alla direzione e Julien Lubeck alle coreografie. In novembre appare come solista in un programma intitolato *Charpentier et l'Italie*. Nella stagione in corso è stato invitato a cantare nel ruolo di Remendado in *Carmen* e nel ruolo del titolo in *Actéon* di Charpentier. Infine, come vincitore del Jardin des Voix, è chiamato a partecipare alla *Descente d'Orphée aux Enfers*, ancora di Charpentier, nel ruolo di Tantalos con Les Arts Florissants e sotto la direzione di William Christie.



HALIDOU NOMBRE

Baritono dalla voce potente e dal timbro scuro, inizialmente ingegnere e poi banchiere d'investimento, ha esplorato il palcoscenico come modello e ballerino prima di dedicarsi alla musica. Il suo desiderio di perfezionare la voce lo ha portato verso il repertorio lirico. Ha frequentato il CRR di Parigi, la Cappella Musicale Regina Elisabetta, l'Accademia del Festival di Aix-en-Provence, Opera Fuoco, e si è aggiudicato la borsa di studio Menda dell'Opéra Comique di Parigi. Ha brillato in numerosi ruoli fin dai suoi esordi, sia nell'opera che nella musica antica e contemporanea. Nelle stagioni precedenti spiccano le sue interpretazioni di Kaino in *Freitag aus Licht* di Stockhausen e di Marcello nella *Bohème*, per la quale è stato votato miglior artista della produzione dal pubblico. Nei lavori di Mozart, ha interpretato il conte nelle *Nozze di Figaro*, don Giovanni nell'opera omonima e don Alfonso in *Così fan tutte*. Ha inoltre interpretato Golaud in *Pelléas et Mélisande* di Debussy e Sharpless in *Madama Butterfly*. Per la stagione 2024-2025 è membro dell'Académie Royale de l'Opéra de Versailles.



Teatro La Fenice
venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00 turno U

CLAUDE DEBUSSY
Petite suite
orchestrazione di Henri Büsser

En bateau
Cortège
Menuet
Ballet

FRANZ JOSEPH HAYDN
Sinfonia n. 104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Adagio - Allegro
Andante
Menuet: Allegro - Trio
Finale: Spiritoso

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal nuovo mondo*

Adagio - Allegro molto
Largo
Scherzo: Molto vivace
Allegro con fuoco

direttore
CHARLES DUTOIT
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

CLAUDE DEBUSSY, *PETITE SUITE*

Claude Debussy compose la *Petite Suite* per pianoforte a quattro mani nel 1888, di ritorno dal suo viaggio in Italia dove, a Villa Medici a Roma, aveva ottenuto il suo Prix de Rome. Dopo la pubblicazione a stampa per Durand, e una prima esecuzione in forma privata nel salotto dell'abitazione parigina dello stesso editore, Debussy suonò la 'piccola suite' per la prima volta in pubblico al Conservatorio di Parigi l'1 marzo 1889, accompagnato da Paul Dukas, ottenendo fin da subito un grande successo. Fu proprio uno degli studenti presenti quel giorno, Henri Büsser, a scriverne una versione per orchestra, nel 1907. Debussy gliene fu grato: lo sappiamo da una lettera nella quale si congratulò con il collega per la sua «ingegnosa orchestrazione». Sia nella versione originale che in questo e altri arrangiamenti, l'opera è oggi una delle composizioni più eseguite di Debussy.

Nel catalogo del francese, le opere per duo pianistico rappresentano un *corpus* eterogeneo, collocabile per la maggior parte nella fase matura della creatività del compositore. Possono essere ascritte a uno stadio 'sperimentale' il progetto di una *Symphonie en si* del 1880 e di un interludio orchestrale, il *Triomphe de Bacchus* del 1882, o ancora la trascrizione della cantata *L'Enfant Prodigue* del 1884. Ma è la *Petite Suite* del 1888-1889 l'opera che può essere considerata a pieno titolo la prima vera composizione di Debussy per pianoforte a quattro mani.

Articolata in quattro movimenti, questa pagina è ricca di rimandi al passato e di allusioni alla tradizione francese, da Couperin a Rameau, combinati in modo raffinato con influssi e suggestioni orienteggianti. La musica dei primi due movimenti è ispirata da alcune poesie di Verlaine tratte dalla raccolta *Fêtes galantes* del 1869: componimenti poetici che rievocano l'epoca delle gite in campagna degli aristocratici del diciottesimo secolo, quello stesso mondo rappresentato nei dipinti fantasiosi di Jean-Honoré Fragonard e Antoine Watteau. Sono contesse e furfanti, preti e cavalieri, tutti impegnati in un'atmosfera di frivolezza e serenità. Non manca però una venatura di malinconia, il senso di qualcosa di irrisolto, di non pienamente consumato.

Nel primo movimento, *En bateau* – che contiene le matrici del *Clair de lune* dell'anno successivo – il ritmo di 6/8 richiama l'ondeggiare di una piccola barca: i 'festaioli' pensano ad appuntamenti romantici mentre navigano al tramonto su un lago scuro. Il secondo movimento *Cortège*, ha accenti più spagnoleggianti. Gli ultimi due movimenti, *Menuet* e *Ballet*, pur non essendo collegati a poesie specifiche, sviluppano ampiamente i temi della nostalgia e della 'scintilla' mantenute in equilibrio in tutti i versi di *Fêtes galantes*.

FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA N. 104 IN RE MAGGIORE HOB. I:104 LONDON

La Sinfonia in re maggiore, l'ultima del catalogo haydniano, è anche l'ultima – la dodicesima – scritta dal compositore per il pubblico londinese, e fu presentata, nella stagione dei Concerti dell'Opera, il 4 maggio 1795 al King's Theatre. Abbandonato il servizio principesco degli Esterházy, entrato nell'agone del mercato musicale nella più grande città dell'Occidente, di fronte a un pubblico in prevalenza borghese, Franz Joseph Haydn (1732-1809) da un lato accentua gli elementi popolari della sua scrittura (si ascolti solo l'inizio dell'ultimo tempo di questa Sinfonia, vero tema di danza contadina su rustico bordone di quinte vuote), dall'altro, raccogliendo i frutti di un magistero pluridecennale, rende più raffinata la propria arte compositiva per ciò che concerne la logica dell'elaborazione tematica, con grande apprezzamento del pubblico inglese, che giudicò quasi 'shakespeariana' la commistione dei livelli di stile, il gioco dei contrasti anche bruschi, l'oscillazione tra solennità sublime e scherzo.

La cupa introduzione in re minore contiene già dei nuclei tematici destinati a essere sviluppati in seguito; così come il primo tema dell'*Allegro*, cantabile e scorrevole, ma vivificato da un controcanto di sincopi destinato ad avere anch'esso conseguenze tematiche. Come nella Sinfonia *Praga* di Mozart, l'*Allegro* della Sinfonia n. 104 stupisce con questo inizio apparentemente dimesso, per poi esibire tutta la propria luminosità nella sezione intermedia, e tornare ad acquietarsi all'arrivo del secondo gruppo. Agli sviluppi è riservato il compito di elaborare gli incisi secondari con procedimenti contrappuntistici severi che ne esaltano tutte le potenzialità.

Altrettanto libero si mostra Haydn nel secondo tempo, basato sul principio della variazione, che egli usa spesso nei movimenti lenti, trattato però in modo sonatistico, con ampie digressioni e sviluppi. Fra le altre particolarità della Sinfonia, si noti la distanza tonale enorme che corre fra lo Scherzo (in re) e il Trio (in si bemolle); con questo procedimento distanziate, il carattere arcadico-elegiaco del Trio risulta proiettato nel ricordo di un passato inattingibile, slittando dalla convenzione settecentesca della pastorelleria alla ben più moderna evocazione della quiete rustica, vagheggiata

dal punto di vista dell'uomo risucchiato nel caos urbano (Londra, quando Haydn vi soggiorna, ha già superato il milione di abitanti).

Lasciando per sempre la metropoli inglese, due mesi dopo, Haydn si accomiatava anche dal genere della sinfonia, che egli più di tutti aveva contribuito a definire non solo nei caratteri formali, ma anche e soprattutto nella funzione che per centocinquanta anni avrebbe mantenuto: *summa* dell'arte del comporre, e laica celebrazione collettiva della società borghese.

ANTONÍN DVOŘÁK, SINFONIA N. 9 IN MI MINORE OP. 95 *DAL NUOVO MONDO*

La seconda parte del concerto ci porta nel *Nuovo mondo* evocato dalla Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 di Antonín Dvořák (Nelahozeves, 1841 - Praga, 1904). Si tratta della sinfonia forse più popolare del dopo-Brahms: una fama dovuta alla felicità con cui il compositore boemo sa organizzare l'accattivante materiale tematico, dandogli dignità sinfonica senza tarparne la freschezza. Un meccanismo infallibile, una specie di rapsodia che tende alla forma perduta della grande sinfonia classica: i motivi boemi sono rigenerati dalla fantasia che li immagina come temi nascenti del nuovo continente. In effetti c'è molto della vecchia Europa, anzi della Mitteleuropa, in questa musica che per molti aspetti è una schietta espressione della *fin de siècle* asburgica.

Il sottotitolo potrebbe far pensare a una musica a programma, a un poema sinfonico; in realtà l'opera 95 è meno legata di quanto possa sembrare a uno stile descrittivo che traduca in suoni le impressioni suscitate dalla vastità dei paesaggi d'oltre Atlantico. La sinfonia si definisce partendo da alcune particolarità di scrittura: utilizzo di scale modali vicine alla scala pentatonica, frequenti note puntate, o coronate, sincopi... Per alcuni musicologi queste peculiarità rivelano l'influenza dei canti popolari indiani, dei *minstrel songs* e dei *negro spirituals*; altri pensano invece che non si possa prescindere dalla musica popolare ceca, o più generalmente slava, austriaca, persino scozzese. Vero è che l'elemento ceco e quello americano si fondono continuamente.

Certo le meditazioni di Dvořák provengono dalle impressioni ricevute durante il soggiorno americano in cui la partitura viene concepita, ma evocano allo stesso tempo le distese e le foreste della sua infanzia. Nel momento della creazione non è il *Nuovo mondo* che appare al compositore, ma la sua eterna Boemia, quella dell'età d'oro di Carlo IV e Jean Huss. Non a caso, Dvořák negherà di aver utilizzato temi popolari americani originali. Tuttavia le suggestioni evidenti della tradizione nera e dei nativi americani fanno sì che l'identità popolare vada al di là della nazionalità boema e diventi un archetipo internazionale.

La Sinfonia *Dal nuovo mondo* riscuote grande successo sia in Europa che Stati Uniti perché rappresenta l'ideale gusto medio della borghesia

di fine secolo. La componente nazionale, contaminata con il folclore americano, diventa un ingrediente esotico suggestivo, gradevole per ogni palato. Terminata da Dvořák nel maggio 1893, ed eseguita il 16 dicembre dello stesso anno alla Carnegie Hall di New York, l'opera unisce un'impronta formale in parte ancora classica a una concezione ciclica. Nel primo movimento – l'unico a conservare la struttura della forma-sonata – troviamo infatti il solenne tema dell'*Allegro molto* che, anticipato di scorcio nel misterioso *Adagio* introduttivo, ritornerà in tutti i movimenti della sinfonia. Il secondo tema, introdotto dal flauto, ha invece un carattere più sereno e rustico (quasi un *Ländler* americano). I motivi poi ricompaiono e si intrecciano anche in altra tonalità ad altri spunti melodici secondari, dando vita a una orchestrazione lussureggiante, fino a confluire in una coda imponente.

Il secondo tempo è un malinconico *Largo*. Dopo alcuni accordi a corale affidati agli ottoni, un assolo in re bemolle del corno inglese espone il tema principale del brano: una struggente melodia ispirata probabilmente alla scena di un funerale indiano presente nel poema *The Song of Hiawatha* (1855) di Henry W. Longfellow. Che sia un lamento funebre, o come altri ritengono una ninna-nanna, o un canto del Far West a sua volta di origine irlandese, questo tema è in ogni caso un esempio dell'abilità di Dvořák nell'utilizzo della scala pentatonica. Più movimentata la parte centrale del *Largo*, un suggestivo e sognante arabesco per flauti e legni, cui seguono i trilli dei flauti a evocare il canto degli uccelli. Verso la fine echeggia quindi il tema principale del primo tempo, su un fortissimo sostenuto dai tromboni, cui segue la distensiva frase di apertura con il malinconico corno inglese.

Energico e travolgente è invece lo Scherzo, da eseguirsi *Molto vivace*. Aperto da un veloce rincorrersi di note staccate che ricorda l'analogo movimento della Nona di Beethoven, anche questo brano sarebbe ispirato al poema di Longfellow e descriverebbe una festa in mezzo alla foresta. Ai contrasti accentuati delle danze dei pellirosse si contrappone il doppio Trio centrale in do maggiore, che ricorda invece una danza popolare boema. Nella coda ritorna quindi il tema del primo tempo.

Nel finale, un *Allegro con fuoco* in mi minore, compare dopo una breve introduzione il motivo più popolare della sinfonia: un tema severo e incalzante affidato agli ottoni e basato su un modalismo marcato. Altrettanto efficace il successivo accumulo di idee musicali: nel corso dello sviluppo ritornano infatti frammenti e schegge dei movimenti precedenti che si intrecciano e contrappongono a nuovi spunti. Così, in una sintesi ideale delle componenti americane, boeme e mitteleuropee, si arriva all'intensità emotiva di un finale che è un'autentica esplosione di giubilo sonoro e ottimismo.

Roberto Mori

CHARLES DUTOIT

Affascinando pubblici da tutto il mondo per oltre sei decadi, è uno dei direttori d'orchestra più ricercati, essendosi esibito con tutte le principali orchestre dei cinque continenti. Ha ricevuto due tra i più prestigiosi riconoscimenti internazionali: nel 2017 la medaglia d'oro della Royal Philharmonic Society e nel 2022 il Premio una Vita nella musica dal Teatro La Fenice di Venezia. Già direttore artistico e direttore principale della London Royal Philharmonic Orchestra e direttore ospite principale della Saint Petersburg Philharmonic, ha stabilito una collaborazione artistica con la Philadelphia Orchestra che è durata trentadue anni. Si è esibito regolarmente con le orchestre di Chicago, Boston, San Francisco, New



York e Los Angeles, ed è stato costantemente ospite nei palcoscenici di Londra, Berlino, Parigi, Monaco, Amburgo, Mosca, Sydney, Tokyo e Shanghai. È stato direttore musicale della Montreal Symphony Orchestra per venticinque anni e ha ricoperto lo stesso incarico dal 1991 al 2011 all'Orchestre National de France. È direttore emerito della NHK Symphony Orchestra di Tokyo dopo averci lavorato come direttore principale e direttore musicale. Il suo interesse per le giovani generazioni l'ha portato a ricoprire posizioni come quelle di direttore musicale del Sapporo Pacific Music Festival e del Miyazaki International Music Festival in Giappone, così come della Canton International Summer Music Academy di Guangzhou, in Cina, e del Lindenbaum Festival di Seoul. Direttore musicale della Verbier Festival Orchestra tra il 2009 e il 2017, ne è attualmente direttore emerito. È stato in *tour* in Cina trentacinque volte, dirigendo per la prima volta in quel Paese *Le Sacre du printemps* di Stravinskij, *War Requiem* di Britten, le opere *Elektra* e *Salome* di Strauss. Ancora ventenne, è stato invitato da Karajan a dirigere alla Wiener Staatsoper. Da allora ha diretto a Covent Garden, Metropolitan Opera di New York, Deutsche Oper di Berlino, Opera di Roma e Teatro Colón di Buenos Aires. Nel 2014 ha ricevuto il Lifetime Achievement Award dagli International Classical Music Awards e nel 2016 la Gold Medal dalla città di Losanna. Le sue più di duecento registrazioni si sono aggiudicate molteplici premi e riconoscimenti, tra cui due Grammy. Vero *globetrotter* per la sua passione per la storia, archeologia, scienza politica, arte e architettura ha viaggiato in tutte le centonovantasei nazioni del mondo.

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00 per invito
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00 turno S

Concerto di Natale

FRANCESCO CAVALLI

Messa di Natale

Canzone a 6

Kyrie (Messa a 8 voci concertata)

Gloria (Messa a 8 voci concertata)

O quam suavis - solista Maria Clara Maiztegui

Credo (Messa a 8 voci concertata)

O bone Iesu a 2 voci - solisti Caterina Chiarcos e Aurelio Schiavoni

Sanctus (Messa a 8 voci concertata)

Canzone a 4

Agnus Dei (Messa a 8 voci concertata)

Cantate Domino - solista Maria Chiara Ardolino

Alma redemptoris a 5 voci

direttore

MARCO GEMMANI

Cappella Marciana

Maria Chiara Ardolino, Caterina Chiarcos, Maria Clara Maiztegui *soprani*

Maria Baldo, Aurelio Schiavoni *alti*

Jake Dyble, Enrico Imbalzano, Riccardo Martin *tenori*

Giovanni Bertoldi, Marcin Wyszowski *bassi*

Enrico Parizzi, Pietro Battistoni *violini*

Maria Bocelli *viola*

Cristiano Contadin *viola da gamba*

Stefano Pratissoli *violone*

Matthijs van der Moolen, Joost Swinkels, Cameron Drayton *tromboni*

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
domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

JOHANN STRAUSS FIGLIO
Die Fledermaus: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Éljen a Magyar! op. 332
Wiener Blut op. 354



RICHARD STRAUSS
Der Rosenkavalier suite per orchestra dall'opera op. 59

JOHANN STRAUSS FIGLIO
Pizzicato Polka
Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka
Kaiser-Walzer op. 437

direttore

CHRISTIAN ARMING

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Si potrebbe raccontare la storia della musica occidentale come lo sviluppo di due principi opposti per disegnare il tempo. Il primo è il passo squadrato e progressivo della marcia, dell'azione, della musica militare, mentre il secondo è il ritmo circolare e avvolgente della danza, dell'eterno ritorno, della sospensione del tempo. I numeri fondamentali della musica sono il quattro e il tre, il numero della marcia e il numero del valzer, e non è un caso che un profeta del crollo dell'Occidente come Gustav Mahler li abbia spesso intrecciati in maniera indissolubile. Anche la musica di Johann Strauss figlio è intessuta di marce e danze, sia pure in maniera meno apocalittica di Mahler. 'Der Walzerkönig', il re del valzer, infatti, sapeva che la musica serviva un po' per fare la guerra e un po' per fare l'amore, anche se per quanto lo riguardava preferiva di gran lunga il secondo alla prima. L'esempio migliore di questo matrimonio tra Marte e Venere è proprio uno dei valzer da concerto più conosciuti e amati di Strauss figlio, *Kaiser-Walzer* op. 437, scritto a Berlino nel 1889 per celebrare l'unione politica dei due Imperi centrali. L'ampio lavoro, articolato come la maggior parte dei valzer da concerto in quattro diverse forme di valzer più una coda, è introdotto da una lenta e solenne marcia accompagnata dai tamburi.

Non è certo l'unico lavoro d'ispirazione politica nella sterminata produzione di Strauss figlio, che usava le danze come una sorta di gazzetta per mettere in evidenza i fatti del giorno. *Éljen a Magyar!* op. 332, per esempio, è una polka veloce scritta nel 1869 per una serie di concerti a Pest, poco dopo che con lo storico Ausgleich, il compromesso tra la nobiltà ungherese e la monarchia asburgica del 1867, il Regno d'Ungheria aveva acquisito una sostanziale autonomia all'interno della nuova entità dell'Impero austro-ungarico. Per accattivarsi il pubblico, Strauss infilò nella coda anche la *Rákóczi-Marsch*, che inevitabilmente infiammava i cuori dei patrioti ungheresi. Oppure, nello stesso anno, la *Egyptischer-Marsch* op. 335, che alludeva all'apertura del canale di Suez, presentata però come Marcia dei Circassi al pubblico russo di Pavlovsk, la residenza estiva degli Zar, dove gli Strauss si trovavano per la stagione estiva. A Pavlovsk nacque anche la fulminea *Pizzicato-Polka*, così com'era successo nel 1858 alla precedente *Tritsch-Tratsch Polka*, che prende il nome da un giornale satirico e di gossip dell'epoca.

Ai tempi del *Kaiser-Walzer*, tuttavia, l'epoca d'oro del valzer era già passata. Nato nell'Austria del Vormärz, Strauss II fu il cantore della Vienna liberale uscita dal sanguinoso travaglio della Rivoluzione del 1848, una città piena di vita e desiderosa di godere i frutti del benessere, nonostante le crepe dell'Impero e le tensioni sociali. Il primogenito ribelle, che aveva disobbedito al divieto paterno di studiare musica e aveva addirittura formato un'orchestra rivale, prese in mano le redini dell'attività di famiglia nel 1849 dopo la morte dell'omonimo padre, fondatore della dinastia musicale. Nei cinquant'anni successivi, Strauss II ha regnato sul tempo libero non solo dei viennesi, ma di tutta Europa (Russia, Parigi, Londra, l'Italia) con le sue danze e le sue incruente marce, egregiamente eseguite da un'orchestra forgiata personalmente con uno stile inimitabile, e in seguito affidata ai fratelli minori, prima Josef e poi Eduard.

A metà dell'Ottocento Vienna, cresciuta e trasformata, era diventata una città cosmopolita e moderna, con una popolazione più che triplicata dall'inarrestabile afflusso di immigrati da ogni parte dell'Impero. La cauta politica riformistica di Francesco Giuseppe, il più longevo Asburgo seduto sul trono imperiale, riuscì a evitare la disgregazione dell'Impero multietnico, nonostante le rivoluzioni, le guerre, le sconfitte. In questo quadro sempre meno ottimistico e rassicurante, Vienna conobbe una vita musicale florida e variegata, con nuove sale da concerto, una fiorente attività editoriale, l'espansione del Conservatorio. Marce e valzer sono l'emblema di questa disperata dicotomia, ma è soprattutto la musica di Strauss II a incarnare lo spirito viennese con le sue danze e le operette, tra cui spicca *Die Fledermaus*. Nessun altro artista ha goduto un successo altrettanto incondizionato, tanto da essere definito dal giornale «Der Humorist» 'l'Austria personificata'. Forse il lavoro che meglio esprime questo sodalizio ideale è *Wein, Weib und Gesang!* op. 333, composto nel 1869, scritto in origine come un lavoro per coro maschile e in seguito trascritto per sola orchestra. Il testo di Joseph Weyl, un popolare scrittore comico della vecchia Vienna che aveva fornito anche il testo originale per l'analogo valzer corale *An der schönen blauen Donau*, prende spunto da un motto tradizionalmente attribuito a Lutero: chi non ama il vino, le donne e il canto resta uno sciocco per tutta la vita. A partire da questa massima, Weyl traccia in maniera lieve e brillante una fenomenologia del comportamento maschile, da Adamo ai giorni nostri, per spiegare come, da che mondo è mondo, tutti gli uomini, compresi bontà sua gli ebrei, scacciano la tristezza bevendo, amando e cantando. La musica di Strauss interpreta questo manifesto della convivialità con una punta di melanconia, che si stende su tutto il lavoro a partire dal bellissimo *Andante quasi religioso* introduttivo, uno dei motivi che ha reso questo valzer così caro a grandi musicisti come Brahms e Alban Berg. Immediatamente dopo nella scala del mito viennese di Strauss viene *Wiener Blut* op. 354, un grande valzer da concerto composto nell'aprile del 1873 in occasione delle noz-

ze tra l'arciduchessa Gisela e il principe Leopold di Baviera. Il valzer diede in seguito il titolo all'omonima operetta di Adolf Müller del 1899 ricavata dai grandi successi di Strauss figlio.

Il crollo della Borsa di Vienna, il 9 maggio 1873, segnò simbolicamente la fine dell'età dell'oro del valzer. La lunga depressione economica che ne seguì diede il colpo di grazia alla borghesia liberale, che sentiva tremare sotto i piedi la sicurezza economica e le certezze politiche. Alla ricerca di uno spettacolo che riuscisse a risollevare il morale dei viennesi, gli impresari del Theater an der Wien pensarono di proporre una versione tedesca della commedia di Meilhac e Halévy *Le réveillon*, che a sua volta riprendeva il soggetto di una farsa del 1851 del drammaturgo tedesco Roderich Benedix, *Das Gefängnis*, La prigione. Trasformata in operetta e messa nelle mani del 'Walzerkönig', *Die Fledermaus* divenne un successo rimasto insuperato nella produzione di Strauss figlio. Ciò che marca la differenza tra la *Fledermaus* e la produzione precedente è la nostalgia dei tempi passati, il desiderio struggente di rivivere i sogni svaniti. Anche i travestimenti, il sale della trama, rimandano a un altrove di fantasie irrealizzabili. La moglie tradita si finge maliarda zigana, la cameriera Adele va al ballo con i vestiti della padrona, il vecchio spasimante Alfred si cala per una notte nei panni del marito, il borghese Eisenstein si spaccia per marchese parigino, tutti insomma sognano una vita diversa e cercano nello champagne l'oblio dalla realtà. La straordinaria energia della *Fledermaus* è impregnata di una languida e sottile malinconia, che serpeggia nell'Ouverture come il dolce corso del Danubio attraverso il travagliato impero di Francesco Giuseppe.

Negli anni Settanta l'operetta era ormai il principale interesse di Strauss figlio, che aveva lasciato la guida dell'orchestra nelle mani del fratello Eduard. Anche il popolare valzer da concerto *Rosen aus dem Süden* op. 388, scritto nel 1880 e dedicato al re d'Italia Umberto I, è basato sui temi dell'operetta *Das Spitzentuch der Königin*, Lo scialle della regina, dalla quale Strauss figlio ricavò il materiale per una mezza dozzina di lavori. La storia è ambientata nel Regno di Portogallo, dove il poeta Cervantes sventa gli intrighi del conte Villalobos per dividere il re e la regina. Le rose del sud sono quelle evocate da Cervantes nella romanza che apre il secondo atto, ma il primo valzer riprende la canzone del tartufo intonata dal re per lodare la zuppa preparata dalla regina.

La civiltà del valzer è stata celebrata in molti modi, ma forse nessuno è penetrato così a fondo nei gangli della vita viennese quanto Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss nel *Rosenkavalier*. Quando il barone, in casa di Faninal, incontra la promessa sposa Sophie, inizia il suo rozzo e sguaiato corteggiamento intonando un valzer sentimentale: «Nessuna stanzetta con me ti sarà stretta / senza me, senza me ogni giorno un crepacuore / ma con me, ma con me ogni notte ha poche ore». Il valzer è chiaramente un anacronismo, ma quel tramonto sociale e personale raccontato nel *Rosen-*

kavalier non riguarda il Settecento bensì la Vienna di Francesco Giuseppe, destinata a inabissarsi insieme all'Impero millenario nel gorgo oscuro della storia. Il valzer era l'emblema di quel mondo, e Strauss ne fa il cuore della sua commedia per musica. *Der Rosenkavalier* generò un'intricata progenie di partiture, già dagli anni immediatamente successivi al debutto, il 26 gennaio 1911 a Dresda. Oltre la suite, infatti, Strauss preparò le due serie di valzer (*Walzerfolge*) e la musica di accompagnamento per il film muto di Robert Wiene, l'autore del *Kabinett des Dr. Caligari*. La suite fu composta alla fine della seconda guerra mondiale, nel 1945, in un momento molto difficile per l'ottuagenario maestro, che temeva le conseguenze della sua posizione ufficiale nel regime nazista. La suite fu eseguita a Vienna l'anno successivo, e nel 1947 a Londra in occasione del concerto di riconciliazione organizzato da sir Thomas Beecham apposta per Strauss. La partitura mira a riunire i migliori temi dell'opera, più che a sviluppare un suo percorso autonomo. Ritroviamo man mano la camera da letto della Marescialla, il salone di casa Faninal, la locanda fuori Vienna, senza perdere di vista una certa spettacolarità specie nel fragoroso finale, vero fuoco d'artificio orchestrale di ottoni e grancassa. Ma anche in questa veste d'occasione, chi ha amato l'imponderabile leggerezza del dramma viennese di Hofmannsthal rivolgerà uno sguardo affettuoso a questa cartolina musicale, dove posa al centro il Barone Ochs con il piede sollevato nello slancio dell'ultimo valzer.

Oreste Bossini



CHRISTIAN ARMING

Nato a Vienna nel 1971, ha iniziato la sua carriera a ventiquattro anni come giovanissimo direttore musicale della Janáček Philharmonic Orchestra di Ostrava. È stato inoltre direttore musicale della New Japan Orchestra a Tokyo, dell'Orchestra Sinfonica e del Teatro di Lucerna, dell'Orchestre Philharmonique & Royal de Liège fino al 2019. Sia in campo sinfonico che in quello operistico è attivo in Europa, negli USA e in Asia. È attualmente principale direttore ospite della Hiroshima Symphony Orchestra in Giappone. In questi anni ha diretto nei teatri di Francoforte, Amburgo, Lucerna, Strasburgo, Nancy, Montpellier e ha interpretato *Carmen*, *Die Zauberflöte*, *La bohème*, *Un ballo in maschera*, *Der fliegende Holländer*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Il principe Igor*, *Ariadne auf Naxos*, *Lohengrin*, *Pelléas et Mélisande*, *Fidelio*, *Les Mamelles de Tirésias*, *Eine florentinische Tragödie*, *Die Fledermaus*, *The Turn of the Screw*, *Don Giovanni*, *Jenufa*, *Rusalka*. Dagli inizi della sua carriera a oggi è stato ospite di prestigiose orchestre, tra cui ORF Radio-Symphonieorchester di Vienna, Deutsche Sinfonie Orchester di Berlino, HR-Sinfonieorchester di Francoforte, MDR-Sinfonieorchester, Südwestrundfunk di Stoccarda, NDR Orchester di Amburgo, Dresdner Staatskapelle, Münchener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Mozarteumorchester di Salisburgo, Orchestre National Capitole de Toulouse, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica della RAI di Torino. In Italia ha diretto presso le maggiori istituzioni musicali: Massimo di Palermo, Verdi di Trieste (*Rosenkavalier*), Filarmonico di Verona (*Salomè* ed *Elektra*), Carlo Felice di Genova, San Carlo di Napoli, Fenice di Venezia, Regio di Torino (*Zauberflöte*). Dopo la sostituzione di Georges Prêtre nella Quinta Sinfonia di Mahler, l'Accademia Santa Cecilia di Roma lo ha richiamato a dirigere altri concerti nelle successive stagioni (Terza e Quarta Sinfonia di Mahler, *Jupiter* di Mozart). La stagione 2024 inizia a Palermo con il concerto di Capodanno e musiche di Brahms e Strauss.

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00 turno S
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00 riservato under35
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00 turno U

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

(Calma di mare e viaggio felice) ouverture da concerto

DARIUS MILHAUD

Le Bœuf sur le toit op. 58

suite di musiche di scena dal balletto

LOUISE FARRENC

Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

ROBERT SCHUMANN

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97 *Renana*

Lebhaft (Vivace)

Scherzo: Sehr mäßig (Scherzo: molto moderato)

Nicht schnell (Non veloce)

Feierlich (Solenne)

Lebhaft (Vivace)

direttore

ALPESH CHAUHAN

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *MEERESSTILLE UND GLÜCKLICHE FAHRT* OP. 27

Meeresstille und glückliche Fahrt (Calma di mare e viaggio felice) è il titolo di una coppia di poesie di Goethe, che le scrisse nel 1795 e che le considerava un unico testo. È interessante ricordare che in un Lied del 1815 il diciottenne Schubert musicò solo la prima poesia e si fermò alla minacciosa tensione prodotta dalla bonaccia, dalla assoluta immobilità della superficie marina, evitando la liberatoria seconda parte, che evoca il soffiare del vento e una felice traversata. Le due poesie sono riunite in una grande pagina per coro e orchestra di Beethoven, datata 1814-15. Il diciannovenne Mendelssohn, confrontandosi con questi celebri versi, scrisse un pezzo per sola orchestra, una ouverture, eseguita in privato il 7 settembre 1828 e in pubblico l'1 dicembre 1832, poi riveduta e pubblicata come op. 27 nel 1833. La brevità del testo di Goethe (otto e dieci versi) consente di tradurlo qui parola per parola. Mendelssohn, che scelse di non musicarlo, forse anche per evitare il confronto con Beethoven, ne accolse le suggestioni in una musica che sarebbe riduttivo intendere come descrittiva, e che tuttavia trova nei versi di Goethe gli stimoli per inventare soluzioni non tradizionali. «Profonda calma regna sull'acqua, / immobile riposa il mare, / e inquieto il navigante guarda / la liscia distesa tutto intorno. / Non un soffio da nessuna parte! / Spaventosa calma di morte! / Nell'immensa vastità / non si muove un'onda. Le nebbie si squarciano, / il cielo è chiaro / ed Eolo scioglie / il laccio angoscioso. / Sibilano i venti, / si scuote il navigante. / Presto! Presto! / Si divide l'onda, / si avvicina l'orizzonte; / già vedo la terra!».

La coppia di poesie suggerisce di per sé la forma di una ouverture con introduzione lenta (*Adagio*) seguita da un esteso *Molto allegro e vivace*, che nelle singolari proporzioni allude alla forma-sonata senza riprenderla in modo compiuto. Obbedendo a una logica musicale Mendelssohn non insiste oltre misura sulla inquietante immobilità dell'*Adagio*, cui conferisce appunto le dimensioni di un'ampia introduzione lenta, caratterizzata da gravità e continuità, quasi sospese. All'inizio dell'*Allegro* crea una luminosa transizione, segnata dal succedersi dei *crescendo*, fino alla breve esposizione, dominata del primo tema (inizialmente affidato ai flauti), cui ne segue un secondo, dopo il quale si profila subito, senza alcuna cesura, uno sviluppo

di proporzioni dilatate, la concitata evocazione, forse, della mossa traversata. Rapide alla fine la ripresa e la coda, con le trombe in evidenza, e con l'indugio su un poetico *pianissimo* all'ultima battuta.

DARIUS MILHAUD, *LE BŒUF SUR LE TOIT* OP. 58

Durante la prima guerra mondiale, il giovane Darius Milhaud era vissuto a Rio de Janeiro tra il 1916 e il 1918 come segretario di Paul Claudel, allora ambasciatore francese in Brasile. All'amicizia con Claudel sono legate in anni precedenti e successivi diverse importanti esperienze di Milhaud in musiche di scena non convenzionali, come quelle per le tre tragedie dell'*Orestide* di Eschilo tradotte in francese dallo scrittore; ma qui si deve sottolineare che il periodo trascorso in Brasile lasciò al compositore graditi ricordi di musiche popolari e di danza, che furono alla base di alcuni lavori. Tra questi ebbe particolare notorietà e successo *Le Boeuf sur le toit* (Il bue sul tetto), un pezzo composto nel 1919 che andò in scena a Parigi il 21 febbraio 1920 al teatro degli Champs Élysées come balletto-pantomima ideato da Jean Cocteau. Nella sua autobiografia del 1949, *Notes sans musique*, Milhaud ne scrisse:

Ancora ossessionato dai ricordi del Brasile mi divertivo a mettere insieme melodie popolari, tanghi, maxixes, sambas, ed anche un fado portoghese, e a trascriverli con un tema che ricorreva tra un motivo e l'altro come in un rondò. Diedi a questa fantasia il titolo *Le Boeuf sur le toit*, che era quello di una canzone brasiliana. Pensai che, dato il suo carattere, la mia musica potesse accompagnare un film di Charlot...

Non è difficile immaginare come, all'epoca del cinema muto, la musica del *Boeuf sur le toit* potesse funzionare, in orchestra o su un pianoforte, unita a un film di Chaplin. Ma Jean Cocteau, allora mentore dei giovani francesi del Gruppo dei Sei, non fu d'accordo e provvide a una diversa soluzione: in poco tempo improvvisò il soggetto di un balletto-pantomima, trovò il teatro e i mezzi per la rappresentazione, coinvolse tra gli interpreti alcuni clowns del circo Medrano e i tre discendenti della famiglia Fratellini, Paul, François e Albert, che nel dopoguerra conquistarono Parigi e l'Europa. Le scene furono di Raoul Dufy, i costumi di Guy Pierre Fauconnet, che morì durante i preparativi. L'azione scenica, i cui movimenti rallentati contraddicevano deliberatamente la vivacità della musica, aveva un piglio circense, surrealistico e grottesco.

Un bar americano, all'epoca del proibizionismo, è frequentato da personaggi singolari e pittoreschi: per tagliare la punta di un sigaro il barista (Paul Fratellini) spara un colpo di pistola. All'arrivo di un poliziotto il locale si trasforma di colpo e viene appeso il cartello: «Qui si beve solo

latte». Si instaura un clima soavemente bucolico; ma il barista fa scendere un ventilatore che decapita il poliziotto. Dopo vani tentativi di riattaccare la testa, proprio intorno a questa una 'signora dai capelli rossi' (François Fratellini) si mette a danzare evocando Salomè. Alla fine comunque il poliziotto viene resuscitato con la testa al suo posto; ma il barman ne approfitta per mettergli in mano un conto di enorme lunghezza.

Il successo del balletto, cui furono affiancati lavori di Satie, Auric e Poulenc, fece sì che per molti Milhaud si identificasse con l'estetica da 'circo e music-hall': a distanza di anni, nelle già citate *Notes sans musique* lamentò:

Dimenticando che avevo scritto le Coefore, il pubblico e i critici decisero che ero un musicista buffonesco e da fiera (cocasse et forain) ... io che avevo il comico in orrore, e che nel comporre *Le boeuf sur le toit* avevo soltanto aspirato a creare un gaio *divertissement*, senza pretese, nel ricordo dei ritmi brasiliani che mi avevano tanto sedotto e mai fatto ridere.

«Senza pretese» non significa certo trasandato, e la musica del *Boeuf sur le toit* in un contesto concertistico, senza film e senza le invenzioni di Cocteau, si rivela vitalissima e sapientemente costruita. Tra gli autori brasiliani di cui si riprendono ritmi e melodie vi sono Marcelo Tupinamba ed Ernesto Nazareth, ma il tema che ritorna più volte come il *refrain* di un rondò è elaborato dallo stesso Milhaud e a lui appartengono soprattutto le armonie politonali (i giochi di sovrapposizioni di tonalità diverse), i sapienti intrecci del materiale, i nitidi colori dell'orchestra.

LOUISE FARRENC, OUVERTURE N. 2 IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 24

Louise Farrenc (si chiamava Dumont, ma fu nota con il cognome del marito) era nata a Parigi il 31 maggio 1804 e vi morì il 15 settembre 1875. Era la sorella dello scultore Auguste Dumont. Già adolescente aveva rivelato doti musicali non comuni, come pianista e compositrice. A quindici anni divenne allieva di Anton Reicha al Conservatorio di Parigi, nel 1821 sposò Aristide Farrenc (1794-1865), flautista ed editore di musica e, dopo un'interruzione, riprese gli studi con Reicha. Dal 1842 al 1873 insegnò pianoforte al Conservatorio di Parigi. Le sue musiche pianistiche, pubblicate dal marito (e in parte anche a Londra e a Bonn), ebbero notevole diffusione (in particolare gli studi). Insieme con il marito curò una vasta antologia di musica per clavicembalo e pianoforte, *Le Trésor des pianistes*, che portò a termine nel 1874, nove anni dopo la morte di lui. La sua produzione non si limita al pianoforte, e comprende una dozzina di pezzi da camera e alcuni lavori per orchestra: due Ouvertures op. 23 e 24 del 1834, e tre Sinfonie (op. 32, 1841; op. 35, 1845 e op. 36, 1847). Tutti questi lavori, a differenza delle opere

pianistiche, durante la vita della Farrenc rimasero inediti. La seconda Ouverture op. 24 in mi bemolle maggiore, insieme con quella immediatamente precedente, di concezione molto simile, è la prima esperienza orchestrale di Louise Farrenc, che si dedicò soprattutto al pianoforte; ma ebbe successi significativi anche con la musica da camera (ad esempio con il Nonetto op. 38 del 1849): successi tanto più rilevanti perché frutto del genio di una donna in un contesto come quello del primo Ottocento francese, dominato dal teatro musicale.

La breve Ouverture in mi bemolle maggiore op. 24, in cui si può forse riconoscere la vicinanza di Reicha, ha un taglio formale tradizionale. La suggestiva attesa creata dalla introduzione lenta è seguita dalla conciazione del primo tema di una pagina in forma-sonata. I due temi sono caratterizzati nel modo consueto, con la mossa vitalità del primo e la scorrevole cantabilità del secondo; di proporzioni ben calibrate è lo sviluppo, cui segue la ripresa.

ROBERT SCHUMANN, SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 97 *RENANA*

La Terza Sinfonia di Schumann appartiene all'ultima fase della sua produzione e si colloca nel momento di felice energia creativa che seguì al trasferimento a Düsseldorf, dove nel 1850 aveva accettato il posto di direttore musicale dei concerti. Era giunto il 2 settembre, aveva ricevuto ottime accoglienze, e nei primi mesi del soggiorno aveva portato a termine lavori di ampio respiro come il Concerto per violoncello (scritto, sembra, in due sole settimane nell'ottobre 1850) e la Sinfonia in mi bemolle maggiore (n. 3, in realtà la quarta composta tra quelle pubblicate), iniziata subito dopo il compimento del Concerto, il 2 novembre, e finita il 9 dicembre 1850. Schumann stesso ne diresse la prima esecuzione a Düsseldorf il 6 febbraio 1851. Ad alcuni anni di distanza dalla tormentatissima, febbrile, visionaria Seconda (1845-46), un capolavoro a lungo misconosciuto, che nei suoi *Schmerzensklänge* (suoni dolorosi, la parola è di Schumann) porta il segno di tempi oscuri, la Terza ha un carattere profondamente diverso, che si è soliti associare alla breve felicità dei primi mesi di Düsseldorf (dove assai presto Schumann avrebbe trovato gravi difficoltà nella sua attività di direttore e nei rapporti con l'orchestra) e all'evocazione o trasfigurazione musicale del paesaggio renano, che valse alla sinfonia il soprannome con cui è nota. Su questo punto converrà evitare interpretazioni riduttive, di carattere descrittivo o programmatico. Il nome di Sinfonia *Renana* non risale a Schumann, ma alla testimonianza di Joseph Wilhelm von Wasielewski, il suo primo biografo (1858), e suo assistente a Düsseldorf, che scrisse:

La Sinfonia in mi bemolle maggiore [...] si potrebbe chiamare Renana nel vero senso della parola, perché, secondo le sue stesse dichiarazioni, Schumann ne ebbe la prima ispirazione dalla vista del Duomo di Colonia. Durante la composizione il Maestro fu influenzato anche dalle solenni cerimonie (che ebbero luogo allora) per l'elevazione a cardinale dell'arcivescovo di Colonia von Geissel.

Secondo Wasielewski, per due dei movimenti centrali Schumann aveva pensato anche a dei titoli di forte immediatezza evocativa; ma rinunciò per evitare che venissero intesi come veri e propri 'programmi'. E aveva parlato della presenza, nei tempi centrali, di «elementi popolari». Al di là dei titoli cancellati, il carattere, l'idea poetica, la Stimmung della Terza Sinfonia si riconducono al germanesimo di Schumann, al culto romantico della patria tedesca, e a uno degli elementi chiave di tale culto, la religione del Reno, quella del n. 6 della *Dichterliebe* e di altri *Lieder*: il Reno come paesaggio dell'anima, come mito in cui convergono memorie storiche, tradizioni artistiche, suggestioni della natura sentita misticamente e poeticamente. In questo paesaggio non poteva mancare la celebrazione del duomo di Colonia (la «grande», la «santa» Colonia che nel citato sesto Lied della *Dichterliebe* si specchia «im heiligen Strome», nella santa corrente del Reno), emblema di una Germania gotico-cavalleresca.

L'evocazione di questo paesaggio dell'anima, di questo mondo, lascia il segno nel numero e nella disposizione dei cinque movimenti. Lo slancio vitale e l'impeto affermativo (cui, come si è visto, non sono estranei stimoli di natura autobiografica) porta per alcuni aspetti a una ricerca di maggiore trasparenza e chiarezza, rispetto alle sinfonie vicine (si è già ricordata la Seconda; la Quarta fu in realtà, nel 1851, la rielaborazione della Sinfonia in re minore composta da Schumann nel 1841). Meno 'sperimentale' di altre sinfonie schumanniane, rivela però anch'essa complessità e sottigliezza di elaborazione, ad esempio nella ricerca di una coerenza nel materiale tematico.

La Sinfonia in mi bemolle maggiore è l'unica in cui Schumann rinuncia all'introduzione lenta (e alla complessità non convenzionale del suo modo di inserirsi nel primo tempo): si inizia subito con lo slancio intensissimo del primo tema, legato a un originale profilo ritmico (articolazione aperiodica, combinazione di tempi binario e ternario). Il tema si dilata senza cedimenti in un episodio di ampio respiro, che all'impetuosa energia dell'idea iniziale accosta altri materiali motivici (destinati in parte ad assumere rilievo autonomo negli sviluppi successivi). In confronto il secondo tema ha proporzioni limitate, come un breve episodio con funzione di chiaroscuro e di contrasto, con accenti di suadente tenerezza lirica; ma assume maggior rilievo nel corso del vasto sviluppo (la sezione più lunga del primo tempo), fondato in gran parte sulla elaborazione dei motivi del primo tema: la ricerca dell'ultimo Schumann di recuperare anche aspetti del

classicismo trova qui un esito di straordinaria compattezza e coerenza. Alla ripresa abbreviata segue una concisa coda.

Il secondo movimento porta il nome di Scherzo, in un tempo però *Sehr mässig* (molto moderato), con caratteri assai diversi dalla accesa drammaticità di altri scherzi schumanniani. Secondo Wasielewski, Schumann aveva pensato di intitolarlo «Mattino sul Reno». Nel suo andamento scorrevole evoca caratteri di danza, quasi da Ländler: quel sapore di ispirazione popolare di cui parla Wasielewski si può riconoscere senza che venga meno la raffinatezza della elaborazione del pezzo, che anche dal punto di vista formale si discosta dagli schemi tipici dello Scherzo classico-romantico. Non c'è la consueta tripartizione con Trio centrale; ma una articolazione più sottile, dove l'idea iniziale riappare variata, ampliata o posta in rapporto con altre.

Non minor suggestione presenta il movimento successivo, non un vero e proprio tempo lento, ma una sorta di *Allegretto* (l'indicazione è *nicht schnell*, 'non veloce') con un carattere di breve Intermezzo, che si è portati a confrontare con il fascino, l'intonazione intima, l'iridescente cangiare di invenzioni e atmosfere di certe pagine pianistiche di Schumann (si pensi anche al secondo tempo del Concerto per pianoforte). Anche qui si evitano gli schemi formali convenzionali, elaborando con sottigliezza tre idee che si prestano a diverse combinazioni dei loro materiali (la prima è molto concisa, occupa cinque battute, la seconda, un poco più ampia, segue immediatamente, cominciando con una quartina di sedicesimi staccato, la terza presenta maggiore compattezza cantabile).

Il quarto movimento, *Feierlich* (solenne, maestoso) secondo Wasielewski portava originariamente l'indicazione «Nel carattere dell'accompagnamento di una cerimonia solenne». Schumann la cancellò, presumibilmente giudicandola superflua e limitativa, come di fatto sarebbe stata. E del tutto irrilevante è la leggenda secondo cui Schumann sarebbe stato ispirato dalla cerimonia di insediamento dell'arcivescovo di Colonia, il 12 novembre 1850. Dal suo diario apprendiamo che Schumann in quel giorno si trovava a Diisseldorf; ma aveva visitato il duomo di Colonia con Clara il 29 settembre e il 5-6 novembre. Comunque dettagli di cronaca e indicazioni di programma scompaiono di fronte al grado di astrazione e di trasfigurazione musicale della concezione di Schumann, che evoca una austera, severa gravità 'gotica' confrontandosi con una densa e complessa scrittura contrappuntistica e con un *topos* della tradizione sacra barocca, con la forza espressiva della figura della quarta ascendente seguita da una seconda discendente. Nella fuga in do diesis minore del primo libro del *Clavicembalo ben temperato*, uno dei testi bachiani più familiari a Schumann, troviamo il possibile punto di riferimento per l'idea iniziale del quarto tempo. La successione di quarte di questo tema è proposta inizialmente dai tromboni, che qui si ascoltano per la prima volta nella sinfonia e sono

determinanti per il colore del pezzo (dove l'impiego romantico degli ottoni non è poi troppo lontano, come ha notato Arnfried Edler, da quello della «Todesverkiindigung», dell'annuncio di morte del secondo atto della Walküre, posteriore di quattro anni). L'elaborazione contrappuntistica eccezionalmente densa e sapiente si svolge in tre fasi: nel corso della terza una svolta netta è segnata dall'irrompere di una scrittura accordale, come un'epifania che fa presentire Bruckner. Il Finale, in forma-sonata, è dominato dal primo tema, che si articola in tre diversi motivi (il secondo tema è poco più di una parentesi, e nella sua parte iniziale è uguale al terzo motivo): lo slancio e la vitalità di questo pezzo uniscono umori popolari a complessità di elaborazione, di cui è esempio la animata vitalità della scrittura contrappuntistica dello sviluppo, dove accanto ai motivi del primo tema entrano in gioco materiali del quarto tempo (fra cui la trasformazione della fanfara che appariva alla fine, e che assume qui particolare luminosità); inoltre, nella coda conclusiva un episodio contrappuntistico si richiama al tema per quarte.

Paolo Petazzi



ALPESH CHAUHAN

Ricopre la carica di direttore ospite principale della D usseldorfer Symphoniker Orchestra e di direttore musicale della Birmingham Opera Company. Recenti impegni includono collaborazioni con l'Atlanta Symphony, la Los Angeles Philharmonic, la Seattle Symphonic, la Oslo Philharmonic, la Hall  Orchestra, la West Australian Symphony, la Philharmonia, la BBC Symphony, la Toronto Symphonic, la London Philharmonic e la Malmo Symphony. Collabora regolarmente con solisti come Hilary Hahn, Pablo Ferrandez e Sir Stephen Hough. Come direttore musicale della Birmingham Opera Company, e seguendo le orme del suo mentore Sir Graham Vick, rimane fermo sostenitore di un approccio unico per portare l'opera alla comunit  di Birmingham. Recenti progetti includono la produzione di Keith Warner del *New Year* di Tippett. In passato, hanno riscosso grande successo le produzioni del *Rheingold* wagneriano, trasmesso su SkyArts, e di *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, per la quale ha ricevuto la *nomination* come Newcomer of the Year agli International Opera Awards del 2021.   particolarmente noto per le sue interpretazioni del repertorio tardo romantico e del ventesimo secolo. Il 2024 prevede le esecuzioni della Settima, Ottava e Nona Sinfonia di Bruckner. Collabora anche con compositori contemporanei come Thomas Ad s, Anna Clyne, Chaya Czernowin, Henri Dutilleux, Osvaldo Golijov, Sofia Gubaidulina, Zakir Hussain, Nicole Liz e, Jessie Montgomery, John Psathas, Steve Reich, Mark Simpson e George Walker. Dopo il suo debutto nel 2015,   stato nominato direttore principale della Filarmonica Arturo Toscanini di Parma, in carica fino al 2022. Nel campo dell'opera, oltre ai titoli citati, sono degne di nota le produzioni di *West Side Story* e *Turandot*. Convinto sostenitore dell'educazione musicale per i giovani,   anche un attivo promotore degli Awards for Young Musicians, organizzazione benefica britannica che si prefigge di fornire supporto a giovani provenienti da contesti svantaggiati per lo studio della musica.   stato ospite nel film BBC del 2015 *Ten Pieces*, che ha portato il mondo della musica classica nelle scuole secondarie di tutto il Regno Unito e ha ricevuto un prestigioso premio BAFTA.   stato direttore associato della BBC Scottish Symphony. Nato a Birmingham, ha studiato violoncello al Royal Northern College of Music di Manchester prima di proseguire con il prestigioso Master's Conducting Course. Nel 2022 ha ricevuto il titolo onorifico di OBE (ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico) per i Servizi alle arti e nel 2024 l'Honorary Fellow da parte del Royal Northern College of Music.

Teatro Malibran
venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00 turno S
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00 turno U

FRANZ JOSEPH HAYDN
Il mondo della luna: ouverture

ANTONIO SACCHINI
Chaconne in do minore
per 2 oboi, fagotto, 2 corni e archi

MICHAEL HAYDN
Sinfonia n. 39 in do maggiore p31
per 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi
Allegro con spirito
Andante
Finale. Molto Vivace

JOSEPH MARTIN KRAUS
Olympie: ouverture
per 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni e archi

GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI
Sinfonia in la maggiore per archi J-C62
per 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni e archi

Presto
Andante
Presto assai

LUIGI BOCCHERINI
Sinfonia n. 26 in do minore G519
per 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni e archi

Allegro vivo assai
Pastorale, Lentarello
Minuetto: Allegro
Finale: Allegro

direttore

ENRICO ONOFRI
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ JOSEPH HAYDN, *IL MONDO DELLA LUNA*: OUVERTURE

Joseph Haydn compose varie opere per il teatro privato del principe Nicholas I Esterhazy detto il Magnifico, che aveva assunto il compositore austriaco come maestro di cappella: ne sono giunte fino a noi tredici sue opere su testo italiano, mentre alcune altre potrebbero essere andate distrutte nell'incendio che nel 1779 devastò gran parte del castello, compreso il teatro. A differenza della sua musica sinfonica e cameristica, che ebbe amplissima diffusione in tutta l'Europa, queste opere non furono quasi mai riprese altrove, vennero stampate soltanto nel ventesimo secolo e ancora oggi vengono rappresentate molto sporadicamente, a torto.

Il mondo della luna, composto nel 1777, è un dramma giocoso basato su un libretto di Carlo Goldoni usato da una mezza dozzina di compositori, tra cui anche Giovanni Paisiello, ma scritto originariamente per l'omonima opera di Baldassare Galuppi detto il Buranello, rappresentata al Teatro San Moisè di Venezia nel 1750. L'ouverture è in stile italiano ma vi si stagliano ben riconoscibili le doti di sinfonista di Haydn. È in un unico movimento, un *Allegro luminoso ed energico*, come è solitamente il do maggiore, che è la tonalità d'impianto di quest'ouverture nonché una delle tonalità preferite da Haydn, che la scelse per ventitré delle sue centoquattro sinfonie. A tratti, quando intervengono trombe e timpani, il tono diventa grandioso, il che potrebbe stupire, trattandosi di un'opera giocosa, ma si deve tener conto che alla prima era presente la famiglia imperiale e tale circostanza andava sottolineata anche dalla musica con un minimo di solennità. Nella parte centrale, messo temporaneamente da parte il do maggiore, si aprono anche momenti armonicamente instabili, dal carattere misterioso e oscuro. Nell'arco di pochi minuti quest'ouverture sfoggia dunque una varietà di accenti assolutamente notevole. Nei mesi successivi Haydn la riutilizzò come primo movimento della Sinfonia n. 63, a dimostrazione che anche quando scriveva un'ouverture di un dramma giocoso dava alla sua musica uno spessore sinfonico tale da poter assumere il ruolo il primo e principale movimento di una sinfonia.

ANTONIO SACCHINI, *CHACONNE* IN DO MINORE

Antonio Sacchini nacque nel 1730 a Firenze, si formò come musicista a Napoli, fece i primi passi come operista a Venezia nel 1757, proseguì la sua attività nelle principali 'piazze' italiane (Napoli, Venezia, Roma), si trasferì a Londra nel 1772, poi a Parigi dal 1781 fino alla morte, avvenuta nel 1786, quand'era all'apice della gloria: a Roma fu collocato un suo busto nel Pantheon e la sua ultima opera, *Oedipe*, ebbe 583 (!) repliche a Parigi fino al 1844.

Non si hanno notizie di suoi contatti personali con il pressoché coetaneo Haydn ma sicuramente Haydn conobbe e apprezzò la sua musica. Lo dimostra il ritrovamento nel suo archivio personale di una *Chaconne* in do minore di Salieri, rimasta inedita finché Enrico Onofri ne ha commissionato la trascrizione: è una delle tante musiche di autori italiani che Haydn si fece inviare durante gli anni che fu al servizio degli Esterhazy. Non si sa in quale occasione l'abbia utilizzata ma si può ipotizzare che sia servita in un balletto oppure come intermezzo di danza in una delle tante opere proprie e altrui che Haydn era incaricato di dirigere nel teatro del castello di Fertöd.

La ciaccona era una danza in tempo ternario (raramente binario) e andamento moderato, consistente in una serie di variazioni su un basso ostinato, quindi affine alla passacaglia. Dalla Spagna, dove probabilmente era giunta dal Messico, la ciaccona nel Seicento si diffuse in Francia e da lì in tutta l'Europa occidentale. Sono innumerevoli gli autori di ciaccone, tra cui spiccano Lully, Couperin, Rameau, Purcell, Bach, Haendel, Boccherini. Salieri ne compose alcune per gli intermezzi di danza delle sue opere scritte per le scene parigine.

MICHAEL HAYDN, SINFONIA N. 39 IN DO MAGGIORE P3 I

Ovviamente riconduce a Joseph Haydn anche la Sinfonia n. 39 in do maggiore, composta nel 1788 da suo fratello Michael e indicata come MH 478 o P. 31 nei due diversi cataloghi delle sue opere. Michael era nato nel 1737, quattro anni dopo Joseph, quindi spesso è stato liquidato con una facile battuta come il fratello minore di Haydn. Invece Michael Haydn è degno della massima attenzione per i meriti intrinseci della sua musica e anche per l'influsso che ebbe sul giovane Wolfgang Amadeus Mozart. Ultima di un gruppo di sei sinfonie da lui composte all'inizio del 1788 e terz'ultima delle sue quarantuno sinfonie, la Sinfonia n. 39 in do maggiore è un'opera della piena maturità, concentrata e potente. Il primo movimento, *Allegro con spirito*, inizia con un tema a piena orchestra, semplice e vigoroso, basato sulle note dell'accordo perfetto di do maggiore. Questo tema domina dall'inizio alla fine (a fare le veci del classico secondo tema è in realtà una

variante in sol maggiore del primo, eseguita ‘piano’ e con un’orchestrazione più leggera) e dà un passo spedito ed energico all’intero movimento. Dopo un *Andante* in sol maggiore, semplice e lineare, la Sinfonia si conclude con un *Molto vivace* in do maggiore in stile fugato, che ha suscitato l’attenzione dei musicologi sia per il suo intrinseco valore sia per il suo influsso su Mozart. Infatti questa Sinfonia fu composta nel febbraio 1788 e non sembra un caso che nell’estate di quello stesso anno Mozart abbia composto un grande fugato in do maggiore come movimento finale della sua Sinfonia n. 41 *Jupiter*: a rafforzare questo primo indizio si aggiunge la richiesta che Mozart fece al padre di inviargli l’ultima fuga scritta da Michael Haydn. Alfred Einstein nella sua storica monografia su Mozart afferma:

È pressoché certo che noi potremmo non avere il finale della Sinfonia *Jupiter* in questa sua particolare forma e nel suo ordito contrappuntistico, se non fosse stato per il finale, intitolato *Fugato*, della Sinfonia n. 39 di Michael.

E aggiunge come prova alcuni punti pressoché identici in Haydn junior e in Mozart.

JOSEPH MARTIN KRAUS, *OLYMPIE*: OUVERTURE

Joseph Martin Kraus, nato nel 1756 e morto nel 1792, fu messo in ombra dall’inevitabile confronto col suo coetaneo Mozart e venne presto dimenticato. Gli nocque anche l’aver trascorso gran parte della sua breve vita in una città allora periferica come Stoccolma, dove fu maestro di cappella di Gustavo III, re illuminato e grande mecenate, che sarebbe dovuto essere il protagonista di *Un ballo in maschera* di Verdi, se la censura non avesse imposto i cambiate il nome.

Joseph Haydn, che era un suo estimatore e diresse almeno una delle sue sinfonie con l’orchestra degli Esterhazy, dichiarò dopo la sua precoce morte:

La sinfonia che Kraus scrisse a Vienna espressamente per me sarà per secoli ricordata come un capolavoro [...] ben pochi possono vantarsi di aver composto qualcosa di simile.

Ma non fu buon profeta: le numerose sinfonie di Kraus caddero infatti in un lungo oblio e andarono in gran parte perdute, cosicché attualmente se ne conoscono soltanto dodici ma dovevano essere molte di più. Restano inoltre varie composizioni vocali, soprattutto sacre, e musiche per il teatro. Fa parte di quest’ultime l’ouverture *Olympie*, che apre le musiche di scena da lui composte nell’ultimo anno di vita per l’omonima tragedia del poeta svedese Johan Henric Kellgren, che scrisse anche i libretti per *Proserpina* e *Aeneas i Carthago*, i due capolavori operistici di Kraus.

Inizia con un'introduzione *Adagio* in sol minore nel solenne ritmo puntato tipico dell'ouverture francese fin dai tempi del re Sole, ma nel successivo *Allegro ma non troppo* in re minore emergono il vigore espressivo della melodia, il ritmo frastagliato e le armonie audaci tipiche della tensione drammatica e dello spirito ribelle e insofferente alle regole che animarono lo Sturm und Drang, a cui Kraus guardò con interesse, pur non aderendovi totalmente.

In quegli anni l'Italia deteneva il primato in campo operistico ma aveva qualcosa d'importante da dire anche nella musica strumentale. Infatti alcuni musicisti italiani si affermarono in campo internazionale con le loro sinfonie: tra questi spiccano il milanese Giovanni Battista Sammartini e il lucchese Luigi Boccherini.

GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI, SINFONIA IN LA MAGGIORE
PER ARCHI J-C62

Giovanni Battista Sammartini è nato nel 1700, quindi era di una o due generazioni più anziano dei compositori austro-tedeschi appena ascoltati e scrisse le sue prime sinfonie da concerto quando Joseph Haydn, considerato il 'padre' della sinfonia, non era ancora nato. In questo campo Sammartini raggiunse la fama europea e diede un contributo importante alla nascita della sinfonia classica.

La sua Sinfonia in la maggiore J-C62 appartiene a un gruppo di sei sinfonie pubblicate nel 1750 e, come le altre sinfonie di Sammartini stesso e dei compositori di quell'epoca, è in tre brevi movimenti, sul modello della 'sinfonia avanti l'opera' italiana. Inizia con un *Presto* basato su un breve tema, caratterizzato non tanto dalla melodia quanto dall'impulso ritmico. Questo tema non viene sviluppato, a differenza di quel che avverrà nello stile classico, ma è ripetuto più e più volte quasi immutato, talvolta più acuto e talvolta più basso, talvolta forte e talvolta (più raramente) piano, dando al movimento un grande slancio ritmico, che può far pensare a Vivaldi. Nel brevissimo secondo movimento l'agógica (*Andante*) e la dinamica ('piano') sono predisposte per un andamento più melodico, su cui la tonalità di la minore stende un leggerissimo velo di malinconia. È animato da trascinante vivacità ritmica il terzo movimento, *Presto assai*, diviso in due parti, ciascuna delle quali viene ripetuta. La seconda parte inizia con uno sviluppo del tema della prima parte, ora alla tonalità della dominante, e prosegue con la ripresa pressoché identica dell'intera prima parte: un chiarissimo anticipo di quella che sarà la forma-sonata classica, che di norma era però utilizzata nel primo movimento di una sinfonia e non nell'ultimo.

LUIGI BOCCHERINI, SINFONIA N. 26 IN DO MINORE G519

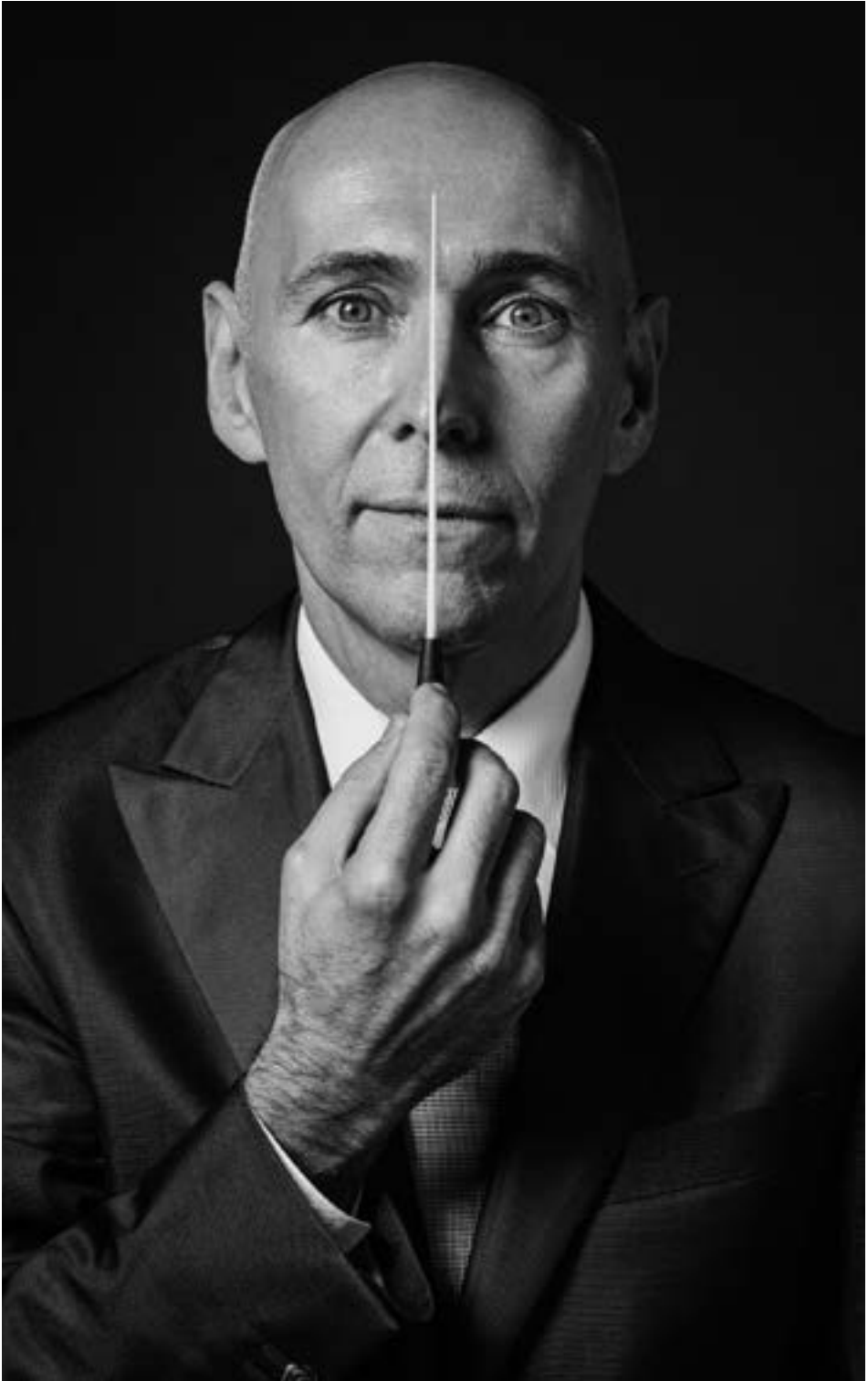
Luigi Boccherini, nacque a Lucca nel 1743 e, dopo aver peregrinato tra Roma, Firenze, Vienna, Milano (dove fu violoncellista nell'orchestra di Sammartini), Genova e Parigi, si stabilì dal 1768 fino alla morte a Madrid, dove si trovò un po' isolato ma continuò ad accrescere la sua fama europea, inviando le sue musiche agli editori parigini e a Federico Guglielmo II re di Prussia, suo grande ammiratore. Negli ultimi anni di vita la morte dei suoi protettori e la critica situazione politica ed economica creatasi in Europa durante le guerre napoleoniche resero difficili e stentate sia la sua attività artistica sia la sua condizione economica. Presto l'ombra dell'oblio si stese su lui e sulla sua musica: se nel Settecento era messo sullo stesso piano di Haydn, che fu un suo estimatore, e di Mozart, dopo pochi anni tutto quel che sopravvisse della sua musica fu il fin troppo celebre Minuetto e poco altro. Soltanto nel Novecento inoltrato è iniziata una sia pur limitata e incompleta riscoperta della sua musica.

Composta nel 1788, la Sinfonia in do minore G.519 rivela tutti gli sviluppi della sinfonia nei quasi quarant'anni intercorsi da quando Sammartini scrisse la sinfonia appena ascoltata: i movimenti ora sono quattro e di maggior respiro e l'orchestra si è ampliata e annovera due oboi, due fagotti, due corni (o trombe) oltre agli archi. È più che probabile che il modello di riferimento di Boccherini fosse Joseph Haydn, però il compositore italiano non era attratto da architetture sonore rigorose e robuste e si distinse invece per un stile fluido e accattivante, associato alla freschezza e alla varietà melodiche italiane.

Il primo movimento (un *Allegro vivo assai*, nell'agitata e drammatica tonalità di do minore) inizia non con un tema affermativo, netto ed energico, com'era tipico di Haydn, bensì con la sorpresa d'una frase aerea e flessuosa ma anche instabile e inquieta, suonata 'piano': un influsso dello stile galante o una manifestazione della libertà e fantasia italiane? Subito dopo questo tema viene amplificato e rafforzato e conduce ad un secondo tema più lirico e disteso. L'ampio sviluppo, fulcro del movimento iniziale delle sinfonie del periodo classico, coinvolge principalmente il primo tema, di cui sottolinea grandiosamente la tempestosa drammaticità. Un elemento di originalità è anche la ripresa del solo secondo tema e non del primo nella terza e conclusiva parte del movimento.

Originale anche il secondo movimento, indicato come *Pastorale, Lentarello*: qui un tema cullante e tenero incornicia tre episodi in cui emergono un violino e un oboe concertanti. Segue il Minuetto, a cui il do minore conferisce un tono drammatico e misterioso; centro si apre un luminoso Trio in do maggiore. Il finale, *Allegro*, è in uno scatenato e irrefrenabile ritmo molto vicino al saltarello, in cui si riconosce il gusto di Boccherini per la musica popolare.

Mauro Mariani



ENRICO ONOFRI

La sua carriera poliedrica lo ha portato, nel corso degli anni, a ricoprire ruoli di direttore principale o associato in orchestre di quattro Paesi diversi, oltre che un gran numero di inviti come direttore ospite o in residenza. Direttore principale della Filarmonica Toscanini dal 2020 al 2024, è attuale direttore associato della Münchener Kammerorchester, *partner* artistico della Haydn Philharmonie, direttore associato dell'Orchestre National d'Auvergne, oltre che fondatore e direttore dell'Imaginarium Ensemble e direttore musicale della Real Câmara di Lisbona. Dopo gli esordi giovanili al fianco di Jordi Savall e Nikolaus Harnoncourt è stato tra i fondatori dell'*ensemble* Il Giardino Armonico di cui è stato primo violino e solista fino al 2010. Nel 2002 ha iniziato la sua carriera di direttore con orchestre sinfoniche, da camera o di ispirazione storica come la Vienna Chamber Orchestra, l'Akademie für Alte Musik, l'Orchestra Barroca de Sevilla, la Camerata Bern, i Bochumer Symphoniker, il Festival Strings di Lucerna. Tra le altre anche la Kammerorchester Basel, la Tafelmusik Toronto, l'Orchestra Ensemble Kanazawa, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, la Real Orquesta Sinfonica de Sevilla, l'Orchestra dell'Opéra de Lyon, l'Orchestra Sinfonica de Galicia, l'Orchestra Metropolitana di Lisbona, la Real Filharmonia de Galicia, la Riga Sinfonietta. Direttore d'orchestra, violinista, insegnante, cresciuto nell'*atelier* antiquario dei genitori a Ravenna e circondato dalla bellezza del passato fin dall'inizio dei suoi studi musicali, ha sviluppato una profonda passione per le esecuzioni storiche, esplorando il repertorio dal Seicento al Novecento: in questo modo ha creato un linguaggio personale attraverso la conoscenza di pratiche antiche, intese come straordinarie fonti di ispirazione per nuove idee e panorami interpretativi. Continua così a sviluppare nuove connessioni, dirigendo programmi che spaziano dal Seicento alla musica contemporanea. Si è distinto anche in produzioni operistiche all'Opernhaus di Zurigo, alla Lyon Opera, al Teatro de la Maestranza di Siviglia, allo Halle Staatstheater, collaborando con registi come Alessio Pizzech, Mariame Clément, David Marton e Stephen Lawless. È stato insignito di numerosi e prestigiosi premi discografici, nonché del Premio Abbiati 2019 come miglior solista dell'anno. I suoi ultimi successi con Imaginarium Ensemble includono il Diapason d'or de l'année 2020 per *Into Nature* e Choc! Classica & Diapason d'or 2021 per *Seicento!*.

Basilica di San Marco
lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00 turno U

CAPPELLA MUSICALE PONTIFICIA SISTINA

maestro dei Pueri Cantores Michele Marinelli
maestro direttore Marcos Pavan

Ottoni del Teatro La Fenice

in occasione dell'anno giubilare e del 500° anniversario
della nascita di Giovanni Pierluigi da Palestrina

ANDREA GABRIELI

Hodie Christus natus est a 7: Canzone in fa maggiore
per 2 corni, 4 trombe, 4 tromboni e basso tuba

Angelus ad pastores ait a 7: Concerto in sol maggiore
per 2 corni, 4 trombe, 4 tromboni e basso tuba

GIOVANNI GABRIELI

Sonata pian' e forte
Canzon duodecimi toni a 10

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

Sicut cervus / Sitivit anima mea a 4 voci
(Motectorum quatuor vocibus liber secundus, 2ed. Venezia 1604)

Ex Canticis Salomonis a 5 voci

(Motetorum quinque vocibus liber quartus, Roma 1583)

Nigra sum
Vulnerasti cor meum
Vox dilecti mei
Veni dilecte mi

Missa Papae Marcelli a 6 voci

(Missarum liber secundus, Roma 1567)

Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
Agnus Dei I

Agnus Dei II (dal Codice Sistino 22) a 7 voci

Pater noster a 8 voci

(Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis
vocibus concinantur liber tertius, 1575)

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

CAPPELLA MUSICALE PONTIFICIA SISTINA

La Cappella Musicale Pontificia Sistina è il Coro responsabile per il servizio musicale nelle celebrazioni liturgiche del Sommo Pontefice. Con i suoi millecinquecento anni di storia, il Coro Papale è oggi il più antico del mondo ancora in attività. Lungo i secoli ha conosciuto formazioni diverse, secondo il tipo di repertorio che doveva eseguire. Un periodo importante della sua storia inizia con il Rinascimento, durante il quale il Collegio del Cappellani Cantori (come allora era denominato il Coro), ormai esperto anche nell'esecuzione della polifonia sacra, trova il suo 'teatro naturale': la Cappella Sistina del Palazzo Apostolico, fatta costruire da Papa Sisto IV, Francesco della Rovere, a partire del 1475. Sisto IV darà un grande impulso al Coro Pontificio e da allora, in omaggio a questo Papa mecenate e in riferimento al luogo dove esercitava il suo ministero, il Coro sarà anche conosciuto come Cappella Musicale Sistina oppure Coro della Cappella Sistina. La Cappella Musicale Pontificia, che ha avuto tra i suoi componenti alcuni dei più celebri musicisti di tutta Europa, come Guillaume Dufay, Josquin Desprez, Cristóbal de Morales, Jacob Arcadelt, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Gregorio Allegri, mantiene ancora oggi la sua missione originale: il servizio musicale nelle celebrazioni liturgiche del Sommo Pontefice. Attualmente il Coro è composto da ventiquattro cantori adulti e da circa trenta cantori fanciulli, i Pueri Cantores, che ne costituiscono la sezione di voci bianche, e presta il suo servizio liturgico per lo più nella Basilica di San Pietro in Vaticano. La Cappella è inserita nell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice quale specifico luogo di servizio alle funzioni liturgiche papali e il suo responsabile è il Maestro delle Celebrazioni Liturgiche Pontificie. Nello svolgimento del suo ministero, la Cappella ha sempre davanti agli occhi i dettami del Concilio Vaticano II: «Si conservi e si incrementi con grande cura il patrimonio della musica sacra».



MARCOS PAVAN

Mons. Marcos Pavan è nato nel 1962 a San Paolo del Brasile, dove ha compiuto gli studi musicali, specializzandosi in seguito in tecnica vocale con Leila Farah (San Paolo) e Franco Iglesias (New York) e in canto gregoriano con Leonor F. Dewey (San Paolo) e Eugène Cardine (Solesmes, Francia). Ha conseguito il *Fellowship Diploma* in Direzione Corale presso il National College of Music and Arts di Londra. In Brasile è stato cantante lirico e direttore di diverse formazioni corali, con al suo attivo molte registrazioni radiofoniche e televisive. Trasferitosi in Italia nel 1991, ha continuato la sua attività artistica partecipando come solista a produzioni liriche e di musica sacra. Nel 1993 ha iniziato a collaborare come cantore liturgico con l'Ufficio delle Celebrazioni del Sommo Pontefice. Ordinato presbitero nel 1996, nel 1998 è stato nominato Maestro dei Pueri Cantores della Cappella Musicale Pontificia. Nel 2020 Papa Francesco lo ha nominato maestro direttore della Cappella Musicale Pontificia. Da allora ha realizzato con il Coro Papale diverse *tournées* in Italia e all'estero.



MICHELE MARINELLI

Diplomato in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma, dal 2015 è collaboratore stabile della Cappella Musicale Pontificia Sistina e dal 2021 assume l'incarico di Magister Puerorum dei Pueri Cantores e Vice Maestro della Cappella Musicale. Oltre a occuparsi quotidianamente della formazione musicale dei Pueri Cantores per tutte le Celebrazioni presiedute dal Santo Padre, segue la preparazione per le *tournées*, i concerti e le registrazioni. Ha diretto i Pueri in occasione di numerosi concerti a livello nazionale e internazionale, partecipando a eventi importanti come il Festival dei Due Mondi di Spoleto. Ha collaborato come maestro dei Pueri Cantores e consulente musicale in occasione della registrazione di diversi CD. Sue composizioni e arrangiamenti vengono regolarmente eseguiti durante le Celebrazioni del Santo Padre.



Teatro La Fenice
giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00 turno S
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Allegro con brio
Adagio
Rondo: Allegro molto

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Allegro moderato
Andante con moto
Rondo: Vivace



Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Allegro con brio
Largo
Rondo: Allegro

direttore e pianoforte
RUDOLF BUCHBINDER
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 2
IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 19

Il suo primo concerto per pianoforte e orchestra Beethoven lo scrisse nel 1784, quando non aveva ancora compiuto i quattordici anni. Di questo Concerto in mi bemolle maggiore, assai difficile e ricco di arditi passi virtuosistici, ci è pervenuta la sola parte del pianoforte con annotazioni per la strumentazione (la partitura fu ricostruita da Willy Hess, che pubblicò la sua versione una prima volta nel 1943, e una seconda volta nel 1962). Nel 1784 il padre di Beethoven mirava ancora ad assicurare al suo ragazzo una carriera di fanciullo-prodigio, e a questo scopo aveva pensato bene di diminuirne di due anni l'età: il frontespizio del Concerto parla così di «Beethoven... in età di dodici anni». La composizione di un concerto rientrava in questa prospettiva, e avrebbe dovuto servire a formare il repertorio del pianista-compositore, figura molto *à la page* nel mondo musicale di quel tempo. Ma Beethoven non riuscì a concretizzare il miraggio del fanciullo-prodigio, e riprese a comporre per pianoforte e orchestra solo alcuni anni dopo, quando gli si presentarono concrete occasioni per intraprendere la carriera del pianista virtuoso. Al 1792-1793 risalgono gli appunti per il tempo lento di un Concerto in la maggiore. E nel 1794, molto probabilmente, Beethoven cominciò a comporre il Concerto in si bemolle maggiore, più tardi pubblicato con il numero d'opera 19.

Il Concerto in si bemolle maggiore fu quasi certamente eseguito da Beethoven, al Burgtheater di Vienna, il 29 marzo 1795, in un concerto diretto da Antonio Salieri: il programma e le recensioni giornalistiche parlano solo di un Concerto, senza precisare la tonalità, ma pare certo che si trattasse dell'opera 19. Beethoven riesegui varie volte il Concerto nel 1795-1796: due volte – 16 dicembre 1795 e 8 gennaio 1796 – avendo come direttore d'orchestra Joseph Haydn. La versione eseguita nel 1795-1796 differiva da quella definitiva per alcuni particolari del primo tempo (frammenti di questa versione furono ritrovati e pubblicati nel 1960), e aveva un finale diverso, un Rondò che, a detta del Wegeler, fu scritto alla vigilia del concerto, mentre quattro copisti, nell'anticamera dell'appartamento di Beethoven,

ricavano le parti d'orchestra dai fogli che il compositore passava loro a mano a mano che li riempiva di note. Basti dare un'occhiata al Rondò, molto bello e molto sviluppato, per capire che la storiella del Wegeler pecca per lo meno di eccessivo entusiasmo; non è improbabile invece – ciò succedeva spesso, a quei tempi – che Beethoven terminasse la strumentazione alla vigilia dell'esecuzione. Il Concerto op. 19, composto, come abbiamo detto, tra il 1794 e il 1795, fu rimaneggiato nel 1798. La seconda versione fu eseguita da Beethoven a Praga nell'ottobre del 1798, e a Vienna il 18 dicembre dello stesso anno. Dopo avere ancora ritoccato la parte pianistica, Beethoven pubblicò l'opera 19 a Lipsia, nel 1801, con dedica a un funzionario della corte imperiale, Cari Niklas Edler von Niklelsberg. Tra le prime esecuzioni che richiamarono sull'opera l'attenzione del pubblico, sono da ricordare quelle del grande pianista ungherese Ernő Dohnányi.

Il primo tempo del Concerto op. 19 è forse quanto di più mozartiano Beethoven abbia scritto. L'influenza del Concerto in re minore kv 466 di Mozart – che Beethoven eseguì a Vienna il 31 marzo 1795 – è evidente, non tanto per il carattere espressivo dei due concerti, che è diversissimo, quanto per alcuni particolari della struttura: nel primo tempo di entrambi i concerti il solista, alla sua prima entrata, non espone il primo tema, ma inizia quasi a fantasia, con figurazioni che sono derivate dal materiale tematico già esposto dall'orchestra, ma la cui derivazione è così indiretta da non poter essere colta dall'ascoltatore; l'inizio del secondo tema del Concerto di Beethoven è apparentato, ritmicamente e anche per l'andamento melodico, al secondo tema del Concerto di Mozart; mozartiano è poi il rapporto tra il solista e l'orchestra, con il pianoforte integrato nella massa degli strumenti, dalla quale emerge spesso ma nella quale si inserisce anche come uno dei componenti dell'orchestra: si vedano per esempio, alla metà circa dello sviluppo e poco dopo l'inizio della ripresa, due ampi episodi a dialogo, nei quali il pianoforte diventa una sezione di un'orchestra con tre colori timbrici distinti (pianoforte, archi, fiati), tenuti su un piano di parità. Episodi simili si trovano pure nel secondo e nel terzo tempo. Il rapporto tra solista e orchestra, ovviamente, dipende anche dalla composizione dell'orchestra che, mozartianamente, comprende solo un flauto, due oboi, due fagotti, due corni e quintetto d'archi. La cadenza fu scritta da Beethoven nel 1808 e 1809. Ritornando su una composizione vecchia di più di dieci anni, Beethoven non poteva certo cancellare le sue successive esperienze di creatore per scrivere una cadenza che stilisticamente appartenesse in tutto e per tutto al concerto. La materia musicale della cadenza è quella del Concerto op. 19. Il modo di servirsene non solo non appare volto verso il passato, ma è invece proiettato verso il futuro: la cadenza, che è all'incirca contemporanea del Concerto op. 73 e della Sonata op. 78, preannuncia nettamente la Sonata op. 101 (1816). La frattura stilistica è evidentissima, senza che la compattezza dell'opera venga compromessa. Anzi, in un certo senso, la tardiva composizione della

cadenza è quanto di meglio si potesse desiderare, proprio perché rientra nella concezione del concerto classico il fatto che a una personalità diversa da quella dell'autore (all'esecutore, in genere, a un autore più vecchio di dieci anni, nel caso che ci interessa) sia concesso di inframmettersi nella composizione, improvvisando o componendo la cadenza.

Se nel primo tempo lo stile del Beethoven maturo traspare soprattutto in certe modulazioni, che creano zone d'ombra in un quadro di luminosa chiarezza, il secondo tempo è già uno dei grandi Adagi beethoveniani. Il valore emotivo della pagina è altissimo, e non richiede spiegazioni. Sono invece da far notare l'importanza assunta, dall'orchestra alla metà del brano, sul morbido fondo sonoro del pianoforte, e una grande cadenza in tempo (alla quale, cioè, partecipa l'orchestra), che inizia con una serie di accordi e trilli del solista, prosegue con una straordinaria diversione drammatica dell'orchestra e si chiude su un parlante recitativo del pianoforte.

L'ultimo tempo è un Rondò di semplicissima struttura, che sta a mezzo tra il rondò brillante e il rondò pastorale, generi in voga al principio dell'Ottocento. Si noti come, verso la fine, poco prima del trillo in terza, il pianoforte e poi i violini espongano un frammento melodico che si ritroverà nel secondo tempo della sinfonia *Pastorale*.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 4
IN SOL MAGGIORE OP. 58

Fu composto tra il 1805 e il 1806. Beethoven lo eseguì nel marzo del 1807, in casa del principe Lobkowitz, e lo presentò al pubblico il 22 dicembre 1808, nel leggendario concerto al Theater an der Wien durante il quale furono eseguite per la prima volta anche la quinta e la sesta Sinfonia. Le cadenze furono improvvisate, mentre le cadenze scritte (tre, in alternativa, per il primo tempo, due per il finale) furono composte nel 1809 circa; tipico dell'umorismo di Beethoven è il titolo, in italiano, di una delle cadenze: «Cadenza (ma senza Cadere)». Il Concerto fu pubblicato a Vienna nel 1808, con dedica all'arciduca Rodolfo, allievo e amico di Beethoven. Dopo le prime esecuzioni viennesi si ha notizia di un'esecuzione a Londra, nel 1825, con il pianista Philip Hambly Cipriani Potter. Il Concerto raggiunse però solo più tardi la definitiva affermazione, soprattutto per opera di Mendelssohn, che lo eseguì spesso. Nella seconda metà del secolo furono molto lodate le esecuzioni di Brahms, poi quelle di Hans von Bülow, infine quelle di Eugène d'Albert, considerato ai suoi tempi interprete insuperabile del Quarto. Il Quarto fu comunque uno dei primi concerti a entrare nel repertorio tradizionale di tutti i concertisti internazionali.

Il Concerto in sol maggiore rappresenta il momento più interessante del rapporto dialettico tra Beethoven e la forma del concerto solistico quale

si era venuta configurando all'inizio dell'Ottocento. Dopo Mozart, pianisti di successo (Dussek, Steibelt, Hummel) avevano modificato l'equilibrio tra solista e orchestra, sviluppando in alto grado il virtuosismo del solista e limitando i compiti dell'orchestra; il primo tempo del concerto aveva inoltre assunto prevalentemente un tono celebrativo e marziale, con una spiccata predilezione per i ritmi di marcia. La parziale adesione di Beethoven alla tendenza dominante, cioè, in realtà, il rapporto tra Beethoven e il momento storico in cui egli operava, è scontrabile anche nei suoi concerti per pianoforte, ma appare con maggiore evidenza nel Concerto triplo op. 56, che potrebbe essere definito come concerto in stile impero. Il Concerto op. 58, scritto circa un anno dopo, rappresenta il rovesciamento di una tendenza storica e il ritorno della forma-concerto alla sfera dell'interiorità, abbandonata dai compositori dopo gli esempi altissimi di Mozart (Concerti kv 450, 488, 591). Questo carattere del Concerto op. 58 è segnato in modo emblematico da una particolarità di struttura, che formalmente rappresenta una assoluta novità: la breve entrata del solista, che nel primo tempo precede l'esposizione orchestrale. Ma il particolare strutturale, di per sé, potrebbe anche significare un'esaltazione del solista: sono invece la scelta dei gruppi tematici e la sonorità, i fattori compositivi che danno al Concerto la fisionomia dell'opera rivoluzionaria.

Nel primo tempo, il ritmo di marcia è limitato a un nucleo tematico secondario, e la scrittura pianistica riesce a una sonorità di tipo intimistico, dolcemente luminosa e non brillante. Il particolare tono timbrico della sonorità pianistica rappresenta la reazione di Beethoven di fronte al virtuosismo di altri concerti dell'epoca: Beethoven, cioè, non ritorna polemicamente alla tecnica pianistica mozartiana (la parte pianistica del Concerto è infatti molto difficile), ma piega le ultime scoperte dei virtuosi a esiti sonori non ancora impiegati nella forma del concerto. In orchestra vengono messi particolarmente in evidenza gli strumenti (piccoli soli di flauto, oboe, fagotto), gli archi non salgono verso il registro acuto, trombe e timpani tacciono. E dalla scrittura strumentale deriva il carattere espressivo del primo tempo, nettamente diverso da quello del quasi contemporaneo primo tempo della quinta Sinfonia, sebbene entrambi i primi tempi siano basati su un analogo impianto ritmico dei rispettivi temi principali. Anche in quel drammatico dialogo che è il secondo tempo Beethoven trova una sonorità inusitata; l'orchestra è limitata ai soli archi (con un ritorno ad una pratica antica) e il pianoforte suona sempre, tranne che nell'episodio dei trilli, con il pedale «una corda».

Nel finale la crepuscolare malinconia del Concerto diventa un polo dialettico anziché il tono dominante. In orchestra intervengono infatti, sebbene molto raramente, trombe e timpani, e la tecnica pianistica viene usata anche per ottenere sonorità brillantissime: oltre ai momenti che tutti possono notare, richiamiamo l'attenzione su un breve episodio a mani alternate, di sonorità molto incisiva, che si pone in una prospettiva di tecnica prelisztia-

na. Il solista, per la prima volta nei concerti di Beethoven, termina insieme con l'orchestra. Il mondo storico-sociale, che nei due primi tempi era stato escluso, riappare nel terzo, secondo una dialettica frequentissima nel Beethoven «seconda maniera»: i dubbi di Beethoven sul mondo e sulla società non sono ancora risolti nel senso pessimistico che segnerà la «terza maniera», e possono venir contraddetti anche in un'opera nettamente orientata contro il momento storico presente. E ci pare probabile dunque che sul finale del Concerto in sol maggiore abbia influito la analoga conclusione ideologica della *Leonore* (il futuro *Fidelio*), composta tra il 1804 e il 1805.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 1
IN DO MAGGIORE OP. 15

Mentre sfruttava il successo ottenuto con la prima versione del Concerto in si bemolle maggiore, Beethoven cominciò a lavorare molto lentamente a un Concerto in do maggiore. Del Concerto furono fatti vari abbozzi tra il 1795 e il 1797; la composizione fu terminata nel 1798, e quasi certamente fu eseguita per la prima volta da Beethoven a Praga, alla Konviktsaal, nell'ottobre del 1798. Una versione ritoccata fu eseguita da Beethoven, al Burgtheater di Vienna, il 2 aprile 1800, e nel 1801, finalmente, il Concerto fu pubblicato simultaneamente da tre editori, di Vienna, di Lipsia e di Francoforte sul Meno, con dedica alla principessa Barbara Odescalchi, allieva di Beethoven.

Durante l'Ottocento il Concerto in do maggiore fu eseguito molto raramente. Ferruccio Busoni lo eseguì a Zurigo nel 1919, e più tardi il Concerto cominciò ad apparire più di frequente nelle 'integrali' dei concerti di Beethoven. Alla popolarità del Concerto contribuiscono non poco anche le esecuzioni di Rachmaninov, verso il 1940, e di Cortot, verso il 1950.

Il Concerto op. 15 presenta un primo tempo in gran parte vicino alla tradizione del 'concerto militare', molto gradito al pubblico di fine Settecento. Al contrario di quanto aveva fatto nel Concerto in si bemolle, nell'opera 15 Beethoven impiega l'orchestra completa, con tanto di clarinetti, trombe e timpani. Il colore orchestrale è quindi brillante, il primo tema è in tempo di marcia, il pianista sfoggia staccati incisivi e molta agilità, anche nella mano sinistra: tutta la composizione è festosamente esteriorizzata, e molto decorativa, con pochi momenti di più raccolto intimismo.

Come spesso avviene nelle composizioni giovanili di Beethoven, il *Largo* è il centro espressivo dell'opera, e supera per originalità e bellezza dell'invenzione musicale quanto precede e quanto segue. Per la verità, la maggior parte del *Largo* è uno di quegli ampi e nobili movimenti, riccamente ornati, assai frequenti presso i classici, e anche in compositori non di primissimo piano. La particolarità notevole del *Largo* beethoveniano consiste innanzitutto nella riduzione dell'orchestra, con esclusione non solo di trom-

be e timpani, ma anche dei flauti e degli oboi. La sezione dei fiati (clarinetti, fagotti, corni) acquista così un colore insolito, e in essa emerge il primo clarinetto, che dialoga spesso con il pianoforte. Ma il momento veramente 'magico' del *Largo* è nella parte finale, che, pur non staccandosi nettamente, nei caratteri lessicali e sintattici, dalla tradizione, introduce un'atmosfera espressiva appartenente a un mondo nuovo.

Molto brillante, ma meno decorativo del primo tempo, è il Rondò finale. Tutti i tre temi impiegati hanno un carattere di danza; il terzo è una danza di tipo marcatamente popolare, che spesso i commentatori, tesi nello sforzo di avvicinare alla sacra musica il pubblico incolto, paragonano alle danze sudamericane di oggi. Anche nel Rondò il momento musicalmente più sorprendente si trova verso la fine, quando il pianoforte, dopo la sua breve cadenza, inizia un tradizionalissimo trillo, ma lo fa poi divergere dalla prevedibile conclusione per indirizzarlo, con squisita modulazione, verso una tonalità lontana ed inattesa.

Piero Rattalino
da Cinque concerti di Beethoven con cinque sinfonie di Haydn,
febbraio-aprile 1986



RUDOLF BUCHBINDER

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

Teatro La Fenice
sabato 12 aprile 2025 ore 20.00 turno S
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00 turno U

JOHANN SEBASTIAN BACH
Matthäus-Passion BWV 244

Evangelist Ian Bostridge
Jesus Thomas Laske

soprano Miriam Feuersinger
controtenore Maarten Engeltjes
tenore Klaus Minsub Hong
basso Klaus Mertens
basso Hans Wijers

direttore

TON KOOPMAN

Orchestra del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

NOTE AL PROGRAMMA

JOHANN SEBASTIAN BACH, *MATTHÄUS-PASSION* BWV 244

Si può paragonare soltanto a quell'opera monumentale dell'epoca romantica ch'è *Tristan und Isolde* di Wagner (Wilhelm Furtwängler)

Mettere in frontespizio il giudizio di un interprete e custode dell'arte direttoriale moderna e dell'autorità necessaria dei 'classici' – fondamenta della civiltà europea intera – significa provare a raccontare il capolavoro *Matthäus-Passion* di Johann Sebastian Bach stando dalla parte di chi ha contribuito a tutelarne la grandezza. Di chi, cioè, dal podio, non s'è sottratto alla responsabilità di condividerla con altri musicisti e ascoltatori. Facendola vivere al di là della sua natura primigenia di opera riservata, circoscritta per decenni nella sua sussistenza pubblica alla funzione chiesastica per cui, e in cui, nacque. L'11 aprile 1727, nella Thomaskirche, chiesa di San Tommaso, a Lipsia – dove Bach, sotto una semplice lastra di pietra, è sepolto e dove esercitò l'incarico di Kantor dal 1723 alla morte nel 1750 – a magnifico coronamento dei Vespri solenni del Venerdì Santo. Rendendola, da interpreti, 'concertisticamente' popolare e amata: come nessun'altra partitura bachiana. In testa a tutta la letteratura musicale preclassica. O 'antica', per dirla come fino a non molti decenni fa, quando l'aggettivo rubricava il repertorio scritto prima di Mozart.

Nella selezionata galleria dei capolavori di pensiero e poesia della storia dell'umanità – non solo della musica – spicca la *Matthäus-Passion*, *Passione secondo Matteo*: la messa in musica bachiana dei capitoli 26 e 27 del Vangelo di Matteo («il Passio» nella vulgata liturgico-cattolica familiare) nella lezione tedesca. La sua attualità permanente si 'strappa' dal fondale devozionale: come un affresco dall'intonaco della parete. Per collocarsi in una dimensione di bellezza e verità di sentimenti che trasmigra, mentre lo celebra, il contesto liturgico-religioso originario. Tant'è che ancor oggi, con questa proposta esecutiva laica – in teatro, non in una chiesa – non ci è richiesto di ripercorrere la storia delle opere musicali ispirate dai drammatici capitoli che rievocano le ultime ore di Cristo. Le abbiamo già in mente. L'arte letteraria e pittorica su questo tema ha dilagato, al di là di qualsiasi adesione confessionale degli autori. A essere un po' larghi di manica e arrivare ai nostri giorni è approdata ai Sassi materani dei film di Pier Paolo

Pasolini e Mel Gibson. Prima, con *Jesus Christ Superstar*, aveva conquistato il popolo del pop. Per rimanere alle numerose interpretazioni sceniche e ‘drammatizzazioni’ rimane invece un modello la creazione di Peter Sellars per-e-con i Berliner Philharmoniker.

In musica l’ispirazione alla Passione di Cristo ha esondato: è un cantiere sempre aperto e altrettanto contemporaneo se ricordiamo a mo’ di indizio le letture di Arvo Pärt o Tan Dun. Come per altre partiture-feticcio – pensiamo alla Nona di Beethoven, che ha festeggiato i due secoli di vita – la sostanza musicale e concettuale fuori dell’ordinario, e dei protocolli artistici abituali del proprio tempo, ha creato una sorta di mito della *Matthäus-Passion*. Aneddoti e realtà dei fatti, esegesi sulle note scritte e riletture creative si addizionano.

Ripartiamo allora dalla più significativa e celebre interpretazione storica. L’esecuzione che Felix Mendelssohn patrocinò e diresse l’11 marzo 1829, nella sala della Singakademie di Berlino. Presenti tra il pubblico straboccante e altri musicisti, Gaspare Spontini e Niccolò Paganini che il 12 marzo fu ospite dei Mendelssohn. ‘Prima moderna’ diremo oggi: a quasi un secolo dopo la prima. La data, corretta dagli studi che tale eclatante occasione suscitò in seguito – portando in vita e riscattando progressivamente l’oblio critico e conoscitivo che s’era posato su quasi l’intera produzione bachiana – era stata scelta perché si pensava fosse quella del centenario di creazione dell’opera. «È scoccata un’ora importante per la musica»: Fanny Mendelssohn lo annotò all’indomani dell’esecuzione sotto la responsabilità del ventenne fratello. Il quale replicò, per esaudire le richieste del pubblico che aveva preso d’assalto la sala, il 21 marzo, giorno della nascita di Bach. In palcoscenico il coro della Singakademie, l’orchestra della Philharmonische Gesellschaft integrata da strumentisti dell’orchestra di corte, mentre i solisti di canto venivano dalla compagnia stabile del teatro. Carl Friedrich Zelter, maestro di Mendelssohn, presidente della Singakademie e paladino della riscoperta moderna bachiana, si fece carico di una terza esecuzione in aprile. Cosa più che apprezzata dal pubblico di musicofili berlinesi che, per diverse ragioni, erano da anni l’avanguardia operativa della rinascita bachiana: pagando una sorta di debito morale nei confronti dei figli del Kantor che nella capitale operarono. E potendo contare su diversi lasciti e acquisizioni personali – tra cui gli autografi d’autore acquistati da Abraham Mendelssohn, padre di Felix, in un’asta ad Amburgo – usate fin dai primi anni del secolo, e non unicamente dalla Singakademie, per varie esecuzioni del repertorio sacro. Dalle Cantate alla Johannes Passion. La grandiosa Messa in si minore che Zelter iniziò a studiarla con un piccolo gruppo ‘specializzato’ di esecutori fin dagli anni Dieci.

La versione della *Matthäus-Passion* usata da Mendelssohn non era integrale, e possiamo ipotizzare che l’esecuzione fosse allineata al gusto del tempo: gioco estremo di contrasti espressivi e sonori – favoriti anche nella strumentazione che includeva, ad esempio, i clarinetti (sconosciuti all’era di Bach) – e riduzione dei numeri musicali. Inscritta in una visione drammatica

e solenne, sostenuta da tempi ampi e maestosi. Come, più o meno, Wilhelm Furtwängler concertava e dirigeva la *Matthäus-Passion*: secondo la tradizione monumental-romantica praticata, considerata necessaria e suo modo ‘filologica’, fino a mezzo secolo fa. ‘Il’ modo per avvicinare l’ascolto alle orecchie degli appassionati di quegli anni: venendo incontro con uno stile e sonorità ch’erano loro contemporanei.

Oggi, in piena stagione ‘informata’ filologicamente, suona strano ma ogni volta che capita l’occasione riascoltare la *Passione secondo Matteo* con criteri esecutivi sinfonici e concertistici, lo splendore e l’emozione di questa musica ci stordiscono. E ci ricordano quanto furono capitali nel marcare la storia della coscienza moderna del repertorio ‘antico’ dove anche Mozart non era autore così eseguito. Per dire, e non dimenticare il contesto: in Italia le opere Mozart-Da Ponte – che Arturo Toscanini considerava ‘tedesche’ – sono state assenti per un secolo e mezzo dal repertorio dei nostri teatri: praticate con regolarità solo nel Dopoguerra; popolari da non più di quarant’anni. Ma per tornare all’interpretazione mendelssohniana – primo ‘direttore d’orchestra’ nel senso moderno, non scordiamolo – quel modo cercava di azzerare il secolo di distanza (e di oblio) dalla creazione della partitura proiettandola nel futuro. Appropriandosene come frutto di un’ispirazione già pienamente romantica. Come, probabilmente sarà avvenuto per le prime ‘moderne’ dei Concerts avec plusieurs instruments (più noti come Concerti brandeburghesi), ignoti fino alla pubblicazione a metà Ottocento curata dall’editore Peters di Lipsia.

A questo punto, lasciamo il primo interprete – peraltro, ricreatore in seguito del modello-oratorio con *Paulus* (1836), *Elias* (1846) e il progettato *Christus* – per riflettere sul perché la *Passione secondo Matteo* non abbia patito tali sovrapposizioni poetico-esecutive. Anzi, come dimostrano le proposte concertistiche di oggi intenzionalmente non ‘informate’ cui s’è accennato, le regga con disinvoltura in quanto rispecchiano una natura creativa complessa, molteplice e dall’ispirazione primigenia non incatenata al modello compositivo in uso nelle chiese luterane del Settecento.

Partiamo dallo stesso termine di Oratorio: in Italia aveva una coniugazione melodrammatica, non solo perché la loro esecuzione, nelle settimane pasquali, suppliva la chiusura dei teatri e ne ‘sfruttavano’ le compagnie vocali. Già il coetaneo Händel ‘italiano’ aveva ben messo a frutto tale doppiezza. Nel protocollo liturgico-musicale luterano, dove i due aggettivi sono indissolubili, Oratorio era un’espressione artistico-devozionale approssimativa. Nella pratica convivevano le medievali Passioni-Responsori (derivate dalle prime Sacre Rappresentazioni), le rinascimentali Passioni-Mottetto (facile immaginarne la morfologia esclusivamente polifonica) e le più aggiornate Passioni-Oratorio dove la sintassi musicale del teatro e l’intenzione narrativa erano affidate a un lessico condiviso con l’operismo corrente. Già nell’intestazione, prendevano le distanze dagli Oratori ‘veri’, cioè

tradizionali. Formato non meno impegnativo che, ad esempio Bach, onorò nelle composizioni per le festività ‘alte’: Natale, Pasqua e Ascensione, nacquero in dizione originale *Weihnachts Oratorium* (1734), *Oster-Oratorium* (1732-35) e *Himmelfahrtsoratorium* (1735). In tale modello il riferimento costitutivo sono le Cantate. Alcuni sono un autentico florilegio di Cantate col soggetto religioso – e il titolo in lingua madre – in comune. In latino al contrario sono le denominazioni delle Passiones.

Lasciando da parte per manifesta esiguità di materiali e documentazioni una partitura composta sul testo di Luca, di Bach abbiamo tre composizioni del genere (anche se il necrologio pubblicato nel 1754 sulla *Musikalischer Bibliothek*, parla di cinque). La più antica, quella che Zelder affrontò per prima e soltanto per estratti, è la *Passio secundum Johannem* BWV 245, di cui abbiamo più versioni a partire da quella originaria del 1724. Probabilmente fu l’ultima eseguita vivente Bach, nel 1746. Segue cronologicamente la *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum* BWV 244 del 1727, s’è detto: recenti studi stanno verificando i documenti che anticiperebbero di un anno la creazione/esecuzione pubblica. La trasmigrazione di alcune pagine musicali – come il Corale «O Mensch, bewein dein Sünde groß», O uomo, piangi i tuoi grandi peccati – tra una partitura e l’altra autorizza l’ipotesi che la più monumentale delle Passiones, il Kantor la stesse concependo già nei due anni antecedenti. Alla prima esecuzione seguirono tre repliche curate, con aggiunte e correzioni, e vivente Bach nel 1729, 1736 e 1742. Ma senza fidarci troppo della bontà e dell’utilità critica delle puntualizzazioni cronologiche. Come sappiamo, ai tempi di Bach la pratica e le consuetudini compositive erano molto agili e libere nei confronti delle citazioni/spostamenti/riprese/trascrizioni/parodie di musiche proprie o d’altri. La ‘proprietà’ d’autore era un’astrazione: contava la capacità di sfruttare le musiche come proprie (o mai ascoltate) e di usarle nel contesto espressivo calzante: un po’ come, un secolo dopo, fece Rossini con i suoi geniali autoimprestiti. Così nelle Passioni bachiane – al conteggio protocollare va aggiunta la *Passio secundum Marcum* BWV 247, di cui abbiamo il libretto e varie ricostruzioni moderne basate sull’arbitraria collazione tra il testo e pagine d’autore in cui vengono intonate le medesime parole – coabitano in stretta parentela di intenzioni devote e attitudine teatrale almeno tre modalità principali di messa in musica.

La semplice lettura e disposizione grafica del libretto della *Matthäus-Passion*, nella più intuitiva traduzione tedesca, ne dà conto. Suddividendo con chiarezza le parti del Vangelo dai versetti dei Corali e dalle creazioni del poeta. Musicalmente, le prime sono affidate al ‘recitativo’ – lo mettiamo tra virgolette perché l’interpretazione che Bach conferisce alla lessicalità ordinaria (‘secco’ o ‘accompagnato’, quasi arioso) è estremamente variegata –, le seconde alle diverse armonizzazioni delle melodie originali di Corali quaresimali che ogni fedele ben conosceva a memoria perché parte attiva del rito luterano del giorno. Il resto era realizzato in puro stile teatrale –

arie, semplici o tripartite, con o senza strumenti obbligati, cioè concertanti – oppure riprendendo il lessico maestoso dei grandi mottetti, impreziosito dalla disposizione ‘veneziana’ delle voci che, come l’orchestra, Bach prescrive suddivisa in «Chorus I» (flauti dolci e traversi, oboi, archi e continuo) e «Chorus II» (flauti traversi, oboi e archi).

La distribuzione di partitura asseconda ed è subordinata all’architettura della *Thomaskirche* che aveva due cantorie. Le tre monumentali pagine bicornali – ‘a tre’ in quella iniziale su cui si insinua in meraviglioso intarsio il Corale «O Lamm Gottes, unschuldig» delle voci bianche – aprono e chiudono la *Matthäus-Passion*. Autore dei testi, come per la *Marcus-Passion* e numerose Cantate, è Christian Friedrich Henrici, noto con lo pseudonimo Picander, cui si deve un’esegesi della vicenda che – impossibile riassumere meglio di Quirino Principe – ha come

fonte di ispirazione e carica d’energia, la tradizione del pietismo luterano, in cui la fede religiosa e lo zelo morale si interiorizzano e si riscaldano con premonizioni romantiche.

Le due parti della *Passione secondo Matteo*, nel rito pasquale inframezzate dall’omelia del Venerdì Santo, narrano i fatti che vanno dall’ultima cena all’arresto di Gesù; e dal processo davanti al Sinedrio, al giudizio di Pilato e alla crocifissione. Il tutto sceneggiato in una serie di ‘numeri’ musicali ben delineati. Vent’otto nella stesura integrale: oltre ai tre mottetti segnalati, ci sono quattordici recitativi obbligati (alcuni corredati da interventi del coro), undici arie solistiche e quattro in cui il solista dialoga col coro. Senza contare i numerosi Corali incuneati con precise funzioni devotamente edificanti da Bach – che secondo molti studiosi disse la sua sui versi di Henrici (peraltro in parte riciclati da una sua precedente *Passione*) ispirati dalla coeva, celebre e plurimusicata, stesura di Barthold Heinrich Brokes. A loro compete cadenzare il drammatico racconto evangelico che così farcito può essere letto come un vero e proprio libretto d’opera. Senza andare contro alla natura di musica destinata a tenere viva la fede. John Eliot Gardiner – ancora un interprete – parla di «doppia Via crucis» sovrapponendo concettualmente le prospettive della liturgia luterana e di quella cattolica.

Partendo dall’osservazione che le due parti della *Matthäus-Passion* (esclusa la michelangiolesca pagina iniziale) possono considerarsi due atti operistici: rispettivamente di dodici e quindici scene individuabili con facilità anche da chi ascolta – ognuna si conclude con una sorta di meditazione/commento (in Corale o aria) sui fatti evangelici appena evocati, e hanno più o meno tutte la stessa durata – che a loro volta si richiamano alla drammaturgia in quattordici ‘stazioni’. E con la numerologia a uso musicologico-devozionale presente nella *Passione* si potrebbe continuare: i Corali sono quattordici, simmetricamente divisi: sette nella prima parte e sette nella seconda. Sette: come le ultime parole di Cristo sulla croce, le virtù e i peccati capitali...

Da parte sua, la folgorante musica bachiana accende il testo di ‘affettività’ e verità drammatica che sconfinava ben oltre gli obblighi, le consuetudini e la tradizione di forte indole ‘rappresentativa’ che le *Passioni* avevano. Trasformando le voci in autentici personaggi, chiedendo attraverso la musica una partecipazione emotiva laica. Chi ascolta e venera la *Passione secondo Matteo* – di cui Pasolini usò il voluttuoso coro finale «Wir setzen uns mit Tränen nieder», in più momenti di Accattone per sottolinearne la tragedia umana e civile – può non essere credente. E la partitura, come accade oggi, non ha bisogno di un luogo di preghiera né di un calendario religioso per esprimersi con pienezza e profondità. Pur non abdicando alla conformazione ideologica sacro-religiosa preminente. Diventiamo tutti fedeli, nel momento in cui erompe la grana timbrica pomposamente barocca, non meno che dolorosamente angosciata, del dialogante «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen» che dischiude la narrazione evangelico-bachiana della *Matthäus-Passion*.

La composizione più grandiosa nelle dimensioni realizzata da Bach, assieme alla Messa in si minore BWV 232. La religione comune sta nella sostanza inventiva, nella poesia lacerante e ‘personalizzante’ di un’interpretazione musicale del testo che delinea piani di ascolto e di espressività distinti. Si va dall’oracolare e dinamica ricreazione dei versetti scabri affidata allo spigoloso recitativo-declamato dell’Evangelista. Leggiamo, scritte in rosso, in partitura, le parole di Matteo. E ascoltiamo come la commozione per ciò che intona spinge la voce a essere a volte gridata, angosciata, quasi ‘espressionisticamente’ parlante: disposta su intervalli ampi e ardui, ora contemplativa ora affannata, ora ispida fino a provocare le reazioni del coro-turba (quando esplode nello spaventoso e dissonante «Crucifige»). Di fronte c’è il declamato patato e luminoso, sostenuto dal tappeto estatico degli archi, di Cristo. E poi le pagine mai distratte affidate ai coprotagonisti del dramma del Venerdì Santo: nella *Matthäus-Passion* le figure da presepio tragico di Giuda, Pietro o Pilato sono come spogliate della consolazione della musica comunicano con mezzi essenziali: ma la disperazione dell’apostolo predestinato è sconvolgente. A contrasto ci sono figure polifoniche tratte da varie epoche precedenti a sostenere gli interventi d’insieme dei gruppi comprimari, scolpiti con realismo. Così, con una logica di contrapposizione ch’è sapiente dialettica ‘teatrale’, le rivisitazioni armoniche delle lineari melodie dei Corali si congiungono alle arie. Torna il numero quattordici, e la voce solista ha in più casi l’uso ‘obbligato’ del dialogo con uno strumento: flauto, oboe da caccia e d’amore, viola da gamba e violino nel numero più famoso, «Erbarne dich, mein Gott». Momento di virtuosismo canoro e, come nei drammi per musica del tempo: sospensioni del tempo drammatico dell’azione. Non attribuite a personaggi allegorici o appartenenti alla trama ma configurate come istanza/condivisione affettiva rivolta a tutti. In un gesto poetico che fa del Golgota un palcoscenico di passioni e sentimenti autentici e umanissimi. Senza tempo né luogo.

Angelo Foletto

PARS PRIMA

1. CHORUS UND CHORAL

Chori I, II

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
sehst – Wen? – den Bräutigam,
sehst ihn – Wie? – als wie ein Lamm.

Sehet – Was? – seht die Geduld,
sehst – Wohin? – auf unsre Schuld.
Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.

Soprano in ripieno (Choral)

O Lamm Gottes unschuldig,
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
allzeit erfund'n geduldig,
wiewohl du warest verachtet.

All' Sünd' hast du getragen,
sonst müssten wir verzagen.
Erbar'm' dich unser, o Jesu!

2.

Evangelista

Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er
zu seinen Jüngern:

Jesus

Ihr wisset, dass nach zweien Tagen Ostern wird,
und des Menschen Sohn wird überantwortet
werden, dass er gekreuziget werde.

3. CHORAL

Chorus II

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
dass man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld? in was für Missetaten,
bist du geraten!

4.

Evangelista

Da versammelten sich die Hohenpriester und
Schriftgelehrten, und die Aeltesten im Volk in den
Palast des Hohenpriesters, der da hiess Caiphas;
und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listen griffen
und töteten.
Sie sprachen aber:

PARTE PRIMA

1. CORO E CORALE

Cori I, II

Venite, figlie, aiutate il mio lamento,
ecco – Chi? – lo sposo,
eccolo – Come? – come un agnello.

Ecco – Cosa? – ecco la pazienza,
ecco – Dove? – per la nostra colpa.
Eccolo per amore e grazia
portar da solo il legno alla croce.

Soprano in ripieno (Corale)

O agnello di Dio senza colpa
immolato sul tronco della croce,
rivelatosi ognora paziente,
per quanto tu fossi disprezzato.

Hai portato tutti i peccati,
ché avremmo di che esser sgomenti.
Abbi pietà di noi, o Gesù!

2.

Evangelista

Quando Gesù ebbe finito questo discorso,
disse ai suoi discepoli:

Gesù

Sapete che fra due giorni sarà Pasqua,
e il Figlio dell'uomo verrà catturato
per esser crocifisso.

3. CORALE

Coro II

Carissimo Gesù, che hai tu commesso
perché si pronunciasse sì dura sentenza?
Qual è la colpa? di quale misfatto
ti sei macchiato!

4.

Evangelista

Allora si radunarono i grandi sacerdoti e
gli scribi, e gli anziani del popolo nel palazzo
del sommo sacerdote, che allora si chiamava Caifa;
e tennero consiglio su come impossessarsi di Gesù
con inganni e ucciderlo.
Dicevano però:

5.

Chori I, II

Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde im Volk.

5.

Cori I, II

Non durante la festa, perché non nasca un tumulto nel popolo.

6.

Evangelista

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goss es auf sein Haupt, da er zu Tische sass.

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig, und sprachen:

6.

Evangelista

Ora, trovandosi Gesù a Betania, nella casa di Simone il lebbroso, venne a lui una donna che aveva un vaso d'unguento prezioso, e lo versò sul capo di lui, mentre egli sedeva a tavola.

Vedendo questo, i discepoli si sdegnarono, e dissero:

7.

Chorus I

Wozu dienet dieser Unrat?

Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft, und den Armen gegeben werden.

7.

Coro I

A che serve questo spreco?

Quest'unguento si sarebbe potuto vendere a caro prezzo, e dare il ricavato ai poveri.

8.

Evangelista

Da das Jesus merketete, sprach er zu ihnen:

Jesus

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan!

Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit.

Dass sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, dass man mich begraben wird.

Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

8.

Evangelista

Ora Gesù, appena s'accorse di questo, disse loro:

Gesù

Perché affliggete questa donna? Ella ha compiuto un'opera buona verso di me!

I poveri li avete sempre accanto a voi, invece non avete sempre me.

S'ella ha sparso quest'unguento sul mio corpo, l'ha fatto perché io verrò sepolto.

In verità vi dico: Dovunque questo vangelo sarà predicato nel mondo intero, si dirà a memoria di lei quel ch'ella ha compiuto.

9. RECITATIVO

Alto

Du lieber Heiland du,
wenn deine Jünger töricht streiten,
dass dieses fromme Weib
mit Salben deinen Leib
zum Grabe will bereiten;
so lasse mir inzwischen zu,
Ton meiner Augen Tränenflüssen
ein Wasser auf dein Haupt zu giessen.

9. RECITATIVO

Contralto

O amato Salvatore,
se i tuoi discepoli, folli, contestano
che questa pia donna
voglia accompagnare con aromi
il tuo corpo alla tomba;
allora concedi a me
di versar sul tuo capo un unguento:
i fiumi delle lacrime dei miei occhi.

10. ARIA

Alto

Russ und Reu
knirscht das Sündenherz entzwei,
dass die Tropfen meiner Zähren
angenehme Spezerei,
ti euer Jesu, dir gebären.

11.

Evangelista

Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas
Ischarioth, zu den Hohenpriestern,
und sprach:

Judas

Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.

Evangelista

Und sie boten ihm dressig Silberlinge.
Und von dem an suchte er Gelegenheit, dass er
ihn verriete.

12. ARIA

Soprano

Blute nur, du liebes Herz!

Ach, ein Kind, das du erzogen,
das an deiner Brust gesogen,
droht den Pfleger zu ermorden,
denn es ist zur Schlange worden.

13.

Evangelista

Aber am ersten Tage der süßen Brot traten die
Jünger zu Jesu, und sprachen zu ihm:

14.

Chorus I

I Wo willst du, dass wir dir bereiten das
Osterlamm zu essen?

15.

Evangelista

Er sprach:

10. ARIA

Contralto

Penitenza e pentimento
spezzano in due il cuore colpevole.
Le gocce delle mie lacrime
producano per te, fedele Gesù,
graditi aromi.

11.

Evangelista

Allora uno dei dodici, detto Giuda Iscariota, se ne
andò dai grandi sacerdoti,
e disse:

Giuda

Che cosa volete darmi? Io voglio consegnarvelo.

Evangelista

Ed essi gli offrirono trenta monete d'argento.
E da quel momento cercava un'occasione
per tradirlo.

12. ARIA

Soprano

Sanguina pure, o cuore amato!

Ahimè, un figlio, che tu hai allevato,
che si è nutrito al tuo petto,
minaccia di assassinare il suo tutore,
ché s'è trasformato in serpente.

13.

Evangelista

Ma nel primo giorno degli Azzimi i discepoli si
avvicinarono a Gesù, e gli dissero:

14.

Coro I

Dove vuoi che ti apparecchiamo per mangiare
l'agnello pasquale?

15.

Evangelista

Egli disse:

Jesus

Gehet hin in die Stadt zu Einem, und sprecht zu ihm:
Der Meister lässt dir sagen: Meine Zeit ist hier, ich
will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.

Evangelista

Und die Jünger taten, wie ihnen Jesus befohlen
hatte, und bereiteten das Osterlamm.
Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den Zwölfen;
und da sie assen, sprach er:

Jesus

Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird
mich verraten.

Evangelista

Und sie wurden sehr betrübt, und huben an, ein
Jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm:

Chorus 1

Herr, bin ich's?

16. CHORAL

Chorus 1

Ich bin's, ich sollte büßen,
an Händen und an Füßen
gebunden in der Höll'.

Die Geisseln und die Banden,
und was du ausgestanden,
das hat verdienet meine Seel'.

17.

Evangelista

Er antwortete und sprach:

Jesus

Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet,
der wird mich verraten.

Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von
ihm geschrieben stehet; doch wehe dem
Menschen, durch welchen des Menschen Sohn
verraten wird. Es wäre ihm besser, dass
derselbige Mensch noch nie geboren wäre.

Evangelista

Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:

Judas

Bin ich's, Rabbi?

Gesù

Andate dal tale in città, e parlategli: Il maestro
ti manda a dire: Il mio tempo è vicino, farò da te la
Pasqua con i miei discepoli.

Evangelista

E i discepoli fecero come Gesù aveva loro
comandato, e prepararono l'agnello pasquale.
E a sera egli si mise a tavola coi dodici;
e mentre mangiavano, disse:

Gesù

In verità vi dico:
Uno fra voi mi tradirà.

Evangelista

Ed essi si afflissero assai, e si alzarono, uno dopo
l'altro, e gli dissero:

Coro 1

Signore, son forse io?

16. CORALE

Coro 1

Son io, io dovrei spiare,
con mani e piedi legati,
giù nell'inferno.

I flagelli e le catene,
e quello che tu hai patito,
tutto ha meritato l'anima mia.

17.

Evangelista

Egli rispose e disse:

Gesù

Chi intinge con la mano insieme a me nel piatto,
quello mi tradirà.

Certo, il Figlio dell'uomo se ne va, come di lui è
stato scritto, ma guai all'uomo, per mezzo del
quale il Figlio dell'uomo
è tradito. Sarebbe meglio
per lui che quell'uomo non fosse mai nato.

Evangelista

Ora Giuda, che lo tradiva, rispose e disse:

Giuda

Son forse io, Rabbi?

Evangelista
Er sprach zu ihm:

Jesus
Du sagest's.

Evangelista
Da sie aber assen, nahm Jesus das Brot, dankete, und brach's, und gab's den Jüngern und sprach:

Jesus
Nehmet, esset; das ist mein Leib.

Evangelista
Und er nahm den Kelch, und dankete, gab ihnen den, und sprach:

Jesus
Trinket Alle daraus;
das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für Viele, zur Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trincken, bis an den Tag, da ich's neu trincken werde mit euch in meines Vaters Reich.

18. RECITATIVO *

Soprano
[Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt, dass Jesus von mir Abschied nimmt, so macht mich doch sein Testament erfreut: Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit, vermacht er mir in meine Hände
Wie er es auf der Welt mit denen Seinen nicht böse können meinen, so liebt er sie bis an das Ende.]

19. ARIA

Soprano
Ich will dir mein Herze schenken,
senke dich, mein Heil, hinein.

Ich will mich in dir versenken;
ist dir gleich die Welt zu klein,
ei so sollst du mir allein
mehr als Welt und Himmel sein.

20.

Evangelista
Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten,

Evangelista
Ed egli gli disse:

Gesù
Tu lo dici.

Evangelista
Ma mentre mangiavano, Gesù prese il pane, rese grazie, e lo spezzò, e lo diede ai discepoli e disse:

Gesù
Prendete, mangiate; questo è il mio corpo.

Evangelista
E prese il calice, e rese grazie, lo diede loro e disse:

Gesù
Bebetene tutti;
questo è il mio sangue del nuovo testamento che è versato per molti, in remissione dei peccati. Io vi dico: d'ora in poi non berrò più di questo frutto della vite, fino al giorno in cui lo berrò di nuovo con voi nel regno del Padre mio.

18. RECITATIVO *

Soprano
[Anche se il mio cuore nuota nelle lacrime, perché Gesù prende congedo da me, pure il suo testamento mi rallegra:
La sua carne e il suo sangue, qual tesoro!, li lascia nelle mie mani.
Come nel mondo contro i suoi non ha saputo fare alcun male, così egli li ama sino alla fine.]

19. ARIA

Soprano
Voglio donarti il mio cuore,
discendivi, mio Salvatore.

Voglio sprofondarmi in te;
ma se il mondo è troppo piccolo per te,
ah, allora tu solo devi essere per me
più che il mondo e il cielo.

20.

Evangelista
E dopo aver recitato il canto di lode, uscirono

gingen sie hinaus an den Oelberg.
Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus

In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir. Denn es stehet geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen.

Wann ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam.

21. CHORAL

Chori I, II

Erkenne mich, mein Hüter,
mein Hirte, nimm mich an!
Von dir, Quell aller Güter,
ist mir viel Gut's getan.

Dein Mund hat mich gelabet
mit Milch und süsser Kost,
dein Geist hat mich begabet
mit mancher Himmelslust.

22.

Evangelista

Petrus aber antwortete, und sprach zu ihm:

Petrus

Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.

Evangelista

Jesus sprach zu ihm:

Jesus

Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.

Evangelista

Petrus sprach zu ihm:

Petrus

Und wenn ich mit dir sterben müsste, so will ich dich nicht verleugnen.

Evangelista

Desgleichen sagten auch alle Jünger.

verso il monte degli Ulivi.

Allora Gesù disse loro:

Gesù

In questa notte tutti voi vi scandalizzerete per causa mia, ché sta scritto: Percuoterò il pastore, e le pecore del gregge si disperderanno.

Ma quando risuscito, vi voglio precedere in Galilea.

21. CORALE

Cori I, II

Riconoscimi, mio protettore,
mio pastore, accogliami!
Da te, fonte d'ogni bene,
molto bene m'è venuto.

La tua bocca m'ha rifocillato
con latte e dolce alimento,
il tuo spirito m'ha donato
gioie degne del cielo.

22.

Evangelista

Ma Pietro rispose, e gli disse:

Pietro

Anche se tutti si scandalizzassero per causa tua, io però non mi voglio scandalizzare mai.

Evangelista

Gesù gli disse:

Gesù

In verità ti dico: Questa notte, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte.

Evangelista

Pietro gli disse:

Pietro

Se anche io dovessi morire con te, non ti voglio rinnegare.

Evangelista

E allo stesso modo dissero anche tutti i discepoli.

23. CHORAL *

[...]

24.

Evangelista

Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hiess Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:

Jesus

Setzet euch hier, bis dass ich dorthin gehe, und bete.

Evangelista

Und nahm zu sich Petrum, und die zween Söhne Zebedäi, und fing an zu trauern und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus

Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet mit mir.

25. RECITATIVO UND CHORAL

Tenore

O Schmerz!

hier zittert das gequälte Herz!
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!
Der Richter führt ihn vor Gericht,
da ist kein Trost, kein Helfer nicht.
Er leidet alle Höllenqualen, e
r soll für fremden Raub bezahlen.
Ach könnte meine Liebe dir,
mein Heil, dein Zittern und dein Zagen
vermindern oder helfen tragen,
wie gerne blieb' ich hier!

Chorus II (Choral)

Was ist die Ursach' aller solcher Plagen?
Ach, meine Sünden haben dich geschlagen! I
ch, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
was du erduldet!

26. ARIA UND CHOR

Tenore

Ich will bei meinem Jesu wachen,
meinen Tod
büssen seiner Seelen Not;
sein Trauern machet mich voll Freuden.

23. CORALE *

[...]

24.

Evangelista

Allora Gesù venne con loro in un podere chiamato Getsemani, e disse ai suoi discepoli:

Gesù

Sedetevi qui, mentre io vado là, e prego.

Evangelista

Prese con sé Pietro e i due figli di Zebedeo, e cominciò a rattristarsi e ad angosciarsi. Allora disse loro Gesù:

Gesù

La mia anima è triste fino alla morte: restate qui, e vegliate accanto a me.

25. RECITATIVO E CORALE

Tenore

O dolore!

qui freme il cuore torturato!
Come si lascia cadere, come impallidisce il suo volto!
Il giudice lo porta davanti al tribunale,
qui non v'è conforto, non v'è soccorso.
Egli soffre tutti i tormenti d'inferno,
deve pagare per l'altrui delitto.
Ah, se il mio amore per te potesse,
o mia salvezza, alleviare il tuo tremore
e la tua angoscia o aiutarti a sopportarli,
con qual gioia io qui resterei!

Coro II (Corale)

Qual è la causa di tanti affanni?
Ah, i miei peccati ti hanno ferito!
Io, ahimè!, Signore Gesù, son colpevole
di quello che hai sofferto!

26. ARIA E CORO

Tenore

Voglio vegliare accanto al mio Gesù.
La mia morte
è redenta dall'affanno della sua anima;
la sua afflizione mi rende pieno di gioia.

Chorus II

So schlafen unsre Sünden ein,
drum muss uns sein verdienstlich Leiden
recht bitter und doch süsse sein.

27.

Evangelista

Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein
Angesicht, und betete, und sprach:

Jesus

Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch
von mir; doch nicht wie ich will, sondern
wie du willst.

28. RECITATIVO

Basso

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder,
dadurch erhebt er mich und alle
von unserm Falle
hinauf zu Gottes Gnade wieder.
Er ist bereit,
den Kelch, des Todes Bitterkeit
zu trinken,
in welchen Sünden dieser Welt
gegossen sind und hässlich stinken,
weil es dem lieben Gott gefällt.

29. ARIA

Basso

Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
trink ich doch dem Heiland nach.

Denn sein Mund,
der mit Milch und Honig fliesset,
hat den Grund
und des Leidens herbe Schmach
durch den ersten Trunk versüset.

30. *

Evangelista

Jesus ging hin, betete, und sprach:

Jesus

Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch
von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe
dein Wille.

Coro II

Se s'assopiscono le nostre colpe,
dunque la sua meritoria sofferenza
dev'essere ben amara eppur dolce.

27.

Evangelista

E si scostò un poco, si prostrò con la faccia a
terra, e pregò, e disse:

Gesù

Padre mio, se è possibile, s'allontani da me questo
calice; però, si faccia non come voglio io, ma come
tu vuoi.

28. RECITATIVO

Basso

Il Salvatore si prostra davanti al Padre suo,
così risolveva me e tutti
dalla nostra caduta
fino alla grazia di Dio.
Egli è pronto
a bere
il calice, l'amarezza della morte,
dove sono state versate le colpe
di questo mondo e puzzano orribilmente,
perché così piace al buon Dio.

29. ARIA

Basso

Con gioia voglio rassegnarmi
ad accettare la croce e il calice,
perché bevo dopo il Salvatore.

La sua bocca,
dove colano latte e miele,
col suo primo sorso
ha addolcito la cagione
e l'acerba onta della sofferenza.

30. *

Evangelista

Gesù si allontanò, pregò, e disse:

Gesù

Padre mio, se non è possibile che questo calice si
scosti da me, allora io lo bevo, così sia fatta la
tua volontà.

31. CHORAL

Chorus I

Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit,
sein Will', der ist der beste;
zu helfen den'n er ist bereit,
die an ihn glauben feste;

er hilft aus Not, der fromme Gott,
und züchtigt mit Massen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
den wird er nicht verlassen.

32.

Evangelista

Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre
Augen waren voll Schlaf s.
Und er liess sie, und ging abermals hin, und betete
zum dritten Mal, und redete dieselbigen Worte.
Da kam er zu seinen Jüngern, und sprach zu
ihnen:

Jesus

Ach! wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die
Stunde ist hier, dass des Menschen Sohn in der
Sünder Hände überantwortet wird.
Stehet auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der
mich verrät.

Evangelista

Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der
Zwölfen einer, und mit ihm eine grosse Schar, mit
Schwertern und mit Stangen, von den
Hohenpriestern und Aeltesten des Volks.
Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben,
und gesagt:

Judas

Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

Evangelista

Und alsbald trat er zu Jesum,
und sprach:

Judas

Gegrüsset sei'st du, Rabbi!

Evangelista

Und küsstete ihn.
Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus

Mein Freund, warum bist du kommen?

31. CORALE

Coro I

Quel che il mio Dio vuole, avvenga sempre,
la sua volontà è la migliore;
egli è pronto ad aiutare
chi crede fermamente in lui;

egli ci salva dal pericolo, il Dio pietoso,
e punisce con misura.
Chi confida in Dio, su di lui edifica saldamente,
egli non lo abbandonerà.

32.

Evangelista

Ed egli venne e li trovò ancora addormentati, e i
loro occhi eran pieni di sonno.
Ed egli li lasciò, e se ne andò di nuovo, e pregò per
la terza volta, e disse le medesime parole.
Allora venne dai suoi discepoli
e disse loro:

Gesù

Ah! volete dunque dormire e riposare? Ecco, è
giunta l'ora in cui il Figlio dell'uomo viene
consegnato nelle mani dei peccatori.
Alzatevi, andiamo! Ecco, è qui colui che mi
tradisce.

Evangelista

E mentre egli ancora parlava, ecco, giunse Giuda,
uno dei dodici, e con lui una grande schiera, con
spade e stanghe, da parte dei grandi sacerdoti e
degli anziani del popolo.
E il traditore aveva dato loro un segno
dicendo:

Giuda

Quello ch'io bacerò, è lui, prendetelo.

Evangelista

E subito si avvicinò a Gesù,
e disse:

Giuda

Ti saluto, Rabbi!

Evangelista

E lo baciò.
Ma Gesù gli disse:

Gesù

Amico mio, perché sei venuto?

Evangelista

Da traten sie hinzu, und legten die Hände an
Jesus, und griffen ihn.

33. DUETTO UND CHOR

Soprano, Alto

So ist mein Jesus nun gefangen.

Mond und Licht

ist vor Schmerzen untergangen,
weil mein Jesus ist gefangen.
Sie führen ihn, er ist gebunden.

Chorus II

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

Chori I, II

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund der Hölle,
zertrümme, verderbe, verschlinge, zerschelle
mit plötzlicher Wut
den falschen Verräter, das mörderische Blut.

34.

Evangelista

Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren,
reckete die Hand aus, und schlug des
Hohenpriesters Knecht, und hieb ihm ein Ohr ab.
Da sprach Jesus zu ihm:

Jesus

Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das
Schwert nimmt, der soll durch's Schwert
umkommen.

Oder meinst du, dass ich nicht könnte meinen
Vater bitten, dass er mir zuschicke mehr denn
zwölf Legionen Engel?

Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muss also
gehen.

Evangelista

Zu der Stund' sprach Jesus zu den Scharen:

Jesus

Ihr seid ausgegangen, als zu einem Mörder, mit
Schwertern und mit Stangen, mich zu fahen; bin
ich doch täglich bei euch gesessen, und habe
gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht
gegriffen.

Aber das ist alles geschehen, dass erfüllet würden
die Schriften der Propheten.

Evangelista

Allora quelli si avvicinarono e misero le mani su
Gesù, e lo afferrarono.

33. DUETTO E CORO

Soprano, Contralto

Così, il mio Gesù è catturato.

Luna e sole

son tramontati per il dolore,
poiché il mio Gesù è catturato.
Lo trascinano, egli è legato.

Coro II

Lasciatelo, fermatevi, non lo legate!

Cori I, II

Lampi e tuoni son spariti nelle nubi?
Spalanca gli abissi di fuoco d'inferno,
abbatti, guasta, inghiotti, sfraccella
con subita furia
il falso traditore, il sangue omicida.

34.

Evangelista

Ed ecco, uno di quelli che erano con Gesù, stese la
mano, e colpì un servo del sommo sacerdote, e gli
tagliò un orecchio.
Allora Gesù gli disse:

Gesù

Rimetti la tua spada al suo posto,
ché chi prende la spada,
di spada perirà.

O credi tu ch'io non possa pregare
il Padre mio di mandarmi più di dodici
legioni di angeli?

Ma come si adempirebbe la Scrittura? Deve
andare così.

Evangelista

In quel momento Gesù disse alla folla:

Gesù

Siete usciti, come contro un assassino,
con spade e stanghe per catturarmi.

Eppure, ogni giorno mi sono seduto accanto
a voi, e ho insegnato nel Tempio, e non mi avete
preso.

Ma tutto questo è avvenuto, perché si adempissero
le Scritture dei profeti.

Evangelista

Da verliessen ihn alle Jünger, und flohen.

35. CHORAL

Chori I, II, Soprano in ripieno

O Mensch, bewein' dein' Sünde gross;
darum Christus seins Vaters Schoss
äussert, und kam auf Erden.
Von einer Jungfrau rein und zart
für uns er hie geboren ward,
er wollt' der Mittler werden.

Den'n Toten er das Leben gab,
und legt' darbei all' Krankheit ab,
bis sich die Zeit herdrange,
dass er für uns geopfert würd',
trüg' unsrer Sünden schwere Bürd'
wohl an dem Kreuze lange.

PARS SECUNDA

36. ARIA UND CHOR

Alto

Ach! nun ist mein Jesus hin!
Ist es möglich, kann ich schauen?
Ach! mein Lamm in Tigerklauen!
Ach! wo ist mein Jesus hin?

Ach! was soll ich der Seele sagen,
wenn sie mich wird ängstlich fragen?
Ach! wo ist mein Jesus hin?

Chorus II

Wo ist denn dein Freund hingegangen,
o du Schönste unter den Weibern?
Wo hat sich dein Freund hingewandt?
So wollen wir mit dir ihn suchen.

37. *

Evangelista

Die aber Jesum gegriffen hatten, fuhreten ihn zu dem
Hohenpriester Caiphäs, dahin die Schriftgelehrten
und Aeltesten sich versammelten hatten! [...] Und der
ganze Rat suchte falsches Zeugnis wider Jesum,
auf dass sie ihn töteten;
und funden keines.

Evangelista

Allora tutti i discepoli lo abbandonarono, e
fuggirono.

35. CORALE

Cori I, II, Soprano in ripieno

Uomo, piangi il tuo grande peccato;
per il quale Cristo uscì dal seno
del Padre, e venne sulla terra.
Da una vergine pura e soave
nacque per noi quaggiù:
volle farsi il mediatore.

Diede ai morti la vita,
e guarì anche ogni malattia,
fin che fosse giunto il tempo
in cui si sarebbe sacrificato per noi,
portando a lungo sulla croce
il pesante fardello dei nostri peccati.

PARTE SECONDA

36. ARIA E CORO

Contralto

Ahimè! ora se n'è andato il mio Gesù!
È possibile? posso vedere questo?
Ahimè! il mio agnello fra gli artigli del tigre!
Ahimè! dov'è andato il mio Gesù?

Ahimè! che devo dire all'anima,
se mi chiederà angosciata:
Ahimè! dov'è andato il mio Gesù?

Coro II

Dov'è dunque andato il tuo amico,
o bellissima fra le donne?
Dove s'è diretto il tuo amico?
Vogliamo cercarlo con te.

37. *

Evangelista

Ma quelli che avevano arrestato Gesù, lo
condussero dal sommo sacerdote Caifa, là dove si
erano radunati gli scribi e gli anziani. [...] E l'intero
consiglio cercava qualche falsa testimonianza
contro Gesù, per farlo morire;
e non ne trovavano alcuna.

38. CHORAL *

[...]

39. *

Evangelista

[...] Zuletzt traten herzu zween
falsche Zeugen,
und sprachen:

Testes I, II

Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes
abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.
[...]

40. RECITATIVO

Tenore

Mein Jesus schweigt
zu falschen Lügen stille,
um uns damit zu zeigen,
dass sein erbarmensvoller Wille
für uns zum Leiden sei geneigt,
und dass wir in dergleichen Pein
ihm sollen ähnlich sein,
und in Verfolgung stille schweigen.

41. ARIA

Tenore

Geduld, Geduld,
wenn mich falsche Zungen stechen.

Leid' ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott,
ei! so mag der liebe Gott
meines Herzens Unschuld rächen.

42.

Evangelista

Und der Hohepriester antwortete, und sprach zu ihm:

Pontifex

Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, dass
du uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes.

Evangelista

Jesus sprach zu ihm:

38. CORALE *

[...]

39. *

Evangelista

[...] Finalmente si accostarono due falsi
testimoni,
e dissero:

Testimoni I, II

Costui ha detto: Io posso distruggere il Tempio di
Dio e riedificare lo stesso in tre giorni.
[...]

40. RECITATIVO

Tenore

Tace il mio Gesù
alle false menzogne,
per mostrarci così
che la sua volontà misericordiosa
si volge verso la nostra sofferenza,
e che noi in simile pena
gli dobbiamo assomigliare,
e tacere nella persecuzione.

41. ARIA

Tenore

Pazienza, pazienza,
se le lingue mendaci mi pungono.

Se soffro senza mia colpa
insulti e beffe,
ah! l'amato Dio possa
vendicare l'innocenza del mio cuore.

42.

Evangelista

Il sommo sacerdote rispose, e gli disse:

Sommo Sacerdote

Ti scongiuro per il Dio vivente che tu ci dica se sei
Cristo, il Figlio di Dio.

Evangelista

Gesù gli disse:

Jesus

Du sages'ts. Doch sage ich euch: Von nun an wird's
geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen
Sohn sitzen zur Rechten der Kraft, und kommen in
den Wolken des Himmels.

Evangelista

Da zerriss der Hohepriester seine Kleider, und
sprach:

Pontifex

Er hat Gott gelästert; was dürfen wir weiter
Zeugnis? Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung
gehört.

Was dünket euch?

Evangelista

Sie antworteten und sprachen:

Chori I, II

Er ist des Todes schuldig!

43.

Evangelista

Da speieten sie aus in sein Angesicht, und schlugen
ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins
Angesicht,
und sprachen:

Chori I, II

Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?

44. CHORAL

Chori I, II

Wer hat dich so geschlagen,
mein Heil, und dich mit Plagen
so übel zugericht?
Du bist ja nicht ein Sünder,
wie wir und unsre Kinder;
von Missetaten weisst du nicht.

45. *

Evangelista

Petrus aber sass draussen im Palast; und es trat
zu ihm eine Magd, und sprach:

Ancilla [I]

Und du warest auch mit dem Jesus aus Galiläa.

Gesù

Tu lo dici. Anzi vi dico: D'ora in poi accadrà che
vedrete il Figlio dell'uomo sedere alla destra della
Potenza, e venire sulle nubi del cielo.

Evangelista

Allora il sommo sacerdote si stracciò le vesti e
disse:

Sommo Sacerdote

Ha bestemmiato Dio; occorrono altre
testimonianze? Ecco, ora avete udito la sua
bestemmia contro Dio.

Che ve ne pare?

Evangelista

Quelli risposero, e dissero:

Cori I, II

E reo di morte!

43.

Evangelista

Allora gli sputarono sul volto e lo colpirono con
pugni. Altri poi lo percuotevano sul viso,
e dicevano:

Cori I, II

Profetizza, o Cristo: chi è colui che t'ha percosso?

44. CORALE

Cori I, II

Chi ti ha così percosso,
mio Salvatore, e con ferite
t'ha sì crudelmente tormentato?
Tu non sei un peccatore,
come noi e i nostri figli;
nulla sai tu di misfatti.

45. *

Evangelista

Pietro era seduto fuori nel palazzo, e gli si accostò
una serva, e disse:

Serva [I]

Anche tu eri con. Gesù in Galilea.

Evangelista

Er leugnete aber vor ihnen allen, und sprach:

Petrus

Ich weiss nicht, was du sagest.

[...]

Ich kenne des Menschen nicht.

Evangelista

Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da stunden, und sprachen zu Petro:

46. *

Chorus II

Wahrlich, du bist auch einer von denen; denn deine Sprache verrät dich.

[...]

47. ARIA

Alto

Erbarme dich,
mein Gott, um meiner Zähren willen;

schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir
bitterlich.

48. CHORAL*

[...]

49.

Evangelista

Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Aeltesten des Volks einen Rat über Jesum, dass sie ihn töteten.

Und banden ihn, führten ihn hin, und überantworteten ihn dem

Landpfleger Pontio Pilato.

Da das sahe Judas, der ihn verraten hatte, dass er verdammt war zum Tode, gereuete es ihn, und brachte her wieder die dreissig Silberlinge den Hohenpriestern und Aeltesten, und sprach:

Judas

Ich habe übel getan, dass ich unschuldig Blut verraten habe.

Evangelista

Ma egli negò davanti a tutti, e disse:

Pietro

Non so che cosa dici.

[...]

Non conosco quell'uomo.

Evangelista

E poco dopo gli si accostarono quelli che eran li presenti, e dissero a Pietro:

46. *

Coro II

Veramente, anche tu sei uno di loro: il tuo parlare ti tradisce.

[...]

47. ARIA

Contralto

Abbi pietà di me,
mio Dio, in grazia delle mie lacrime;

guarda quaggiù,
cuore e occhi piangono dinanzi a te
amaramente.

48. CORALE *

[...]

49.

Evangelista

Di giorno però presero consiglio tutti i grandi sacerdoti e gli anziani del popolo contro Gesù per ucciderlo.

E lo legarono, lo condussero via, e lo consegnarono al governatore Ponzio Pilato.

Giuda, che l'aveva tradito, vedendo che Gesù era condannato a morte, si pentì, e restituì le trenta monete d'argento ai grandi sacerdoti e agli anziani, e disse:

Giuda

Ho peccato, avendo tradito del sangue innocente.

Evangelista
Sie sprachen:

Chori I, II
Was gehet uns das an? da siehe du zu.

50.

Evangelista
Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin, und erhängete sich selbst. Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge, und sprachen:

Pontifices I, II
Es taugt nicht, dass wir in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

51. ARIA

Basso
Gebt mir meinen Jesum wieder!

Seht, das Geld, den Mörderlohn,
wirft euch der verlorne Sohn
zu den Füßen nieder.

52. *

Evangelista
[...]
Jesus aber stand vor dem Landpfleger, und der Landpfleger fragte ihn, und sprach:

Pilatus
Bist du der Juden König?

Evangelista
Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus
Du sagest's.

Evangelista
Und da er verklagt ward von den Hohenpriestern und Aeltesten, antwortete er nichts.
[...]

53. CHORAL

Chori I, II
Befiehl du deine Wege

Evangelista
Essi dissero:

Cori I, II
Che importa a noi? pensaci tu.

50.

Evangelista
Ed egli gettò le monete d'argento nel Tempio, si allontanò, andò, e si impiccò.
Ma i grandi sacerdoti presero le monete d'argento, e dissero:

Grandi Sacerdoti I, II
Non è lecito che le mettiamo nella cassetta delle offerte, perché son prezzo del sangue.

51. ARIA

Basso
Rendetemi il mio Gesù!

Ecco, il figlio perduto
getta ai vostri piedi
il danaro, compenso d'un assassino.

52. *

Evangelista
[...]
Gesù comparve davanti al governatore, e il governatore lo interrogò, e disse:

Pilato
Sei il re dei Giudei?

Evangelista
Ma Gesù gli disse:

Gesù
Tu lo dici.

Evangelista
Ed essendo accusato dai grandi sacerdoti e dagli anziani, egli non rispose nulla.
[...]

53. CORALE

Cori I, II
Raccomanda le tue vie,

und was dein Herze kränkt
der allertreusten Pflege
des, der den Himmel lenkt;

der Wolken, Luft und Winden
gibt Wege, Lauf und Bahn,
der wird auch Wege finden,
da dein Fuss gehen kann.

54. *

Evangelista

Auf das Fest aber hatte der Landpfleger
Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen
loszugeben, welchen sie wollten.

Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen
sonderlichen vor andern, der hiess Barrabas.
[...]

Und da er auf dem Richtstuhl sass, schicktete sein
Weib zu ihm, und liess ihm sagen:

Uxor Pilati

Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten;
ich habe heute viel erlitten im Traum von
seinetwegen.

Evangelista

Aber die Hohenpriester und die Aeltesten
überredeten das Volk, dass sie um Barrabam
bitten sollten, und Jesum umbrächten.

Da antwortete nun der Landpfleger, und sprach zu
ihnen:

Pilatus

Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich
euch soll losgeben?

Evangelista

Sie sprachen:

Chori I, II
Barrabam!

Evangelista

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus

Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem
gesagt wird, er sei Christus?

Evangelista

Sie sprachen alle:

Chori I, II
Lass ihn kreuzigen.

e quanto offende il tuo cuore,
alla fedelissima sollecitudine di colui che
domina in cielo;

alle nubi, all'aria e ai venti
egli destina vie, corso e tracciato:
troverà anche le vie
che può percorrere il tuo piede.

54. *

Evangelista

Ma per la festa il governatore aveva la
consuetudine di rilasciare al popolo un prigioniero,
quello che essi volevano.

Ma in quel tempo aveva un prigioniero, famoso fra
gli altri, che si chiamava Barabba.
[...]

E mentre sedeva in tribunale,
la moglie gli [= as Pilato] mandò a dire:

Moglie di Pilato

Non aver nulla a che fare con questo giusto;
oggi in sogno ho molto sofferto per causa
sua.

Evangelista

Ma i grandi sacerdoti e gli anziani persuasero il
popolo che dovevano chiedere Barabba, e uccidere
Gesù.

Allora il governatore rispose, e disse loro:

Pilato

Quale di questi due volete ch'io vi rilasci?

Evangelista

Essi dissero:

Chori I, II
Barabba!

Evangelista

Pilato disse loro:

Pilato

Che devo dunque fare di Gesù, di cui si dice che è
il Cristo?

Evangelista

Dissero tutti:

Chori I, II
Fallo crocifiggere.

55. CHORAL *

[...]

56.

Evangelista

Der Landpfleger sagte:

Pilatus

Was hat er denn Ueblesgetan?

57. RECITATIVO

Soprano

Er hat uns allen wohlgetan.
Den Blinden gab er das Gesicht,
die Lahmen macht' er gehend;
er sagt' uns seines Vaters Wort,
er trieb die Teufel fort,
Betrübte hat er aufgerich't;
er nahm die Sünder auf und an;
sonst hat mein Jesus nichts getan.

58. ARIA

Soprano

Aus Liebe will mein Heiland sterben,
von einer Sünde weiss er nichts,

dass das ewige Verderben
und die Strafe des Gerichts
nicht auf meiner Seele bleibe.

59.

Evangelista

Sie schrieen aber noch mehr, und sprachen:

Chori I, II

Lass ihn kreuzigen.

Evangelista

Da aber Pilatus sahe, dass er nichts schaffete,
sondern dass ein viel grösser Getümmel ward,
nahm er Wasser, und wusch die Hände vor dem
Volk und sprach:

Pilatus

Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten,
sehst ihr zu.

55. CORALE *

[...]

56.

Evangelista

Il governatore disse:

Pilato

Che ha dunque fatto di male?

57. RECITATIVO

Soprano

Egli ha fatto del bene a tutti noi.
Ai ciechi diede la vista,
fece camminare gli storpi,
a noi disse le parole del Padre suo,
scacciò i demòni,
ha sollevato gli afflitti;
accolse e accettò i peccatori;
null'altro ha fatto il mio Gesù.

58. ARIA

Soprano

Per amore il mio Salvatore vuol morire,
nulla egli sa del peccato,

così che la perdizione eterna
e la condanna del giudizio
non restino sull'anima mia.

59.

Evangelista

Ma essi gridarono ancora più forte, e dissero:

Cori I, II

Fallo crocifiggere.

Evangelista

Ma quando Pilato vide che non approdava a nulla,
anzi che ne nasceva un tumulto molto più grave,
prese dell'acqua, e si lavò le mani davanti al
popolo, e disse:

Pilato

Io sono innocente del sangue di questo giusto;
ve la vedrete voi.

Evangelista

Da antwortete das ganze Volk, und sprach:

Chori I, II

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

Evangelista

Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum liess er geisseln, und überantwortete ihn, dass er gekreuziget würde.

60. RECITATIVO

Alto

Erbarm es Gott!

Hier steht der Heiland angebunden.

O Geisselung, o Schläg', o Wunden!

Ihr Henker, haltet ein!

Erweicht euch der Seelen Schmerz,
der Anblick solches Jammers nicht?

Ach ja, ihr habt ein Herz,

das muss der Martersäule gleich,

und noch viel härter sein.

Erbarmt euch, haltet ein!

61. ARIA

Alto

Können Tränen meiner Wangen

nichts erlangen, o

, so nehmt mein Herz hinein!

Aber lasst es bei den Fluten,

wenn die Wunden milde bluten,

auch die Opferschale sein.

62.

Evangelista

Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers
Jesum zu sich in das Richthaus, und sammelten
über ihn die ganze Schar;

und zogen ihn aus, und legeten ihm einen

Purpurmantel an,

und flochten eine Dornenkrone, und setzten sie

auf sein Haupt, und ein Rohr in seine rechte Hand,

und beugeten die Knie vor ihm, und spotteten ihn,

und sprachen:

Chori I, II

Gegrüsset seist du, Judenkönig!

Evangelista

Allora tutto il popolo rispose, e disse:

Cori I, II

Il suo sangue venga su di noi e sui nostri figli.

Evangelista

Allora egli lasciò loro libero Barabba; ma fece flagellare Gesù, e lo consegnò perché fosse crocifisso.

60. RECITATIVO

Contralto

Pietà, o Dio!

Qui sta legato il Salvatore.

Oh flagelli, oh percosse, oh ferite!

O carnefici, fermatevi!

Non v'impietosisce il dolore delle anime,
la vista di tale strazio?

Ah sì, avete un cuore

che dev'essere simile alla colonna del martirio,

anzi, molto più duro ancora.

Abbate pietà, fermatevi.

61. ARIA

Contralto

Se le lacrime delle mie guance

nulla ottengono,

oh, allora prendete il mio cuore!

Ma accanto ai fiotti del pianto,

quando le ferite teneramente sanguinano,

fate che vi sia anche un calice d'offerta.

62.

Evangelista

Allora i soldati del governatore condussero con se
Gesù nel pretorio, e gli radunarono intorno l'intera
coorte;

e lo spogliarono, e lo rivestirono d'un mantello
scarlatto,

e intrecciarono una corona di spine, e la posero sul

suo capo, e una canna nella mano destra, e

piegarono il ginocchio davanti a lui, e lo

schernivano, e dicevano:

Chori I, II

Salve, o re dei Giudei!

Evangelista

Und speieten ihn an, und nahmen das Rohr, und schlugen damieit sein Haupt.

63. CHORAL

Chori I, II

O Haupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt, zu Spott gebunden
mit einer Dornenkron'!

O Haupt, sonst schön gezieret
mit höchster Ehr' und Zier,
jetzt aber hoch schimpfieret:
gegrüsset seist du mir!

Du edles Angesichte,
vor dem sonst schrickt und scheut
das grosse Weltgerichte,
wie bist du so bespeit!

Wie bist du so erbleichet,
wer hat dein Augenlicht,
dem sonst kein Licht nicht gleichet,
so schändlich zugericht't?

64. *

[...]

65. RECITATIVO *

[...]

66. ARIA *

[...]

67. *

Evangelista

[...]
Da sie ihn aber gekreuziget hatten,
[...]
lästerten ihn, und
schüttelten ihre Köpfe,
und sprachen:

Evangelista

E gli sputarono addosso, e presero la canna, e con essa gli picchiavano la testa.

63. RECITATIVO

Coro I, II

O capo pieno di sangue e di ferite,
pieno di dolore e ancor più di derisione!
O capo, cinto per dileggio
con una corona di spine!

O capo, già nobilmente adorno
del più sublime onore e gloria,
ma ora tanto ingiuriato:
io ti saluto!

O nobile volto,
davanti a cui già teme e
trema il grande giudizio terreno,
quanto t'han sputacchiato!

Quanto sei impallidito,
chi ha dileggiato sì iniquamente
la luce dei tuoi occhi,
che nessuna luce pareggia?

64. *

[...]

65. RECITATIVO *

[...]

66. ARIA *

[...]

67. *

Evangelista

[...]
Avendolo poi crocifisso,
[...]
lo insultavano, e
scuotevano la testa,
e dicevano:

Chori I, II

Der du den Tempel Gottes zerbrichst, und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber. Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz.

Evangelista

Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein samt den Schriftgelehrten und Aeltesten und sprachen:

Chori I, II

Andern hat er geholfen, und kann sich selber nicht helfen. Ist er der König Israel, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben.

Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüsted's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

68.

Evangelista

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget wurden.

69. RECITATIVO

Alto

Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!

Der Herr der Herrlichkeit muss schimpflich hier
[verderben,

der Segen und das Heil der Welt wird als ein Fluch an's Kreuz gestellt.

Der Schöpfer Himmels und der Erden

soll Erd' und Luft entzogen werden;

die Unschuld muss hier schuldig sterben:

Das gehet meiner Seele nah;

ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!

70. ARIA UND CHOR

Alto, Chorus II

Sehet, Jesus hat die Hand,

uns zu fassen ausgespannt,

kommt! – Wohin? –

in Jesu Armen

sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,

suchet! – Wo? – in Jesu Armen.

Lebet, sterbet, ruhet hier,

ihr verlassnen Küchlein ihr,

bleibet – Wo? –

in Jesu Armen.

Cori I, II

Tu che distruggi il Tempio di Dio, e lo riedifichi in tre giorni, salva te stesso. Se sei figlio di Dio, scendi giù dalla croce.

Evangelista

Allo stesso modo, anche i grandi sacerdoti si beffavano di lui, con gli scribi e gli anziani, e dicevano:

Cori I, II

Ha salvato gli altri, e non può salvare se stesso. E il re d'Israele, discenda ora dalla croce, e noi gli crederemo.

Ha confidato in Dio. Lo liberi ora, se l'ama; ché egli ha detto: Io sono Figlio di Dio.

68.

Evangelista

Allo stesso modo, anche gli assassini, che vennero crocifissi con lui, lo insultavano.

69. RECITATIVO

Contralto

Ah Golgota, funesto Golgota!

Il Signore della magnificenza deve qui perire con
[ignominia,

la benedizione e la salvezza del mondo viene posta in croce come una maledizione.

Il creatore del cielo e della terra

sarà privato della terra e dell'aria;

qui l'innocenza deve morire come colpevole:

Questo commuove l'anima mia;

ah Golgota, funesto Golgota!

70. ARIA E CORO

Contralto, Coro II

Vedete, Gesù ha teso

la mano per prenderci,

Venite! – Dove? –

nelle braccia di Gesù

cercate redenzione, cogliete misericordia,

Cercate! – Dove?

nelle braccia di Gesù.

Vivete, morite, qui riposare,

voi, suoi pulcini smarriti,

Restate! – Dove? –

nelle braccia di Gesù.

71.

Evangelista

Und von der sechsten Stunde an ward eine
Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten
Stunde.

Und um die neunte Stunde schree Jesus, und
sprach:

Jesus

Eli, Eli, lama asabthani?

Evangelista

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du
mich verlassen?

Eftliche aber, die da stunden, da sie das höreten,
sprachten sie:

Chorus I

Der rufet dem Elias.

Evangelista

Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen
Schwamm, und füllete ihn mit Essig, und steckete
ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn.

Die andern aber sprachten:

Chorus II

Halt, lass sehen, ob Elias komme, und ihm helfe?

Evangelista

Aber Jesus schree abermal laut, und verschied.

72. CHORAL

Chori I, II

Wenn ich einmal soll scheiden, s
o scheid nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du dann herfür!

Wenn mir am allerbängsten
wird um das Herze sein,
so reiss mich aus den Aengsten
kraft deiner Angst und Pein!

73. *

Evangelista

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in
zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die
Erde erbebete, und die Felsen zerrissen,
und die Gräber täten sich auf, und stunden auf
viel Leiber der Heiligen, die da schliefen;

71.

Evangelista

E dall'ora sesta fino all'ora nona vi fu tenebra su
tutta la regione.

E verso l'ora nona Gesù gridò a gran voce,
e disse:

Gesù

Eli, Eli, lama asabthani?

Evangelista

Cioè: Dio mio, Dio mio, perché mi hai
abbandonato?

Ora alcuni che stavano là, avendolo udito,
dicevano:

Coro I

Costui invoca Elia.

Evangelista

E subito uno di essi prese una spugna,
e la riempì d'aceto, e la pose su una canna, e gli
diede da bere.

Ma gli altri dicevano:

Coro II

Lascia, vediamo se viene Elia, e lo salva?

Evangelista

Gesù intanto gridò di nuovo a gran voce, e spirò.

72. CORALE

Cori I, II

Quando un giorno dovrò andarmene,
tu non lasciarmi!
Quando dovrò soffrire la morte,
vieni allora dinnanzi a me!

Quando il mio cuore affronterà
il terrore supremo,
toglimi dalle angosce
in grazia della tua angoscia e pena!

73. *

Evangelista

Ed ecco, il velo del Tempio si scisse in due parti,
dall'alto in basso. E la terra fu scossa, e le rocce si
spaccarono,
e i sepolcri si aprirono, e risuscitarono molti corpi
di santi che vi riposavano;

und gingen aus den Gräberft nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt, und erschienen vielen.

Aber der Hauptmann und die bei ihm waren, und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschraken sie sehr, und sprachen:

Chori I, II

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.
[...]

74. RECITATIVO

Basso

Am Abend, da es kühle war,
ward Adams Fallen offenbar.
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder.
Am Abend kam die Taube wieder,
und trug ein Oelblatt in dem Munde.
O schöne Zeit! O Abendstunde!
Der Friedenschluss ist nun mit Gott gemacht,
denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kommt zur Ruh.
Ach! liebe Seele, bitte du,
geh, lasse dir den toten Jesum schenken,
o heilsames, o köstlich's Angedenken!

75. ARIA

Basso

Mache dich, mein Herze, rein,
ich will Jesum selbst begraben,
denn er soll nunmehr in mir
für und für
seine süsse Ruhe haben.

Welt, geh aus, lass Jesum ein!

76. *

Evangelista

[...]
Des andern Tages,
[...]
kamen die Hohenpriester und Pharisäer
sämtlich zu Pilato,
und sprachen:

Chori I, II

Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen.

e uscirono dai sepolcri dopo la sua resurrezione, ed entrarono nella città santa, e si manifestarono a molti.

Ma il centurione, e quelli che erano accanto a lui, e custodivano Gesù, veduto il terremoto, e quello che avveniva, ebbero grande paura, e dissero:

Cori I, II

In verità, costui è davvero Figlio di Dio.
[...]

74. RECITATIVO

Basso

A sera, mentre rinfrescava,
si rivelò la colpa d'Adamo.
A sera il Salvatore la sconfisse.
A sera ritornò la colomba
e portò nel becco una foglia d'ulivo.
O dolce tempo! O ora seròtina!
Il patto di pace con Dio è ormai concluso,
ché Gesù ha terminato il suo calvario.
La sua salma raggiunge il suo riposo.
Oh! mia cara anima, prega,
va', fatti donare il morto Gesù,
o salutare, o preziosa memoria!

75. ARIA

Basso

Purificati, mio cuore,
voglio io stesso seppellire Gesù,
egli ormai troverà in me
per sempre
il suo dolce riposo.

Mondo, esci da me, fa' entrare Gesù!

76. *

Evangelista

[...]
Il giorno seguente,
[...]
i grandi sacerdoti e i farisei
andarono insieme da Pilato,
e dissero:

Chori I, II

Signore, abbiamo pensato che questo impostore, quando era ancora in vita aveva detto: Dopo tre giorni resusciterò.

Darum befehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf dass nicht seine Jünger kommen, und stehlen ihn, und sagen zu dem Volk: Er ist auferstanden von den Toten; und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste.

Evangelista

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus

Da habt ihr die Hüter; gehet hin, und verwahret's, wie ihr wisset.

Evangelista

Sie gingen hin, und verwahreten das Grab mit Hütern, und versiegelten den Stein.

Comanda dunque che sia assicurato il sepolcro fino al terzo giorno, perché non vengano i suoi discepoli, e lo rubino, e dicano al popolo: È resuscitato dai morti; e l'ultima impostura sarebbe peggiore della prima.

Evangelista

Pilato disse loro:

Pilato

Avete lì le guardie; andate, e sorvegliate come potete.

Evangelista

Essi andarono, e assicurarono il sepolcro con guardie, e sigillarono la pietra.

77. RECITATIVO UND CHOR

Basso

Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.

Tenore

Die Müh' ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.

Alto

O selige Gebeine,
seht, wie ich euch mit Buss und Reu beweine,
dass euch mein Fall in solche Not gebracht.

Soprano

Habt lebenslang
vor euer Leiden tausend Dank,
dass ihr mein Seeleheil so wert geacht't.

Chorus II

Mein Jesus, gute Nacht!

78. CHORUS

Chori I, II

Wir setzen uns mit Tränen nieder
und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh'!

Ruh't, ihr ausgesognen Glieder!
Ruhet sanfte, ruhet wohl!
Euer Grab und Leichenstein
soll dem ängstlichen Gewissen
ein bequemes Ruhekissen
und der Seelen Ruhstatt sein.
Ruhet sanfte, sanfte ruh't!

Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

77. RECITATIVO E CORO

Basso

Ora il Signore è portato al riposo.

Tenore

È finita la pena che gli recarono i nostri peccati.

Contralto

O membra beate,
vedete com'io piango con pentimento e rimorso,
ché la mia caduta vi causò tanta pena.

Soprano

Sian rese grazie infinite
per tutta la mia vita alle vostre sofferenze,
ché tanto cara vi fu la salvezza della mia anima.

Coro II

Mio Gesù, buona notte!

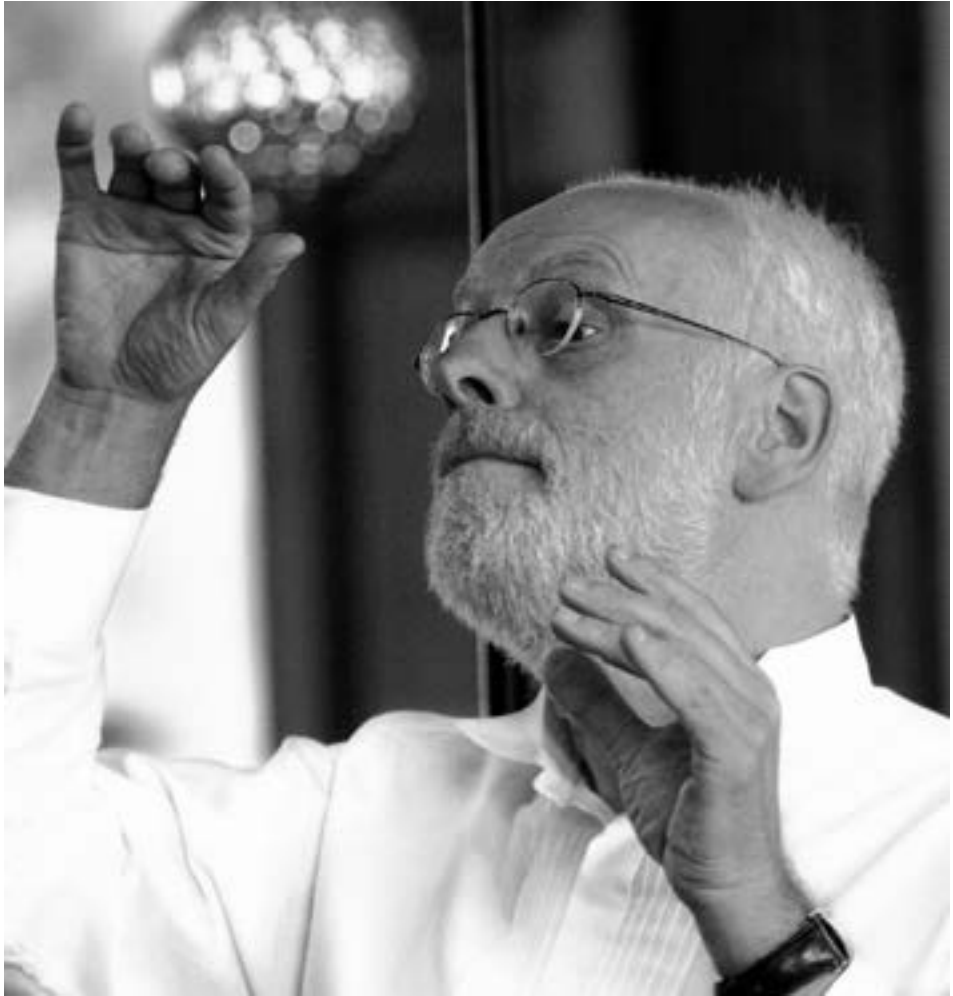
78. CORO

Cori I, II

Ci prostriamo in lacrime
e gridiamo verso la tua tomba:
Riposa sereno, sereno riposa!

Riposate, o membra esauste!
Riposate serene, ben riposate!
La vostra tomba e la pietra funeraria
siano un comodo guanciaia
per l'angosciata coscienza
e un luogo di riposo per l'anima.
Riposate serene, ben riposate!

In suprema beatitudine s'assopiscono gli occhi



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. Pubblica 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.

IAN BOSTRIDGE

Si è esibito in *recital* internazionali nelle più famose *concert hall* e al festival di Salisburgo, Edimburgo, Vienna, Aldeburgh e alla Schubertiade, ed è artista *in residence* in diverse stagioni concertistiche presso Konzerthaus di Vienna, Schubertiade Schwarzenberg, Concertgebouw di Amsterdam, Carnegie Hall, Barbican Center e Wigmore Hall di Londra dove ha organizzato diversi cicli di *Lieder*. Ha debuttato nell'opera nel 1994, cantando in opere di Britten, Mozart, Smetana, Ades, Händel, Monteverdi e Stravinskij. Si è esibito con orchestre quali Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Chicago Symphony, Boston Symphony, London Symphony, London Philharmonic, BBC Symphony, Rotterdam Philharmonic, Royal Concertgebouw, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic e Orchestra del Metropolitan Opera, sotto la direzione di Rattle, Davis, Davis, Ozawa, Muti, Rostropovich, Barenboim, Harding, Runnicles, Levine e Pappano e ha cantato nei maggiori teatri d'opera di tutto il mondo.



THOMAS LASKE

Nato a Stoccarda, ha fatto la sua prima esperienza musicale come membro di un coro di ragazzi a Stoccarda. Il suo repertorio operistico comprende più di cinquanta ruoli principali di baritono. Le sue esibizioni come ospite lo hanno portato, tra l'altro, alla Deutsche Oper di Berlino, alla Bayerische Staatsoper, all'Oper Köln, all'Oper Frankfurt, all'Opernhaus Hannover e al National Centre for the Performing Arts di Pechino. È un ricercato cantante di *Lied* e di concerti che si è esibito con direttori come Beringer, Biller, Chailly, Guttenberg, Jansons, Koopman, Rilling e Sawallisch, e con *ensemble* come l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, l'Orchestra Sinfonica di Bamberg, la Deutsches Symphonieorchester Berlin, la Gewandhausorchester Leipzig, l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, l'Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, il Dresden Kreuzchor, il Thomanerchor Leipzig e il Windsbacher Knabenchor. L'Università Robert Schumann di Düsseldorf gli ha conferito il titolo di professore onorario per la sua attività didattica.



MIRIAM FEUERSINGER

Austriaca, è una fra le massime interpreti sopranili della musica sacra tedesca del periodo barocco, ed è perciò molto richiesta da orchestre e festival internazionali, come Internationale Bachakademie Stuttgart, Bachstiftung St. Gallen, Bachfest Leipzig, All of Bach, Bachcelona, Bach en Combrailles, Styriarte, Collegium Vocale Gent, Freiburger Barockorchester, La Cetra, Holland Baroque, Capricornus Consort Basel e ha cantato con prestigiosi direttori quali Jordi Savall, Ton Koopman, Andrea Marcon, Rudolf Lutz, Hans-Christoph Rademann, Vaclav Luks tra gli altri. Il suo grande amore, sia per quanto riguarda la musica che i contenuti, si rivolge alle cantate e alle passioni di Johann Sebastian Bach, come è evidente grazie ai suoi numerosi concerti e registrazioni dedicate a questo repertorio. Più in generale, una notevole importanza nel suo lavoro artistico ricopre l'ampia gamma di musica sacra che va dal barocco al tardo romanticismo e al *Lied* tedesco. Per la sua arte ha ricevuto l'Echo Klassik 2014 e l'Opus Klassik 2022.



MAARTEN ENGELTJES

Nato nel 1984, ha cantato da voce bianca come soprano dall'età di quattro anni. A sedici ha fatto il suo debutto come controttenore nella *Matthäus-Passion* di Bach. Sono seguiti subito molti concerti in patria e all'estero. Nel 2007 si è laureato con lode al Royal Conservatoire di The Hague. Nel frattempo, è stato un controttenore molto ricercato e attualmente collabora regolarmente con direttori quali Ton Koopman, Jonathan Cohen, Emmanuelle Haïm, Vladimir Jurowski, William Christie, Peter Dijkstra, Jordi Savall, Reinbert de Leeuw, Markus Stenz, Lars Ulrik Mortensen, Laurence Cummings tra gli altri. Ciò fa di lui un ospite regolare delle più prestigiose orchestre e sale da teatri, come Lincoln Centre, Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie Berlin, Metropolitan Theatre di Tokyo, Sydney Festival, Palau de la Música di Barcellona, Barbican Hall, Salle Bourgié di Montréal, Tonhalle Zürich, Konzerthaus di Vienna, Kölner Philharmonie e Concertgebouw di Amsterdam. Nel 2017 fonda la sua propria orchestra barocca, PRJCT Amsterdam, di cui negli ultimi tempi è anche direttore oltre a occuparsi della programmazione.



KLAUS MINSUB HONG

Versatile tenore coreano, spazia dal Rinascimento e dal barocco al periodo romantico. La musica di Bach rappresenta comunque il suo principale repertorio. È stato diretto da René Jacobs, Ivan Fischer e Masaaki Suzuki, e collabora regolarmente con istituzioni quali Akademie für Alte Musik Berlin, Konzerthaus Orchestra Berlin, Freiburg Baroque Orchestra, Capella de la Torre, Collegium Vocale Seoul, Bach Solisten Seoul, Seoul Motet Choir, National Chorus of Korea e Thomas Choir of Leipzig, Philharmonie Berlin, Konzerthaus Berlin, Philharmonie de Paris, Palau de la Música Catalana, Müpa Budapest, Philharmonie Essen e Seoul Arts Center. È stato ospite a festival come Leipzig Bach Festival, Utrecht early Music Festival, Heinrich Schütz Music Festival, Schwetzingen swr Festival, Schubertiaden Schnackerburg, Seoul Bachfestival e Kurt Weil Festival. Ha iniziato la sua educazione musicale alla Hanyang University di Seul e ha continuato gli studi alla Korean National University. Si è poi trasferito in Germania per conseguire un master alla Universität der Künste di Berlino con Peter Maus. Si è infine laureato in musica antica con Gundula Anders all’Hochschule für Musik und Theater di Lipsia.



KLAUS MERTENS

È celebrato dalla critica come un «eccellente maestro della sua arte. [...] Le sue interpretazioni di canzoni, cantate e oratori hanno fatto scuola». Lavora con le più rinomate orchestre nell’ambito della musica storicamente impegnata nonché con le orchestre sinfoniche più accreditate del mondo. È calorosamente accolto come *performer* ospite nei più importanti festival internazionali. Il suo ampio repertorio spazia da Monteverdi ai propri contemporanei. Il dato che lo contraddistingue maggiormente è il fatto di essere l’unico cantante al mondo ad aver interpretato tutti i lavori vocali di Johann Sebastian Bach e Dietrich Buxtehude in concerto, oltre ad averli registrati in CD. Considerato il «più importante interprete di Telemann del nostro tempo», ha ricevuto il Telemann Prize della città di Magdeburg nel 2016. Nel 2019 ha avuto l’onore di aggiudicarsi la prestigiosa Bach Medal della città di Lipsia come «interprete ideale delle cantate e dei testi passionali di Bach».



HANS WIJERS

Basso-baritono olandese, dopo aver concluso un corso in lingua e letteratura olandese, ha iniziato a cantare all'Arnhem Conservatory per poi spostarsi al Royal Conservatory dell'Aja, dove finisce i propri studi. Ha studiato con Aafje Heynis, Meinard Kraak, Margreet Honig e Diane Forlano. Oltre a lavorare come solista in concerti d'opera e oratori, canta regolarmente con vari rinomati gruppi, tra cui il Dutch Chamber Choir e la Cappella Amsterdam. È membro dell'Amsterdam Baroque Choir di Ton Koopman, o del Balthasar Neumannchoir fondato da Thomas Hengelbrock così come del Vokalconsort Berlin. Ma in primo luogo ha cantato nell'Egidius, formazione vocale da lui fondata con altri tre colleghi. Con questo quartetto si è esibito in molti concerti in Europa, Sud America e USA, e ha registrato più di venti CD. Nel 2019 il suo disco solista, *Glauben lieben hoffen*, è stato realizzato con il Berlin Ensemble Wunderkammer, che ha ricevuto critiche particolarmente positive in Germania e in Olanda.



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 *tournées* sia in Italia che all'estero.



Teatro La Fenice
venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

GUSTAV MAHLER
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*
per soprano, contralto, coro misto e orchestra

Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck
(Allegro maestoso. Con espressione sempre seria e solenne)

Andante moderato. Sehr gemächlich
(Andante moderato. Molto comodo)

In ruhig fliessender Bewegung
(In movimento tranquillo e scorrevole)

Urlicht: Sehr feierlich aber schlicht. Choralmässig
(Luce primigenia: Molto solenne ma con semplicità. Come un corale)

Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend
(In tempo di Scherzo. Con slancio selvaggio)

soprano Louise Alder
contralto Danbi Lee

direttore
MYUNG-WHUN CHUNG

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

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 2 IN DO MINORE *RESURREZIONE*

Nessuna sinfonia impegnò Mahler a lungo come la Seconda, la cui genesi abbraccia sei anni, dal 1888 al 1894, con una lunga interruzione tra il 1888 e il 1893. Pochi mesi dopo la conclusione della Prima (marzo 1888), Mahler aveva portato a termine di slancio, il 10 settembre, il movimento iniziale della sua Seconda Sinfonia. Le difficoltà incontrate nella prosecuzione del progetto lo indussero a considerare almeno provvisoriamente il primo tempo come una pagina a sé, chiamata *Totenfeier* (Rito funebre) usando il titolo della traduzione che l'amico Siegfried Lipiner fece di *Dziady* (Gli avi) di Adam Mickiewicz. Solo nel 1893 *Totenfeier* avrebbe trovato un seguito: nel corso dell'estate Mahler portò a termine un *Andante moderato* (finito il 30 luglio), un movimento con funzione di Scherzo (finito il 16 luglio) e orchestrò un Lied da *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo, la raccolta di Arnim e Brentano che fu per anni la sua fonte prediletta), *Urlicht*, già composto in precedenza come pezzo indipendente. Bisognava a questo punto trovare un Finale che chiudesse in un disegno compiuto la successione di pagine tanto radicalmente diverse fra loro. Nel 1894 Mahler ebbe l'idea risoltrice ascoltando i primi versi di un inno di Klopstock (sulla promessa della resurrezione) nel corso della cerimonia commemorativa per Hans von Bülow (morto al Cairo il 12 febbraio 1894). La cerimonia ebbe luogo vicino ad Amburgo, a Ohlsdorf il 29 marzo, e un mese dopo, il 29 aprile, Mahler aveva portato a termine la revisione del primo tempo e lavorava al Finale, terminato il 18 dicembre 1894. Lo stesso Mahler, in una lettera del 17 febbraio 1897 al critico musicale Arthur Seidl (Monaco 1863- Dessau 1928), racconta di aver ricevuto una vera e propria folgorazione durante la cerimonia.

Per me con l'ultimo tempo della mia Seconda le cose andarono semplicemente così: rovistai tutta la letteratura mondiale fino alla Bibbia per trovare la parola redentrice, e alla fine fui costretto a tradurre io stesso in parole i miei pensieri e sentimenti. Profondamente significativo per comprendere l'essenza della creazione artistica è il modo in cui ho ricevuto l'ispirazione. Già da tempo riflettevo sull'idea di introdurre il coro nell'ultimo movimento e solo la preoccupazione che ciò potesse essere inteso come superficiale imitazione

di Beethoven mi faceva sempre esitare. Allora morì Bülow, ed io assistetti alla cerimonia funebre in suo onore. Lo stato d'animo in cui mi trovavo stando là seduto e i pensieri che rivolgevo allo scomparso erano nello spirito del lavoro che portavo dentro di me. In quel momento il coro accompagnato dall'organo intonò il corale su testo di Klopstock *Au ferstehen!*. Mi colpì come una folgore e tutto apparve limpido e chiaro alla mia anima! Chi crea attende questo lampo, è questo il «sacro concepimento»! L'esperienza che allora vissi dovetti crearla in suoni. Eppure, se non avessi già portato in me quell'opera, come avrei potuto vivere tale esperienza?

La «parola redentrica», alla fine, fu dunque dello stesso Mahler: l'ode di Klopstock ascoltata durante la cerimonia funebre gli diede solo lo spunto iniziale.

Una prima esecuzione limitata a tre movimenti diretti da Mahler a Berlino il 4 marzo 1895 non ebbe buone accoglienze. Molto positivo (da parte del pubblico) fu invece l'esito della prima esecuzione completa, diretta da Mahler sempre a Berlino il 13 dicembre 1895.

La discontinuità, la mancanza di compattezza riconoscibili nella concezione della Seconda, e nella sua tormentata genesi, rivelano l'anelito mahleriano a racchiudere nella sinfonia un mondo della massima varietà e complessità, una totalità che spezza ogni criterio di unità tradizionale. Lo schema di morte e trasfigurazione caro a tanta arte della fine del secolo risulta essenziale per la definizione del disegno della Seconda e determina il collegamento ideale tra il Finale e il primo tempo; ma originalissimo ed eccentrico (in senso etimologico) appare l'inserimento dei tre tempi centrali, il loro rapporto con il disegno complessivo. Questo problematico rapporto appare evidente anche nelle formulazioni di un «programma» che in seguito Mahler revocò (come anche nella Prima e Terza Sinfonia). Ne parlò, fra l'altro, in una lettera del 26 marzo 1896 a Max Marschalk, critico musicale e compositore (1863-1940):

In quanto a me, so che non farei certo musica sulla mia esperienza vissuta [Erlebnis] finché la posso riassumere in parole. La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le oscure sensazioni, sulla soglia che conduce all'«altro mondo»; il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio. Come trovo banale inventare musica su un programma, così considero insoddisfacente e sterile voler dare un programma ad un'opera musicale [...]. Va bene tuttavia se per i primi tempi, finché il mio stile può destare sorpresa e perplessità, l'ascoltatore ottiene qualche cartello indicatore e pietra miliare per il viaggio [...]. Dirle ora qualcosa sulla Sinfonia in do minore, dopo quanto ho spiegato sopra, è per me un po' spiacevole e rischioso, come Lei può capire. Ho chiamato il primo tempo *Totenfeier*, e se vuole saperlo è l'eroe della mia Sinfonia in re maggiore che porto alla tomba, e la cui vita osservo riflessa in un limpido specchio, come in una visione d'insieme dall'alto. E intanto ecco il grande interrogativo: Perché sei vissuto? Perché hai sofferto? Tutto questo è soltanto un immane, atroce scherzo? A queste domande dobbiamo in qualche modo rispondere, se è nostro destino continuare a vivere, o anche solo continuare

a morire! Chi anche una sola volta nella vita si è sentito risuonare dentro questa domanda deve dare una risposta; questa risposta io do nell'ultimo tempo. Il secondo e il terzo tempo sono pensa-ti come interludio: il secondo è un ricordo. Un raggio di sole, puro e senza ombre, uscito dalla vita di questo eroe. Le sarà già accaduto di aver accompagnato alla tomba una persona cara, e poi forse sulla via del ritorno di vedersi improvvisamente davanti l'immagine di un'ora lontanissima di felicità, che si posa nell'anima come un raggio di sole, in nulla oscurato: quasi si potrebbe dimenticare ciò che è avvenuto! Questo è il secondo tempo! Quando poi Lei si desterà da questo malinconico sogno, e dovrà tornare alla nostra vita confusa, Le potrà facilmente accadere che questo movimento della vita, incessante, senza posa, sempre incomprensibile, Le appaia ripugnante [grauenhaft], come il vorticare di figure danzanti in una sala da ballo ben illuminata, nella quale Lei guardi da fuori, stando nella oscurità notturna, da tale distanza che non sente più la musi-ca! La vita, allora, appare priva di significato, un incubo spaventoso da cui scuotersi d'un tratto con un grido di raccapriccio. Questo è il terzo tempo! Ciò che segue per Lei è già chiaro!

Le indicazioni fornite a Marschalk sono per Mahler non un programma, ma una sbiadita traccia, almeno in parte pensata a posteriori, del messaggio che gli urgeva dentro nella concezione della Seconda.

Totenfeier

Nella grandiosa visione funebre che apre la Seconda Sinfonia si stravolgono le categorie formali tradizionali, pur riconoscibili. Il pezzo tende, come osservò Adorno, a «precipitare», al crollo, e in diversi momenti lo svolgimento del discorso musicale sembra veramente spezzarsi, come se il compositore con un gesto rabbioso facesse crollare l'edificio fino a quel momento costruito. Anche i netti contrasti segnati dalle parentesi liriche assumono un carattere visionario, producendo un effetto di lacerazione. Il tremolo iniziale sembra rimandare a Bruckner (e, più indietro, al celebre attacco della Nona di Beethoven); ma con una violenza di per sé lontana dalla misteriosa sospensione da cui cominciano lentamente a germinare alcuni degli edifici sinfonici bruckneriani. La tempestosa concitazione di questo inizio non si lega alla presentazione di un tema propriamente detto, ma a un materiale 'pretematico' (cui una rete di relazioni collega tutte le idee dell'esposizione), frantumato in tre elementi fondamentali: lo stato di aggregazione del primo tema è instabile, sottoposto a continua, irrequieta trasformazione. In *pianissimo* appare il secondo tema, una lunga e intensa idea cantabile, dal profilo rivolto verso l'alto; poi ritorna improvviso il tremolo iniziale ad avviare una nuova avventura del primo tema, che si trasforma prendendo risolutamente il carattere di una fanfara e conducendo a un primo punto culminante. Intanto si profilano nuovi motivi che caratterizzano il concludersi, quasi il dissolversi dell'esposizione. Lo sviluppo comincia alla battuta 117 con il ritorno dello slancio ascensionale del secondo tema: il violento contrasto tra le aperture visionarie segnate da

questa idea e l'agitazione tormentosa, lo spalancarsi di abissi, gli improvvisi crolli, o il funebre incombere di altre sezioni è uno degli aspetti determinanti per la concezione del primo tempo; dove entrano in gioco inoltre i solenni andamenti di corale, con tutte le associazioni che loro si legano. Nella concentrazione che caratterizza la ripresa gli elementi del primo tema presentano il loro stato di aggregazione più denso e conciso, e l'epilogo della coda, che conduce ad un ultimo crollo, è la compiuta negazione di una apoteosi. Nella costruzione sapientemente frammentaria e discontinua, aperta a brusche lacerazioni, del primo tempo assumono un peso molto significativo andamenti di marcia funebre e di corale. Vi compare anche una citazione del *Dies irae*: sono elementi che evocano chiare associazioni, pur senza definire un 'programma'.

Secondo, terzo e quarto tempo

Dopo il primo tempo Mahler prescrive «una pausa di almeno cinque minuti», anche per mascherare il netto stacco segnato dall'*Andante moderato*, riconducibile alla sfera della memoria o alla dimensione irreali del sogno, con il suo andamento di *Ländler* lento, con la trasparente semplicità dello schema formale (A B A' B' A"), con il carattere marcatamente dialettale (legato al dialetto austriaco, viennese, già definito da Schubert), con la delicata raffinatezza timbrica. Il tema principale ricorda il valzer della *Serenata* op. 63 per orchestra d'archi di Robert Volkmann, un tempo popolare: anche questa reminiscenza rivela qualcosa sulla natura volutamente 'comune' dei vocaboli mahleriani. La semplicità del disegno formale convive con una grande raffinatezza dei dettagli e con la sottigliezza delle scelte strumentali.

Il *fortissimo* del timpano con cui si apre il terzo tempo, *In rubig fließender Bewegung* (In movimento tranquillo e scorrevole: Mahler evita il titolo di *Scherzo*), ha la violenza di uno scoppio improvviso. Un ostinato andamento di sedicesimi caratterizza quasi ininterrottamente lo svolgimento del pezzo, che condivide gran parte del materiale con un *Lied* del *Wunderhorn*, «Des Antonius von Padua Fischpredigt» (La predica ai pesci di Antonio da Padova) composto negli stessi mesi. Sant'Antonio da Padova, trovata vuota la chiesa dove doveva parlare, rivolge la sua predica ai pesci, che lo ascoltano con compiaciuta devozione, ma poi ritornano immediatamente al malvagio comportamento abituale. L'umorismo sarcastico e gli accenti demoniaco-grotteschi presenti nel *Lied* assumono nuova intensità nel terzo tempo della sinfonia che in ogni senso ne amplifica il respiro formale e le implicazioni. Mahler rivela una capacità quasi kafkiana di creare una sorta di vertigine del vuoto con modi apparentemente inoffensivi. L'incessante movimento di sedicesimi dà vita a situazioni sempre diverse, in se stesso e attraverso le idee che gli si sovrappongono, ma è sempre inesorabilmente uguale nella sua ossessiva monotonia. L'esperienza del sempre diverso, ma sempre identico, di una situazione insensata che è vano tentar di mutare,

costituisce l'essenza del terzo tempo, del suo andamento ora indifferente, ora piacevole, ora pronto a capovolgersi in gesti di mordente ironia: in queste ambiguità o capovolgimenti le scelte timbriche hanno un peso fondamentale. Vi sono elementi di contrasto nella sezione centrale: ad esempio, dopo l'irrompere di triviali disegni dei fiati con carattere di fanfara, una transizione ci porta a un lirico canto della tromba, carico di struggente mestizia. È per Mahler la voce di un mondo 'altro'; ma anch'essa è tra-volta in un crollo. Dell'andamento uniforme predominante si è servito Luciano Berio in una famosa pagina di Sinfonia per farne la base su cui inserire materiali di ogni genere, il 'contenitore' per una sorta di viaggio nella storia musicale degli ultimi due secoli.

Si legge nella partitura che *Urlicht* (Luce primigenia) dovrebbe collegarsi senza interruzione al Finale; ma una lettera del 1903 rivela che Mahler riteneva preferibile una pausa tra il quarto e il quinto tempo. Doveva rendersi conto dell'enorme distanza che separa la semplicità austera di *Urlicht* dalla magniloquente estroversione del Finale. All'inizio il disegno intonato dal contralto è subito ripetuto e proseguito da un gruppo di fiati che devono suonare lontani dall'orchestra evocando (solo nella prima sezione) sonorità organistiche dalla misteriosa suggestione. L'invocazione iniziale, intonata con una declamazione estremamente lineare, ha il carattere severo e statico di un corale, poi un andamento «un poco più mosso» segna il passaggio al racconto infantile dell'incontro con l'angelo: il violino intona un disegno di sapore popolareggiante, i colori orchestrali si rischiarano con grande delicatezza. Nella sezione seguente («Ich bin von Gott») la declamazione assume accenti di drammatico fervore, che fanno presagire la vocalità del Finale; la conclusione è «di nuovo lento, come all'inizio». La libertà e la finezza con cui la musica del quarto tempo coglie le singolarissime suggestioni 'ingenue' del testo conferiscono a *Urlicht* un tono irripetibile, dove l'evocazione di un accento insieme arcaico e infantile ha qualcosa di irreali, di lontano, e appare velata all'inizio da una indicibile mestizia, e comunque avvolta in un'aura di sogno. Sebbene funga da premessa al quinto tempo, dal punto di vista musicale l'affermazione di fede infantile si colloca in una prospettiva assai diversa dal grandioso anelito del Finale, dove invece la volontà dell'apoteosi per-seguita con la massima tensione può ricollegarsi all'apocalittica visione del primo tempo per tentare di rovesciarla. Questo collegamento appare più evidente se si mettono tra parentesi, con due grandi cesure, i tre tempi centrali. Ma in tal modo si indebolisce l'idea che il Finale debba gettar luce su tutto ciò che precede, riassumendone la dispersiva varietà in una prospettiva unificante, giustificata anche dalla presenza di collegamenti tematici con tutti gli altri movimenti (escluso l'*Andante*, vera e propria parentesi). Inoltre il quarto tempo e il Finale condividono la presenza della voce, e dovrebbero essere uniti in funzione del messaggio del testo: la necessità di ascoltarli senza soluzione di continuità non dipende da

ragioni musicali, ma dall'«idea poetica», da quanto nella concezione della Seconda rimanda a un programma.

Il Finale

Il Finale infatti contiene episodi dal piglio decisamente teatrale nella evocazione del Giudizio Finale. Penso ad esempio al segnale dei corni che (poco dopo l'inizio) devono suonare *fortissimo*, ma collocati il più lontano possibile. «Der Rufer in der Wüste» (Colui che chiama nel deserto) aveva scritto Mahler nella partitura; ma pubblicandola cancellò questa indicazione. Resta evidente, in ogni caso, il carattere evocativo, la natura teatrale del gesto che rimanda ad un significato extramusicale, e tuttavia non propriamente descrittivo: Mahler non descrive il Giudizio Finale, ne evoca l'idea per comunicare con tutti i mezzi il messaggio di redenzione che intende affermare. Grazie anche a questi episodi l'ultimo tempo presenta una articolazione a grandi linee assai chiara, nonostante la sua vastità, la dilatata tendenza effusiva e la sovrabbondanza del materiale tematico. Agli accenti catastrofici del primo tempo il Finale vuol contrapporre una apoteosi perseguita con ogni mezzo, sostenuta da una incontenibile urgenza espressiva, da un grandioso anelito la cui ansiosa furia non intende arrestarsi di fronte a nessun ostacolo.

L'urgenza comunicativa del Finale si scontra con la volontà di dargli compattezza attraverso il liberissimo ripensamento della classica forma sonata. Dopo l'introduzione inizia una sezione che ha chiaramente il carattere di una esposizione; è evidente anche la funzione di sviluppo della vasta sezione successiva, mentre alla 'ripresa' dell'ultima parte la presenza stessa del testo conferisce una natura particolare. Nell'esposizione il primo tema si articola chiara-mente in due elementi diversi: il primo è una amplificazione del motivo del Dies irae, mentre il secondo presenta un solenne andamento affermativo (nella sezione cantata servirà a intonare le parole «Risorgerai, sì risorgerai»). Nella 'ripresa' la prima parte del tema sarà eliminata: non c'è posto per il Dies irae nella apoteosi conclusiva. Anche il secondo tema sarà ripreso con un testo (in corrispondenza a «Glaube, mein Herz, o glaube»: credi, mio cuore, credi): è una melodia dall'ansiosa tensione declamatoria, un altro dei casi in cui la plastica evidenza di un'idea del Finale della Seconda diventa inseparabile dalla natura del testo cui è destinata ad unirsi, e della cui aura è fin dall'inizio partecipe.

Il lungo sviluppo è la sezione più compatta del Finale. La sua prima parte si fonda essenzialmente sulla elaborazione del primo tema, trasformato in una selvaggia marcia solcata da suoni di campana e andamenti di corale: il suo apocalittico gesticolare, non immemore di ante-cedenti in Berlioz e Liszt (per il loro uso del Dies irae), dovrebbe evocare secondo Mahler i morti che «si levano e vanno a schiera infinita». La marcia si spezza in un pauroso crollo, che rimanda a quello del primo

tempo. Subito dopo inizia la seconda parte dello sviluppo, dove si amplia il secondo tema, alla cui intensificazione vengono sovrapposte le fanfare di un gruppo di strumenti disposto «il più lontano possibile»: la partitura precisa che bisognerebbe sentirli come suoni appena percepibili, come portati dal vento, e poi più vicini. Un serrato crescendo porta ad un punto culminante in cui coincidono la fine dello sviluppo e l'inizio della ripresa: si profila il tema della resurrezione. Una nuova cesura è segnata da un grande gesto teatrale, che possiamo vedere come la ripresa mutata e amplificata dei segnali del «Rufer in der Wüste». È il «grande appello» (altro titolo che Mahler aveva indicato nel manoscritto, e poi eliminato), introdotto dai corni e da quattro trombe che suonano in direzioni diverse fuori dall'orchestra, in lontananza, riprendendo segnali militari in uso allora nelle caserme austriache. Agli ottoni in lontananza rispondono flauto e ottavino, «come la voce di un uccello», rappresentando, in orchestra, l'ultima eco della vita terrestre. La lezione di Berlioz sull'uso dello spazio è ripensata da Mahler per conferire la massima suggestione a questa pagina, dove il tempo si ferma e il senso di attesa viene acuito al massimo. Entra il coro in pianissimo, e la sua voce arcana, misteriosa, sembra giungere da una regione remota: per un attimo sembra davvero vicina a compiersi l'utopia cui tende con grandioso anelito il Finale.

Tutta la sezione conclusiva, per soprano, contralto, coro e orchestra, può essere intesa come una ripresa fortemente dilatata della esposizione, dove il materiale precedente (tranne il tema del Dies irae) viene valorizzato in una prospettiva più ampia. Inoltre assume rilievo decisivo il tema che abbiamo chiamato della resurrezione, prima solo accennato in diverse forme. Nella sua forma principale ricorda da vicino una pagina del terzo atto del Siegfried, dove Brünhild canta «Ewig war ich, ewig bin ich». È una delle tipiche reminiscenze mahleriane, che ci sembra una forzatura voler interpretare come una precisa citazione con valore pro-grammatico (come ha fatto Constantin Floros). La grande sezione cantata che conclude la Seconda sovrappone al carattere formale di ripresa e coda quello di una vera e propria ode articolata chiaramente in diverse parti in rapporto al testo. L'inizio del testo appartiene a un'ode di Klopstock che da più di un secolo era entrata nel repertorio dei corali della chiesa luterana (non completa, solo 12 versi). Mahler ne fu folgorato alla cerimonia commemorativa per Bülow. Ne usò solo i primi otto versi con alcune modifiche, proseguendo poi liberamente con idee e immagini impregnate di una tensione assai più faustiana che religiosa. L'esortazione a credere non deriva dalla tranquilla e umile certezza della fede, ma rivendica redenzione e vita eterna sulla base della consapevolezza che il soggetto ha del valore del proprio operare terreno («Con ali che io mi sono conquistate mi librerò verso la luce in un ardente slancio d'amo-re»). E nella visione di Mahler non c'è giudizio finale, né pena, né ricompensa.

La tensione utopica della Seconda appartiene a una visione dell'arte come portatrice di un messaggio di salvezza che è caratteristica della fine del secolo. Nei rimandi all'inquietudine faustiana e nella volontà affermativa la Seconda preannuncia qualcosa della problematica dell'Ottava. Oggi si può provare un senso di disagio, o quanto meno di distacco, di fronte a Mahler che schiude cosmiche prospettive di salvezza e redenzione; ma una volta collocate storicamente tali istanze nell'ambito della cultura e del gusto della fine del secolo, cui appartengono, si riconosce immediatamente la specificità, l'originalità della tensione metafisica di Mahler e del suo modo di appropriarsi dei temi di «morte e trasfigurazione» e redenzione, in un percorso in cui conta assai più l'inquieto anelito, la disperata, ansiosa tensione che non l'affermazione raggiunta (perfino nel testo, che va letto in funzione della musica, si scorge una traccia di quella tensione). Da tale grandioso anelito, da tale tensione nasce il dilatarsi della Seconda in un disegno che include un intero mondo, orchestra e voci, testi popolari, sacri e soggettive effusioni, Lied, corale e Ländler, o magniloquenti gesti teatrali, un mondo dalla cui eterogeneità e complessità, non più riconducibile ad armoniosa unità, emanano una forza di suggestione e un'ansia di verità dirompenti: anche i gesti più estroversi, la teatralità evocativa incline a tradire la natura 'interiore' del programma, le prolissità appaiono frutto dell'urgenza di una volontà espressiva incontenibile, sono insomma difficilmente separabili da tutto ciò che fa riconoscere nella Seconda un esito imprescindibile nell'opera di Mahler.

Paolo Petazzi

QUARTO MOVIMENTO

Urlicht

O Röschen roth!
 Der Mensch liegt in größter Noth!
 Der Mensch liegt in größter Pein!
 Je lieber möchte ich im Himmel sein.
 Da kam ich auf einen breiten Weg:
 da kam ein Engelein und wolle mich abweisen.
 Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
 Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
 Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
 wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

da Des Knaben Wunderhorn

Luce primigenia

Piccola rosa rossa!
 L'uomo giace nella più angosciosa miseria!
 L'uomo giace nel più grande tormento!
 Vorrei piuttosto essere in cielo.
 Me ne andavo per un'ampia via:
 venne allora un piccolo angelo, e voleva respingermi.
 Ah, no! Non mi lasciai respingere.
 Sono venuto da Dio e a Dio voglio tornare!
 Il buon Dio mi darà un lumicino,
 che risplenderà per me fino alla beata vita eterna!

QUINTO MOVIMENTO

Auferstehung

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
 mein Staub, nach kurzer Ruh'!
 Unsterblich Leben
 wird der dich rief dir geben.

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
 Der Herr der Ernte geht
 und sammelt Garben
 uns ein, die starben!

O glaube, mein Herz, o glaube:
 es geht dir nichts verloren!
 Dein ist, ja dein, was du gesehnt!
 Dein, was du geliebt, was du gestritten!
 O glaube: du wardst nicht umsonst geboren!
 Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Was entstanden ist, das muß vergehen!
 Was vergangen ist, auferstehen!
 auf zu beben!
 Bereite dich zu leben!

Schmerz! Du Alldurchdringer!
 Dir bin ich entrungen!
 O Tod! Du Allbezwinger!
 Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
 in heigem Liebesstreben
 werd'ich entschweben
 zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Resurrezione

Risorgerai, sì, risorgerai,
 mia polvere, dopo breve riposo!
 Una vita immortale
 ti darà colui che ti ha chiamato.

Per rifiorire sei seminato!
 Va il signore delle messi
 e in covoni raccoglie
 noi che morimmo.

Credi, mio cuore, credi,
 nulla per te va perduto!
 È tuo, tuo ciò che hai bramato!
 Tuo ciò che hai amato o combattuto!
 Credi: non invano sei nato!
 Non invano hai vissuto e sofferto!

Ciò che è nato, deve passare,
 ciò che è passato deve risorgere!
 Finisci di tremare!
 Preparati a vivere!

Dolore, che penetri ovunque,
 a te sono sfuggito!
 Morte, che tutto vinci
 ora sei vinta!

Con ali che mi sono conquistate
 in un ardente slancio d'amore
 mi librerò verso la luce
 che nessuna vista mai ha penetrato!

Mit Flügeln, die ich mir errungen
werd'ich entschweben.
Sterben werd'ich, um zu leben!

Con ali che mi sono conquistato
mi libererò.
Morirò per vivere!

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen
zu Gott wird es dich tragen!

Risorgerai, sì, risorgerai,
mio cuore, in un istante!
Ciò che hai vinto
ti porterà a Dio!

*dai Geistliche Lieder di Friedrich Gottlieb
Klopstock, con modifiche e aggiunte di
Gustav Mahler*



MYUNG-WHUN CHUNG

La sua lunga e straordinaria attività musicale è segnata dalla nomina a direttore emerito – primo in assoluto – della Filarmonica della Scala di Milano dal 2023; primo direttore ospite principale in assoluto della Staatskapelle di Dresda; direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra, dell'Orchestre Philharmonique de Radio France di Parigi e della KBS (Korean Broadcasting System); la recente nomina a direttore artistico della nuova Busan Opera and Concert Hall in Corea del Sud. È stato direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, direttore principale ospite del Teatro Comunale di Firenze, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille. Nel corso della sua carriera, ha diretto alcune delle più importanti orchestre del mondo in Europa, Asia e Stati Uniti. È stato insignito di numerosi premi e riconoscimenti, tra cui Commandeur de la Légion d'Honneur dal Governo francese, Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia e Grande Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana dal Governo italiano, il Premio Abbiati per la direzione d'orchestra al Teatro La Fenice di Venezia, con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la Filarmonica della Scala. Gli sono state inoltre consegnate le chiavi della città di Venezia e nel 2024 le chiavi della città di Firenze. È stato insignito del Keumkwan, il più alto riconoscimento culturale del Governo coreano. Nel 2008 è stato il primo direttore d'orchestra nominato Ambasciatore di buona volontà per il Fondo delle Nazioni Unite per l'Infanzia (UNICEF). Alla Fenice dirige *Falstaff* (2022), *Fidelio* (2021), *Don Carlo* (2019), *Otello* (2019, 2013 e 2012), *Macbeth* (2018), *Carmen* (2017), *Madama Butterfly* (2016), *Rigoletto* (2010), *La traviata* (2010 e 2009), oltre al Concerto di Capodanno 2018, 2019 e 2020 e numerosi concerti delle stagioni sinfoniche.

LOUISE ALDER

Britannica, è una delle artiste più richieste del momento, che si è profondamente consolidata come «un formidabile talento, che mescola una grande, luminosa voce con un'impeccabile intonazione e una scrupolosa intelligenza» («The Times»). Estremamente versatile, si trova a suo agio sia nei teatri d'opera che nelle sale da concerto di tutto il mondo, come Royal Opera House, Covent Garden, Wiener Staatsoper, Glyndebourne Festival, Bayerische Staatsoper, Carnegie Hall e Wigmore Hall. I suoi impegni della scorsa stagione sono stati Fiordiligi in *Così fan tutte*, Susanna nelle *Nozze di Figaro* alla Bayerische Staatsoper e Cleopatra in *Giulio Cesare* al Glyndebourne Festival. In ambito concertistico, ha cantato arie di Mozart con l'Orchestra of the Age of Enlightenment; il ruolo del titolo in *Das Paradies und die Peri* di Schumann con la Royal Northern Sinfonia; la Quarta Sinfonia di Mahler con la Bayerisches Staatsorchester e Vladimir Jurowski; *Die Schöpfung* di Haydn con la London Philharmonic Orchestra ed Edward Gardner; *Ein Deutsches Requiem* di Brahms con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Philippe Jordan.



DANBI LEE

Nasce nel 1995 in Corea del Sud e intraprende lo studio del canto all'Università di Chung-Ang laureandosi nel 2017. Nel 2022 si diploma con il massimo dei voti e menzione d'onore al Conservatorio Arrigo Boito di Parma. Nel 2021 frequenta l'Accademia Verdiana del Teatro Regio di Parma. Nel 2022 studia all'Accademia Georg Solti e alla Gstaad Vocal Academy. Si sta perfezionando all'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino di Firenze. Si è distinta in numerosi concorsi internazionali. Nel 2019 ha debuttato nel ruolo di Badessa in *Suor Angelica* di Puccini a Collecchio, dove ha interpretato anche il ruolo di Flora nella *Traviata* nel 2022, anno in cui ha cantato il ruolo di Porzia in *Shylock* di Aldo Finzi alla Sala Maffeiiana del Teatro Filarmonico di Verona. Nel 2023 è stata premiata al Concorso di Busseto dove si è esibita in concerto; ha poi cantato la *Petite Messe Solennelle* di Rossini al Maggio Musicale Fiorentino diretta da Lorenzo Martelli e sempre a Firenze nel 2024 ha cantato la Rapsodia per contralto di Brahms diretta da Min Chung.



Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00 turno S
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00 turno U

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Adagio - Allegro vivace

Adagio

Allegro vivace

Allegro ma non troppo



ANTONÍN DVOŘÁK

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Allegro con brio

Adagio

Allegretto grazioso

Allegro ma non troppo

direttore

MARTIN RAJNA

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

LUDWIG VAN BEETHOVEN, SINFONIA N. 4 IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 60

La Quarta Sinfonia nasce nell'estate del 1806. L'animo di Ludwig van Beethoven (1770-1827) è un cielo attraversato da nuvole passeggere. Beethoven, a trentasei anni, è nel pieno delle forze creative, ma non riesce a trovare un equilibrio interiore. L'umore cambia di continuo, le giornate passano tra inquietudini e speranze. Un ritratto dipinto da Willibrord Joseph Mähler tra il 1803 e il 1804 fissa l'immagine di quegli anni. Sullo sfondo di un paesaggio romantico, il musicista è seduto su una roccia. Con una mano regge una cetra poggiata ai suoi piedi, con l'altra, protesa a mezz'aria in maniera espressiva, crea poesia. Lo sguardo è fiero, pronto a infiammarsi, come se l'artista fosse turbato da un'intima agitazione. Il vestito, viceversa, è ben curato e alla moda, con la candida sciarpa annodata alla gola. Beethoven è sempre il giovanotto che, dieci anni prima, pregava una vecchia amica di Bonn per avere un nuovo panciotto di lana d'angora:

Ho ancora, è vero, il primo panciotto; quello che con tanta gentilezza mi ha regalato a Bonn, ma è ormai così fuori moda che posso soltanto conservarlo nell'armadio, come un oggetto molto caro perché mi viene da Lei.

L'estate del 1806 è spesa a sanare le ferite della pessima esperienza teatrale di *Fidelio*, della Vienna occupata dalle truppe francesi, delle nuove frustrazioni sentimentali. *Fidelio oder die eheliche Liebe* era caduta dopo tre recite nel novembre del 1805. Gli amici più fedeli avevano convinto Beethoven a rivedere l'opera, massacrandola di tagli, ma la nuova versione, in due atti, sopravvisse per sole due recite nel marzo successivo, prima di essere ritirata dall'autore. Il mondo del teatro, con i suoi intrighi e le sue indefettibili convenienze, aveva alla fine disgustato Beethoven. Ironia della sorte, il soggetto di Leonore era ispirato a un fatto realmente accaduto durante la Rivoluzione francese, mentre la platea del Theater an der Wien pullulava di ufficiali napoleonici. I soldati francesi si comportavano bene, ma il nazionalista Beethoven non poteva soffrire neppure di suonare di fronte a loro. Nel frattempo anche il legame con la contessa Josephine Deym stava finendo, come sempre, in un *cul de sac* di equivoci

e incomprensioni. La simpatia amorosa della primavera precedente era ormai un ricordo.

Accanto alle ombre, però, una luce sempre più intensa illuminava la vita spirituale di Beethoven. Il flusso della sua immaginazione musicale, una volta rotti gli argini con la ciclopica Sinfonia in mi bemolle, travolgeva le forme musicali del Settecento in maniera impetuosa. Gli anni compresi tra l'*Eroica* (1804) e la *Pastorale* (1808) formano una grande epoca creatrice, per riprendere il titolo del fondamentale studio di Romain Rolland. Le opere si affastellano nella mente di Beethoven, lottando per trovare il proprio spazio vitale.

La Quarta Sinfonia, per esempio, nasce di getto, mentre Beethoven aveva già cominciato a lavorare sulla Quinta. Della Sinfonia in si bemolle non sono sopravvissuti i soliti quaderni di appunti; sul manoscritto, appartenuto poi alla famiglia Mendelssohn, Beethoven ha tracciato semplicemente su una riga: «Sinfonia 4ta: 1806-LvBthvn». La partitura a stampa, pubblicata a Vienna nel 1821, fu dedicata al conte Franz von Oppersdorf, un signorotto della Slesia talmente patito per la musica da pretendere che chiunque entrasse al suo servizio sapesse suonare uno strumento. In questo modo poteva permettersi una discreta orchestra nel suo castello di Oberglöckau, dove ospitò Beethoven nell'autunno del 1806, rendendo omaggio al celebre compositore con l'esecuzione della Sinfonia n. 2 in re maggiore. Oppersdorf, comunque, pagò 350 Gulden il privilegio di avere in esclusiva per sei mesi la nuova Sinfonia, prima che l'autore fosse libero di venderla. Beethoven aveva promesso al focoso intenditore, che desiderava evidentemente una sinfonia di carattere marziale, la Quinta:

L'ultimo tempo della Sinfonia ha tre tromboni e un ottavino; è vero che non ci sono tre timpani, ma questa combinazione di strumenti farà più rumore e, quel che più conta, un rumore più gradevole di sei timpani.

Il conte, invece, dovette accontentarsi delle atmosfere più delicate e ombrose della Quarta, eseguita per la prima volta in un concerto tutto dedicato a Beethoven nel palazzo del principe Lobkowitz, nel marzo 1807.

I timpani, viceversa, giocano un ruolo importante in questa Sinfonia, anche se in un senso del tutto opposto a quello immaginato dal conte. Beethoven non era particolarmente incline a conferire ai suoi lavori orchestrali una particolare vivacità coloristica. L'organico delle sue Sinfonie, con l'eccezione ovviamente della Nona, è in sostanza il medesimo impiegato da Haydn. La Quarta, anzi, è addirittura più sobria, rinunciando a uno dei due flauti. Beethoven, incurante di dimostrare una particolare fantasia timbrica, non era un virtuoso della strumentazione, risolta in genere con i consueti passaggi a terze e a seste. Il pensiero dell'autore è completamente rivolto a dare corpo all'idea musicale, alla cui definizione è coinvolto l'intero organico senza distinzioni. In questo consiste la novità e l'originalità dell'orchestra

beethoveniana. Tutti gli strumenti partecipano al discorso musicale, e proprio l'esempio dei timpani permette di gettare uno sguardo ravvicinato sulla personalità creativa di Beethoven. Tre misure prima della fine dell'*Adagio*, i timpani intonano in pianissimo una figura di due note, che rappresenta un ricordo lontano della prima battuta, in cui il delicato palpito dei violini secondi preparava l'orecchio a raccogliere la tenera e amorosa melodia del tema. Il timpano, del resto, era stato protagonista, nell'*Allegro vivace* iniziale, di un evento di peso strutturale assai maggiore. Il primo movimento scarica la tensione, al culmine dello sviluppo drammatico, con un decrescendo abilmente preparato dalla ripetizione meccanica di due note, che si sfaldano in una serie di echi dall'armonia sempre più incerta. Il tema trova finalmente un fermo appiglio a cui aggrapparsi proprio nell'umile suono di un timpano, che intona sottovoce un trillo, poco più che un rumore, sulla nota fondamentale di si bemolle. Il cozzo fra l'etereo accordo di fa diesis maggiore degli archi e il ruvido si bemolle del timpano è attutito solo dall'irreale *pianissimo* in cui è immersa la scena. Non trovando altra strada, il tema ritrova a poco a poco la tonalità di si bemolle, accompagnato verso la ripresa dal crescente e trionfante rullo del tamburo.

Contrariamente all'inizio delle precedenti Sinfonie, l'*Adagio* introduttivo che apre la Quarta è immerso in una luce ambigua. L'episodio, secondo il modello classico, serve a creare l'attesa per la tonalità principale di si bemolle maggiore. In questo caso, tuttavia, l'ingresso della tonalità principale è la metafora del mondo stesso dell'armonia, che prende forma poco a poco come sorgendo da una lontananza arcaica. A un lungo si bemolle tenuto all'unisono dagli strumenti a fiato risponde una scura monodia degli archi, che scende con passo solenne a gradini di terza, come un antico canto ecclesiastico. Quale differenza con l'icastica concisione dell'incipit della sinfonia gemella in do minore! Anche lì gli archi intonano in unisono un intervallo di terza discendente, ma con la furiosa urgenza dell'azione, della prassi, del combattimento. In questo inizio straordinario, invece, siamo circondati dal mistero, come se la musica si risvegliasse a poco a poco da un lungo sonno. Nell'albero genealogico delle Sinfonie di Bruckner figura certamente l'*Adagio* iniziale della Quarta. Con l'*Allegro vivace* torniamo alle forme chiare, solari del razionalismo settecentesco. C'è persino qualcosa del teatro di Mozart, come quel breve passo da commedia inscenato dalle rapide crome legate dei violini sugli arpeggi borbottati dai fagotti, segno che l'esperienza di *Fidelio* non era scivolata via senza lasciar traccia.

Anche l'*Adagio*, in mi bemolle maggiore, ha un carattere concertante, in genere estraneo alle Sinfonie di Beethoven, con diversi solisti in primo piano. Ci sono due grandi temi cantabili. Uno è la lunga frase d'apertura dei violini, variamente ripresa lungo il corso del movimento, l'altro è uno struggente motivo, di dolcezza poetica e notturna, affidato a

un clarinetto. L'orchestra certo non si limita ad accompagnare, anzi è la protagonista della forma musicale, ma la libertà concertante concessa ai singoli strumenti lascia l'impressione di una grande scena teatrale.

Nella Quarta, Beethoven torna all'antica forma del Menuetto. La sincope ritmica, che già nel primo movimento era stata un'idea di spicco, è l'elemento caratteristico del tema. L'altra idea è un rapido botta e risposta tra i fiati e gli archi su frammenti di frasi legate, in uno stile giocoso. Il linguaggio sinfonico beethoveniano si rivela però in un passaggio poco oltre. Nelle opere di questi anni si manifestano all'improvviso delle esplosioni di energia, che sembrano sgorgare dalla materia stessa. Nella seconda parte del Trio, per esempio, la melodia si crogiola placidamente nella sua natura bucolica, quando un tremolo degli archi, come un'onda marina, comincia a sollevarla in alto e a gonfiare i suoi contorni. Poi, così com'è arrivata, l'ondata si frange sulla battaglia, calmandosi nel *pianissimo*.

L'ultimo movimento, *Allegro ma non troppo*, ha un carattere tutto particolare e una concezione che riporta di nuovo al mondo del teatro. La forma è un misto di rondò e di forma-sonata, ma il senso dinamico di questo finale proviene dalla vivace concitazione di gesti musicali concentrati in poco spazio. A ogni pagina spunta un'idea musicale, che viene subito bloccata, contraddetta, azzittita da un'altra idea che si fa avanti. I gesti sono rapidi, concisi, a volte imperiosi, come il brusco accordo di settima di dominante che interrompe stizzito un grazioso tema saltellante dei violini. Su tutto domina l'implacabile ritmo delle semicrome, il vero motore di tutte le peripezie della forma. Da quel formicolio di note nascono l'esposizione, lo sviluppo, la ripresa, la coda. È il ritmo che rende coerente l'armonia, i temi, la composizione delle parti. La logica del ritmo incolla in un insieme coerente le tessere sparse di questo finale, che non raffigura un coacervo frammentario di gesti scoordinati, ma una scena piena di vita, in fermento e ricca di tensioni.

Oreste Bossini

ANTONÍN DVOŘÁK, SINFONIA N. 8 IN SOL MAGGIORE OP. 88

Sebbene seguita, a quattro anni di distanza, dalla celeberrima sinfonia *Dal nuovo mondo*, nona del catalogo definitivo, questa Ottava in sol maggiore, del 1889, costituisce il vero culmine dell'arte sinfonica dell'autore, e al tempo stesso il 'punto di non ritorno' per il destino espressivo di una musica 'nazionale' ceca in ambito ottocentesco: un punto rispetto a cui la Nona rappresenterà un vero e proprio passo a ritroso.

La sua Settima Sinfonia, infatti, aveva segnato un'improvvisa sterzata verso moduli decisamente cosmopoliti, verso un brahmsismo rigoroso. A questo punto, qualcosa si era rotto. Ma a raccoglierne le conse-

guenze non sarà la Nona, che nei modi compositivi costituisce un ritorno all'ingenuità folklorizzante del primo periodo, bensì proprio l'Ottava. Che si assume il compito difficile di raccogliere i cocci della sinfonia 'classico-nazionale' per dichiarare la difficile verità: che nessuna colla stilistica poteva riattaccare i pezzi di ciò che la storia aveva infranto. In questo senso, l'Ottava è una sinfonia schizofrenica, che denuncia la lacerazione come solo Mahler saprà fare.

I due poli della tensione, ovvero l'intellettualismo brahmsiano dell'elaborazione tematica e le presenze sorgive della musica popolare, sono al tempo stesso integrati e contrapposti: è possibile tracciare una rete fitta di interrelazioni motiviche fra i vari temi; eppure al tempo stesso l'eterogeneità dei materiali usati non viene celata, ma esibita, quasi a dimostrare la loro 'resistenza', la loro irriducibilità a costituire un'opera di stampo classico. Ne derivano sconcertanti sbalzi di tono e livello stilistico, nonché una struttura formale del tutto atipica: basti pensare alla forma-sonata/variazioni del finale, oppure alla minore e maggiore sulla stessa tonica. L'unità tematica agisce sia a livello diastematico generale, sia a livello di più precise generazioni cellulari di un tema dal corpo di un altro.

Tuttavia questi richiami finiscono per fungere da dimostrazione in negativo; briglie che evidenziano impietosamente la sostanziale estraneità reciproca dei materiali collegati.

Si parte con un tema struggente in sol minore tipico di quel lirismo venato di sfumature etniche e persino 'paesistiche' per cui Dvořák è maestro incomparabile. Un tema apparentemente isolato, irrelato, che non fa in tempo a divenire una vera e propria introduzione giacché si produce subito il primo *shifting* al modo maggiore, introdotto dal motto del flauto: uno di quei richiami 'naturalistici', quasi fatti per essere percepiti spazialmente, che spesso si ritrovano nella musica di Dvořák, ma che nell'Ottava letteralmente proliferano come a definire le coordinate amplissime di uno spazio sonoro e mentale 'altro', quasi simbolicamente estraneo al chiuso della forma colta, della sala da concerto. Un tema sintatticamente ordinato, evidentemente derivato dal primo in sol minore, si ritrova poco più avanti. Con dei motivi di transizione arriviamo così all'area della dominante minore, con un tema di marcia il cui carattere epico, enunciato da coppie di flauti e clarinetti, acquista piuttosto un sapore di 'relitto', di materiale povero e straniato, assai lontano dal tono lirico mantenuto finora. Dopo un corale in si maggiore, e uno sprofondamento 'schubertiano' in si minore, si raggiunge il re maggiore che conclude l'esposizione. Lo sviluppo chiama in causa il materiale già conosciuto, con drammatiche imitazioni sullo spunto del primo tema. Il punto d'arrivo è una concitata enunciazione del primo tema alle trombe, in *fortissimo*, nel sol minore originale: di fatto classificabile come inizio della ripresa, anche se psicologicamente lontanissimo dall'atmosfera iniziale, che viene ritrovata, nel suo incantato lirismo, solo al momento del

passaggio a sol maggiore col motto consueto del flauto. La ripresa è assai scorciata, cosicché si passa subito al tema in sol minore; la sua impermeabilità modale ne consacra il carattere ‘diverso’, l’alterità irriducibile, prima di rinvenire altrove il sol maggiore (ancora questa modulazione ubiqua!) e la conclusione trionfale.

Il secondo tempo rivela strutture analoghe. Una sorta di spettrale marcia funebre in do minore è punteggiata da richiami dei legni i cui profili rimandano ad altri temi della Sinfonia. Segue un nuovo passaggio al modo maggiore della stessa tonica: la marcia funebre diventa una graziosa marcia in do maggiore, vagamente meccanica e buffamente ritmata, su cui si libra addirittura un a solo di violino: singolare trapasso a un’innocenza quasi infantile in cui la radicale estraneità alle tradizioni della musica colta è esibita con candore inaudito, atmosfera di irreale luminosità portata poi alle massime sonorità orchestrali. Dopo un minaccioso silenzio, l’atteso ritorno della prima parte è sostituito da una drammatica sezione per terzine tematicamente desunte dalla testa del tema principale, il cui modello sta evidentemente in un episodio nel secondo tempo della Quarta Sinfonia di Brahms, in posizione analoga; e ancora la candida marcia in do maggiore, non senza un incupimento finale, conclude il tempo.

Lo Scherzo esordisce con un tema danzante in sol minore di indicabile nostalgia, quale già Dvořák aveva saputo esprimere nella Serenata op. 22: un carattere che certo deriva da richiami al canto popolare ceco, ma al tempo stesso definisce una sorta di interno struggimento per l’irrecuperabilità di questo mondo, nel momento stesso in cui lo si è evocato. A esso risponde però un minaccioso pedale di re, dal ritmo bloccato, su cui le diverse parti orchestrali planano cromaticamente (e conseguente ritorno da re a sol). Anche qui, sulla rievocazione nostalgica sembra incombere la minaccia di una radicale dissoluzione. Il Trio è costituito da una graziosa danza contadina. Segue la ripetizione dello Scherzo, poi una coda *Molto vivace* che rielabora in tempo binario il tema del trio.

Notiamo ancora, quindi, la divaricazione fra una tecnica raffinata di trasformazioni tematiche che istituzionalmente dovrebbe conferire unità alla Sinfonia, e la tendenza a moltiplicare le ragioni di eterogeneità attraverso contrasti ampi, sezioni formali aggiunte, caratteri centrifughi. Ciò risulta palese nel Finale, la cui stessa impostazione formale è assolutamente problematica. Si parte in tempo vivace con un motivo di marcia delle trombe sole, poi il tempo rallenta, e i violoncelli espongono un tema che denuncia parentele con quelli già conosciuti, nonché una derivazione dal motivo delle trombe. Esso è regolarmente diviso in due sezioni di otto battute l’una con ritornelli: la prima conduce alla dominante, la seconda torna alla tonica. Si tratta insomma di un tipico tema per variazioni di stampo barocco o classico: la prima variazione si mantiene aderente al tema, con rinforzi di ordine imitativo; all’irrompere della seconda, invece, il ritmo diventa più

veloce, e l'orchestra si scatena in una sorta di sfrenata danza contadina, esasperata da effetti orchestrali sorprendenti; la terza variazione è condotta dagli arabi del flauto solo, dopo di che viene rinunciata la seconda. A questo punto ci aspetteremmo una prosecuzione del 'tema con variazioni'; abbiamo invece una sezione di 'sviluppo' tipica di una forma-sonata. Essa esordisce in do minore con una grottesca marcia derivata dal tema delle trombe, dallo *humour* spettrale sideralmente lontano dallo spirito della sinfonia classico-romantica. La marcia si sfalda lungo una discesa cromatica del flauto, salvo ricomparire in un impressionante fortissimo: momento di storica eversione dei valori, dato che nessuno (a parte forse Berlioz, e comunque in un contesto programmatico, e non certo a partire da materiali esplicitamente 'poveri') aveva mai osato scendere così a fondo nella rottura dei livelli di stile. Sullo slancio si arriva alla riaffermazione del motto delle trombe, e si giunge alla ripresa, che rispetto all'esposizione aggiunge nuove variazioni di carattere lirico, dilazionando la conclusione rutilante.

Luca Zoppelli



MARTIN RAJNA

È uno dei più notevoli giovani direttori ungheresi degli ultimi tempi. Nel 2023, all'età di ventisette anni, è stato nominato direttore principale dell'Hungarian State Opera. Direttore principale della Győr Philharmonic Orchestra, compare regolarmente come direttore ospite di altre importanti orchestre sinfoniche ungheresi, oltre che di numerose formazioni in tutta Europa. Nella stagione corrente è impegnato in diversi debutti internazionali: la London Philharmonic Orchestra, la Luxembourg Philharmonic, la Nürnberg Symphony Orchestra e sul podio del Tyrol Festival per una nuova produzione del *Castello di Barbablù* di Bartók e della *Voix humaine* di Poulenc, entrambe messe in scena da Claus Guth. Per la Hungarian State Opera di Budapest è chiamato a dirigere *Der fliegende Holländer*, *Macbeth*, *Die Fledermaus*, *Maria Stuarda* e *Cavalleria rusticana*. Ritorna anche a dirigere concerti con l'Hungarian National Philharmonic Orchestra e l'Hungarian Radio Symphony Orchestra. Riconoscimenti precedenti includono una borsa di studio nel 2022 per partecipare al Forum Dirigieren programme del German Music Council. È stato inoltre selezionato per la Conducting Fellowship della Lucerne Festival Academy dove il suo mentore è stato Thomas Adés. Nel 2018 si è aggiudicato il Junior Prima Award d'Ungheria, e più recentemente, nel 2023, è risultato vincitore del György Cziffra Festival Talent Prize. Nelle recenti stagioni, ha diretto la Düsseldorf Symphony Orchestra, la Hof Symphony Orchestra, la Brandenburgisches Staatsorchester, la Philharmonie Südwestfalen, la Radio Philharmonic Orchestra di Slovenia a Ljubljana e orchestre a Budapest quali MÁV, Danubia Symphony Orchestra e Dohnányi Symphony Orchestra. Fa il suo debutto all'Hungarian State Opera nel 2021 con *Die Entführung aus dem Serail* e da allora ha diretto in quella sede *Attila*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *Die Fledermaus* e *Don Giovanni*. È laureato presso la Franz Liszt Academy of Music di Budapest, dove ha studiato con Ádám Medveczky e András Ligeti. Attualmente sta terminando la sua formazione all'University of Music Franz Liszt di Weimar sotto la guida dei direttori Nicolás Pasquet ed Ekhart Wycik. Nel 2021 è stato selezionato a partecipare al programma della Peter Eötvös Contemporary Music Foundation, dove ha lavorato con maestri quali Péter Eötvös, György Kurtág, Fabián Panisello e Magnus Lindberg. Nel 2023 è stato assistente alla direzione di Ádám Fischer durante gli annuali Budapest Wagner Days.

Teatro Malibran
sabato 7 giugno 2025 ore 20.00 turno S
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00 turno U

FRYDERYK CHOPIN
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Maestoso
Larghetto
Allegro vivace

JEAN SIBELIUS
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

Tempo molto moderato
Andante mosso, quasi allegretto
Allegro molto

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore xxxix edizione del Premio Venezia

direttore

MANLIO BENZI
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRYDERYK CHOPIN, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 2
IN FA MINORE OP. 21

Nelle poche composizioni che Chopin destinò all'orchestra, è sempre il pianoforte ad avere un ruolo di protagonista, mentre l'orchestra appare relegata a un ruolo subalterno: così è per le Variazioni sul tema «Là ci darem la mano» dal *Don Giovanni* di Mozart, op. 2, composte nell'estate del 1827; per la *Grande fantasia sur des airs nationaux polonais* op. 134 e *Krakowiak* op. 14, due pezzi 'nazionalistici' entrambi composti nell'autunno del 1828; per i due Concerti per pianoforte e orchestra, quello in mi minore op. 11 e quello in fa minore op. 21, composti tra il 1829 e il 1830; per la Grande Polonaise brillante op. 22, composta nell'autunno del 1830. I due concerti furono composti quasi consecutivamente: quello in fa minore tra l'autunno del 1829 e la primavera del 1830 (fu poi pubblicato come n. 2 nel 1836), quello in mi minore fra aprile e agosto del 1830 (fu pubblicato come n. 1 nel 1833). Si tratta in effetti di due lavori molto simili, non solo sul piano formale, ma anche per la scrittura pianistica, gli elementi belcantistici, lo stile un po' 'Biedermeier' ma già originale per un compositore appena diciannovenne, che andava oltre la dimensione del puro virtuosismo tipica dei compositori-pianisti dell'epoca.

Il Concerto in fa minore, che fu eseguito dal compositore a Varsavia il 17 marzo 1830 (con Karol Kurpifiski sul podio) fu dedicato alla contessa Delphine Potocka, ma porta anche la segreta dedica a Konstancja Gladkowska, allieva di canto del conservatorio di Varsavia, di cui Chopin era segretamente innamorato. Confidò infatti all'amico Titus Woyciechowski, in una lettera del 3 ottobre 1829:

Forse, per mia sfortuna, ho trovato il mio ideale, a cui sono rimasto fedele, sebbene senza dire a lei una parola, per sei mesi; quella che sogno ed a cui è dedicato l'adagio del mio Concerto....

Rispetto a quello in mi minore, questo Concerto mostra un carattere più drammatico, e sembra interpretare con una maggiore carica di *pathos* quegli elementi che il compositore aveva mutuato dall'opera italia-

na, con slanci lirici improvvisi, un accompagnamento orchestrale simile a quello delle arie operistiche (che sottolinea e amplifica gli umori e le sfumature espressive della parte pianistica), il passaggio ad effetto dalla tonalità minore a quella maggiore (che avviene alla fine del terzo movimento).

Il solista è chiamato a un compito virtuosistico arduo, già nel *Maestoso* iniziale, formalmente assai sviluppato e ricco dal punto di vista tematico, con i due temi principali che si intrecciano con una grande varietà di motivi secondari e di transizione. Dopo l'ampia esposizione orchestrale, energica e pervasa di umori diversi, il pianoforte espone un primo tema dall'intonazione tragica, avviato da una cellula puntata e con un profilo discendente. Il secondo tema, in la bemolle maggiore, ha un carattere più sentimentale («con anima») e l'intonazione di un'aria di coloratura. Un breve intermezzo orchestrale precede uno sviluppo drammatico, di grande dinamismo, con interventi marcati dell'orchestra, una pulsazione ritmica costante e frequenti modulazioni.

L'influenza del melodramma appare ancora più evidente nel secondo movimento (*Larghetto*), in la bemolle maggiore, che si può ricondurre alla struttura di un'aria con tre strofe, preceduta da una scarna introduzione orchestrale. Alla melodia principale, molto rossiniana, dal carattere amoroso, avvolta da delicati arabeschi e fioriture, si contrappone l'atmosfera più tenebrosa che si respira nella sezione centrale, concepita come un recitativo accompagnato (in la bemolle minore), dove le frasi del pianoforte («appassionato») si integrano con un tappeto di tremoli degli archi e un cupo incedere ritmico dei bassi. Questo secondo movimento, che costituisce il cuore emozionale di tutto il concerto, fu molto ammirato da Schumann e da Liszt, che osservava:

Tutto il pezzo è di una perfezione ideale; il sentimento che lo pervade è a volte raggianti, a volte pieno di grande pietà. Fa pensare a un magnifico paesaggio inondato di luce, a qualche fortunata valle di Tempe, luogo prestabilito per un racconto tragico, per una scena di alti lamenti. Si direbbe che un'irreparabile infelicità colpisca il cuore umano in presenza di un fulgido splendore della natura: questo contrasto è messo in luce da una fusione di toni, un digradare di tinte attenuate, che impedisce il minimo urto o la minima dissonanza con l'impressione commovente che esso produce, contrasto che, a un tempo, rende malinconica la gioia e rasserena il dolore.

Il finale (*Allegro vivace*), dove la scrittura pianistica tende a fondere in maniera più organica la dimensione virtuosistica e quella espressiva, ha un andamento danzante, fatto di ritmi marcati, colorato da tinte vivaci e con vena folklorica. Il primo tema, in fa minore, esposto subito dal pianoforte («semplice e graziosamente») ha il carattere leggero di un valzer; il secondo, in la bemolle maggiore, preceduto da un breve arabesco del flauto, è invece modellato su un ritmo di mazurka («scherzando») ed è accompagnato dai violini che suonano 'col legno'. Un segnale del corno (forse

l'unico momento di vera autonomia da parte dell'orchestra) sottolinea lo spettacolare passaggio dal fa minore al fa maggiore che introduce la stretta e la brillante cadenza finale del solista.

Gianluigi Mattiotti

JEAN SIBELIUS, SINFONIA N. 5 IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 82

Fino al 1809 la Finlandia era stata una provincia del Regno di Svezia. Nel 1809 divenne un granducato, governato dallo zar di Russia. Dopo la metà del secolo la Russia si dotò di due scuole pubbliche di musica, i conservatori di San Pietroburgo e di Mosca, che in breve tempo sfornarono allievi capaci di conquistarsi una fama internazionale. E la Finlandia seguì l'esempio con una scuola di musica sita a Helsingfors, l'attuale Helsinki. Direttore della scuola era Robert Kajanus, nato nel 1856, che aveva studiato a Lipsia. Jean Sibelius (1865-1957) poté invece studiare in patria e verso l'inizio del nuovo del secolo, con la Prima e la Seconda Sinfonia e con il Concerto per violino, divenne noto in tutta Europa e negli Stati Uniti. Avvenne allora quello che avviene quando un ragazzo di un piccolo paese che non ha mai brillato nell'atletica vince la medaglia d'oro dei cento metri in una olimpiade: il ragazzo diventa un monumento nazionale. E Sibelius lo divenne, monumento nazionale, a un punto tale che nell'imminenza del suo cinquantesimo compleanno, anzi, genetliaco, il governo del suo paese gli commissionò un lavoro per celebrare degnamente l'evento. L'8 novembre 1915, che venne dichiarato festa nazionale, Sibelius diresse a Helsingfors una nuova Sinfonia in quattro movimenti, la Quinta. Nel 1916 la ritoccò e la ritoccò ulteriormente nel 1919, dirigendone la versione definitiva il 24 dicembre.

Le revisioni riguardarono la forma della Sinfonia e in particolare quella dei due primi movimenti, che nella versione definitiva vennero fusi in uno solo. Questa caratteristica del primo movimento, che ingloba lo Scherzo della prima versione, ha scatenato gli analisti, che non hanno ancora trovato un punto d'accordo. Non è questo il luogo per esporre le varie tesi. E anche il titolo apocrifo che si usa talvolta, *Sinfonia dei cigni*, dovuto al fatto che Sibelius disse di essere stato colpito da un volo di cigni, è riduttivo rispetto ai contenuti emotivi della Sinfonia, che è per così dire impregnata di visioni del paesaggio nordico nelle varie stagioni dell'anno. Curiosamente, l'ultima sezione del terzo tempo, maestosa e fastosa, sembra celebrare la festa della nazione, orgogliosa di aver dato i natali a un musicista così famoso.

Piero Rattalino

dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2016-2017

MANLIO BENZI

Iniziato alla Direzione d'orchestra da Jacques Bodmer, si è diplomato presso il Conservatorio Arrigo Boito di Parma in Composizione con Camillo Togni (1989) e in Direzione d'orchestra con Daniele Gatti (1990). Finalista nel 1995 al primo Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra Lovro von Matačić di Zagabria, è stato premiato come miglior direttore d'opera. Nella stagione 1996-1997 è stato direttore musicale del Teatro Nazionale Serbo di Novi Sad. Dal 1997 al 1999 direttore associato dell'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, dal 2000 al 2007 direttore artistico e direttore musicale del Festival Notti Malatestiane. Ha debuttato alla Bayerische Staatsoper di Monaco (*Madama Butterfly*) all'Opera di Parigi e al Lincoln Center di New York (*Orfeo e Euridice*)



allo Staatstheater di Stoccarda (*La Cenerentola*), alla Semperoper di Dresda (*Macbeth*) e alla Staatsoper di Amburgo (*Madama Butterfly*) e nell'Aalto Theater di Essen (*La bohème*). Ottimo riscontro di pubblico e critica ha riscontrato il suo debutto con l'Orchestre National de France al Théâtre des Champs-Élysées. Ha diretto nuove produzioni liriche con la Fondazione Toscanini di Parma (*La traviata*), il Festival della Valle d'Itria (*La Reine de Saba* e *Polyeucte* di Gounod, *Siberia* e *Marcella* di Giordano, *L'amica di Mascagni*), il Macerata Opera Festival (*Don Carlo*), il Teatro Sociale di Como e il circuito ASLICO (*Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*), il Teatro Nazionale dell'Estonia (*Madama Butterfly*, *La traviata*, *I puritani*), il Teatro Nazionale di Tbilisi (*Un ballo in maschera*), l'Opéra Royal de Wallonie di Liegi (*Tosca*), il Teatro di Erfurt (*Don Carlo*, *Andrea Chénier*, *La Gioconda*), Opera North in Inghilterra (*I Capuleti e Montecchi*), Volksoper a Vienna (*Rigoletto*, *Tosca*), Opera Ireland di Dublino (*I Capuleti e Montecchi*). Molto attivo anche nel repertorio sinfonico è invitato a dirigere varie orchestre in Italia e all'estero. È autore di musica da camera, teatrale, di vari saggi di argomento musicologico e di revisioni critiche per la casa editrice Ricordi di Milano e per l'Istituto di Studi Verdiani di Parma. Dal dicembre 1999 è titolare della cattedra di Direzione d'orchestra presso il Conservatorio Gioacchino Rossini di Pesaro. Alla Fenice ha diretto *Maria Egiziaca* (2024), *Madama Butterfly* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2004) e *Il principe porcaro* di Nino Rota (2004).

GIACOMO MENEGARDI

È recente vincitore del Premio Venezia 2023. Ha inoltre ottenuto il primo premio al Premio Alkan e al Mozart di Lugano. Si è esibito in numerosi concerti e concorsi in Italia, Spagna, Germania, Belgio, Francia, Scozia, Irlanda, Olanda e USA. Ha tenuto concerti solistici e con orchestra in sale da concerto quali Gran Teatro la Fenice di Venezia, Auditorium Largo Gustav Mahler di Milano, Sala Maffeiana del Teatro Filarmonico di Verona, Teatro Olimpico di Vicenza, Teatro Greco di Taormina, Fazioli Concert Hall, Lang Recital Hall di New York City. Ha inciso due album discografici per la KNS Classical e la rivista Amadeus. Diplomato con menzione al Conservatorio di Castelfranco Veneto con Massimiliano Ferrati, sta completando la laurea specialistica con Stefano Andreatta.



Teatro La Fenice
venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00 turno S
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00 turno U

IGOR STRAVINSKIJ
Pulcinella suite per orchestra

Sinfonia
Serenata
Scherzino - Allegretto - Andantino
Tarantella
Toccata
Gavotta (con due variazioni)
Vivo
Minuetto - Finale

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

Andante con moto
Vivace non troppo
Adagio
Allegro vivacissimo - Allegro maestoso assai

soprano Francesca Aspromonte
tenore Antonio Poli
basso Luca Tittoto

direttore

IVOR BOLTON
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

IGOR STRAVINSKIJ, *PULCINELLA*

Tra il 1919 e il 1920, su commissione di Sergej Djagilev, Igor Stravinskij (Lomonosov, 1882 - New York 1971) compone *Pulcinella*, balletto in un atto con tre voci soliste e piccola orchestra su temi di Giovanni Battista Pergolesi. Il lavoro, a fronte delle incomprensioni della critica, ottiene grande successo di pubblico fin dalla prima all'Opéra di Parigi il 15 maggio 1920, sotto la direzione di Ernest Ansermet (nella parte principale danza Léonide Massine). Due anni dopo, il compositore appronta una suite da concerto – con le voci sostituite da strumenti – che sarà diretta il 22 dicembre 1922 da Pierre Monteux sul podio della Boston Symphony Orchestra.

Pulcinella rappresenta per Stravinskij la scoperta del passato:

l'epifania attraverso la quale l'insieme della mia opera successiva diventerà possibile.

Gli spunti della musica di Pergolesi, elaborati con distacco ironico e sensibilità armonica moderna, gli consentono di stabilire un rapporto tra avanguardia e tradizione, tra ricalco stilistico e libera invenzione.

Se la melodia dell'originale napoletano viene rispettata nella sua solare linearità, la deformazione e il 'rimontaggio' degli altri parametri attraverso armonie dissonanti e ritmi spezzati creano un effetto di straniamento. Ne esce un geniale gioco di metamorfosi in cui i procedimenti compositivi settecenteschi non vengono sottoposti a restauro, ma risuonano con i tratti evidenti della modernità.

La suite si articola in otto parti, ognuna delle quali circoscrive un mondo sonoro ed espressivo a sé stante, unendo un lucido virtuosismo al gusto dello spiazzamento e della sorpresa.

La prima parte, Sinfonia, è una tradizionale sinfonia all'italiana, composta col materiale del primo movimento della Prima Sonata a tre di Pergolesi. La seconda parte è invece una Serenata dal ritmo cullante, dove all'oboe (che sostituisce il tenore) è affidata la melodia dell'aria di Polidoro tratta dal *Flaminio* (1735). La terza ha forma tripartita: comprende uno

Scherzino, un *Allegretto* (con violino obbligato) e un cantabile *Andantino*, plasmati rispettivamente sul primo e sul terzo tempo della Seconda Sonata a tre e sul primo movimento dell'Ottava Sonata a tre. Segue una Tarantella, basata sul terzo tempo della Settima Sonata a tre. La quinta parte si intitola Toccata ed è ricavata dalla Settima Sonata per clavicembalo (*Allegro in forma di rondò*), mentre la successiva Gavotta con due variazioni corrisponde a una Gavotta inserita da Pergolesi nella sua Seconda Sonata per clavicembalo. La settima parte è un divertente Duetto, rielaborato dalla Sonata per violoncello e basso continuo: inizia con un Minuetto che si atteggia burlescamente a marcia funebre e utilizza il materiale della canzone di Don Pietro dal primo atto dell'opera buffa *Lo frate 'nnamorato* del 1732. Infine, un brillante *Allegro assai* (ricalcato sul terzo tempo della Dodicesima Sonata a tre) conclude l'opera in un clima di sfrenata allegria.

Roberto Mori

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, SINFONIA N. 3 IN LA MINORE OP. 56
SCOZZESE

Recensendo sulla «Neue Zeitschrift für Musik» il concerto (Gewandhaus di Lipsia, 3 marzo 1842) nel quale Mendelssohn diresse la prima assoluta della sua Sinfonia op. 56 *Scozzese*, Robert Schumann iniziava l'articolo parlando della grande attesa che aveva circondato l'esecuzione del nuovo lavoro

presso tutti coloro che finora hanno seguito con partecipe interesse il brillante cammino di questo astro di rara luminosità.

Non solo: ovviamente, col suo raro acume critico, Schumann poneva l'accento sul punto fondamentale, evidenziando la circostanza che

In essa [nella sinfonia, *n.d.r.*] non vi è nulla del tradizionale *pathos* strumentale, della consueta ampiezza mastodontica, nulla che possa sembrare un appesantimento dello stile beethoveniano: questa Sinfonia si avvicina piuttosto, e principalmente nel carattere, a quella di Schubert [*Schumann si riferisce all'ultima sinfonia, detta la Grande, quella in do maggiore, n.d.r.*], con la differenza che, mentre quest'ultima ci fa pensare a un selvaggio tumulto popolare di zingari, quella di Mendelssohn ci trasporta sotto il cielo italiano,

al contempo sottolineando l'importanza, ad appena quindici anni dalla morte del genio di Bonn, del confronto a distanza tra con il poderoso corpus delle nove sinfonie beethoveniane, non solo oggetto di culto, ma anche terribile pietra di paragone.

Del resto, Mendelssohn, protagonista della stagione romantica, mantenne sempre una posizione affatto particolare all'interno del movimento; la sua devozione verso i classici, che lo portò tra l'altro a 'riscoprire' la gran-

de arte bachiana, dirigendo a Lipsia nel 1829 la *Passione secondo Matteo*, lo guidava anche nell'attività compositiva. Ossia, più che seguire la grande vena romantica, fatta di profonde introspezioni, di repentine accensioni e altrettanto subitane depressioni, un'irritabile sensibilità che la musica registrava come sensibile sismografo, il compositore amburghese privilegia l'aspetto costruttivo, dominato in maniera assoluta, unito a un'ispirazione melodicamente felicissima, il tutto amalgamato dalla sovrana capacità di sfruttare e trattare idee tematiche. E Schumann scriveva a proposito:

Ogni pagina della partitura ci dà nuova prova di come Mendelssohn sappia con grande raffinatezza riproporre una precedente idea, di come sappia ornare una ripresa in modo tale che ciò che abbiamo già udito ci riappaia come sotto una nuova luce, di quanta ricchezza ed interesse siano infusi nel singolo dettaglio senza sovraccarico e senza sfoggio filisteo di erudizione.

I primi schizzi musicali della Sinfonia n. 3 op. 56 *Scozzese* risalgono al 1829, durante un viaggio in quella terra; la partitura, però, non fu iniziata che una decina d'anni dopo ed eseguita appunto nel 1842. L'intenzione di Mendelssohn è quella di descrivere con mezzi musicali più che uno stato d'animo il fascino dei luoghi che aveva visitato, il tutto trasfigurato dalla lente della nostalgia. Sempre Schumann scriveva:

Come quando per caso ritroviamo in un vecchio libro dimenticato un foglio ingiallito che ci ricorda un periodo passato e questo riemerge in piena luce davanti a noi tanto da farci dimenticare il presente, così è possibile che nella fantasia del Maestro siano riemersi i dolci ricordi nel momento in cui egli ritrovò nelle sue carte quelle vecchie melodie.

I quattro movimenti che compongono la sinfonia andrebbero eseguiti senza soluzione di continuità, così come l'autore chiede espressamente nella sua introduzione alla partitura; tale notazione permette ancora una volta d'apprezzare contiguità e differenze tra Mendelssohn e i romantici: la forma ciclica non viene negata, ma nemmeno adottata appieno.

La sinfonia si apre con una *Introduzione e allegro* (in la minore) dal carattere solenne: il tema, in guisa di ballata, dal carattere malinconico, viene affidato a oboi, clarinetti, fagotti e corni (impasto timbrico tipicamente romantico); segue l'*Allegro agitato*, con gli archi che entrano in *pianissimo* su di una variante ornata del tema d'apertura. Il secondo tema, più che opporsi al primo in termini costruttivi, di forma-sonata, costituisce un intermezzo lirico e caloroso. Tale clima viene ulteriormente sviluppato nella sezione mediana del movimento, mentre la ripresa, accorciata, funge essenzialmente da ponte per transitare senza soluzione di continuità verso il secondo movimento. Si apre allora il *Vivace non troppo* in fa maggiore (come nella Nona di Beethoven, il movimento in forma di scherzo precede quello lento), la cui base tematica è costituita dal ricalco di un gioioso *pitbroch*, ossia aria da cornamusa

su di un motivo pentatonico (il ruolo della cornamusa è qui tenuto dal clarinetto); anche in questo caso, la naturale propensione di Mendelssohn all'armonizzazione dei conflitti riesce a calibrare in modo magistrale ispirazione popolare e taglio classico del movimento, ancorché codesto non sia articolato nella consueta forma tripartita, quanto nella piuttosto insolita forma-sonata. Il seguente *Adagio* (in la maggiore) è sicuramente una delle più belle pagine di Mendelssohn, secondo Eric Werner ispirata al movimento lento del Quartetto op. 74 di Beethoven; il movimento è formalmente strutturato come Lied bipartito, incorniciato da un ritornello. A questo punto, un tema vigorosamente ritmato dei violini conduce al conclusivo *Allegro e Finale*: come scrive ancora Werner, qui

il materiale tematico si avvale di un energico e violento pensiero basilare, di un motivo di passagio in ottavi e di un secondo tema delineato con decisione.

La sezione mediana di sviluppo mette in luce l'abilità del trattamento contrappuntistico, introducendo al contempo in maniera molto raffinata la ripresa. Ad essa segue un inconsueto *Maestoso* in la maggiore, una sorta di corale, una perorazione trionfale che conduce a una conclusione in apoteosi; anche alla luce di questo insolito finale, appare azzardato assimilare la *Scozzese* alla coeva musica a programma: l'opera va ascoltata, lo si ripete ancora, come una trasposizione musicale di visioni sparse, amalgamate da una sensibilità classicamente romantica.

Carmelo Di Gennaro



IVOR BOLTON

È uno dei più rinomati direttori nel repertorio classico e barocco: la sua versatilità è in ogni caso senza confini. Ha registrato un'acclamata serie di Sinfonie di Bruckner con la Mozarteumorchester Salzburg, di cui è stato direttore principale per dodici anni. Inoltre, ha diretto *Billy Budd* di Britten al Teatro Real di Madrid e alla Royal Opera House – Covent Garden, ricevendo il premio alla miglior produzione di «Opernwelt». Con la Sinfonieorchester Basel, di cui è stato direttore principale a partire dal 2016, ha registrato una serie di composizioni di Gabriel Fauré. A Madrid ricopre la posizione di direttore musicale dal 2015. Oltre a questi ruoli, è direttore onorario della Mozarteumorchester Salzburg, con la quale appare ogni anno al Salzburg Festival e in *tour*, e direttore principale della Dresden Festival Orchestra. Stabilisce una stretta relazione con la Bayerische Staatsoper, dove dal 1994 ha diretto una vasta serie di nuove produzioni, tra cui in particolare opere di Monteverdi, Händel e Mozart. Si è aggiudicato il prestigioso Bayerische Theaterpreis per il suo eccellente lavoro a Monaco. Nel 2024 è stato dichiarato Commander of the British Empire a Buckingham Palace per i suoi eccezionali servizi alla musica. Durante il periodo come direttore musicale dell'English Touring Opera e della Glyndebourne Touring Opera, si è esibito in rinomate sedi quali Maggio Musicale Fiorentino, Opéra National de Paris, Royal Opera House – Covent Garden, English National Opera, così come nei teatri d'opera di Bologna, Bruxelles, Amsterdam, Lisbona, Sydney, Berlino, Amburgo e Genova. In ambito concertistico, è stato direttore principale della Scottish Chamber Orchestra e apprezzato ospite ai BBC Proms e al Lincoln Center di New York, tra gli altri, e ha lavorato con *ensemble* come Tonhalle Orchestra Zurich, Concertgebouworkest Amsterdam, Orchestre de Paris, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Gürzenich Orchester Köln, Wiener Symphoniker e Freiburg Baroque Orchestra. Tra i successi della scorsa stagione, *Medée* e *Orlando* al Teatro Real di Madrid, *Entführung aus dem Serail* e *Idomeneo* alla Bavarian State Opera di Monaco, concerti con Gürzenich Orchester Köln, Brucknerorchester Linz, Netherlands Philharmonic Orchestra, Mozartwoche e Salzburg Festival. Nella stagione corrente è impegnato in *Theodora* e *Mitridate* ancora a Madrid e nelle *Nozze di Figaro* alla Wienerstaatsoper, oltre alle sue attività a Basilea e Dresda. Sul versante concertistico, è impegnato con Gürzenich Orchester Köln, Maggio Musicale Fiorentino, in una data al Royal Danish Theater di Copenaghen ed esibizioni con Tonkünstler Orchester Niederösterreich, Belgium National Orchestra e HR Frankfurt, cui si aggiunge la costante collaborazione con Mozartwoche e Salzburg Festival.

FRANCESCA ASPROMONTE

Nota come una delle migliori interpreti del repertorio barocco, ha studiato con Renata Scotto all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e si è diplomata con lode al Mozarteum di Salisburgo con Boris Bakow. Si è esibita su palcoscenici quali Teatro alla Scala, Carnegie Hall, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Versailles, Wiener Konzerthaus e Musikverein, Royal Albert Hall, Barbican Centre, Grand Hall e Zaryadye Hall di Mosca lavorando, tra gli altri, con Zubin Mehta, sir John Eliot Gardiner, Ottavio Dantone, Christophe Rousset, Giovanni Antonini, Leonardo García Alarcón, Raphaël Pichon e Stefano Montanari. Il suo primo album *Prologue* con Il Pomo d'oro e Enrico Onofri è stato acclamato dalla critica mondiale. Seguono *Maria&Maddalena* con i Barocchisti e Diego Fasolis e *Un'alma innamorata* con Arsénale Sonoro e Boris Begelman. Dal 2019 insegna interpretazione del repertorio barocco italiano al Conservatorio Reale dell'Aja. Alla Fenice canta in *Rinaldo* (2021), in *Orlando furioso* (2018), in *Dafne* (2015) e nell'*Eritrea* (2014).



ANTONIO POLI

Nato a Viterbo, si perfeziona a Roma con Paola Leolini. Nel 2010, a soli ventiquattro anni, vince il primo premio al Concorso Internazionale Hans Gabor Belvedere di Vienna e nello stesso anno ha preso parte al Progetto Giovani Cantanti del Festival di Salisburgo. Da quel momento è iniziata la sua carriera internazionale. Tra gli impegni recenti *La clemenza di Tito* al Maggio Musicale Fiorentino, *Rigoletto* a Stoccolma e Trieste, *Attila* a Marsiglia e Tenerife, *Luisa Miller* a Roma e Mosca, *Madama Butterfly* a Torino e Bologna, *Tosca* a Macerata, *Macbeth* a Trieste, *Roméo et Juliette* a Savonlinna, *I lombardi alla prima crociata* al Festival Verdi e *Cavalleria rusticana* a St. Louis e Vancouver, *Idomeneo* al Carlo Felice di Genova, *Macbeth* al Comunale di Bologna, *Norma* a Macerata, *La battaglia di Legnano* al Regio di Parma, *La traviata* a Trieste, *Norma* al Bellini di Catania. Alla Fenice canta nel *Trovatore* e nei *Lombardi alla prima crociata* (2022), in *Dido and Aeneas* (2020), in *Don Giovanni* (2017 e 2011), in *Die Zauberflöte* (2015) e nella *Traviata* (2012).



LUCA TITTOTO

Uno dei bassi più interessanti e completi della sua generazione, è specialmente apprezzato nel repertorio barocco, mozartiano e belcantistico. Nelle stagioni 2022 e 2023 ha cantato Procida nei *Vespri siciliani* a Palermo, *Alceste* di Gluck a Roma ed Enrico VIII in *Bastarda*, progetto in due serate dalle opere Tudor di Donizetti. Al Concertgebouw ha cantato *La fida ninfa* di Vivaldi, mentre ha debuttato al Teatro Real di Madrid in *Alcina* di Händel. Fra i suoi recenti impegni, Giove nella *Calisto* alla Scala, *Nabucco* e *Lucia di Lammermoor* al Massimo di Palermo, *Carmen* e *Orfeo* di Monteverdi al Regio di Torino, Colline nella *Bohème* a Covent Garden, *Così fan tutte* all'Opera di Oslo. Ha interpretato Mustafà nell'*Italiana in Algeri* a Palermo, *Così fan tutte* e *La Calisto* a Monaco di Baviera, la prima in tempi moderni di *Enrico di Borgogna* e *La creazione del mondo* al Festival Donizetti. Ha cantato inoltre il *Requiem* di Mozart con la regia di Castellucci al Festival di Aix-en-Provence, *Ercole amante* di Cavalli all'Opéra-Comique e *Guillaume Tell* a Monaco di Baviera. Alla Fenice partecipa a *Orlando furioso* (2023), *Norma* (2018) e *Così fan tutte* (2013 e 2012).



Teatro La Fenice
sabato 5 luglio 2025 ore 20.00 turno S
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00 turno U

SERGEJ PROKOF'EV
Chout op. 21

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Il lago dei cigni: suite

Scena (atto II)
Valzer (atto I)
Danza dei cignetti (atto II)
Pas d'action, Odette e Sigfrido (atto II)
Danza ungherese (atto III)
Danza spagnola (atto III)
Danza napoletana (atto III)
Mazurka (atto III)
Scena (atto IV)
Scena finale: Andante (atto IV)

direttore

STANISLAV KOCHANOVSKY

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

SERGEJ PROKOF'EV, *CHOUT* OP. 21

Sulla scia del successo della *Sagra della primavera* di Stravinskij, nel 1914 Sergej Djačilev chiese a Prokof'ev di comporre un nuovo balletto. Ma quando il compositore si recò a Roma, nell'inverno del 1915, per mostrargli la partitura di Ala e Lolli, Djačilev rifiutò quel balletto, perché privo di azione e poco emozionante. Gli propose invece di ispirarsi a uno dei racconti popolari raccolti da Alexander Afanas'ev (dalla quale aveva attinto anche Stravinskij per *Renard* e *L'Histoire du soldat*), in particolare da alcune fiabe della regione di Perm, che Djačilev aveva precedentemente già suggerito a Stravinskij come possibile soggetto per un balletto. Mettendo insieme due di questi racconti fiabeschi, Léonide Massine e Prokof'ev diedero forma al libretto di *Chout* (una traslitterazione della parola «Sciut», che in russo significa buffone), un libretto in stile farsesco che racconta la «storia del buffone che ne burlò altri sette».

Più che alla *Sagra della primavera* il compositore parve ispirarsi a *Petruška*, partitura che lo aveva molto impressionato, e al sadismo inflitto al povero burattino di Stravinskij, in una storia davvero poco edificante, pervasa da uno spirito satirico e crudele tipicamente russo, dall'idea del trionfo dei perfidi sugli ingenui, dal gusto sessista della violenza sulle donne e dell'asservimento delle mogli. Questa è la vicenda: un astuto buffone elabora, insieme alla moglie, un piano per estorcere denaro ad altri sette buffoni, che invitano a casa loro. Lui ordina alla moglie di apparecchiare la tavola, e poiché lei si rifiuta, lui finge di ucciderla. Poi prende una frusta e dopo avere colpito a più riprese il corpo della donna riverso sul pavimento, quella riprende vita e, obbediente, apparecchia la tavola. Avendo assistito al miracolo e pensando alla disobbedienza e ai capricci delle loro mogli, i sette buffoni comprano a peso d'oro quella frusta e, tornati a casa, uccidono le loro mogli. Poi prendono violentemente a frustate i cadaveri, senza però riuscire a riportarle in vita. Tornano allora nella casa del buffone per vendicarsi, ma non trovano lui, bensì sua sorella, che è in realtà lo stesso buffone travestito da donna. I sette decidono di rapirla e di schiavizzarla come cuoca a casa loro. Avendo anche sette figlie in età di matrimonio, ricevono,

grazie agli uffici di sue sensali, la visita di un ricco mercante ricchissimo, che però disdegna le sette ragazze e sceglie come moglie la finta cuoca. Trascinatata con sé nella camera nuziale, lei si finge indisposta e si fa calare con un lenzuolo dalla finestra. Quando il mercante riceve il segnale per ritrarla su, trova legata al lenzuolo una capra, e pensa a un maleficio. Iniziano quindi dei rituali per ridare alla donna le sue originali sembianze, che invece fanno morire anche la capra. A quel punto arriva il buffone insieme a sette soldati accusando i sette sprovveduti di avere rapito, tramutato in capra e quindi ucciso sua sorella. Così il mercante gli paga prontamente una ingente somma, mentre i sette soldati abusano delle sette figlie.

Abbozzata nel 1915, la partitura, in sei scene, fu completata nel maggio 1921 a Parigi, con numerose modifiche e l'aggiunta di cinque intermezzi per permettere i cambi di scena senza interrompere il flusso della musica (l'anno successivo il compositore ne ricavò una suite orchestrale, op. 21 bis). Il balletto fu rappresentato con grande successo al Théâtre Municipal de la Gaîté di Parigi il 17 maggio 1921, con i Ballets Russes, la coreografia di Tadeusz Sławiński, le scene di Mikhail Larionov. Quando Djagilev aveva proposto a Prokof'ev questo soggetto, aveva insistito affinché il balletto avesse «una musica veramente meritevole di chiamarsi russa». E il compositore scrisse una partitura piena di fantasia e di brio, con numerosi elementi tratti dal folklore russo, verso il quale in precedenza aveva mostrato scarso interesse, sfruttando un'orchestra di grandi dimensioni che prevede anche cinque percussionisti oltre che effetti percussivi e metallici affidati al pianoforte e alle due arpe.

Dopo un inizio descritto come «un fruscio e uno sferragliamento... come se la polvere venisse tolta dall'orchestra all'inizio dell'esecuzione», le varie scene inanellano una serie di invenzioni sonore scintillanti, con potenti sonorità degli ottoni, i violini spesso proiettati nel registro acuto o suonati sul ponticello, con dissonanze, asperità, soluzioni poliritmiche, frequenti reiterazioni dal carattere meccanico. Ma è una partitura complessivamente meno violenta rispetto alla coeva *Suite Scita* (tratta dal balletto incompiuto Ala e Lolli), perché ai marcati effetti grotteschi (come nella scena dell'arrivo del mercante) che richiamano *Petruška*, ai temi graffianti (come quello del buffone, affidato al corno inglese), ai frastuoni militareschi (quando il protagonista ricompare in compagnia di sette soldati), si alternano momenti di malinconico lirismo, sinuose melodie dal carattere orientaleggiante, pagine che dimostrano una sottile ricerca armonica e timbrica.

Gianluigi Mattiotti

PËTR IL'ĪČ ČAJKOVSKIJ, *IL LAGO DEI CIGNI*: SUITE

Il primo dei grandi balletti di Čajkovskij (1840-1893) è noto come uno dei testi esemplari del balletto classico; ma fu, inizialmente, il più sfortunato. Composto tra l'estate 1875 e l'aprile 1876, andò in scena al Bol'šoj di Mosca (che lo aveva commissionato) il 4 marzo 1877, in un allestimento da ogni punto di vista inadeguato (anche la partitura fu manomessa con tagli e sostituzioni), fu accolto male e si affermò soltanto dopo il celebre allestimento con le coreografie di Petipa e Ivanov, che lo programmarono d'accordo con il compositore; ma giunsero a rappresentarlo dopo la sua prematura morte, come omaggio postumo, nel 1894 limitatamente al secondo atto e nel gennaio 1895 completo. L'idea di riprendere il *Lago dei cigni* si era imposta dopo i successi dei due balletti composti da Čajkovskij nella tarda maturità per il Teatro Marinskij di San Pietroburgo, *La bella addormentata* (1888-89) e *Lo schiaccianoci* (1891-1892).

Mentre lavorava alla partitura del *Lago dei cigni*, il 22 settembre 1875, Čajkovskij scrisse a Rimskij-Korsakov:

Ho intrapreso questo faticoso lavoro in parte per il denaro, di cui ho bisogno, in parte perché ho a lungo desiderato di cimentarmi con questo genere di musica.

La vocazione a comporre musica per balletto risponde infatti a una assoluta congenialità. Essa consentì a Čajkovskij di rinnovare il genere in modo geniale fin dalla prima esperienza, che anche per la sua originalità e novità fu scarsamente compresa e creò difficoltà al primo coreografo, l'austriaco Walter Reisinger. Congeniale alla sensibilità di Čajkovskij era certamente il soggetto, che ha ampie e antiche radici in diverse tradizioni e di cui non sappiamo con certezza come e quando gli sia venuta l'idea. Si vuole che ciò sia accaduto nel 1868, durante un viaggio sul Reno, e secondo le memorie di uno dei nipoti già nel 1871, durante una vacanza in Ucraina presso una sorella, Čajkovskij avrebbe scritto per i figli di lei (fra i quali il nipote testimone) un minuscolo balletto che conteneva alcune idee musicali della successiva partitura.

Il soggetto del balletto, in quattro atti, è firmato da Vladimir Petrovic Beghiciov (1818-1891), sovrintendente dei Teatri Imperiali di Mosca e in questa veste committente del *Lago dei cigni*, e dal ballerino Vasilij Fiodorovic Gheltzer. Il principe Sigfrido durante una battuta di caccia incontra uno stormo di cigni che si trasformano in fanciulle, e subito si innamora di una di loro, Odette. Dal crudele incantesimo che costringe le fanciulle a ridiventare cigni durante il giorno Odette può essere liberata soltanto dall'amore di un uomo che le sia fedele. Nel terzo atto, durante la festa in cui i genitori di Sigfrido vogliono costringerlo a scegliere una sposa, il mago nemico presenta a Sigfrido la figlia Odile, che appare in tutto simile a Odet-

te. Il principe crede che sia Odette, le giura amore, promette di sposarla e troppo tardi si accorge dell'inganno. Nel quarto atto Sigfrido e Odette si incontrano nuovamente sulla riva del lago e muoiono insieme.

Non molto dopo il compimento del *Lago dei cigni* Čajkovskij avrebbe affrontato nella Quarta Sinfonia un tema che da tempo lo ossessionava, quello della lotta contro il Fato, contro un destino crudele e inesorabile. Non c'è da stupirsi se sentì congeniale la storia dei due innocenti e sventurati amanti, creando un balletto lontano dai modelli del *ballett blanc* della prima metà dell'Ottocento, da *Giselle*, da Adam o da Auber. Nella coerenza drammatica, nel respiro sinfonico, nella temperatura emozionale il primo balletto di Čajkovskij si apre a complessità e inquietudini fino ad allora ignorate dal genere, facendole coesistere con una suprema eleganza.

Appartiene in modo personalissimo a Čajkovskij la fusione tra disperato struggimento sentimentale e aerea eleganza: ne offre un esempio la prima Scena del secondo atto, il *Moderato* con cui si suole iniziare la suite dal *Lago dei cigni*. Si ascolta subito il tema più celebre del balletto, preannunciato alla fine del primo atto (e nel Preludio) e destinato a ritornare più volte, un tema legato all'immagine dei cigni e a Odette, che nel corso del pezzo è oggetto di sapiente elaborazione e intensificazione. Čajkovskij non trasse alcuna suite dal *Lago dei cigni*. Quella scelta per il concerto di oggi coincide per la maggior parte con la suite più comunemente eseguita, con l'aggiunta di alcune danze del terzo atto. Čajkovskij non mise in discussione la tradizione che lasciava spazio, in un balletto, a episodi virtuosistici e brillanti, a divagazioni e parentesi, in una parola a *divertissement* (così si chiamavano gli episodi che aprivano una parentesi brillante nella vicenda principale). L'originalità dei balletti di Čajkovskij risiedeva anche nel nuovo equilibrio tra le parti drammatiche e appassionate e quelle brillanti e divaganti. Nella suite tale equilibrio è spostato decisamente a favore delle seconde, alle quali appartengono sei pezzi su nove, pagine peraltro mirabili. Il Valzer del primo atto è forse il più bello fra quelli che si incontrano nel *Lago dei cigni*: si colloca nella festa per il compleanno di Sigfrido (è danzato da tutto il corpo di ballo) ed è un esempio perfetto di elegantissima coerenza tra struttura formale e carattere dell'invenzione musicale. Al secondo atto appartiene la breve e incantevole danza «dei cignetti», così chiamata perché nella sua coreografia Ivanov volle affidare questo episodio a quattro giovanissime danzatrici che devono eseguire simultaneamente gli stessi passi tenendosi per il braccio. E sempre nel secondo atto, dopo la serie della «danze dei cigni», abbiamo l'incontro fatale fra il principe e Odette e l'innamoramento: dopo una introduzione dell'arpa, ascoltiamo un intenso tema lirico affidato inizialmente al violino solo, che nel corso della elaborazione successiva sarà ripreso anche dal violoncello.

Appartengono tutti al terzo atto i quattro pezzi successivi, quattro momenti consecutivi (n. 20, 21, 22 e 23 della partitura) del *divertissement*

collocato nella festa nel corso della quale il principe Sigfrido deve scegliere la donna che sposerà. Sono danze legate a nazioni diverse. La «Danza ungherese» è una *csárdás* tzigana che presenta la caratteristica successione di una sezione lenta seguita da una veloce. La «Danza spagnola» inizia con un ritmo di Bolero scandito dalle nacchere e introduce poi nuove idee. La «Danza napoletana» presenta un motivo di serenata, intonato dalla cornetta; poi una progressiva accelerazione conduce alla tarantella conclusiva. Infine la Mazurka contrappone il piglio energico dell'inizio alla maggior delicatezza della sezione centrale. Con questa successione di danze 'nazionali' Čajkovskij arricchisce con ritmi e colori nuovi le tradizioni del balletto nella loro componente virtuosistico-esornativa che il compositore sa accettare e realizzare con impareggiabile eleganza.

Del breve quarto atto si ascolta soltanto la conclusione, dalla drammaticità straordinariamente sobria e concisa. Anche qui ritroviamo il tema del cigno che appartiene all'inizio del secondo atto. Secondo David Brown il libretto originale non prevedeva alcuna apoteosi, dopo che si è compiuto il destino di morte dei due sventurati amanti. L'idea di ricongiungerli «nel tempio dell'eterna felicità» appartiene alle revisioni del libretto compiute dal fratello di Čajkovskij, Modest, dopo la morte del compositore, e non possiamo sapere se questi l'avrebbe accettata.

Paolo Petazzi



STANISLAV KOCHANOVSKY

Direttore principale della NDR Radiophilharmonie di Hannover a partire dalla stagione 2024-2025, ha una raffinata personalità artistica che lo ha portato a essere considerato uno dei più brillanti direttori d'orchestra dei nostri tempi. In questi ultimi anni ha debuttato con successo, tra gli altri, con la Royal Concertgebouw Orchestra, i Wiener Symphoniker, la National Symphony Orchestra di Washington e la Cleveland Orchestra, collaborando con solisti come Leōnidas Kavakos, Michail Pletnëv, Nikolaj Lugansky, Maxim Vengerov, Denis Matsuev, Alexei Volodin, Kirill Gerstein, Sergey Khachatryan, Vilde Frang, Truls Mørk, Pablo Ferrández, Matthias Goerne. Nella stagione 2024-2025 continua le sue regolari collaborazioni con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestre de Paris, la Rotterdam Philharmonic, la DR Danish National Symphony Orchestra, la Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo tra le altre. Nel corso della sua carriera, ha collaborato anche con le principali orchestre russe come la St. Petersburg Philharmonic, la Russian National Orchestra, la National Philharmonic Orchestra of Russia, la Moscow Philharmonic Orchestra e la Mariinsky Orchestra. Con più di trenta opere in repertorio, tra i suoi impegni più recenti figurano *La dama di picche* ed *Evgenij Onegin* all'Opernhaus Zürich, *Iolanta* al Maggio Musicale Fiorentino e *Il principe Igor* alla Dutch National Opera di Amsterdam, lavorando con registi e cantanti come Tcherniakov, Kosky, Nikitin, Netrebko, Abdrazakov, Borodina, Davidsen, Mattei. Dal 2017 è ospite regolare del Festival di Verbier dove ha diretto opere in concerto (*Evgenij Onegin*, *Rigoletto*, *Die Zauberflöte*, *Hänsel e Gretel*) e programmi sinfonici con i solisti Lucas Debargue e Mikhail Pletnev. Oltre al repertorio classico, ha diretto opere raramente eseguite e nuove composizioni come il *Requiem* di Ligeti, l'*Azione Prefatoria* da *Mysterium* di Scriabin-Nemtin, il *Psalmus Hungaricus* di Kodály, l'opera incompiuta di Shostakovich *I giocatori*, il *Silenzio* di Myaskovsky, la Sinfonia n. 21 *Kaddish* di Weinberg e opere di compositori viventi come Dean, Fedele, Broström, Tawfiq, Visman, Campogrande, Escaich, Martinsson, Golijov, Thorvaldsdottir, Tarnopolski, Rääts, Vasks. Ha frequentato la Glinka Choir School nella sua città natale, San Pietroburgo, prima di diplomarsi con lode al Conservatorio Rimsky-Korsakov, dove ha studiato direzione corale, organo e direzione lirico-sinfonica. È stato direttore principale della State Safonov Philharmonic Orchestra e nel 2007 ha iniziato la sua collaborazione con il Teatro Mikhailovsky dove, dall'età di venticinque anni, ha avuto la grande opportunità di dirigere più di sessanta spettacoli di opera e balletto.

Teatro La Fenice
venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00 riservato under35

GUSTAV MAHLER
Sinfonia n. 4 in sol maggiore per soprano e orchestra

Bedächtig. Nicht eilen
(Riflessivo. Non affrettato)

In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
(Con movimento tranquillo. Senza fretta)

Ruhevoll. Poco adagio
(Calmo. Poco adagio)

Sehr behaglich
(Molto comodamente)

soprano Rosa Feola

direttore

DANIELE RUSTIONI
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 4 IN SOL MAGGIORE

Nel suo iter creativo, Gustav Mahler (Kaliste, Boemia, 1860 - Vienna 1911) compone solo Lieder e sinfonie. Nel 1888, quando completa la Sinfonia n. 1, aveva scritto ben poca musica. Oltre alla cantata fiabesca *Das klagende Lied* (Il canto del lamento) che considera la sua prima vera composizione, Mahler si era dedicato principalmente al Lied, un genere che rappresenta il cuore poetico del romanticismo e tardo romanticismo tedesco e che aveva avuto in Schubert il massimo esponente, divenuto poi il modello per tutti i compositori successivi, Mahler compreso. Proprio i Lieder, con la loro forma brevissima, gettano le fondamenta di uno dei più vasti affreschi sinfonici della storia della musica. Mahler li trapianta dalle raccolte che via via compone trasformandoli in segmenti spesso ampi delle sue sinfonie. Già nella Prima, il compositore boemo si serve della materia liederistica, attingendo a un quaderno di quattro canzoni intitolato *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canti di un giovane errante). Con la Seconda si apre invece il Trittico delle *Wunderhorn-Sinfonien*, così chiamate per i molteplici riferimenti ai Lieder tratti da *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo) – la raccolta di liriche popolari curata da Achim von Arnim e Clemens Brentano – e composti tra il 1888 e il 1901. La Sinfonia n. 4 in sol maggiore chiude dunque il Trittico delle sinfonie vocali, concludendo la prima fase della produzione sinfonica mahleriana.

La Quarta viene scritta da Mahler a cavallo del secolo: nasce nell'estate del 1899, dopo quasi tre anni di silenzio, e viene completata nell'estate dell'anno successivo. Per l'occasione, il compositore riprende alcuni schizzi risalenti al 1892 e riferiti ad alcuni Lieder tratti da *Des Knaben Wunderhorn*, già utilizzati in parte per le Sinfonie numero 2 e 3. Uno di questi, *Das himmlische Leben* (La vita celestiale), originariamente previsto come settimo tempo della Terza, diventa con qualche modifica al testo il quarto movimento della Sinfonia n. 4, che dunque intona una stravagante lirica su versi di un più antico canto popolare cattolico bavarese. Rispetto agli edifici sonori grandiosi delle altre sinfonie mahleriane, la Quarta ha un impianto anomalo: è la meno estesa, ha un organico strumentale più

contenuto (mancano per esempio tromboni e basso tuba) ed è divisa nei classici quattro movimenti. Sia per le dimensioni che per gli intenti, sembra rappresentare una pausa di riflessione dopo le vertigini della Terza. Estranea agli sperimentalismi formali delle due precedenti, contempla comunque ambivalenze e aspetti contraddittori che non sembrano andare nella direzione di un ritorno all'ordine. Solo apparentemente è un'opera ingenua e felice. Vi si coglie un che di smarrito, di disorientato di fronte a una felicità che attrae e allo stesso tempo spaventa.

Inizialmente Mahler aveva pensato a una Humoreske sinfonica, che prevedeva sei movimenti secondo un preciso schema programmatico, che poi eliminò, salvando alla fine solo l'idea del primo e dell'ultimo tempo comprendente il Lied *Das himmlische Leben*. Di fatto, Mahler arriverà a progettare i primi tre movimenti della sinfonia in funzione del Lied conclusivo, dove il momento culminante della composizione viene reso esplicito dal canto e dalla parola, e *La vita celestiale* è descritta con gli occhi di un bambino. A questa meta paradisiaca aspirano i tre movimenti precedenti della sinfonia, la musica dei quali rimanda con diverse anticipazioni alla canzone finale. È lo stesso compositore a chiarire in una lettera il programma della Quarta:

Per la verità volevo scrivere una Humoreske sinfonica, ed ecco che ne è uscita una sinfonia di dimensioni normali, mentre quando mi proponevo di scrivere delle sinfonie normali, mi venivano fuori delle opere che duravano il doppio o il triplo della regola. Nei primi tre tempi c'è la serenità di un mondo superiore a noi estraneo, che possiede qualcosa di terrorizzante e spaventoso. Nell'ultimo tempo il bambino, che già appartiene a quel mondo superiore, ne spiega il vero significato.

Il primo movimento, *Bedächtig, Nicht eilen, recht gemächlich* (Riflessivo non affrettato, molto comodo), è aperto in modo inaspettato da suoni di campanelli – che evocano non senza ironia un'atmosfera tra l'irreale e l'infantile - per poi assumere una cifra classicheggiante, chiaro omaggio allo spirito musicale settecentesco. Il primo tema ha un carattere idilliaco, alla maniera di Haydn, ovviamente riplasmato in chiave del tutto mahleriana, mentre il secondo tema, collegato da una breve marcia di transizione, consiste in una semplice melodia che ricorda una gavotta. Mahler utilizza con molta libertà la forma-sonata e sottopone questi e altri motivi, tra il classico e il popolare, a un processo di trasformazione incessante, sconfiggendo in una espressività a tratti quasi allucinata, a ricordarci che la gioia di questo primo tempo è solo illusoria.

Il secondo movimento, *Im gemächlicher Bewegung. Ohne Hast* (Con movimento tranquillo. Senza fretta), è uno Scherzo in forma tripartita, con Trio centrale ripetuto, e assume le sembianze di una danza macabra e grottesca dal carattere contrastante, ora cupo, ora improntato a sereno lirismo. Secondo una testimonianza della moglie Alma, Mahler lo scrive

ispirato da un dipinto di Arnold Böcklin: *Autoritratto con la morte che suona il violino*. Rilevante è in effetti il disegno affidato al violino solista che, come indicato dallo stesso compositore, deve avere il piglio dello stile popolare e un «suono stridente e rude»: un effetto accentuato dalla cosiddetta scordatura dello strumento, accordato un tono sopra. Il risultato è una pagina enigmatica, con un andamento di Ländler che sconfinna in un effetto di straniamento: una danza macabra, ma non tragica, che sembra quasi girare a vuoto. Dopo il contraddittorio rapporto con la morte del secondo movimento, la beata quiete del terzo, *Ruhevoll* (*Poco adagio*), rappresenta un momento di distensione e catarsi. Articolato in cinque sezioni, è uno degli *Adagi* più ispirati dell'intero repertorio mahleriano e presenta un susseguirsi di variazioni su due temi musicali diversi: il primo, sussurrato dagli archi, è estatico e incantato; il secondo, esposto dall'oboe è più malinconico. Un movimento dove la musica, secondo le parole di Mahler, «piange e ride allo stesso tempo» e prevede un lungo climax che raggiunge il culmine in un abbagliante fortissimo dell'orchestra, con squilli di trombe e colpi di timpani, che anticipa nel motivo degli ottoni il tema della 'musica celestiale' dell'ultimo tempo.

Il paradiso viene finalmente raccontato nel quarto movimento, *Sehr behaglich* (Molto comodamente), dal testo del poema *Das himmlische Leben* (La vita celestiale) articolato in cinque strofe adattate dal compositore a un assetto musicale quadripartito. A intonarlo è il canto angelico del soprano, al quale Mahler chiede una «espressione serena e infantile, assolutamente senza parodia». Partiti dalla complessa polifonia del primo tempo, si arriva così alla semplicità di una canzone, dove trovano posto le gioie del cibo, del canto e della danza, e dove si possono riconoscere diversi temi anticipati nel resto della sinfonia. Testo e musica descrivono una sorta di Paese della Cuccagna dove la felicità è data soprattutto dalla disponibilità di visionari banchetti e, dunque, dai piaceri gastronomici. Una gioia ultraterrena innocente e illusoria, ma non priva di risvolti sinistri, come il sacrificio degli animali. Attraverso rapidi tumulti sonori la musica esprime a tratti ambiguità e inquietudini che, spia di una concezione pessimista del mondo, sembrano contraddire l'impronta estatica e la trasparenza che contrassegnano il movimento nel suo complesso. La sinfonia si spegne in un pianissimo degli archi in sordina che crea quasi un effetto di smaterializzazione: una coda leggera, sospesa sull'infinito, che sembra anticipare i finali dell'ultima stagione sinfonica mahleriana.

Roberto Mori

DAS HIMMLISCHE LEBEN

Wir geniessen die himmlischen Freuden,
 D'rum tun wir das Irdische meiden.
 Kein weltlich Getümmel
 Hört man nicht im Himmel!
 Lebt alles in sanftester Ruh'.
 Wir führen ein englisches Leben.
 Sind dennoch ganz lustig daneben;
 Wir tanzen und springen,
 Wir hüpfen und singen.
 Sankt Peter im Immel sieht zu.

Johannes das Lämmlein auslasset,
 Der Metzger Herodes drauf passet.
 Wir führen ein geduldigs,
 Unschuldig's, geduldigs.
 Ein liebliches Lämmlein zu Tod.
 Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten
 Ohn einigs Bedenken und Achten.
 Der Wein kost kein Heller
 Im himmlischen Keller,
 Die Englein, die backen das Brot.

Gut Kräuter von allerhand Arten,
 Die wachsen im himmlischen Garten,
 Gut Spargel, Fisolen
 Und was wir nur wollen,
 Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
 Gut Äpfel, gut Birn und gut Trauben;
 Die Gärtner, die alles erlauben.
 Willst Rehbock, willst Hasen?
 Auf offener Straßen
 Sie laufen herbei!
 Sollt' ein Fasttag etwa kommen,
 Alle Fische gleich mit Freuden
 [angesckwommen!]

Dort läuft schon Sankt Peter
 Mit Netz und mit Köder
 Zum himmlischen Weiher hinein.
 Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
 Die unsrer verglichen kann werden,
 Elftausend Jungfrauen
 Zu tanzen sich trauen.
 Sankt Ursula selbst dazu lacht.
 Cäcilia mit ihren Verwandten
 Sind treffliche Hofmusikanten!
 Die englischen Stimmen
 Ermuntern die Sinnen,
 Dass alles für Freuden erwacht.

LA VITA CELESTIALE

Noi godiamo le gioie celesti,
 quel che giù in terra è gioia, ci è molesto;
 di nessun mondano frastuono
 s'ode qui in cielo il suono.
 Tutto vive in pace dolcissima.
 La nostra è una vita d'angeli,
 e siamo in tutto felici,
 danziamo e saltiamo,
 balziamo e cantiamo:
 San Pietro nel cielo ci guarda fisso.

Giovanni lascia l'agnello in libertà,
 Erode il beccaio all'erta sta:
 noi portiamo un paziente,
 un innocente, un paziente,
 un caro agnellino alla morte.
 San Luca manda al mattatoio il bue,
 senza pensarci troppo, senza scrupoli.
 Il vino non costa un quattrino
 nella celeste cantina;
 gli angeli hanno messo il pane in forno.

Erbe buone e verdure d'ogni genere
 crescono qui nel celeste giardino,
 buoni asparagi, buoni fagiolini,
 e tutto quello che più ci va a genio.
 Pieni e pronti, ecco, son tutti i vassoi.
 Ottime mele e pere, uve rare,
 e gli ortolani, qui, lasciano fare.
 E caprioli, e lepri, chi li vuole?
 Dal mezzo della strada, le bestiole
 corron dentro in cucina qui da noi.
 E se un giorno di magro poi verrà,
 tutti i pesci, con gioia, a galla nuoteranno!

Già là San Pietro pesca
 con la rete e con l'esca
 nel vivaio celeste:
 Santa Marta sia la cuoca, presto!

Nessuna musica giù in terra suona,
 che stia qui con la nostra a paragone.
 Undicimila vergini preclare
 si fan coraggio ed osano danzare.
 Anche Sant'Orsola ride, a quei gesti.
 Cecilia con i suoi parenti
 sono musicisti di corte eccellenti.
 Le voci angeliche
 scuotono i sensi,
 perché tutto alla gioia si desti!

(traduzione di Quirino Principe)



DANIELE RUSTIONI

È uno tra i più importanti direttori d'orchestra della sua generazione tanto nel repertorio operistico che in quello sinfonico. Direttore musicale dell'Opéra National de Lyon dal settembre 2017, è allo stesso tempo alla guida dell'Ulster Orchestra nel Regno Unito dal 2019, a partire dalla stagione 2022-2023 con il ruolo di direttore musicale. Dal 2020 è inoltre direttore ospite principale dell'Opera Nazionale di Monaco di Baviera e direttore emerito dell'Orchestra della Toscana, della quale è stato direttore musicale tra il 2014 e il 2020 e direttore artistico per il biennio successivo. È stato Miglior direttore d'orchestra agli International Opera Awards 2022. È richiesto in tutto il mondo come direttore sinfonico: nel gennaio 2022 ha fatto il suo debutto con la Philadelphia Orchestra mentre l'anno successivo si è presentato per la prima volta alla Carnegie Hall alla guida dell'Orchestra del MET ottenendo enorme successo di pubblico e di critica, subito seguito dal debutto con la Pittsburgh Symphony Orchestra. Ha già diretto tutte le principali orchestre sinfoniche italiane, tra cui l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la Filarmonica della Scala ed è ospite regolare della London Philharmonic Orchestra, della City of Birmingham Symphony Orchestra, della BBC Symphony e della Hallé Orchestra nel Regno Unito, oltre che dell'Orchestra Sinfonica Nazionale Danese. In qualità di direttore musicale dell'Opéra National de Lyon, dirige due nuove produzioni liriche ogni anno: la stagione 2022-2023 si è inaugurata con una nuova produzione di *Tannhäuser*, aprendo così un triennio dedicato al repertorio germanico. Presenta inoltre programmi sinfonici, oltre a essere ospite regolare del Théâtre des Champs-Élysées, con opere in forma di concerto, e del Festival di Aix-en-Provence. Ha diretto nei migliori teatri internazionali, tra cui Scala, Fenice, Opernhaus di Zurigo, Bayerische Staatsoper, Staatsoper di Berlino, Teatro Real di Madrid e Opéra Bastille. Ha sviluppato un'intensa collaborazione con la Metropolitan Opera di New York, dove torna ogni anno dal 2017 per nuove produzioni e riprese. È presente in Giappone dove ha debuttato nel 2014 dirigendo opere presso la Niki kai Opera e concerti sinfonici con la Tokyo Symphony Orchestra, la Hyogo Performing Arts Center Symphony Orchestra e la Osaka Philharmonic. È stato inoltre ospite delle stagioni della Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra alla Suntory Hall. Nel luglio 2024 ha ricevuto l'onorificenza di *Chévalier des Arts et Lettres* dal Ministero della Cultura francese per il suo contributo alla conoscenza della cultura francese nel mondo.

ROSA FEOLA

Raffinata belcantista, si è perfezionata all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, frequentando i corsi di Renata Scottò. Ha ottenuto il riconoscimento internazionale dopo aver vinto numerosi premi tra cui il Plácido Domingo World Opera Competition (2010). È stata inoltre insignita del Premio Speciale del Festival dei Due Mondi di Spoleto. È presente in tutti i principali teatri, tra cui, tra gli altri, Scala, Metropolitan, Lyric Opera Chicago, Opernhaus Zurich, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Glyndebourne Festival, Salzburg Festival sotto la direzione dei più importanti registi e direttori tra i quali Riccardo Muti, con cui collabora stabilmente. La stagione 2023-2024, iniziata alla Washington National Opera, la vede protagonista in *Roméo et Juliette*, prosegue al San Carlo di Napoli con *Turandot* e *La traviata*, alla Wiener Staatsoper nel ruolo di Norina in *Don Pasquale*, all'Opéra Royal de Wallonie-Liège come Giulietta nei *Capuleti e i Montecchi* e un ritorno alla Scala in *Turandot*. All'Arena di Verona partecipa all'evento di celebrazione dell'opera italiana patrimonio dell'umanità.



Teatro La Fenice
sabato 27 settembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00 riservato under35

GUSTAV MAHLER
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Allegro energico, ma non troppo
Scherzo
Andante moderato
Finale

direttore
GIUSEPPE MENGOLI
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 6 IN LA MINORE TRAGICA

Mahler iniziò la composizione della Sesta nell'estate 1903 (abbozzando due o tre movimenti), e la riprese nel luglio 1904, dopo aver portato a termine (probabilmente tra il 29 giugno e l'11 luglio) il ciclo dei *Kindertotenlieder*. Compiuto l'abbozzo del Finale Mahler, nell'eccezionale slancio creativo dell'estate 1904, cominciò la Settima, componendo il secondo e il quarto tempo, le due *Nachtmusiken*, pagine lontanissime dal carattere della Sinfonia in la minore appena terminata. La strumentazione della Sesta lo avrebbe poi impegnato fino all'1 maggio 1905. La partitura fu pubblicata a Lipsia (presso C. E. Kahnt) nel marzo o aprile 1906, e fu eseguita per la prima volta a Essen il 27 maggio 1906, sotto la direzione di Mahler.

Come l'autore aveva preannunciato, la Sesta non ebbe fortuna, o meglio, trovò ammiratori solo in un ambito circoscritto, quello viennese della cerchia di Schönberg (con dirette conseguenze nell'opera di Webern e soprattutto di Berg). In una lettera non datata, ma presumibilmente risalente all'autunno 1904, Mahler aveva scritto a Richard Specht:

La mia Sesta proporrà enigmi con i quali potrà cimentarsi soltanto una generazione che abbia accolto in sé e assimilato le mie prime cinque sinfonie.

Non sembra di grande utilità per dissipare gli enigmi la testimonianza di Alma: nei suoi ricordi del 1904, un anno da lei descritto come particolarmente felice nella vita di Mahler e per il loro rapporto (da cui era nata una seconda figlia), si legge fra l'altro:

Alla fine delle vacanze Mahler mi suonò la Sesta sinfonia, ormai completa [...] Dopo aver abbozzato il primo tempo, Mahler era sceso dal bosco e aveva detto: «Ho tentato di fissare il tuo carattere in un tema – non so se mi è riuscito. Ma devi lasciarmi fare». È il grande tema pieno di slancio del primo tempo della Sesta sinfonia. Nel terzo tempo descrive i giochi senza ritmo delle bambine che corrono traballando nella rena. È spaventoso: le voci infantili diventano sempre più tragiche, e alla fine non resta che una vocina lamentosa che va spegnendosi. Nell'ultimo tempo descrive se stesso e la sua fine, o, come ha detto più tardi, quella del suo eroe. L'eroe che viene colpito tre volte dal destino, il terzo colpo lo abbatte, come un albero. Queste sono

parole di Mahler. Nessun'opera gli è sgorgata tanto direttamente dal cuore come questa. Piangevamo quella volta, tutti e due, tanto profondamente ci toccava questa musica e quel che annunciava con i suoi presentimenti. La Sesta è un'opera di carattere strettamente personale, e per di più profetico. Tanto con i *Kindertotenlieder* che con la Sesta Mahler ha messo in musica 'anticipando' la sua vita. Anch'egli fu colpito tre volte dal destino e il terzo colpo lo abbatté. Ma quell'estate era allegro, cosciente della grandezza della sua opera e i suoi virgulti erano verdi e fiorenti.

Altrove Alma descrive la sconvolta, intensissima partecipazione emotiva di Mahler quando diresse la Sesta:

Dopo la prova generale Mahler camminava su e giù per il camerino degli artisti, singhiozzando, torcendosi le mani, incapace di calmarsi.

Per dovere di cronaca ho ricordato queste note testimonianze, anche perché sono fra le pochissime esistenti sulla Sesta; ma si resta sconcertati di fronte ad affermazioni come quella sul «carattere strettamente personale» della Sesta, di fronte a una interpretazione in chiave autobiografica, e per giunta 'anticipante' e iettatoria, che appare banalmente riduttiva. La frase attribuita a Mahler sull'eroe abbattuto dal destino non ci dice molto; ma sembra avere implicazioni sovraindividuali più che autobiografiche. È necessario soprattutto riflettere sulla peculiarità della posizione della Sesta, sulla sua limitata fortuna, sulle perplessità da più parti sollevate: Ugo Duse ha parlato della percezione di «un programma esterno all'opera», di «deviazione intellettualistica», di estraneità alla natura più autentica del mondo mahleriano, di momento involutivo condizionato da esperienze 'fuorvianti' nell'ambiente viennese, e i suoi argomenti riassumono con incisiva chiarezza la maggior parte delle obiezioni che talvolta sono mosse contro la Sesta. Si potrà rispondere mostrando la coerenza interna e la peculiarità dell'esperienza di questa sinfonia, mentre sul problema del programma la situazione non sembra molto diversa da quella di altre opere mahleriane: basterà non dare alla testimonianza di Alma un peso superiore a quello che merita, e prendere atto del silenzio quasi totale di Mahler sull'argomento. Gli 'enigmi' (Rätsel) di cui parla la lettera citata non si possono certamente risolvere traducendo in un programma dettagliato i percorsi espressivi della Sesta, che tuttavia hanno nelle linee generali una coinvolgente evidenza.

In rapporto alle sinfonie precedenti essa segna senza dubbio un momento a sé: elementi di continuità sono i rapporti dell'*Andante* e del Finale con i *Kindertotenlieder* e soprattutto quelli del primo e dell'ultimo tempo con la apocalittica visione di *Revelge*, il Lied del 1899 che di alcuni aspetti della Sesta costituisce una sorta di premessa ideale; tuttavia Mahler sembra allontanarsi sempre di più dai paesaggi e dai caratteri, dai percorsi eccentrici delle opere precedenti. Colpisce con la massima evidenza la stringata concentrazione su un materiale tematico unitario, che collega il primo tem-

po allo Scherzo e al Finale ed è oggetto di rigorosa, densissima elaborazione. La logica della forma-sonata, radicalmente messa in discussione dal gigantesco primo tempo della Terza, o di volta in volta dalle soluzioni adottate nelle sinfonie seguenti, ora è affrontata per così dire dall'interno, sottoposta a critica sul suo stesso terreno. Si è fatto gran caso alla 'convenzionalità' della disposizione dei quattro tempi, che si succedono come quelli di una sinfonia classica; ma l'articolazione complessiva apparentemente tradizionale rende ancor più inquietante l'approdo a un esito impietosamente negativo. E il recupero degli schemi della forma-sonata e della elaborazione tematico-motivica si scontra con l'impulso epico-romanzesco e con alcuni gesti caratteristici del pensiero mahleriano producendo furiosi contrasti, tensioni tanto più violente e radicali quanto più severa è l'autocostrizione a dar vita a strutture sinfoniche unitarie e compatte. La 'convenzionalità' degli schemi approda ad un rovesciamento dei significati loro connessi nella tradizione sinfonica; la concentrazione su un materiale unitario, e il rilievo decisivo che assume nella Sesta la categoria dell'immanenza formale (su cui dopo Adorno ha con ragione insistito Bernd Sponheuer) conducono a una situazione senza via di uscita, con rigorosa coerenza. Non c'è posto, alla fine della Sesta per "irruzione" di un corale risolutivo, che spezzi il cerchio dell'immanenza. A conclusione dello studio analitico più recente sulla Sesta Robert Samuels ha proposto di leggervi la rappresentazione del «suicidio della sinfonia romantica». Nei tortuosi, lacerati, complessi percorsi che Mahler costruisce sotto il segno prevalente di una tensione febbrile, di una concitazione dirompente, si profilano con visionaria evidenza intuizioni timbriche nuove: l'orchestra della Sesta tende a una individuazione più frantumata, anche rispetto alla Quinta, proponendo rilievi taglienti, colori di incisiva asprezza.

Il primo movimento, *Allegro energico, ma non troppo* entra subito *in medias res* scandendo un martellante ed energico ritmo di marcia. Nel sinistro incedere delle prime battute Quirino Principe ha riconosciuto una probabile reminiscenza della marcia che segna l'entrata in scena di Pizarro nel *Fidelio* (di cui proprio nell'autunno 1904 Mahler curò con Alfred Roller un importante nuovo allestimento all'Opera di Vienna). Con ragione Peter Andraschke ha osservato che le cinque battute introduttive assolvono a diverse funzioni: creano una crescente tensione che prepara l'apparizione del primo tema, hanno insomma un carattere preparatorio che tuttavia non attenua l'effetto brusco, sorprendente (anche se atteso) dell'irrompere del primo tema, un effetto che Mahler volle sottolineare nella revisione della partitura, cancellando nelle prime battute le parti dei fiati, e aggiungendo i fiati al momento dell'attacco del tema, in modo da accentuarne il *fortissimo*.

Il primo tema nella cupa, quasi feroce determinazione che caratterizza la sua scansione si discosta nettamente dagli andamenti di marcia che con tanta frequenza si erano incontrati nelle sinfonie precedenti (o nei

Lieder del Wunderhorn). Si può soltanto sentire l'eco della marcia spettrale, incessante, oltre la morte, dei soldati di *Revelge* (a maggior ragione avvertibile nel Finale): in comune c'è anche l'idea di un impulso inarrestabile (ma che non approda a vitalistico ottimismo), che caratterizza tutta l'esposizione del primo gruppo tematico, con il suo inquieto procedere tra varianti e scomposizioni, tra impennate e ricadute, in un fitto e sapiente lavoro di incisi, posto in luce da una timbrica aspra. Ha infatti una struttura complessa, che riunisce motivi diversi, destinati singolarmente a varianti, trasformazioni, trasposizioni, e sembra racchiudere in sé caratteri che appartengono al percorso espressivo dell'intera sinfonia, perché lo slancio, l'impetuosa determinazione appaiono destinati a inesorabile frustrazione, i movimenti verso l'alto sono contraddetti dal prevalere nei profili tematici dei movimenti opposti, delle cadute, slancio e depressione convivono, insomma, nel gesto di questo primo gruppo tematico, in cui, lo ricordiamo per inciso, sono state notate reminiscenze da Liszt (Primo concerto, cfr. motivo della tromba alle battute 29-30 della Sesta) e dal Manfred di Schumann (battute 34-40 della Sesta). La sua esposizione occupa 56 battute: poi l'impeto della marcia sembra frammentarsi e disperdersi. E sembra che il primo tema vada a precipitare sul 'motto' che segue immediatamente e che è uno dei più significativi elementi unificanti nella Sesta: è costituito da un ritmo minaccioso e dall'accordo maggiore in *fortissimo* che diventa di colpo minore decrescendo fino al *pianissimo*. Lo scambio maggiore-minore, vocabolo schubertiano caro a Mahler fin dalla giovinezza, assume nella Sesta una importante funzione strutturale, cui è inevitabile legare una interpretazione simbolica come emblema della conclusione negativa della sinfonia.

Con accostamento assai brusco si passa dal motto a un andamento di corale (contrappuntato da frammenti del primo tema). Impossibile confrontarlo con i corali che nelle sinfonie precedenti irrompono luminosi come visioni che schiudono nuovi orizzonti: qui il corale è ridotto a una funzione di breve interludio che dovrebbe fungere da episodio di collegamento tra i due temi principali e con il suo carattere statico esalta l'effetto di sorpresa dell'irrompere (in fa maggiore) del secondo tema, che, in netto contrasto con il primo, vale una promessa di felicità. A proposito delle molte riserve che questo tema programmaticamente pieno di slancio ha suscitato, con il suo empito declamatorio, Adorno ha osservato come più volte i temi mahleriani esistano soltanto per la loro funzione specifica, ad esempio per definire il massimo contrasto: il secondo tema (detto 'tema di Alma' perché, come si è visto, nei suoi ricordi si racconta che in esso Mahler voleva ritrarla)

è l'esempio corrente di tale sforzo, che è incorreggibile in quanto intrinseco alla problematica formale.

Va sottolineato che, pur nell'evidenza del contrasto, primo e secondo tema sono legati da materiale motivico comune. I rapporti fra i materiali dei due temi serviranno a Mahler nel Finale. Il 'tema di Alma' ha qui una funzione programmaticamente ottimistica, come conferma anche lo sforzo affermativo della coda. E non stupisce, allora, che riveli affinità con l'*Adagietto* della Quinta (per l'insistenza su intervalli di seconda), nonostante le molte evidenti differenze di carattere. Ma alla fine dell'esposizione il secondo tema si frammenta e si spegne nel registro grave.

A questo punto (battuta 122) Mahler prescrive il ritornello della esposizione, cosa che non era più accaduta, nella stesura definitiva di una sua partitura, fin dai tempi della Prima. Con questa ripetizione, ha osservato Bekker, il primo tempo presenta una durata più adatta a controbilanciare il gigantesco Finale. Ma non è tutto qui: con ragione Andraschke ha notato il significato pessimistico che si può leggere nella ripetizione di una esposizione dove la sconfitta è già da molti segni manifestamente prefigurata. La coerenza interna della sinfonia che Mahler volle chiamare *tragica* si impone fin dall'inizio con evidenza e non lascia dubbi sull'esito conclusivo.

La singolarità dello sviluppo è data dalla onirica staticità della visione che si dischiude poco prima della metà, da battuta 198 a battuta 250. La prima parte dello sviluppo si apre con accenti cupamente sarcastici, quasi feroce sberleffo, rielaborando diversi elementi del primo tema: qua e là interviene lo xilofono, strumento nuovo per l'orchestra mahleriana, a sottolineare gesti di 'diabolica' irrisione. Accanto a questo carattere si profilano anche atteggiamenti diversi: nasce dal primo tema una nuova idea dal respiro appassionato (battuta 158) che, dopo una sinistra variante del secondo tema (battuta 178, accompagnata dalla 'derisione' dello xilofono e dei trilli dei legni), produce una breve impennata ascensionale.

Con improvviso trapasso si apre alla battuta 198 la seconda sezione dello sviluppo, che sta a sé come una visione di lirica quiete, con il 'suono di natura' dei campanacci evocanti la lontana purezza di altitudini alpestri. Essi entrano a far parte di una 'superficie sonora' che include anche la celesta, accordi eseguiti con il tremolo degli archi in *pianissimo* (o anche sul ponticello con trilli smaterializzati) e interventi dei fiati: i corni ripropongono il motto maggiore-minore, e in questo contesto si profilano, con un carattere onirico, irreali, reminiscenze del secondo tema (qui non sospetto di banalità) e dell'andamento di corale.

Schönberg ricorda con ammirazione questo episodio onirico, una sorta di rifugio nell'idillio a contatto con la natura, nella sua conferenza di Praga del 1913:

Si pensi alla Sesta, allo spaventoso conflitto nel primo tempo. Eppure la sua situazione lacerata e dolorosamente stravolta produce da sé il suo contrario, il passo celestiale con i campanacci lontani, il cui freddo, glaciale conforto è donato da una altezza che può essere raggiunta solo da chi s'è innalzato fino

alla rassegnazione; può udirlo solo chi comprende ciò che mormorano voci più alte, senza calore animale.

Per il 'suono di natura' dei campanacci Mahler rifiuta esplicitamente in partitura associazioni programmatiche in senso descrittivo, come è ovvio. La collocazione dell'episodio in un'altra sfera, rispetto ai conflitti del primo tempo, è sottolineata dall'irrompere di una variante del primo tema, che rimette bruscamente in moto gli andamenti di marcia e inizia un percorso che con tensione continua, con una esplosione di energia, sfocia nella ripresa nel volgere di trentacinque battute.

La ripresa inizia in la maggiore, ma dopo l'attacco luminoso si intensificano i colori cupi del primo tema, e viene sensibilmente trasformata l'idea con carattere di corale che faceva da transizione fra i temi principali, perché riappare in valori diminuiti e in una nuova situazione timbrica. Il passaggio al secondo tema non potrebbe ripetere il colpo di scena dell'esposizione, e infatti esso è ripreso soltanto a frammenti che a poco a poco si dilatano, producendo indugi e rallentamenti. Si prepara così l'inizio dell'ampia coda, aperta in *pianissimo* da elementi del primo tema. Irrompe in *fortissimo*, «furiosa», una sua variante: si sovrappongono, in una densa e incandescente elaborazione, motivi del primo e del secondo tema, finché un andamento marziale porta in crescendo alla risolutiva cadenza in la maggiore. Le ultime quaranta battute sono dominate dalla fragorosa affermazione del 'tema di Alma', prima in valori aumentati, poi trionfalisticamente imposto con andamento più rapido. La clamorosa volgarità di questa conclusione è tutta sopra le righe, in un clima di retorica perorazione, di delirante eccitazione, così furiosamente 'voluta' da far pensare a una gesticolazione nel vuoto, e non, come pensano Paul Bekker o Erwin Ratz, a una vera esplosione di ottimismo. Non sarà questo il carattere della conclusione della Sesta. Le energie scatenate nel primo tempo rimandano al Finale, che del primo tempo costituisce il vero e proprio proseguimento riprendendone molti materiali.

Lo Scherzo e l'*Andante* nel disegno complessivo assumono necessariamente il carattere di intermezzi. Sono pagine di straordinario rilievo, di una qualità cui non dovrebbe mancare il riconoscimento anche dei giudici più severi della Sesta. La loro collocazione come intermezzi contribuisce in parte a spiegare le incertezze di Mahler sul loro ordine di successione. Nella prima edizione (e all'esecuzione di Essen) lo Scherzo precedeva l'*Andante*. Una nuova edizione riveduta, che uscì nello stesso 1906, invertiva però l'ordine dei movimenti, e così pure una terza, sempre del 1906, che ritoccava la strumentazione per renderla più trasparente. In questa versione la Sesta nel 1906 fu eseguita a Berlino e Monaco. Per l'esecuzione a Vienna del 4 gennaio 1907 Mahler mutò nuovamente parere, ripristinando l'ordine originario, che sarebbe poi divenuto quello definitivo. Nei programmi e nei

manifesti dell'esecuzione viennese la sinfonia ricevette il titolo di *tragica* con cui è nota: fu quella l'ultima volta che Mahler ebbe occasione di dirigere la Sesta. Sul problema dell'ordine dei movimenti centrali va ricordata la testimonianza di Mengelberg, che ribadisce come scelta conclusiva di Mahler l'ordine originario con lo Scherzo al secondo posto.

Le incertezze e i ripensamenti di Mahler sull'ordine dei movimenti centrali dipendono dal fatto che, in quanto intermezzi, non appartengono in modo univoco a uno svolgimento progressivo, a un percorso. Si comprende che Mahler preferisse porre l'*Andante* accanto al Finale, ma si può anche capire che destasse in lui qualche esitazione il fatto che con lo Scherzo al secondo posto si succedono due tempi di andamento veloce entrambi in la minore, legati da un inizio apparentemente affine e da materiale tematico comune. Si può osservare comunque che il primo finisce in la maggiore: facendogli succedere il la minore dello Scherzo ci si collega al motto-simbolo della Sesta. E si sottolinea con forza ossessiva la continuità tra i due tempi, la presenza in essi di affinità.

Anche lo Scherzo comincia con un andamento ostinato, sottratto però al dinamismo, all'energia propulsiva dell'inizio cupamente impetuoso del primo movimento. Qui l'ostinato (e la scelta stessa di restare nella tonalità di la minore), assume un significato ossessivo. Con ragione Redlich ha parlato di «orrori da museo delle cere» evocando il mondo fantastico, spettrale e notturno dei *Fantasiestücke in Callots Manier* di Hoffmann. C'è una sorta di sinistra, minacciosa rigidità nelle insistite ripetizioni delle prime battute. Lo Scherzo della Sesta si colloca agli antipodi di quello della Quinta, perché, coerentemente con l'impostazione della sinfonia cui appartiene, punta su un materiale limitato, tendendo all'essenziale concentrazione unitaria, che si traduce poi in ossessione, con accenti demoniaci e grotteschi. Il mondo della danza qui è negato o presentato in chiave stravolta, in modo da renderlo irriconoscibile. Le intuizioni timbriche di per sé basterebbero a farne una delle pagine più suggestive di Mahler: sonorità taglienti, aspre o spettrali, ombre sinistre che sembrano insinuarsi nel colore orchestrale sottraendogli compattezza. Anche nello Scherzo vanno notati fra l'altro gli interventi dello xilofono.

Quasi tutti riconoscono nel secondo tempo la forma dello Scherzo con due Trii; ma lo schema tradizionale va menzionato semplicemente come oggetto di allusione, di spettrale rievocazione, perché in realtà lo Scherzo presenta uno sviluppo ininterrotto, sensibilmente più vario e complesso, basato su due sole idee principali e su molteplici varianti ed elaborazioni. La prima parte si pone in stretto rapporto con il materiale del primo tempo, pur conferendogli un carattere completamente diverso, con la sinistra pesantezza che appartiene agli incubi: prende forma dalla ripetizione e accostamento di motivi di breve respiro. Vi trova posto anche una anticipazione del tema del Trio (a battuta 51). Il procedere ossessivo, che prosegue senza

propriamente evolversi, si arresta alle battute 87-91 sulla successione degli accordi maggiore-minore (uniti a un disegno cromatico discendente), poi si ha la transizione al primo Trio, su note ostinatamente ripetute.

Il primo Trio in fa maggiore è decisamente più lento e porta le indicazioni «Altväterisch» e «Grazioso», dove l'aggettivo tedesco, che significa «nel vecchio stile» (o «fuori moda») precisa il reale significato del termine italiano. La vecchia «grazia» di un minuetto o di un'altra danza si rivela impossibile in questa pagina dove la costante alternanza di battute in 4/8 e in 3/8 o 3/4 crea continui inciampi, asimmetrie dall'effetto spettrale: se si vuole prestar fede alla frase di Alma sui terribili giochi infantili «senza ritmo» che sarebbero evocati nello Scherzo si può pensare proprio alla mortale rarefazione del clima del Trio, a quel che in esso appare quasi scolorito e svuotato, di una grazia pallida e malata. Alla conclusione del primo Trio in un episodio di transizione appare brevemente una nuova idea, che sembra evocare uno stanco valzer lento ed è una trasformazione di materiali della prima parte.

Al posto della ripresa dello Scherzo (da battuta 199, di nuovo in la minore) troviamo un suo sviluppo che ne intensifica i caratteri amari, i giochi d'ombra, fa intervenire la «diabolica derisione» dello xilofono, propone altre geniali intuizioni timbriche, spesso legate alla straordinaria capacità che Mahler rivela qui di eludere la compattezza del colore orchestrale quasi insinuando come corpi estranei diversi piani sonori, nitidamente individuati. Anche la fine di questa sezione è suggellata dall'accordo maggiore-minore (anche qui integrato da altri gesti), seguito dal passaggio al secondo Trio (battute 273-354) in re maggiore.

Nel secondo Trio i materiali del primo sono variati, e così pure l'episodio conclusivo di transizione allo Scherzo. Il nuovo ritorno dello Scherzo è abbreviato, ricondotto a intensa concisione, culmina in una smorfia, si dissolve in una sorta di crollo (il rapido disegno cromatico discendente ai flauti, violini e viole), mentre dalla battuta 402 gli oboi richiamano il tema del Trio. Echi del Trio e degli episodi di transizione caratterizzano le pagine conclusive, dove si ripete più volte il motto con lo scambio maggiore-minore.

Nella sua ossessiva concentrazione su un materiale limitato, nelle movenze spettrali o sinistre e grottesche, quasi da marionetta (forse qua e là si può sentire affiorare un lontano presagio di *Petruška*), lo Scherzo appare la radicale, deliberata negazione dell'energia vitalistica che in un impianto sinfonico tradizionale caratterizza spesso questo movimento, a conferma di quanto riesca illusorio, nella Sesta, il ritorno alla 'convenzionalità' dei quattro tempi, a un impianto di cui si capovolge in realtà il significato. La melodia in mi bemolle maggiore con cui inizia *l'Andante moderato* piaceva a Schönberg, che nella conferenza del 1913 si sofferma sul modo in cui questo disegno sfugge alle simmetrie tradizionali, dilatandosi al di là della

convenzionale articolazione in otto battute. Proprio la sottigliezza della costruzione metrica, con le sue irregolarità e le sue ambivalenze, contribuisce a sottrarre la melodia al rischio della banalità. L'effetto chiaroscurale delle note alterate, che fin dalla prima e terza battuta introducono sfumature del modo minore, accentua il carattere di raccolta mestizia, di afflitta, quasi autunnale rassegnazione che apparenta questa melodia ai *Kindertotenlieder*: come ha osservato Redlich il quarto, «Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen», è anch'esso in mi bemolle maggiore, con un accompagnamento affine nella parte del violoncello, mentre dal punto di vista melodico si può confrontare la fine del primo Lied con le battute conclusive (9 e 10) della melodia principale dell'*Andante*. Ai *Kindertotenlieder* appare vicina anche la scrittura rarefatta, cameristica di diverse pagine dell'*Andante moderato*, con l'emergere solistico dell'oboe o di altri strumenti a fiato: il tempo lento nella Sesta Sinfonia è una parentesi lirica che si colloca in una sfera del tutto appartata, come accade anche altre volte in Mahler, e con evidenza forse anche maggiore in questo caso, data la coerenza unitaria dell'impostazione degli altri movimenti. Anche qui il peculiare rapporto mahleriano tra Lied e sinfonia sembra manifestarsi in una sorta di «canto senza parole», ma in modo diverso da quel che si era visto nell'*Adagietto* della Quinta, anche per la complessità della forma, tutt'altro che convenzionale, del tempo lento della Sesta Sinfonia.

Alla prima idea se ne affianca una seconda in sol minore, di struggente mestizia, introdotta a battuta 22 dal corno inglese con velati accenti pastorali. La sua presentazione non comporta cesure: una figura cullante dei legni, che fiorisce alla fine del primo tema, prosegue all'inizio del secondo. Negli episodi successivi entrambe le idee principali (alle quali si affiancano altri motivi) sono oggetto di ripetizione variata e di una sorta di breve sviluppo che approda (battuta 84) a una visione in mi maggiore, che Paul Bekker paragona a un raggio luminoso nella atmosfera velata precedente. Questa pagina, dove ritornano i campanacci del primo tempo, segna una svolta, dopo la quale la riapparizione della melodia iniziale variata (battuta 100) non è l'avvio di una ripresa, ma di un percorso visionario che va oltre gli schemi consueti: sfocia in un libero episodio lirico («Misterioso», battuta 115), di incantata rarefazione, cui seguono il ritorno della seconda idea (battuta 139) e uno sviluppo dove il lirismo dell'*Andante* raggiunge il massimo calore, la massima densità polifonica e ampiezza di respiro, dilatandosi con intensità appassionata, in una visione che costituisce il punto culminante del pezzo. Poi Mahler lascia che lo slancio si plachi lentamente, digradando senza cesure fino allo spegnersi conclusivo dello stupendo congedo, eludendo la convenzionalità di una ripresa e ciò che di artificioso avrebbe comportato in questa situazione: Adorno ha citato questa soluzione formale come esempio della sensibilità con cui il Mahler maturo vive l'esperienza dell'irreversibilità del tempo musicale.

Dopo che si è chiusa in mi bemolle maggiore la lirica parentesi, la struggente contemplazione dell'*Andante moderato*, il Finale inizia con una introduzione in do minore (anche questo rapporto tonale può aver indotto Mahler a preferire l'originaria disposizione dei tempi). Nella complessità e nella eccezionale ampiezza di questo Finale l'introduzione assume fra l'altro la funzione di offrire all'ascoltatore dei punti di riferimento all'interno della gigantesca architettura: ritorna infatti, in forma sempre variata, all'inizio di ognuna delle sezioni fondamentali della forma-sonata, precedendo l'esposizione, lo sviluppo, la ripresa e la coda. Spiegata così, la sua integrazione nello svolgimento del Finale è descritta con semplicistica approssimazione; ma è vero che i ritorni dell'introduzione sono fra i mezzi che consentono a Mahler di mantenere nella immane costruzione alcuni elementi di simmetria, di assicurare una compattezza, anche se gli schemi tradizionali sono radicalmente messi in discussione, anche se la densità e l'impegno del lavoro tematico producono un costante rinnovarsi del discorso. Il materiale elaborato rimanda a quello del primo e del secondo tempo attraverso molteplici affinità e legami, e fitti rapporti si stabiliscono fra i temi del Finale: i gruppi tematici principali presentano numerosi elementi comuni (a cominciare dal ritmo puntato e dall'intervallo di seconda), pur possedendo una caratterizzazione espressiva nettamente individuata. Essi sono peraltro personaggi dalla storia non lineare, come protagonisti di quello che Robert Samuels ha definito «il più complesso» di ogni altro movimento mahleriano, dove il prender forma, trasformarsi e dissolversi di temi e motivi delinea percorsi espressivi fra i più laceranti e densi di contrasti e conflitti che Mahler abbia creato, fino all'inesorabile sconfitta della conclusione.

L'introduzione, di centotredici battute, presenta i materiali fondamentali del Finale e ne rivela i legami con il primo e il secondo tempo. Comincia con un grande gesto, che prima si proietta energicamente verso l'alto, per precipitare poi senza sosta fino al grave pizzicato del contrabbasso: nella duplice direzione ascendente e discendente questa figura (che contiene elementi fondamentali come il salto d'ottava e il ritmo puntato) sembra riassumere l'arco espressivo del Finale, la continua alternanza di situazioni 'positive' e 'negative' destinate ad approdare al cupo pessimismo della chiusa: alla figura iniziale, nella fase discendente, si sovrappone anche il motto dell'accordo maggiore-minore con la fatale scansione ritmica che lo accompagna. Alla compattezza dell'ampio gesto iniziale segue una zona d'ombra, dai profili incerti e frantumati, dove si presentano in modo apparentemente caotico frammenti di motivi: la tuba propone subito il salto d'ottava e il fondamentale ritmo puntato che richiama anche nel Finale la marcia spettrale di *Revelge*; affiorano inoltre vari elementi del secondo tema (anticipato dal corno da battuta 30), mentre per qualche battuta i campanacci introducono una reminiscenza della visione che si era dischiusa nello sviluppo del primo tempo. In poche battute si ha

una presentazione quasi completa dei nuclei fondamentali. Un cupo e pesante andamento di corale, seguito dal motto maggiore-minore, conduce a un energico crescendo e di qui all'ultima sezione dell'introduzione, che segna il trapasso (in tempo *Allegro moderato*) al la minore e all'*Allegro energico* dell'esposizione.

Il primo tema (e in misura anche maggiore il secondo) appare frutto di un complesso aggregarsi di motivi (in parte comuni), che poi tenderanno ad assumere vita autonoma. La presentazione dei temi principali (e della cupa idea di transizione che si richiama a quella con andamento di corale apparsa nell'introduzione) è relativamente concisa e presenta caratteri nettamente differenziati, creando una sorta di corrispondenza all'esposizione del primo tempo. All'energia del primo gruppo tematico si contrappone l'imponenza, la gravità anche opprimente dell'idea di transizione (da battuta 141) e poi la chiarezza luminosa, la mobile varietà del secondo tema in re maggiore (da battuta 191). Su quest'ultimo Adorno ha osservato:

è anch'esso intenzionalmente breve, pur risultando, nel suo rapido empito, la figurazione musicale più vicina al 'romanzo' che Mahler abbia scritto, danzante come una barca in pericolo su onde irregolari [...] Questo tema asimmetrico, purificato da un movimento continuo, è di un'espressione infinita, cangiante tra una gioia lieve e un'ebbrezza spumeggiante, e aiutato in questo dalla sua struttura. Come avviene nella prosa, esso allinea componenti eterogenee, in particolare valori ritmici assai lontani tra loro, che pure grazie ai loro irrigidimenti armonici sono in perfetto accordo reciproco. Qui, come del resto in altri pezzi di Mahler, si potrebbe parlare di conglomerati di frasi musicali, in opposizione alle strade troppo diritte che per tradizione sono intese come un precetto fondamentale e specifico della forma sinfonica. La complessa fisionomia del tema permette di impiegarlo come singola unità o anche di sceglierne e svilupparne alcune componenti, e soprattutto di sfruttare tutte le relazioni sotterranee esistenti tra gli incisi di cui è formato.

All'ebbra esaltazione che è fra i caratteri del secondo tema si legano alcuni momenti che producono eventi decisivi nel corso del Finale. A concludere l'esposizione sono un proseguimento di questo tema, e un episodio di transizione in cui ritornano motivi già noti, che conduce rapidamente a una svolta improvvisa: una variante dell'introduzione, ridotta a quarantadue battute, segna la cesura che precede lo sviluppo (battuta 229).

Sull'analisi dello sviluppo si registrano le divergenze (non sempre inconciliabili) tra i principali studi sul Finale. Ci sembra pienamente condivisibile la articolazione in quattro parti proposta da Adorno e da Sponheuer, e condivisa da Jülg. Nella variante abbreviata dell'introduzione il suono lontano dei campanacci aveva portato una reminiscenza serena, poi il quadro si era oscurato; ma nella prima parte dello sviluppo predomina lo slancio vitale del secondo tema. Con ininterrotta tensione si definisce un grande arco melodico che nel momento culminante vie-

ne spezzato dal primo colpo di martello (battuta 336), che segna anche l'inizio della seconda sezione dello sviluppo. Mahler avrebbe desiderato per il martello una sonorità non metallica, «come un colpo d'ascia», di potenza sufficiente a essere udita nel *fortissimo* dell'accordo. Gli interventi di questo strumento (per il quale egli non trovò una soluzione che lo soddisfacesse pienamente) segnano i tre colpi che secondo la testimonianza di Alma determinano la caduta dell'eroe: nella edizione riveduta Mahler tolse però il terzo. Studiando l'autografo Peter Andraschke ha scoperto che inizialmente i colpi erano cinque; ma quelli segnati alle battute 9 e 530 sono cancellati già nel manoscritto. Dei tre rimasti l'ultimo fu cancellato nella revisione, come vedremo. I primi due colpi si collocano in momenti chiave dello svolgimento formale e assumono ovviamente un significato che non è puramente timbrico: segnano momenti in cui si determina una catastrofe, infrangendo lo slancio vitale, che tuttavia subito dopo conosce un nuovo sussulto, uno scatto concitato.

La seconda sezione dello sviluppo (battute 336-396) inizia con la cupa determinazione dei ritmi di marcia e con la gravità del corale (l'idea di transizione tra il primo e il secondo tema); ma non può essere definita univocamente, con i suoi violenti chiaroscuri. Entrano in gioco materiali diversi, del secondo e del primo tema e soprattutto del gruppo tematico di transizione; non manca una parentesi più tranquilla (battute 364-380, materiale del secondo tema) che sfocia in una pagina di violenza selvaggia, legata alla marcia del primo tema.

L'empito del primo tema trova modo di espandersi compiutamente nella terza sezione dello sviluppo (battute 397-473): la grandiosa espansione, che sembra non trovare ostacoli, ma si carica di funesti presagi con la gravità dei materiali del gruppo tematico di transizione, conduce a una breve zona cantabile e a uno slancio spezzato dal secondo colpo di martello (battuta 479). Inizia così l'ultima sezione dello sviluppo, in qualche modo simmetrica alla seconda, perché dominata dall'idea di transizione, accanto alla quale entrano in gioco altri frammenti motivici: è l'unica sezione dello sviluppo del tutto priva di luce. Due zone prevalentemente oscure inquadrano così l'espansione della marcia, che nella sua energia costituisce la parte centrale dello sviluppo. Come ha osservato Erwin Ratz il riproporsi di situazioni affini nella seconda e quarta sezione dello sviluppo suggerisce l'impressione di un esaurirsi della sua forza propulsiva e giustifica un nuovo inizio, un ritorno (battuta 520) alla introduzione proposta in un'altra variante di cinquantacinque battute.

La rasserenata conclusione di questa variante, con le sonorità dei campanacci, si collega direttamente al secondo tema: la ripresa rovescia l'ordine dell'esposizione (in modo simile alla successione dei materiali elaborati nello sviluppo) e tende a mascherare cesure e trapassi, rendendoli meno netti. L'effetto di ripresa è quindi suggerito in ritardo dal successivo

riapparire del primo tema. I contorni meno netti, e la disposizione ‘retrograda’, conferiscono a questa ripresa

l'espressione di uno schematico corteo di fantasmi come nel Lied *Revelge*. La ripresa diventa uno spettro e il carattere dell'insieme giustifica ciò che vi rimane di simmetrico (Adorno).

Dopo il secondo e dopo il primo tema viene ripresa, con profondi mutamenti, l'idea di transizione, e infine la sezione conclusiva della esposizione, che ora si dilata con ampio respiro cantabile. Ma l'utopia di questo slancio lirico è smentita da una drammatica ripresa variata, molto concisa (diciassette battute), della introduzione, e proprio qui, sul motto maggiore-minore, Mahler aveva collocato il terzo e definitivo colpo di martello (battuta 783), poi cancellato. La coda è immersa in un clima di assoluta, totale desolazione, senza il minimo spiraglio di luce. Va osservato che il terzo colpo di martello si collocava in una posizione diversa dagli altri due, intervenendo come una sottolineatura pessimistica in una fase ormai chiaramente avviata alla sconfitta definitiva. A Mahler quella sottolineatura dovette sembrare superflua, e sarebbe difficile distinguere le ragioni puramente musicali da quelle di natura simbolica: le une e le altre appaiono possibili, forse inseparabilmente.

Con questi cenni si è potuto render conto soltanto delle linee generali della architettura del Finale, grazie alle quali Mahler riesce ad assicurarsi una compattezza strutturale senza ricorrere a soluzioni convenzionali e può caricare la forma-sonata di nuovi significati, reinventando percorsi liberissimi non lineari, ignari delle gerarchie e della logica degli schemi tradizionali, capaci di schiudere una diversa dimensione del tempo. Concludendo il suo commento al Finale della Sesta Adorno scrive:

La trovata geniale del Finale della Sesta sta nell'idea formale che la guida, non nei temi singoli che sono concepiti in funzione di quella, e il contenuto di questo brano è dato dalla sua grandiosa immanenza formale. L'intensificazione ebraica e insaziabile del senso di vivere consuma se stessa, e i momenti più sublimi tendono a crollare in quell'oscurità che riempie interamente lo spazio musicale solo nelle ultime battute. Ciò che si svolge in questo Finale si identifica con la sua stessa negazione in forma di una gravidanza meramente musicale.

Alla conclusione disperata della Sesta si giunge esattamente nel modo descritto da Adorno, attraverso costanti conflitti e capovolgimenti improvvisi, senza che si possa individuare un percorso dalla direzione univoca: al contrario la molteplicità (o la mancanza) delle direzioni è uno degli aspetti che ci fa avvertire, nell'eloquenza della Sesta, l'anelito frustrato di una gesticolazione nel vuoto. Non sorprendono gli elogi di Schönberg alla logica interna e alla concentrazione coerente e rigoro-

sa della Sesta, né che fosse carissima a Webern (forse senza la Sesta non avrebbe inserito i campanacci nell'op. 10 n. 3), né che Berg ne potesse rimeditare in piena autonomia il Finale nel terzo dei *Pezzi* per orchestra op. 6 (dove si addensano materiali mahleriani e sono usati anche i colpi di martello). L'ammirazione dei tre grandi viennesi (e di Adorno) per la Sesta ha prodotto secondo Duse un fuorviante equivoco su questa sinfonia. Certamente sarebbe una forzatura leggerla soltanto alla luce dell'op. 6 di Berg, in chiave 'pre-espressionista'. L'esperienza della sconfitta che nella musica della Sesta è vissuta costituisce in Berg un dato già acquisito, una condizione apocalittica conosciuta con una consapevolezza radicale che non lascia posto a residui romantici o alla retorica dell'eroe abbattuto dal destino. Non credo si possa respingere in blocco la testimonianza di Alma a questo proposito; ma non ci si può fermare alla dichiarazione di Mahler e neppure è lecito intenderla piattamente come un programma, nel senso convenzionale che il compositore aveva da tempo respinto. Nella magniloquenza della Sesta rivivono anche gli echi di Liszt e Berlioz, ma tradotti in un empito delirante: la furia espressiva con cui Mahler aggredisce i materiali tematici in questa sinfonia ne trascende i residui convenzionali, le ovvietà, proiettandoli in una gesticolazione che va ben al di là della retorica, rivelando drammaticamente un vuoto. Dalle contraddizioni implicite nella concezione della Sesta (alle quali abbiamo accennato ricordandone l'impianto apparentemente tradizionale e il rapporto con gli schemi del sinfonismo ottocentesco) Mahler trae fino in fondo il potenziale eversivo, ed è proprio questa spietata coerenza che ammiravano in lui Schönberg, Berg e Webern, in senso etico prima ancora che musicale. Assumendo fino in fondo l'esperienza dell'elaborazione tematica di un materiale unitario, indagato nei suoi molteplici risvolti espressivi, Mahler ne trae, con una logica puramente musicale, conseguenze catastrofiche: il modo in cui si perviene alla 'sconfitta dell'eroe' (con il rovesciarsi in apocalittici crolli delle intensissime, visionarie ascensioni, dei febbrili empiti vitalistici), con una logica rigorosa e stringatissima, attraverso percorsi eccentrici e rivolti in molteplici direzioni, riscatta il sospetto di concessioni programmatiche avanzato da Duse e da altri. Rimane decisiva la seguente osservazione di Adorno, almeno per quanto riguarda la Sesta:

La negatività immanente alla musica di Mahler ripugna all'entusiastica intenzione programmatica propria della musica della linea Berlioz-Liszt: lo dimostra il fatto che i suoi 'romanzi' non hanno e non celebrano eroi, contrariamente a quanto è divulgato da due titoli di poemi sinfonici straussiani e da moltissimi di Liszt. Anche nel Finale della Sesta, nonostante i colpi di martello [...] si attende invano di poter individuare l'eroe che qui dovrebbe essere stroncato dal fato. L'abbandono della musica all'affetto sfrenato ne significa la morte, cruda vendetta del corso del mondo sull'utopia.

Scavando nel potenziale eversivo delle contraddizioni della Sesta Mahler si è indubbiamente allontanato dal mondo delle prime sinfonie: in ciò è stato visto un tradimento, un discostarsi dalle radici. Certamente la Sesta segna una svolta nuova, anche rispetto alla Quinta, e finisce per assumere una posizione in qualche modo isolata nel percorso mahleriano: lo scavo nella immanenza formale sottolineato da Adorno e Sponheuer appartiene soltanto a questa decisiva esperienza. Si dovrà considerarla per questo un momento involutivo e deviante?

La Sesta segna invece un punto di non ritorno, che si ripercuote profondamente nella evoluzione successiva, poi rivolta, fin dalla Settima, a direzioni ancora diverse.

Paolo Petazzi



GIUSEPPE MENGOLI

Vincitore del primo premio al Concorso Mahler 2023 dell'Orchestra Sinfonica di Bamberg, dopo questo successo ha diretto un programma che includeva l'*Ein Heldenleben* di Strauss con i Wiener Symphoniker al Brengener Festspiele. Nel novembre 2023 è tornato ai Bamberger Symphoniker per sostituire Herbert Blomstedt con brevissimo preavviso, dando vita a un concerto ampiamente acclamato dalla critica. Ha collaborato nuovamente con l'orchestra nel febbraio del 2024, per una produzione della Bayerische Rundfunk. Nella stagione 2023-2024 ha debuttato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, con l'Opéra di Marsiglia, con la Rotterdam Philharmonic, la SWR Stoccarda, il Massimo di Palermo e la Bruckner Orchester Linz. Nella stagione precedente, ha concluso il suo periodo come *Assistant Conductor* con Lorenzo Viotti presso l'Orchestra Filarmonica dei Paesi Bassi e l'Opera Nazionale Olandese di Amsterdam. Durante quella stagione, ha debuttato con la Nederland Kamer Orchester e il solista Leonard Elschenbroich dirigendo la prima mondiale del Concerto per violoncello n. 2 di Willem Jeths alla Biennale di Violoncello 2022. La carriera di direttore d'orchestra è stata il risultato della sua passione e interesse sempre più profondi per l'arte della direzione, che ha esplorato durante il suo lavoro come primo violino in orchestre giovanili e professionali dall'età di sedici anni, nonché conseguenza della sua sconfinata curiosità che lo ha portato a esperienze molto diverse, tra cui lo studio di più strumenti, la partecipazione a spettacoli teatrali e l'esibizione con bande musicali. Ha poi lavorato come primo violino e assistente direttore con Oleg Caetani, Daniel Barenboim, Christoph König e John Axelrod con orchestre quali la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, l'Opera House di Oslo, la Sinfonica di Milano e la Royal Operahouse di Covent Garden. Nel 2018 ha debuttato come direttore d'orchestra con la Gustav Mahler Jugend Orchester a Bad Schandau. È stato anche primo violino della Gustav Mahler Jugendorchester, della Filarmonica Toscanini, e violinista orchestrale in orchestre quali la Konzerthaus Orchester e la Rundfunk Sinfonieorchester di Berlino. Vincitore di numerosi concorsi internazionali come violinista, ha completato gli studi violinistici con lode e menzione speciale. Oltre al violino, ha studiato anche percussioni, pianoforte, tromba oltre che jazz ed è compositore e arrangiatore. Dopo aver conseguito la laurea in direzione d'orchestra, ha completato il *master* presso l'Hochschule für Musik Franz Liszt di Weimar con Nicolás Pasquet ed Ekhart Wycik.

Teatro La Fenice
venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

FRANZ JOSEPH HAYDN
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob:I:100 *Militärsinfonie*

Adagio - Allegro
Allegretto
Minuet - Trio: Moderato
Finale: Presto

JOHANNES BRAHMS
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Un poco sostenuto - Allegro
Andante sostenuto
Un poco allegretto e grazioso
Adagio - Allegro non troppo, ma con brio

direttore

MARKUS STENZ
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA N. 100 IN SOL MAGGIORE HOB:I:100
MILITÄRSINFONIE

Franz Joseph Haydn fu per quasi trent'anni maestro di cappella alla corte degli Esterházy, senza mai avventurarsi al di fuori delle residenze di Vienna e di Eisenstadt, felice di questo isolamento, pieno di stimoli creativi. Disse al suo biografo Georg August Griesinger:

Il mio principe era soddisfatto di tutto il mio lavoro, ricevevo gratifiche, potevo sperimentare come direttore d'orchestra, osservare ciò che migliorava o indeboliva un effetto, migliorare, aggiungere, tagliare, osare. Ero isolato dal mondo... e quindi dovevo diventare originale.

Quando, nel 1790 il principe Nicolaus Esterházy morì, suo figlio Anton smantellò l'orchestra mantenendo solo Haydn e pochi musicisti a libro paga. Fu allora che Johann Peter Salomon, impresario, violinista e direttore d'orchestra londinese, decise di invitare Haydn a Londra, come compositore per la sua serie di concerti in Hanover Square, commissionandogli un'opera, sei sinfonie e altri lavori. Haydn, che godeva già di grande fama anche in Inghilterra, accettò la proposta e all'inizio del 1791 si trasferì a Londra dove restò due anni, per poi tornarci tra il 1794 e il 1795. Durante questi soggiorni, che incrementarono la sua fama, gli valsero una laurea a Oxford e numerosi trionfi nella società concertistica londinese, compose le sue ultime dodici sinfonie (nn. 93-104), definite appunto 'londinesi', nelle quali il modello della sinfonia classica si fonde mirabilmente con la fantasia creativa del compositore, attento ai gusti del pubblico londinese e capace di sfruttare le brillanti sonorità della grande orchestra di Salomon.

Nel suo primo soggiorno a Londra aveva ottenuto un grande successo con la Sinfonia n. 94, detta *La sorpresa* per i bruschi contrasti dinamici sottolineati dai timpani nel secondo movimento. Per la sua seconda visita in Inghilterra, volle stupire ancora il pubblico con la Sinfonia n. 100, detta *Militare* per l'uso, ancora nel secondo movimento, di un set di percussioni 'turche' (triangolo, piatti e grancassa), molto in voga nella musica europea di fine Settecento. Originariamente intitolata *Grande Overture con*

movimento militare, fu diretta dallo stesso compositore il 31 marzo 1794 alle Hanover Square Rooms, di fronte a un pubblico di ottocentopersona, ottenendo un grandissimo successo.

Nonostante la varietà tematica, i quattro movimenti formano un insieme coeso, con una stretta interrelazione annunciata fin dall'introduzione lenta (*Adagio*), con frasi che preannunciano i due temi, con una spettacolare modulazione in do minore, con ritmi puntati che anticipano il trio del Minuetto. Privo di temi nettamente contrastanti, l'*Allegro* gioca su motivi interconnessi che si susseguono senza soluzione di continuità ma con vistosi scarti dinamici, variazioni di densità, sorprese timbriche, frequenti modulazioni. Inizia con un tema danzante, esposto nel registro acuto solo da flauto e oboi, ripreso dagli archi, brevemente sviluppato in re minore, seguito da un secondo tema in re maggiore, staccato e ondeggiante, presentato con leggerezza dai violini primi. Dopo due battute di silenzio, lo sviluppo inizia con il secondo tema in si bemolle maggiore e con uno svolgimento brillante, molto vario per colori e percorso modulante.

Il secondo movimento (*Allegretto*) deriva da un precedente *Concerto per Lire Organizzate* (Hob. VIIh:3), che Haydn aveva composto per Ferdinando IV, re di Napoli. In forma ternaria, si apre con un tema in do maggiore, stilizzato e di grande semplicità, in un calmo ritmo di marcia, ma con un timbro vellutato per l'uso dei clarinetti. Nella sezione centrale, in do minore, fanno la loro comparsa gli strumenti turchi, in un forte improvviso, ma su un tema che è ancora una variante di quello principale. Il movimento si conclude con un'estesa coda caratterizzata da uno squillo di tromba, da un rullo di timpani e da un'esplosione in la bemolle maggiore sottolineata ancora dalle percussioni turche. Il movimento in sé non ha alcun carattere militare, né marce o melodie esotiche per accompagnare la strumentazione turca, ha anzi un andamento danzante, eppure questi pochi tocchi strumentali fecero un grande effetto sul pubblico londinese del tempo, che probabilmente lo associò alla guerra in corso contro la Francia rivoluzionaria. In un articolo, il «Morning Chronicle» raccontò come questo movimento si stato accolto con grida di entusiasmo e applausi:

Bis! bis! bis! risuonava da ogni posto. Le stesse signore non potevano trattenerci [...] È l'avanzata verso la battaglia; e la marcia dei soldati, il suono della carica, il tuono dell'assalto, lo scontro delle armi, i gemiti dei feriti e quello che si può ben definire il ruggito infernale della guerra aumentano fino a un culmine che mescola l'orribile e il sublime! Se altri possono concepire tutto questo, solo Haydn finora è stato capace di realizzare tali meraviglie.

I due movimenti successivi della sinfonia tornano però a un'eleganza più classica. Il terzo è un Minuetto (Moderato) dal carattere aristocratico, con il tema principale che si sviluppa attraverso modulazioni e sottili scarti dinamici; nella parte centrale, dalla scrittura a tratti cameristica, un

tema dolce e saltellante si alterna con un motivo puntato, in sol minore, dal carattere marziale, sottolineato da ottoni e timpani. Il travolgente finale (*Presto*) è un rondò-sonata che scorre come un vortice, ma con molte sorprese, alternando tratti tranquilli, forti esplosioni e improvvise sospensioni, a partire da uno spiritoso tema in 6/8 che Donald Tovey descrisse come un gattino che si trasforma in una tigre. Alla fine dell'esposizione, un assolo di timpano introduce un imprevedibile sviluppo, caratterizzato da continue deviazioni verso tonalità lontane, pause drammatiche e anche un accenno a una specie di fugato (in do diesis minore). Nella coda ritornano a colorare l'orchestra le percussioni turche, creando così un equilibrio con lo squarcio militare del secondo movimento e contribuendo a chiudere la sinfonia in un tono raggiante e vittorioso.

JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. I IN DO MINORE OP. 68

Johannes Brahms compose la sua Prima Sinfonia in do minore op. 68 dopo una gestazione lunga e travagliata. Le prime tracce del movimento iniziale si possono far risalire agli anni di Düsseldorf, tra il 1855 e il 1856, anche se lo portò a termine (ancora però privo dell'introduzione lenta) solo sei anni dopo, come scrisse in una lettera a Clara Schumann datata 1 luglio 1862. Da allora, per quattordici anni, si dedicò costantemente alla composizione di questa sinfonia, ma tra mille indecisioni, ripensamenti, correzioni, e nonostante gli amici lo incitassero a completare la partitura. Il lavoro si intensificò durante le vacanze estive del 1874 a Rüschtikon sul lago di Zurigo, poi durante l'estate successiva che Brahms trascorse a Ziegelhausen vicino a Heidelberg, ma soprattutto nell'estate del 1876, quando Brahms decise di fare l'ultimo sforzo trasferendosi a Sassnitz sull'isola tedesca di Rügen, un luogo solitario e tranquillo nel Mar Baltico, a nordovest dello sbocco della Oder: «terra di leggenda, ricca di memorie di antichi personaggi e riti pagani, che un po' somiglia alle rive natali dell'Holstein, ma che custodisce anche delle ampie foreste: ambiente solitario ma proprio per questo congeniale a Brahms, al suo desiderio di trascorrere vacanze laboriose, di compiere lunghe e indisturbate passeggiate nella natura» (Martinotti). A Sassnitz Brahms completò finalmente la partitura, che poi ritoccò a fine estate a Baden-Baden e Karlsruhe. In una lettera del 17 ottobre 1876, indirizzata all'amico Billroth, Brahms fa finalmente cenno alla tanto attesa sinfonia, parlando del suo possibile allontanamento da Vienna:

ora tu dirai che ogni cosa ha il suo lato positivo. Per questa ragione sono arrivato alla decisione di tirare fuori una sinfonia. Ho pensato di dover fare ascoltare ai viennesi come congedo qualcosa come si deve [...] visto che una mia sinfonia è qualcosa di raro.

La sinfonia fu eseguita per la prima volta il 4 novembre a Karlsruhe, dall'orchestra granducale diretta da Felix Otto Dessof, e fu una sorta di prova generale. Poi fu lo stesso Brahms a dirigerla a Mannheim e a Monaco (il 9 e il 15 novembre). Ma la grande attesa esecuzione pubblica fu quella che si tenne a Vienna, presso la Gesellschaft der Musikfreunde il 17 dicembre 1876, sotto la direzione di Hermann Herbeck. L'accoglienza non fu entusiastica e la critica si divise tra i detrattori come Hugo Wolf, e i sostenitori guidati da Eduard Hanslick, che considerò la Sinfonia in do minore legittima erede del sinfonismo beethoveniano, scrivendo nella «Neue Freie Press»:

La nuova sinfonia dà prova di una volontà poderosa di un pensiero musicale logico, di una grandezza di facoltà architettoniche che nessun altro compositore vivente possiede [...]. Non esiste compositore che si sia tanto avvicinato alle grandi composizioni beethoveniane.

Solo un mese dopo, il 18 gennaio 1877, la Sinfonia fu diretta da Brahms a Lipsia, e allora il successo fu unanime: anche Hans von Bülow, che non amava troppo Brahms, ne fu talmente entusiasta che arrivò a definirla, con grande enfasi, «la Decima». È in effetti facile cogliere alcuni elementi beethoveniani, soprattutto nella monumentalità del primo e dell'ultimo movimento, nella intensa elaborazione tematica, nell'orchestrazione densa e priva di colori brillanti, ma il respiro è completamente romantico, e tipicamente brahmsiano l'uso delle modulazioni, delle armonie cromatiche, e il lirismo che permea ogni tema.

Il primo movimento si apre con un'introduzione lenta (*Un poco sostenuto*) che mancava, come abbiamo detto, nel primo abbozzo: si tratta di un vero e proprio serbatoio di idee tematiche, con le prime otto battute dominate da un martellante pedale di controfagotto, timpani e contrabbasso e da una prima curva melodica modellata su una cellula cromatica (do-do diesis-re) che ritorna nel resto del movimento e circola anche nei movimenti successivi. Attraverso questa introduzione Brahms cerca di ottenere subito la massima tensione tonale e di costruire un nuovo equilibrio formale che rispetta solo in parte i canoni della forma-sonata. Così l'esposizione (*Allegro*) appare subito caratterizzata da un incessante lavoro tematico che determina uno stato di inquietudine e di instabilità: la cellula cromatica, che emerge nei legni, dà avvio al primo tema esposto dai violini primi, con il suo profilo insieme plastico e austero e gli ampi salti proiettati verso l'acuto; il secondo tema, intonato dall'oboe, ha un carattere dolce ed elegiaco, ma anch'esso minato da armonie molto cromatiche e seguito da un'idea nervosa degli archi. Dopo lo sviluppo, che riprende anche spunti tratti dall'introduzione lenta, l'importanza strutturale della ripresa viene attenuata da un ampio episodio conclusivo e da una coda (*Meno allegro*) che ripristina l'atmosfera delle battute iniziali con il pedale ribattuto e le figure cromatiche, ma in modo maggiore.

In netto contrasto con questo primo movimento si presenta l'*Andante sostenuto*, nella lontana e luminosa tonalità di mi maggiore, e in forma di Lied. L'espressione cantabile e intimistica ne fa un'oasi di serenità all'interno della sinfonia, e tuttavia il colore orchestrale è sempre denso (anche per il fitto ordito delle figure degli archi), solo punteggiato da qualche arabesco e dai languidi assoli strumentali che fanno emergere i timbri dell'oboe e poi del clarinetto.

Anche il terzo movimento (*Un poco allegretto e grazioso*), in la bemolle maggiore, introdotto da una sinuosa melodia del clarinetto, conserva il sentimento idilliaco del secondo: è una pagina piena di charme, appena più animata del movimento precedente, che evoca il clima delle Serenate anche per la forte impronta timbrica data dai fiati. Anche se non ne ha il carattere, lo schema formale resta quello dello Scherzo (con un Trio in si maggiore e in 6/8), e la sua funzione sembra essere più quella di introdurre il finale che di creare un *break*.

La poderosa architettura dell'ultimo movimento, che ricorda i finali della Quinta e della Nona di Beethoven, è ancora preceduta da un'ampia sezione lenta e carica di tensione: un cupo *Adagio*, dalla scrittura cromatica, frammentata da brevi inserti pizzicati degli archi, crea una dimensione sonora inquietante, interrogativa, che culmina su una grande settima diminuita e un rullo di timpani; poi l'atmosfera si rischiarà nel passaggio al do maggiore (*Più andante*) e al solenne tema dei corni – Brahms lo aveva annotato molti anni prima, in una lettera spedita a Clara dalle Alpi svizzere il 12 settembre 1868, accompagnato da queste parole: «Hoch auf'm Berg / tief im Tal / grüss ich dich / viel tausendmal» («dall'alto dei mondi dal fondo delle valli, ti mando mille saluti») – ai quali si aggiungono, per la prima volta nella sinfonia, i tre tromboni. Questa lunga introduzione prepara il terreno all'*Allegro non troppo*, ma con brio, avviato da un tema cantabile e sereno intonato dai violini nel registro grave, e molto somigliante a quello dell'inno *An die Freude*. In questo *Allegro*, costruito come un rondò ma con il tema sempre variato, compaiono anche idee esposte nell'introduzione, ma che vengono travolte dal crescente virtuosismo orchestrale, un percorso dalle tenebre alla luce (anche questo molto beethoveniano) che culmina in una grandiosa coda (*Più allegro*), come una vera apoteosi.

Gianluigi Mattietti



MARKUS STENZ

Considerato uno dei più autorevoli direttori del nostro tempo, nella stagione corrente ritorna a due collaborazioni di lungo corso, quella con la Gürzenich-Orchester Köln e quella con la Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, così lavora con la Detroit Symphony e la NCPA di Beijing. 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 residence* 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. La stagione 2022-2023 lo vede debuttare con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Torna inoltre a dirigere la New Japan Philharmonic Orchestra insieme ad altre formazioni che ha guidato in precedenza: Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Seoul Philharmonic Orchestra e Gürzenich-Orchester di Colonia. 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 Wangenheim 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. Nella stagione 2023-2024 ritorna alla Dutch National Opera con *Rise and Fall of the City of Mahagonny* e viaggia a Hangzhou per *Die Walküre*. In Germania dirige concerti con MDR-Sinfonieorchester Leipzig, Stuttgarter Philharmoniker e Staatskapelle Halle. Quella stagione vede anche il ritorno all'Orchestre National de Lyon e, sulla scia di un grande successo nel 2022 con la CBSO, con la Sinfonia n. 2 di Mahler, ritorna a Birmingham per la Sinfonia n. 7 di Bruckner. In Italia dirige sia l'Orchestra della Toscana che l'Orchestra Haydn di Bolzano, e in seguito ritorna alla New Jersey Symphony e fa il suo debutto con la Naples Philharmonic. Alla Fenice dirige *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 31 ottobre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

JEAN-BAPTISTE LULLY
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze
(Il borghese gentiluomo)

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Adagio maestoso - Allegro con brio
Allegretto
Menuetto. Vivace - Trio
Presto vivace

RICHARD STRAUSS
Der Bürger als Edelmann
(Il borghese gentiluomo)
suite dalle musiche di scena op. 60 TRV 228c

Ouverture zum 1. Aufzug (Jourdain - der Bürger) - Schnell
Ouverture all'atto I (Jourdain, il borghese) - Molto allegro

Menuett - Tempo di Menuetto (Ziemlich langsam)
Minuetto - Tempo di minuetto (Moderato assai)

Der Fechtmeister - Ziemlich lebhaft
Il maestro di scherma - Animato assai

Auftritt und Tanz der Schneider - Schnell
Entrata e danza dei sarti - Vivace

Das Menuett des Lully - Sehr gemächlich
Il minuetto di Lully - Molto moderato

Courante - Ziemlich lebhaft
Corrente - Animato assai

Auftritt des Cleonte (nach Lully) - Feierlich
Entrata di Cleonte (da Lully) - In tempo moderato

Vorspiel zum 2. Aufzug (intermezzo) - (Dorantes und Dorimene - Graf und Marquise)
Andante, galante e grazioso
Preludio all'atto II - (Dorante e Dorimene - conte e marchesa) - Andante, galante e grazioso

Das Diner (Tafelmusik und Tanz des Kükenjungen) - Moderato, alla marcia
La cena (Musica da tavola e danza dei garzoni di cucina) - Moderato, alla marcia

violino Roberto Baraldi

direttore

KENT NAGANO

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

JEAN-BAPTISTE LULLY, *LE BOURGEOIS GENTILHOMME*: OUVERTURE E DANZE

Monsieur Jourdain è il figlio arricchito di un mercante di stoffe, un borghese, un *nouveau riche* che sogna disperatamente l'ascesa sociale. Vuole atteggiarsi a gran signore: si veste dunque con abiti sontuosi e si affida a diversi maestri di musica, di ballo, di scherma e di filosofia, attività che considera indispensabili per il suo *status* di gentiluomo. Molto sensibile alla blandizie, Jourdain si fa turlupinare da Dorante, un conte spiantato e privo di scrupoli. Per approfittare della dabbenaggine del ricco borghese, Dorante gli presenta Dorimène, una marchesa vedova e sua amante, che Jourdain si mette a corteggiare. Non sfugge ai suoi piani di ascesa sociale nemmeno la figlia Lucille, che Jourdain è ben determinato a far sposare a un aristocratico. La ragazza però ama riamata il giovane Cléante, che Jourdain rifiuta poiché non di famiglia nobile. Determinato ad ottenere la mano di Lucille, Cléante indossa sontuosi abiti di foggia turchesca e, complice il valletto Covielle, si spaccia per il figlio del Gran Turco, inscenando una pittoresca cerimonia per conferire a Jourdain il titolo di 'Mamamouchi' ossia 'Mammalucco'. L'ingenuo padrone di casa si convince così che sta per dare in sposa la propria figlia a un alto dignitario ottomano e in tal modo si arriva alle nozze fra Lucille e Cléante, celebrate con un omaggio a Sua Altezza il Gran Turco in forma di balletto.

È il 14 ottobre 1670 quando presso il Castello di Chambord, sontuosa residenza dei re di Francia, viene presentato per la prima volta *Le Bourgeois gentilhomme* nell'ambito di una festa di corte. È la nona delle *comédie-ballets* nate dalla collaborazione fra *le deux grands Baptistes*, cioè Jean Baptiste Poquelin detto Molière e Jean Baptiste Lully (anche in scena come Jourdain e Cléante rispettivamente), e la settima con i balletti concepiti dal celebrato coreografo Pierre Beauchamp. Carlo Vigarani si occupò delle scene e il Chevalier d'Arvieux dei costumi. Lo spunto per il soggetto lo offrì l'ambasciatore della Sublime Porta, Sulemain Aga, colpevole di aver espresso il suo disappunto per l'accoglienza ritenuta non abbastanza all'altezza e comunque inferiore a quella che il suo sultano avrebbe riservato a una persona del suo rango. Offeso, Luigi XIV decretò che i turchi venissero messi alla berlina in un *ballet turc ridicule*.

È uno spettacolo totale, una sorta di wagneriano Gesamtkunstwerk *ante litteram*, che assomma recitazione, canto, danza e musica, sia negli intermezzi fra i diversi atti sia all'interno della commedia stessa e conclusa da un grandioso Ballets des Nations. Il genere non è nuovo, ma Molière e Lully regalano perfezione al modello che è pratica già in uso nel teatro antico. Dopo Chambord, *Le Bourgeois gentilhomme* venne replicato più volte a Parigi, al Palais Royal, dove prese la forma in cinque atti che conosciamo ancora oggi e fu affidata alle stampe il 18 marzo 1671.

Nato a Firenze nel 1632 e arrivato quindicenne in Francia al seguito di Roger de Lorraine per conversare in italiano con la nipote Mademoiselle de Montpensier, Giovanni Battista Lully fu protagonista di una straordinaria ascesa sociale che, da *garçon de chambre*, a soli ventuno anni diventa compositore di corte di Luigi XIV, del quale è partner in diversi balli, grande passione del re Sole. Nella sua posizione, che lo dota di ogni tipo di privilegio e di mezzi ingentissimi, l'abile Lully si impone come il più influente compositore francese dell'epoca, firmando raffinate melodie arricchite da elaborati ornamenti e avviando molte delle convenzioni della musica barocca francese, fra cui la tipica ouverture 'francese', costruita su un primo movimento lento e solenne, seguito da un secondo movimento più rapido in forma di fugato e concluso da un 'da capo' che riprende il primo movimento spesso con variazioni.

Anche la musica composta per *Le Bourgeois gentilhomme* si apre con una delle tipiche ouverture bipartite, nei tempi di *Un poco moderato* e *Allegretto*, che, secondo le prescrizioni degli autori, «se fait par un grand assemblage d'instruments dans le milieu du Theatre, on voit un Elève du Maistre de Musique, qui compose sur une Table, un Air que le Bourgeois a demandé pour une Serenade». Riflettendo il gusto del periodo e gli interessi del sovrano, la trama scenica abbonda di passaggi consacrati alla danza e specialmente alle danze secondo la moda francese come la Bourée, la Gailarde, la Gavotte, la Louré e naturalmente il Minuetto. Accanto a queste, si trovano anche pezzi di colore esotico composti da Lully per gli spagnoli e per i personaggi della commedia dell'arte che figurano nella commedia di Molière cioè Scaramouche, Trivelino e Arlecchino. Pezzo forte della partitura è certamente la Marche pour la ceremonie des Turcs, che accompagna con una certa solennità il conferimento del titolo di Mammalucco a Jourdain, pezzo di carattere militaresco in tempo binario fortemente ritmato nello stile turchesco destinato a fornire ispirazione a un secolo e più di turcherie musicali a venire, dal *Tamerlano* di Händel al *Solimano* di Hasse, passando per il Mozart del *Ratto dal serraglio* e dell'*Allegrino alla turca* dalla Sonata per pianoforte n. 11 kv 331 fino al Rossini dell'*Italiana in Algeri* e del *Turco in Italia*.

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 3 IN RE MAGGIORE D. 200

Ha da poco compiuto diciotto anni, quando Franz Schubert completa la Sinfonia n. 3 in re maggiore nell'estate del 1815, anno molto fecondo dal punto di vista creativo. In quell'anno, infatti, compone oltre duecento lavori, tra cui quattro opere liriche, due messe, due sinfonie e cintoquarantacinque *Lieder*. La stessa Terza Sinfonia viene composta in ventisei giorni, cioè fra il 24 maggio e il 29 giugno, con varie parentesi per comporre altri lavori e nonostante l'impegno come docente di musica e le lezioni di composizione bisettimanali con Antonio Salieri.

Rispetto alle due sinfonie precedenti, la Terza è più concisa e compatta. L'organico è lo stesso delle ultime sinfonie di Haydn e Mozart così come anche l'impianto formale ma non mancano di elementi di novità. Come quasi tutte le sinfonie di Schubert, si apre con un movimento lento, un breve *Adagio maestoso* ma manca il tradizionale contrasto con il tema più vivace che segue, l'*Allegro con brio*, aperto dal clarinetto con un tema di vivacità rossiniana seguito dal secondo tema di infantile freschezza esposto dall'oboe. Come nelle quasi coeve Sinfonia n. 7 e Sinfonia n. 8 di Beethoven, non segue un movimento lento ma un *Allegretto* dall'orchestrazione leggera, senza trombe e timpani, in semplice forma ternaria ABA con una sezione principale di carattere haydniano e una sezione centrale animata dalla vivace melodia affidata ancora al clarinetto. Il terzo movimento è un Menuetto più di nome che di fatto, essendo gli accenti spostati sui tempi deboli (come anche talvolta in certe trasgressioni alla Haydn), mentre la sezione centrale – per oboe, fagotto e archi senza i violoncelli – ha il carattere di un *Ländler* o di un valzer popolare. Il movimento finale, *Presto vivace*, costruito sul ritmo scintillante di tarantella di rossiniana vitalità, è abilmente costruito su audaci progressioni armoniche e su forti contrasti dinamici che anticipano di una ventina di anni l'ultimo movimento della Sinfonia *Italiana* di Mendelssohn.

Originariamente concepita per essere eseguita da un'orchestra di dilettanti diretta dal violinista Josef Prohaska, nella quale Schubert suonava la viola, verosimilmente fu suonata per la prima volta in una esecuzione privata. Tuttavia, singoli movimenti (e l'ultimo, in particolare) furono presentati come parti di autentici *pastiche* schubertiani: nel 1860 Johann von Herbeck diresse un programma sinfonico schubertiano composto dai primi due movimenti della Quarta Sinfonia, dal terzo movimento della Sesta Sinfonia e dal finale della Terza Sinfonia, mentre nel 1865 il *Presto vivace* venne utilizzato come finale dell'*Incompiuta* in un concerto della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. Della Terza Sinfonia in versione integrale non si ha notizia di esecuzioni pubbliche fino al 19 febbraio 1881 (Schubert è morto da più di mezzo secolo), quando fu eseguita a Londra sotto la direzione di August Manns come parte dell'integrale delle sinfonie schubertiane

curata dal musicologo George Grove. In quell'occasione, il 1° marzo 1881 «The Musical Times» scrisse:

La Terza Sinfonia di Schubert [...] mostra già grandi progressi rispetto alle precedenti. Sebbene sia stata composta solo pochi mesi dopo la Seconda, è un'opera matura ma anche originale. [...] Il finale è ancora una volta un capolavoro e, nonostante il lasso di tempo intercorso tra le due opere, può addirittura reggere il confronto con il movimento finale della Sinfonia in do maggiore *Grande*.

RICHARD STRAUSS, *DER BÜRGER ALS EDELMANN*, SUITE DALLE MUSICHE DI SCENA OP. 60

ho il Molière. Io avevo sempre pensato a uno dei suoi lavori meno noti, e invece a Parigi mi è balenato quanto perfettamente *Il Bourgeois gentilhomme* si presti per innestarvi un *divertissement* operistico. Ha cinque atti che posso restringere senza nessuna fatica a due, lascio via la scena turca... e con la scena turca cade naturalmente tutto l'intreccio secondario, cadono i personaggi della figlia, di Cléante, di Covielle, più di un terzo del lavoro. Il *divertissement Ariadne auf Naxos* sarà eseguito dopo il diner davanti a Jourdain, al Conte e all'incerta Marchesa, con brevi commenti qua e là degli spettatori, e conclude tutto il lavoro.

È in questa lettera inviata il 15 maggio 1911 dal sobborgo viennese di Rodaun, che Hugo von Hofmannsthal espone a Richard Strauss l'idea per un nuovo lavoro che prevede la ripresa della commedia di Molière vecchia di 240 anni. Hofmannsthal ha le idee chiare: la trama sarà più semplice di quella dell'originale e ci sarà un *divertissement* operistico come conclusione. Il lavoro dovrà naturalmente anche avere delle nuove musiche di scena, aggiornando lo stile antico di Lully.

Strauss si convince subito, come ricorda negli *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* (Garmisch, 1942):

La prima idea era bellissima: si apriva con la prosa più sobria della commedia per innalzarsi poi con il balletto e la Commedia dell'Arte alle altezze della musica pura, assoluta.

Le Bourgeois gentilhomme viene adattato e tradotto in *Der Bürger als Edelmann*. Il nuovo lavoro viene strutturato in tre parti: la commedia di Molière con le nuove musiche di scena di Strauss, una scena di raccordo priva di musiche, e infine l'opera in un atto *Ariadne auf Naxos*. Eliminate le turcherie ormai fuori moda dell'originale molieriano, la vicenda di Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Naxos diventa l'intrattenimento musicale offerto da Monsieur Jourdain ai propri invitati dopo un sontuoso banchetto. La prima versione di *Ariadne auf Naxos* andò in scena all'Hof-

theater di Stoccarda il 25 ottobre 1912 ma non fu un successo. Concluderà Strauss anni dopo:

Se fallì, fu per una certa mancanza di cultura del pubblico. Il pubblico del teatro di prosa si sentiva quasi defraudato, quello dell'opera non sapeva che far-sene di Molière. Il sovrintendente doveva impiegare nello stesso spettacolo sia gli attori della compagnia di prosa che i cantanti della compagnia d'opera; e invece di due buoni incassi ne faceva uno solo: per di più tutt'altro che sicuro.

Durata eccessiva ed elevati costi di produzione, per non dire della difficoltà di mettere insieme una compagnia teatrale e una d'opera, convincono dunque Hofmannsthal ad abbandonare il Molière e a trasformare Jourdain nell'«uomo più ricco di Vienna». L'atto unico resta ma viene aggiunto un Prologo operistico nel quale si mostrano i preparativi dietro le quinte per la rappresentazione dell'opera *Ariadne*. Nasce così la seconda versione dell'*Ariadne auf Naxos*, presentata per la prima volta all'Hofoper di Vienna il 10 aprile 1916 e destinata a imporsi nel repertorio. Con questa soluzione, tuttavia, venivano del tutto sacrificate le musiche di scena composte da Strauss per la prima parte: Hofmannsthal propose quindi un'altra rielaborazione de *Le Bourgeois gentilhomme*, che Strauss ebbe qualche difficoltà ad accettare. Lo spettacolo comunque andò in scena con la regia di Max Reinhardt al Deutsches Theater di Berlino il 9 aprile 1918, dunque in pieno clima bellico, ma fu un fiasco. A partire da questa versione, nel corso del 1919 Strauss elaborò una *suite* orchestrale intitolata *Bühnenmusik zum Bürger als Edelmann des Molière* che lo stesso compositore diresse a Vienna il 31 gennaio 1920.

La *suite* è articolata su undici numeri che fanno ovviamente riferimento al testo di Molière nella rielaborazione di Hofmannsthal: Ouverture all'atto I, Jourdain (*Molto allegro*), Minuetto (*Moderato assai*), Il maestro di scherma (*Animato assai*), Entrata a danza dei sarti (*Vivace*), Il minuetto di Lully (*Molto moderato*), Courante (*Vivace assai*), Entrata di Cléonte (da Lully, in tempo *Moderato*), Preludio all'atto II, Intermezzo (*Andante galante e grazioso*), Das Diner e danza dei garzoni di cucina (*Moderato alla marcia, Allegro molto, Allegretto, Andante, Moderato, Presto*). Si tratta di un autentico *pastiche* dal punto di vista stilistico che ricrea lo spirito del XVII secolo ma rileggendolo in chiave novecentesca, come denuncia soprattutto la scelta di un organico strumentale ridotto nel quale figura anche il pianoforte, lo stesso dell'*Ariadne auf Naxos* di cui questa suite è una sorta di *spinoff*. Alcuni movimenti derivano dichiaratamente da Lully, come il Minuetto che segue l'entrata dei sarti o l'entrata di Cléonte, per il quale Strauss rielabora una Sarabanda di Lully dividendola in tre sezioni (di cui la seconda affidata ai fiati e al triangolo ha un colore vagamente orientaleggiante). Per altri movimenti l'origine è diversa. Ad esempio, il Minuetto della lezione del Maestro di ballo è la rielaborazione di un'elegante melodia ripresa da Strauss dal

progetto del balletto *Kythere* del 1900, in seguito abbandonato, così come la Gavotta scelta per l'ingresso dei sarti al lavoro sulla *mise* di Monsieur Jourdain (la cui tronfia presenza viene sottolineata da fiati e pianoforte). Il movimento finale *Das Diner* o *Tafelmusik* è quello che celebra il banchetto offerto da Monsieur Jourdain ai suoi invitati, un autentico fuoco d'artificio citazionista ed esempio di humour Straussiano: si apre con una Fanfara seguita da una Marcia ispirata a quella per la scena dell'incoronazione dal *Prophète* di Meyerbeer. Le portate che seguono vengono abbinate a spiritose e colte citazioni: il wagneriano *Rheingold* annuncia la portata di pesce, l'autoimprestito dai 'greggi' del poema sinfonico *Don Quixote* per l'arrosto di montone (come l'assolo di violoncello che sottolinea le goffe *avances* dell'alticcio Jourdain a Dorimène) e il canto degli uccelli dal *Rosenkavalier* per il vassoio di tordi e allodole. Sulle note di un valzer viennese i camerieri servono il dessert, un'imponente 'omelette surprise', dalla quale esce un giovane garzone di cucina che chiude la suite con la sua vivacissima danza.

Stefano Nardelli



KENT NAGANO

È considerato uno dei maggiori direttori contemporanei, sia sul versante operistico che orchestrale. A partire dal 2015 è stato direttore musicale generale della Staatsoper Hamburg e direttore principale della Philharmonisches Staatsoper Hamburg. Inoltre è stato nominato direttore artistico del progetto *Ring* con Concerto Köln e Dresden Festival Orchestra e patrono dell'Herrenchiemsee Festival. Nel 2023 è divenuto direttore onorario della Philharmonisches Staatsoper Hamburg, nel 2021 dell'Orchestre symphonique de Montréal, nel 2019 di Concerto Köln, e nel 2006 della Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino. La stagione 2023-2024 inizia con quattro concerti con la Philharmonische Akademie alla Laeishalle di Amburgo, poi con Philharmonisches Staatsoper alla Rathausmarkt Open Air e all'Elbphilharmonie. Seguono numerose produzioni operistiche con la Staatsoper Hamburg, tra cui *Boris Godunov*, *Salome*, *Venere e Adone* di Sciarrino e *Peter Grimes*. Negli precedenti passati ad Amburgo si citano almeno *Les Troyens*, *Lulu*, *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk*, la prima mondiale di *Stilles Meer* e la prima tedesca di *Lessons in Love and Violence*, oltre alla prima mondiale di *Waves* di Pascal Dusapin all'Elbphilharmonie. *Tournée* con la Philharmonisches Staatsorchester Hamburg lo hanno portato in Giappone, Spagna e Sud America. Ha lavorato con le principali orchestre internazionali, tra cui Bavarian Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique Radio France, Orchestre de l'Opéra National de Paris, Chicago e Detroit Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra e Wiener Symphoniker. Progetti speciali sono stati *Das Rheingold* con Concerto Köln e *A Quiet Place* di Bernstein all'Opéra de Paris. Tra le sue direzioni liriche si incontrano *Il viaggio*, *Dante* di Dusapin al Festival d'Aix-en-Provence, *Cardillac* di Hindemith e *Dialogues des carmélites* all'Opéra National de Paris, *The Bassarids* di Henze e la prima di *L'amour de loin* di Saariaho al Salzburg Festival. Altre prime mondiali da lui dirette sono *A White House Cantata* di Bernstein, *Alice in Wonderland* di Unsuk Chin, *Three Sisters* di Peter Eötvös e *The Death of Klinghoffer* ed *El Niño* di John Adams. Nella scorsa stagione si è esibito alla Rosey Concert Hall di Rolle, al Konzerthaus Bozen, alla Maison Symphonique di Montréal, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Tonhalle di Zurigo, alla Philharmonie di Berlino, alla Konzerthalle di Bamberg e al Kulturpalast di Dresda. In aggiunta, ha diretto l'Orchestre de l'Opéra de Lyon e ha eseguito una nuova produzione del *Grand Macabre* di Ligeti alla Bayerische Staatsoper.

ROBERTO BARALDI

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

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, Elisha 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 *tournee* 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 *Aquagranda* di Filippo Perocco, opera commissionata dalla Fenice per i cinquant'anni dell'alluvione di Venezia, vincitrice del Premio speciale Franco Abbiati 2017 e *Le baruffe*, titolo commissionato dal Teatro La Fenice al compositore Giorgio Battistelli andato in scena nel 2022.

CORO DEL TEATRO LA FENICE

È una formazione stabile i cui componenti sono selezionati con concorsi internazionali. All'impegno nella programmazione operistica del Teatro (in sede e fuori) esso ha progressivamente affiancato una crescente presenza nel repertorio sacro, sinfonico e cameristico. Oggi costituisce un punto fermo anche nella programmazione sinfonica della Fenice e svolge attività concertistica in Italia e all'estero sia con l'Orchestra della Fenice che in formazioni autonome o con altri complessi orchestrali. Nell'ultimo dopoguerra ne hanno curato la quotidiana preparazione Sante Zanon, Corrado Mirandola, Aldo Danieli, Ferruccio Lozer, Marco Ghiglione, Vittorio Sicuri, Giulio Bertola, Giovanni Andreoli, Guillaume Tourniaire, Piero Monti, Emanuela Di Pietro, Claudio Marino Moretti. Attualmente preparatore è Alfonso Caiani. Tra i direttori con i quali il Coro ha collaborato in tempi recenti si annoverano Abbado, Ahronovitch, Arena, Bertini, Campori, Chung, Clemencic, Dantone, Ferro, Fournier, Gardiner, Gavazzeni, Gelmetti, Horvat, Inbal, Kakhidze, Kitajenko, Maazel, Marriner, Melles, Muti, Oren, Pesko, Prêtre, Santi, Semkov, Sinopoli, Tate, Temirkanov, Thielemann. Il repertorio spazia dal sedicesimo al ventunesimo secolo. Fra le incisioni discografiche ricordiamo *Il barbiere di Siviglia* con Claudio Abbado e *Thaïs* di Massenet con Marcello Viotti. Fra i più significativi impegni degli ultimi anni, l'Oratorio di Natale e la Messa in si minore di Bach con Riccardo Chailly e Stefano Montanari, il *War Requiem* di Britten con Bruno Bartoletti, la *Messa da Requiem* di Verdi con Myung-Whun Chung, *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli con Lothar Zagrosek, *Alceste* di Gluck con Guillaume Tourniaire, due concerti monografici dedicati ad Arvo Pärt e a Ives, Cage e Feldman con Claudio Marino Moretti, le prime esecuzioni assolute del *Requiem* di Bruno Maderna, del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini con Andrea Molino, di *Aquagranda* di Filippo Perocco e delle *Baruffe* di Giorgio Battistelli. Nel 2018 il Coro ha inaugurato la stagione concertistica della Konzerthaus di Berlino eseguendo, a fianco della Konzerthausorchester e con la direzione di Juraj Valčuha, la *Messa da Requiem* di Verdi. Nel 2023 ha interpretato l'Ottava Sinfonia di Mahler alla Scala, diretto da Riccardo Chailly.

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.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

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

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Miriam dal Don ♦♦, Margherita Miramonti, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, 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 Frascini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viole 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

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 •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Tea Pagliarini, Dario Venghi

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

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

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

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◊
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Brunella Carrari, Caterina Casale, Emanuela Conti, Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won

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

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

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò, Franco Zanette



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Andrea Chinaglia ◊ *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

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

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

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

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

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuo

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti, Andrea Giacomini

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

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

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*, Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp* *, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Giovanni Barosco ◊

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **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 *vice capo responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, nnp*, Alberto Dep pieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegov, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Ricardo Ribeiro ◊

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, nnp*, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◊

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Gabriele Rosato

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

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice "2004-2024"

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore

musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena

musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist

musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera
di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martinez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemma

Teatro Malibran
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Tauelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

30 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
31 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
1 febbraio ore 15.30 per il pubblico e le famiglie

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como
allestimento AsLiCo

Teatro Malibran
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

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



Teatro La Fenice
venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore
Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore
Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran
domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore
Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Éljen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Prizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore
Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meesesstille und glückliche Fabrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore
Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore g 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice
giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte
Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

*direttore***Ton Koopman**

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

*direttore***Myung-Whun Chung**

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

*direttore***Martin Rajna**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

*direttore***Manlio Benzi**

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore xxxix edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

*direttore***Ivor Bolton**

Igor Stravinskij
Pulcinella

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

*direttore***Stanislav Kochanovsky**

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pětr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

*direttore***Daniele Rustioni**

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

*direttore***Giuseppe Mengoli**

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

*direttore***Markus Stenz**

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob:I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

*direttore***Kent Nagano**

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme. ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



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 della Sinfonia n. 104 in re maggiore hob.I:104 *London* di Franz Joseph Haydn sono tratte dal programma di sala del concerto del Premio Venezia del 15 novembre 2008

Le note di sala dei Concerti per pianoforte e orchestra n. 2, n. 4 e n. 1 di Ludwig van Beethoven, firmate da Piero Rattalino, sono tratte da *Cinque Concerti di Beethoven con cinque sinfonie di Haydn*, febbraio-aprile 1986

Le note di sala della Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82 di Jean Sibelius, firmate da Piero Rattalino, sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2016-2017

Le note di sala della Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica* di Gustav Mahler, firmate da Paolo Petazzi, sono tratte, con qualche omissione, dal capitolo sulla *Sesta* del volume: Paolo Petazzi, *Le sinfonie di Mahler*, pubblicato da Marsilio in occasione del ciclo «Berg-Mahler» organizzato dal Teatro La Fenice (1997-1998).

credit fotografici

Hervé Niquet: Henri Buffetaut, Eric Manas
Charles Dutoit: Aline Paley
Marco Gemmani: Grazia Lissi
Cappella Musicale della Basilica di San Marco: Walter Garosi
Alpesh Chauhan: Marco Orselli; Michele Monasta
Enrico Onofri: Florian Ganslmeier; Chico De Luigi
Rudolf Buchbinder: Marco Borggreve
Ton Koopman: Eddy Posthuma de Boer
Alan Bostridge: Kalpesh Latigra
Maarten Engeltjes: Hansvander Woerd
Klaus Minsub Hong: RuthBruckner
Hans Wijers: Donald Bentvelsen
Piccoli Cantori Veneziani: Michele Crosera
Louise Alder: Will Alder
Martin Rajna: Richard Kovács
Giacomo Menegardi: Michele Crosera
Ivor Bolton: Ben Wright
Antonio Poli: Greta Buratto
Luca Tittoto: armonicafilm
Stanislav Kochanovsky: Evgeny Evtyukhov; Marco Borggreve
Daniele Rustioni: Marco Borrelli
Rosa Feola: Todd Rosenberg
Giuseppe Mengoli: Marian Lenhard
Markus Stenz: Max Heiliger
Kent Nagano: Antoine Saito
Orchestra del Teatro La Fenice: Michele Crosera



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 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

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

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 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. 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 2024

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

€ 15,00



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

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

