

TEATRO COMUNALE
PAVAROTTI-FRENI

MODENA

Gustav Mahler
"Resurrezione"
Kent Nagano *direttore*

CONCERTI

2025/26

Sabato 7 febbraio 2026 ore 21

Gustav Mahler

"Resurrezione"

Kent Nagano direttore

Jane Archibald soprano

Christina Bock mezzosoprano

Filarmonica Arturo Toscanini

Coro del Teatro Regio di Parma

Martino Faggiani maestro del coro

Gustav Mahler (Kaliště, 1860 – Vienna, 1911)

Sinfonia n. 2 in do minore "Resurrezione"

1. Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck
(Con espressione assolutamente seria e solenne)
2. Andante moderato. Sehr gemächlich
(Molto comodo)
3. In ruhig fließender Bewegung
(Con movimento tranquillo e scorrevole)
4. "Urlicht" (Luce primigenia) - Sehr feierlich, aber schlicht, Choralmäßig
(Molto solenne ma con semplicità, come un corale)
5. Im Tempo des Scherzo. Wild herausfahrend. Allegro energico. Langsam. Misterioso
(Tempo di Scherzo. Selvaggiamente. Allegro energico. Lento. Misterioso)

Il concerto è dedicato a Matteo Beschi (9 marzo 1971 - 9 febbraio 2023), prima tromba della Filarmonica Arturo Toscanini, prematuramente scomparso.

Organico dell'orchestra

Violini primi Mihaela Costea**, Valentina Violante*, Caterina Demetz, Domenico Pedone, Elia Torreggiani, Giulio Franchi, Camilla Mazzanti, Cosimo Paoli, Alessandro Cannizzaro, Ilaria Angela Daga, Michele Poccecai, Agnese Rava, Simona Cazzulani, Francesco Bonacini

Violini secondi Ginevra Tavani*, Daniele Ruzza, Anna Follia Jordan, Heesun Lee, Ekaterina Reut, Jasenka Tomic, Gian Maria Lodigiani, Fiorenza Nieddu, Yu-Fang Annie Hsu, Luca Madeddu, Larisa Aliman, Sara Setzu

Viole Miho Yamigishi*, Carmen Condur, Matteo Benassi, Monica Vatrini, Diego Spagnoli, Carlos Parra, Sara Screpis, Claudia Chelli, Ilaria Negrotti, Novella Bianchi, Daniele Zironi

Violoncelli Pietro Nappi*, Martino Maina, Vincenzo Fossanova, Simone Centauro, Fabio Gaddoni, Roberta Di Giacomo, Maria Cristina Mazza, Margherita Curti, Filippo Zampa

Contrabbassi Antonio Mercurio*, Michele Valentini, Claudio Saguatti, Emmanuel Nolfo, Antonio Bonatti, Pierluca Cilli

Flauti e ottavini Sandu Nagy*, Letizia Spaggiari, Denise Fagiani, Isotta Violanti
Oboi Gian Piero Fortini*, Linda Sarcuni, Silvia Dalla Libera (anche corno inglese), Giulio Rossi (anche corno inglese)

Clarinetti Giacomo Arfacchia*, Miriam Caldarini, Davide Braco (anche clarinetto basso), Francesco Zarba (anche clarinetto piccolo), Eva Patrini (clarinetto piccolo)
Fagotti Davide Fumagalli*, Matteo Maggini, Vincenzo Riccio, Fabio Alasia (anche controfagotto)

Corni Fabrizio Villa*, Davide Bettani, Alessandro Crippa, Simona Carrara, Ettore Contavalli, Federica Bazzini, Samuele Scalise*, Elisa Bognetti, Alberto Occhialini, Marco D'Agostino

Trombe Matteo Fagiani*, Francesco Gibellini, Luca Festa, Francesco Ulivi, Cristina Zambelli, Sergio Ruiu, Alessandro Ferrari*, Roberto Rigo, Riccardo Cerutti, Marco Catelli

Tromboni Nicolas Pistidda*, Salvatore Veraldi, Donato Grillo, Joao Pedro Cuhna
Tuba Filippo Archetti

Timpani Francesco Migliarini*, Tommaso Lattanzi*

Percussioni Salvatore Alibrando, Antonio Argentino, Tommaso Sassatelli, Carlo Alberto Chittolina, Tommaso Salvadori, Gabriele Genta

Arpe Davide Burani*, Morgana Rudan

Organo Eugenio Maria Fagiani*

Ispettore d'orchestra Roberto Carra

Assistente d'orchestra Lucia Landi

**spalla *prima parte

Organico del Coro

Soprani Damiana Avogadro, Livia Campanella, Gloria Carminati, Francesca Caruso, Raffaella Chiarolla, Catia Cursini, Giulia Gabrielli, Alessandra Maniccia, Angelica Marciano, Eleonora Pironi, Laura Ranieri, Elena Rogova, Cristina Rosa, Lucia Sartori, Lorelay Solis, Lucia Spreca, Caterina Tizzano, Paola Tognetti, Giulia Zaniboni, Daniela Zerbinati
Mezzosoprani e contralti Naira Aghasaryan, Federica Bartoli, Alessandra Demaria, Anna Geremia, Grazia Gira, Ewa Maria Lusnia, Alessandra Perbellini, Marianna Petrecca, Gloria Petrini, Sara Piceni, Maria Vittoria Primavera, Donatella Riosa, Laura Rivolta, Olga Maria Salati, Deborah Salvagno, Maria Ernesta Scabini
Tenori Lorenzo Baldini, Claudio Corradi, Sarah De Carlo, Luca Favaron, Manuel Ferrando, Giacomo Gandaglia, Marco Gaspari, Gianluigi Gremizzi, Damiano Lombardo, Sergio Martella, Bruno Nogara, Gregorio Pedrini, Domenico Poziello, Massimo Quagliucci, Riccardo Rigo, Andrea Rinaldi, Aronne Rivoli, Pengfei Xia
Baritoni e bassi Alessandro Andreoli, Davide Benetti, Alessandro Bianchini, Francisco Bois, Davide Canepa, Riccardo Certi, Lorenzo Ferrara, Giorgio Grazioli, Cesare Lana, Matteo Mazzoli, Francesco Pozza, Luca Romano, Roberto Scandura, Marcelo Schleier Sacco, Fabrizio Scrivanti, Gaetano Vinciguerra, Eun Hyok Yun, Alessandro Zanilli



Gustav Mahler (1860-1911), ritratto storico

Note al programma

Lunga, tanto quanto mai in nessun altro lavoro di Mahler, e complessa fu la genesi della *Seconda Sinfonia* in do minore. Essa si intrecciò con la conclusione della *Prima Sinfonia* in re maggiore (marzo 1888), stabilendo una continuità non soltanto cronologica, almeno per quanto riguarda il primo movimento, portato a termine di getto il 10 settembre 1888. Per quanto in origine pensata come movimento iniziale di una Sinfonia, la pagina fu provvisoriamente considerata finita e dotata di un titolo a sé stante, *Totenfeier (Rito funebre)*, modellato sull'esempio del poema sinfonico. L'eroe celebrato nel finale della *Prima Sinfonia* veniva ora accompagnato alla tomba, e il rito funebre del poema sinfonico a questo si riferiva.

Per quanto non avesse mai rinunciato all'idea della Sinfonia, *Totenfeier* avrebbe trovato un seguito soltanto nel 1893. Negli anni che vi intercorsero Mahler fu impegnato come direttore d'orchestra prima a Budapest (1888-1891), poi ad Amburgo, e questi incarichi finirono per assorbirne quasi tutte le forze; come compositore produsse appena una manciata di *Lieder*, per pianoforte e per orchestra, tutti tratti dalla celebre raccolta di Arnim e Brentano intitolata *Des Knaben Wunderhorn (Il corno meraviglioso del fanciullo)*, sua principale riserva in questi e anche negli anni a venire. Ma nel corso dell'estate 1893 vennero composti di seguito altri tre movimenti di Sinfonia: un *Andante moderato* (finito il 30 luglio), uno *Scherzo* (già il 16 luglio il materiale musicale elaborava spunti del Lied coevo *Des Antonius von Padua Fischpredigt*) e un Lied per orchestra sempre dal *Wunderhorn*, *Urlicht*, già scritto in precedenza come pezzo indipendente. Ancora non era chiaro come e in quale ordine questi brani dovessero disporsi in una Sinfonia e quale ne sarebbe stato il Finale, e difatti nella seconda metà del 1893 l'opera non progredì, in attesa di una conclusione. Mahler intuiva che, in una forma musicale di grandi proporzioni, dopo l'impiego di un'orchestra colossale, spettasse alla 'parola', alla parola redentrice, il compito di portare a compimento l'idea musicale. *Urlicht* per voce sola era un passo in questa direzione, ma non ancora il passo definitivo verso la conclusione.

Questa arrivò finalmente nel 1894. Assistendo alla fine di marzo alla cerimonia funebre in onore di Hans von Bülow, il celebre direttore d'orchestra appena scomparso che tanto lo aveva aiutato nel periodo amburghese, Mahler ebbe la rivelazione: "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 [*Nona Sinfonia*] mi faceva sempre esitare. Allora morì Bülow, e 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 '*Auferstehen!*'. 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? [...] Così è sempre per me: soltanto se vivo un'esperienza, compongo, soltanto se compongo, la vivo!...".

Dopo una rapida revisione del primo movimento, in estate Mahler lavorò alacremente al *Finale* della *Sinfonia*, il cui punto culminante sarebbe stato dunque costituito dall'*Inno alla Resurrezione* di Klopstock (dove il titolo che poi l'avrebbe accompagnata), preceduto dalla grandiosa evocazione del Giudizio Universale. La composizione, ultimata nella strumentazione il 18 dicembre 1894, trovò a lenti passi, quasi mettendo insieme le tessere di un mosaico, il suo compimento, raggiungendo solo così la sua unitarietà, seppur di un carattere alquanto speciale. Prova ne sia che un'esecuzione limitata ai soli primi tre movimenti, diretta da Mahler a Berlino il 4 marzo 1895, ebbe un'accoglienza fredda e sconcertata, mentre miglior successo arrivò alla prima esecuzione completa, diretta da Mahler sempre a Berlino il 13 dicembre 1895.

Una genesi così lunga e complessa per un'opera di proporzioni e organico così insoliti (legni a 4, 10 corni, 8 trombe, 4 tromboni, 2 arpe, organo, 6 timpani e percussioni smisurate, senza contare le voci) non era soltanto il risultato di cause accidentali o esteriori. Se il progetto non vacillò mai, stentò a trovare una strada lineare per realizzarsi e dovette impantanarsi più volte prima di trovare la via risolutiva e definitiva. I tre grandi blocchi di cui si compone la *Sinfonia in do minore* – il primo movimento, i tre movimenti centrali, il *Finale* – non nacquero da un piano predeterminato, ma si aggiunsero l'uno all'altro strada facendo, via via che Mahler ne individuava il filo conduttore. Nonostante la sua eterogeneità e la sua discontinuità, la *Seconda* non manca di un progetto chiaro, ma questo progetto si chiarificò per così dire solo a posteriori, dimostrando fino in fondo per la prima volta la volontà del compositore di scrivere una musica che fosse al tempo stesso rappresentazione del mondo e totalità di esperienze vissute.

Dai funerali di un eroe al Giudizio Universale e alla Resurrezione passando attraverso il mondo ingenuo, incantato e fiabesco del *Wunderhorn*: che cosa lega fra loro questi

momenti nell'arco colossale di un'ora e mezzo di musica? È certo che la domanda dovette impensierire non poco anche Mahler. Non si trattava tanto di problemi musicali, che sarebbero stati risolti volutamente per aspri contrasti e contrapposizioni, senza ricercare il principio dell'unità tradizionale, quanto in primo luogo di rapporti e di riflessioni sul problema della Sinfonia e della musica a programma. Questo tema, particolarmente attuale allora, all'epoca dei primi *Poemi sinfonici* di Richard Strauss, non aveva mancato di interessare anche Mahler (non si dimentichi che la *Prima Sinfonia* e *Totenfeier* erano stati in un primo tempo definiti *Poemi sinfonici* secondo la terminologia lisztiana), senza che sull'argomento si fosse ancora fatta completa chiarezza. In una testimonianza del 1893 resa a Natalie Bauer-Lechner, il compositore affermava: "Chiamiamoli entrambi *Sinfonie* e nient'altro! Denominazioni come Poema sinfonico sono logorate e imprecise, e fanno pensare alle composizioni di Liszt, dove ogni tempo descrive qualcosa senza una più profonda coerenza interna. Le mie due *Sinfonie* esauriscono il contenuto di tutta la mia vita". Per quanto, rispondendo a un critico musicale, Max Marschalk, che dopo la seconda esecuzione berlinese gli aveva chiesto chiarimenti, Mahler si affrettasse a precisare che "nella concezione di quest'opera [la *Seconda Sinfonia*, appunto] non ho mai inteso descrivere dettagliatamente un evento, ma tutt'al più un modo interiore di sentire", in una lettera successiva allo stesso critico, del 1896, quasi rettificava il tiro: "In quanto a me, so che non farei certo musica sulla mia esperienza vissuta 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 a un'opera musicale. Con ciò non cambia il fatto che l'occasione per un'immagine musicale è certamente un'esperienza dell'autore, dunque pur sempre qualcosa di abbastanza concreto per poter essere rivestito di parole". E ancora: "Dall'essenza della musica è facile comprendere che poi spesso in diversi singoli passi io immagino che davanti a me si svolga un evento reale, al modo, per così dire, di una rappresentazione drammatica". Dove si gettava un ponte non soltanto tra Sinfonia e Poema Sinfonico, ma anche tra sinfonia e teatro.

Sta di fatto che per un'esecuzione della sua *Seconda Sinfonia* a Dresda nel 1901, dunque a una certa distanza dalla composizione, Mahler pubblicò un programma in cui si sforzava di offrire chiavi di lettura più esplicite, al fine di fornire all'ascoltatore qualche cartello indicatore e pietra miliare per il viaggio ("una carta astronomica, per comprendere il cielo notturno con i suoi mondi lucenti", secondo le sue stesse parole), evidentemente ritenuto di ardua decifrazione: una specie di guida che, attaccandosi a qualcosa di "conosciuto", impedisse di perdersi. Ecco il testo del

programma:

Primo movimento. Siamo accanto alla bara di una persona amata. Ripercorriamo col pensiero ancora una volta, un'ultima volta, la sua vita, le sue lotte, quel che ha sofferto e quel che ha voluto. E ora, in questo momento grave e profondamente commovente, in cui ci liberiamo, come di una benda, di tutto quel che nella vita di ogni giorno ci distrae e ci degrada, una voce terribilmente seria che non percepiamo mai nell'agitazione assordante del giorno, ci colpisce fin nel profondo del cuore: e ora? Che cos'è la vita? Cos'è la morte? Esiste per noi una continuazione nell'aldilà? Tutto ciò è solo un sogno disordinato, oppure vita e morte hanno un senso? E dobbiamo trovare una risposta a questa domanda se vogliamo continuare a vivere.

I tre tempi seguenti sono concepiti come Intermezzi.

Secondo movimento. Andante. Descrive un momento felice della vita del defunto a noi caro e fa rivivere il mesto ricordo della sua gioventù e della sua innocenza perduta.

Terzo movimento. Scherzo. Lo spirito dell'incredulità, della negazione si è impossessato di lui, egli affonda lo sguardo nel brulichio dei fenomeni e, insieme con la purezza dell'animo infantile, perde il saldo punto d'appoggio che solo l'amore può dare; dispera di sé e di Dio. Il mondo e la vita diventano per lui una ridda sconclusionata; il disgusto di tutto ciò che è e diviene lo stringe come in un pugno di ferro e lo incalza fino a strappargli un urlo di disperazione.

Quarto movimento. Urlicht (solo di contralto). La voce commovente della fede ingenua risuona al nostro orecchio. "Vengo da Dio e voglio tornare a Dio! Il Buon Dio mi darà un lumicino, mi illuminerà la strada che porta alla vita eterna e beata!".

Quinto movimento. Ci troviamo di nuovo di fronte a tutti i paurosi interrogativi; e nello stesso stato d'animo della fine del primo tempo. Si ode la voce di Colui che chiama: l'ora della fine è scoccata per tutti gli esseri viventi – il Giudizio Finale sovrasta, è sopravvenuto il terrore dell'Ultimo Giorno. La terra trema, le tombe si scoperciano, i morti si alzano e procedono in un corteo infinito. I grandi e i piccoli della Terra – i re e i mendicanti, i giusti e i senza Dio – tutti vogliono avanzare – l'invocazione di misericordia e di grazia risuona spaventosa al nostro orecchio. La marcia del corteo si fa sempre più terrificante – tutti i nostri sensi vengono meno, vien meno la nostra coscienza nell'avvicinarsi dello Spirito eterno.

Risuona il "Grande Appello" – echeggiano le trombe dell'Apocalisse; nel silenzio raccapricciante sembra di sentire un usignolo lontano lontano, come un'ultima eco tremolante della vita terrena! Si innalza, tenue, un coro di santi e di creature celesti: "Risorgerai, sì, risorgerai". E ora appare Iddio nella Sua gloria! Una luce meravigliosa, soave, penetra fino al nostro cuore – tutto è pace e beatitudine! E vedi: non c'è giudizio, non c'è peccatore, né giusto, né grande, né piccolo - non c'è punizione né premio! Una sensazione irresistibile d'amore pervade e illumina tutto il nostro essere di una consapevole beatitudine.

Si suole giudicare molto severamente queste note esplicative, ritenendole troppo semplicistiche, quasi banali, e indegne della cultura di Mahler. Se è vero che ingenuità ed enfasi erano parte integrante del suo carattere, al pari della profondità e della nobiltà del sentire, è altrettanto vero che qui il tracciato della Sinfonia è delineato con una certa precisione, e tutto sommato svela, sia pure in forma letterariamente fiorita, i nodi cruciali del suo percorso dalla tomba al cielo, dalla morte alla trasfigurazione. Soprattutto sono indicati gli snodi di esso: il rapporto che intercorre tra il primo e l'ultimo movimento (questo idealmente riattacca là dove era terminato l'altro) e la funzione di sospensione, di parentesi legata al ricordo, dei tre movimenti centrali (in realtà il quarto, dove l'improvvisa entrata del contralto solo getta una luce illuminante sui tempi precedenti, è in un certo senso già premessa del Finale).

Idealmente, si è detto, la Seconda inizia là dove era terminata la Prima. "Ho chiamato il primo tempo Totenfeier", scriveva Mahler al critico Marschalk, "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". Di che risposta si tratta? L'idea fondamentale è espressa chiaramente nelle parole del coro finale: "Risorgerai, sì risorgerai, mia polvere / dopo un breve riposo! / Vita immortale! Immortale / vita ti darà Colui che ti chiamò. / Di nuovo sarai seme per rifiorire!". E ancora, più esplicitamente: "Credi, mio cuore, credi: / nulla andrà perduto per te! / Tuo è, tuo, sì tuo quello a cui anelavi! / Tuo quello che hai amato, per cui hai lottato! / Credi, non sei nato invano! / Non invano hai vissuto, sofferto! / Ciò che è nato deve perire! / Ciò che è passato, risorgere!". L'approdo finale alla fede, musicato con forza propulsiva incalzante, quasi trionfalistica, come di chi si voglia e voglia convincere dell'assunto delle parole, converte la visione apocalittica del "Grande

Appello", nei cui sguardi annichilenti si toccano i confini di un teatro immaginario, in certezza della rigenerazione. La resurrezione, dunque, intesa proprio nel senso cristiano della salvezza dalla morte e della conquista della vita immortale in virtù di una *pietas* che tutto abbraccia. Qui Mahler non parla più soltanto del suo eroe, nella cui scomparsa si sublima la vicenda individuale, ma dell'umanità intera, accomunando in quell'abbraccio pervaso d'amore tutti gli esseri viventi passati, presenti e futuri, in un messaggio ecumenico che nel bagliore accecante della luce "che nessun occhio ha penetrato" assume quasi i toni del Paradiso dantesco. E ciò offre anche la definitiva giustificazione della sofferenza umana, l'interpretazione della morte come promessa di vita eterna nella riconciliazione con l'Essere Supremo; gli ultimi versi infatti recitano: "Quello per cui hai combattuto / ti porterà a Dio!".

Rispetto a questo tracciato che conduce direttamente dalle tenebre alla luce, sia pure per passaggi progressivi assai estesi, i tre movimenti centrali, pensati come interludi, sono, come si è visto, pause di riflessione, ricordi e sogni delle esperienze, liete e tristi, della vita passata. Nel secondo movimento si contempla "un raggio di Sole, puro e senza ombre, uscito dalla vita di questo eroe". Mahler arriva perfino a immaginare come possano originarsi queste memorie, che sospendendo il tempo e lo spazio invitano quasi a fare un bilancio retrospettivo della vita: l'eroe visto dunque da sé stesso. Osservava infatti, sempre a Marschalk: "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, 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 musica! 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!". Quanto al quarto, esso è la chiave di volta che collega il passato al futuro: se musicalmente esiste anche un collegamento tematico tra il *Lied* e il *Finale*, la tenera cantilena del contralto solo "O rosellina rossa", fin nelle fibre più intime impregnato di atmosfera *Wunderhorn*, evoca una promessa di pace, una speranza di beatitudine nei termini di infantile semplicità di un piccolo posto in Paradiso. Ciò che separa la vita dalla morte è soltanto una lunga attesa, bruciata nell'attimo della rivelazione della fede.

Guida all'ascolto dei singoli movimenti

Un'atmosfera tragica, luttuosa, cadenzata al passo di una marcia funebre, pervade tutto il **primo movimento**, *Allegro maestoso*, in testa al quale l'autore prescrive "un'espressione assolutamente seria e solenne". Lo introduce un tremolo di violini e viole in fortissimo, con suono aspro e tagliente, su cui scabri frammenti di violoncelli e contrabbassi sempre in fortissimo che percorrono tempestosamente la scala di do minore sembrano arrampicarsi verso qualcosa che li respinge e li fa ripiombare in basso con sordi tonfi. La cupa concitazione di questo inizio non da origine a un tema vero e proprio, ma a una serie di incisi frantumati, carichi di energia disgregata. Una prima aggregazione di questo materiale si ha quando inizia la presentazione del primo tema, esposto dagli oboi e dal corno inglese. Si tratta però di un'aggregazione instabile, sottoposta a continua, irrequieta trasformazione, con una varietà cangiante di prospettive. Ai violini in pianissimo è affidato il secondo tema, una lunga e visionaria linea melodica ascendente verso l'acuto, subito interrotta dal ritorno improvviso del tremolo iniziale e dall'esplosione di violoncelli e contrabbassi, ora però accompagnata da fanfare degli ottoni: quando queste a poco a poco si spengono, ha termine l'esposizione. Lo sviluppo inizia con il ritorno del secondo tema in do maggiore e prosegue con una multiforme varietà di trasformazioni retta da una fitta rete di relazioni per così dire 'paratematiche'. Una dissolvenza in pianissimo segna la conclusione della prima sezione dello sviluppo, marcata dal ritorno in fortissimo dell'introduzione (ma slittata a mi bemolle minore) con le tormentose scalette degli archi. Un insistente ritmo di marcia avvia poi la seconda parte dello sviluppo, in cui, con crescendo ad ondate di concitatissimi impulsi ad agire, si consuma, tra irruzioni e crolli improvvisi, una sorta di catastrofe che spalanca abissi di terrore. Da questa tessitura estremamente complessa e al tempo stesso vivida, oscillante tra i caratteri del Corale e della Marcia funebre, emergono con netto profilo due figure tematiche destinate ad avere grande importanza nel corso della *Sinfonia*: un intervallo di seconda minore intonato dal corno inglese (che ricorda la figura caratteristica del lamento) e un soggetto quasi di corale affidato ai corni riprodotto nelle prime quattro note la melodia medievale della celebre sequenza del *Dies irae*. La ripresa, riassetata in do minore, ha funzione di ricapitolazione e di epilogo. Essa procede nel segno di una maggiore concisione del materiale tematico e di una radicalizzazione dei contrasti, che conduce a una dimensione elementare di dissoluzione, quasi eco di un processo che va esaurendosi: ne è suggello definitivo, dopo un'estrema reminiscenza idilliaca, la trasformazione di un accordo di do maggiore in minore, la quale si apparenta a un velo funebre che avvolga il corpo dell'eroe. A questo punto spetta alla coda negare l'apoteosi precipitando la musica in un ultimo crollo.

Dopo il primo movimento, quasi a riprendersi da tanta agitazione, Mahler prescrive in partitura "una pausa di almeno cinque minuti" (raramente rispettata), che serve anche a preparare lo stacco netto con il **secondo movimento**, *Andante moderato* (*Molto comodo*), in la bemolle maggiore. Esso occupa un posto a sé e in un certo senso sospende la fatidica, solenne progressione degli eventi. Formalmente si tratta di un Ländler di neppur troppo nascoste reminiscenze classiche, viennesi, articolato in uno schema elementare di rondò in sviluppo (A B A' B' A"). Già si è accennato che la sfera in cui vive è quella della memoria, della rievocazione nostalgica di una felicità perduta eppure possibile, almeno nella dimensione irreali del sogno. Tutto si colora di tenerezza e di trasparenza, anche nella strumentazione sovente rarefatta (il primo tema è esposto dai soli archi, con i violoncelli divisi), anche se nella sezione B, in si maggiore, si insinuano i presagi di una oscura inquietudine, come nel passo dei clarinetti sul fluire regolare di terzine degli archi. In A' il bellissimo controcanto molto espressivo dei violoncelli introduce una nota struggente. La tensione si accumula con il ritorno delle sezioni, fino al progressivo assottigliarsi e spegnersi del movimento (in partitura, "morendo") nel registro acuto dei violini, sui tocchi delicati dell'arpa. Complessivamente si può notare una vivace contrapposizione tra l'energico impianto ritmico e il carattere raccolto, come velato e nebbioso, dei temi, spesso trattati in una fitta trama di sovrapposizioni contrappuntistiche.

Un aggressivo doppio colpo di timpano in fortissimo apre il **terzo tempo**, In ruhig fließender Bewegung (*In movimento tranquillamente scorrevole*), nella tonalità di do minore. Anche se Mahler non lo indica come tale, la forma è quella tradizionale dello Scherzo, con una sezione centrale di Trio (A B A). Il materiale musicale fondamentale è tratto da un Lied del *Wunderhorn*, *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (*La predica ai pesci di Sant'Antonio da Padova*), dove si immagina che Sant'Antonio, trovata vuota la chiesa dove doveva predicare, rivolga la sua predica ai pesci, che lo ascoltano con attenzione devota ma poi ritornano immediatamente ai loro comportamenti abituali: il flessibile e scorrevole fluire delle sestine di sedicesimi, che caratterizza quasi ininterrottamente lo svolgimento del pezzo, allude all'indaffarato affiorare e inabissarsi dei pesci attorno a Sant'Antonio predicatore. Naturalmente lo spunto è innalzato da Mahler a ben altri significati, per i quali si rimanda alla succitata lettera esplicativa; l'elaborazione sinfonica procede su un terreno compositivo autonomo, estremamente dilatato e rifinito, sovente imprevedibile. L'incessante, insensato movimento di sedicesimi, che Adorno paragonò al "corso del mondo", dà vita a varianti, sviluppi, apparizioni di nuove idee, precipizi e lacerazioni che rendono ancora più ossessiva l'inesorabile monotonia del ritmo, come in un caleidoscopio sempre uguale eppure sempre diverso. Ed è proprio questa sensazione di immutabilità nella mutevolezza più variegata a costituire il timbro del terzo movimento. I personaggi



Arnold Böcklin (1827-1901), *L'Isola dei Morti* (*Die Toteninsel*), 1880-1886 circa

di questa ronda satanica, di questa danza macabra in una zona d'ombra, oltre al crepitare dei timpani e ai mulinelli dei violini, sono il chiocciare di clarinetti e oboi, l'ottuso rimbombo della grancassa e il tremolare delle bacchette di legno. Al clarinetto piccolo in mi bemolle il compositore prescrive un passo *mit Humor*, dell'umorismo più nero e sarcastico che si possa immaginare; alla tromba, protagonista di un episodio di struggente mestizia che prefigura lo squallore di certi cabarets di periferia, si accompagna l'irrompere di triviali disegni dei fiati con carattere di fanfara, come quello che corrisponde al "grido d'orrore" di cui parlava l'autore nei suoi commenti. Ogni volta che il discorso sembra assestarsi, ecco l'inabissarsi nella vertigine del vuoto che vuole spazzar via tutto, anche visivamente rappresentata da una ripetuta discesa cromatica a precipizio. Una luce appena più serena è diffusa dal Trio, sostenuto dai tocchi magici delle arpe, che nella descrizione di Mahler corrisponde alla scena immaginaria delle "figure danzanti in una sala da ballo ben illuminata", ma vista dal di fuori nell'oscurità: un diaframma sembra qui fraporsi tra la visione consolatrice e l'estraneità di chi guarda. La ricapitolazione dello Scherzo condensa tutti i motivi principali in un fitto intreccio contrappuntistico, prima che una nuova esplosione

riduca tutto il materiale in frantumi: da questo urto apocalittico si origina una melodia di corale dei corni e delle trombe che sarà sviluppata nel quinto movimento. La coda porta a conclusione il movimento rapidamente, sospendendolo su una sola nota di contrabbassi, arpe, *tam-tam*, corni e controfagotto dal timbro spettrale. Si ricorderà il magistrale ripensamento di questo straordinario *perpetuum mobile* operato da Luciano Berio nella terza parte della sua *Sinfonia per otto voci e orchestra* (1969).

Segue senza interruzione il **quarto movimento**, in re bemolle maggiore, "*Molto solenne ma con semplicità (come un Corale)*". La voce di contralto, raddoppiata dagli archi, intona sommessa *O Röschen rot! (O rosellina rossa!)*; quindi si effonde un dolce corale di corni e trombe al cadere del quale al contralto è affidato il Lied di *Des Knaben Wunderhorn, Urlicht (Luce primordiale)*. Il suo procedere è caratterizzato dai continui passaggi da un ritmo binario a un ritmo ternario. La prima strofa si uniforma all'andamento di Corale, mentre un andamento più libero e mosso, da racconto infantile, sostiene la seconda (*Da kam ich auf einen breiten Weg*), impreziosita dalle terzine del clarinetto, dal timbro favoloso di arpa e Glockenspiel e dagli arabeschi del violino solo e dell'ottavino. L'espandersi del canto (*Ich bin von Gott una will wieder zu Gott!*: questo spunto tematico ritornerà nel quinto movimento, come motivo di reminiscenza) tocca l'apice di un'implorazione appoggiata dagli archi, che si spegne delicatamente su un gesto di fiduciosa attesa.

Dirompente è invece il gesto che apre il **quinto movimento**, *Wild herausfahrend (Prorompendo selvaggiamente)*, in fa minore e poi mi bemolle maggiore, che da solo occupa oltre i due quinti dell'intera *Sinfonia*. Una violenta scala ascendente dei bassi riporta di colpo al clima del primo tempo, ma a un grado ancora più ardente di temperatura. Da questo caos organizzato, tutto sussulti e deflagrazioni, solcato dal segnale dei corni che devono suonare fortissimo ma disposti il più lontano possibile, si originano a poco a poco alcune figure tematiche riconoscibili, come il tema di Corale, amplificazione del motivo del *Dies irae* del primo movimento e l'intervallo di seconda minore con il suo carattere di lamento. Gli strumenti si rispondono ad eco, misurando teatralmente lo spazio musicale con ieratici intervalli di quinta. Ritornano gli squilli degli ottoni, possenti come voci clamantes in deserto, poi poco per volta tutto si ricompone in un quadro di immota attesa. È il Giudizio Universale. Preceduta da un formidabile rullo delle percussioni, si scatena una nuova, selvaggia marcia che rielabora il tema del *Corale Dies irae*, evocando, ancora una volta con piglio decisamente teatrale, i "morti che si alzano e procedono in un corteo infinito"; quando le energie si placano, si squaderna il "Grande Appello", introdotto dai corni e da quattro trombe che suonano in direzioni diverse e fuori dall'orchestra, in lontananza, all'uso delle fanfare militari. Agli ottoni in lontananza rispondono prolungati ricami di flauto

e ottavino, sotto i quali Mahler annota *wie eine Vogelstimme*, "come la voce di un uccello": sono i 'suoni di natura' che si fanno udire nell'ora estrema, eco tremolante della vita terrena. Quando anche questa voce di natura si è spenta, attacca il coro a cappella in pianissimo, lento e misterioso, con un effetto di arcana, purissima suggestione emotiva. Tutti gli elementi che concorrono a definire quest'ultima sezione vocale della *Sinfonia* avevano già fatto la loro apparizione in precedenza e si trovano qui rifusi e completati: soprattutto il tema della Resurrezione (una quinta discendente seguita da un disegno ascendente per gradi congiunti), che era stato preannunciato ma solo accennato, assume ora un rilievo decisivo. La distribuzione vocale va dal coro a cappella dell'inizio agli interventi solistici del contralto cui si aggiunge un soprano (*O glaube, mein Herz, o glaube*), fino alla massima espansione di coro e solisti insieme (*O Schmerz! Du Alldurchdringer!*). La ripresa del coro 'con la massima forza' e a piena orchestra dell'*Aufersteh'n* conduce all'epilogo osannante, cui partecipano ora anche l'organo con il suo sonoro ripieno e tre campane dal suono grave e solenne.

Rispetto all'inno di Klopstock da cui prese lo spunto, Mahler utilizzò soltanto i primi otto versi del testo originale con alcune piccole modifiche, proseguendo poi con un proprio libero corso di idee e di immagini. Anche in questo tratto si manifestava la volontà di affermare un principio del tutto personale, di tradurre in parole i propri pensieri e sentimenti a coronamento di un ciclo di morte e redenzione nel quale alla musica, con inesausta tensione, era toccato di compito di rappresentare tutta la sua vita e di indicare la strada verso la salvezza.

Sergio Sablich

Testo pubblicato per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Testo

Urlicht

O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Lieber möcht'ich im Himmel sein.
Da kam ich auf einem breiten Weg;
Da kam ein Engelein und wollt' 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!

Auferstehung

Chor und Sopran

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, mein
Staub,
nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben! Unsterblich
Leben wird Der dich rief, dir geben.
Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Her der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben!

Alt solo

O glaube, mein Herz, O glaube:
es geht dir nichts verloren!
Dein ist, dein, ja dein, was du gesehnt!

Luce primigenia

O rossa rosellina!
L'uomo è nella più grande miseria!
L'uomo è nella più grande pena!
Preferirei essere in cielo.
Allora ho preso una larga strada;
Allora è venuto un angioletto e mi voleva
respingere.
Oh no, non mi sono lasciato respingere.
Io sono di Dio e a Dio voglio tornare!
Il buon Dio mi darà un lumicino
che mi farà luce fino all'eterna vita beata!

Resurrezione

Coro e soprano

Risorgerai, sì risorgerai, mia polvere,
dopo un breve riposo!
Vita immortale! Immortale
vita ti darà colui che ti chiamò.
Di nuovo sarai seme per rifiorire!
Va il padrone del raccolto
e raccoglie covoni
di noi che morimmo!

Contralto solo

Credi, mio cuore, credi:
nulla andrà perduto per te!
Tuo è, tuo, sì tuo quello a cui anelavi!

Dein, was du geliebt, was du gestritten!

Tuo quello che hai amato, per cui hai lottato!

Sopran solo

O glaube: du wardst nicht umsonst geboren!

Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Soprano solo

Credi, non sei nato invano!

Non invano hai vissuto, sofferto!

Chor und Alt

Was entstanden ist, das muß vergehen!

Was vergangen, aufersteh'n!

Hör' auf zu beben!

Bereite dich zu leben!

Coro e contralto

Ciò che è nato deve perire!

Ciò che è passato risorgere!

Smetti di tremare!

Preparati a vivere!

Sopran und Alt

O Schmerz! Du Alldurchdringer!

Dir bin ich entrungen!

O Tod! Du Allbezwinger!

Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln die ich mir errungen.

In heißem Liebesstreben werd' ich entschweben

Zum Licht zu dem kein Aug' gedrunken.

Soprano e Contralto

Dolore! Tu che tutto pervadi!

io ti sono sfuggito!

Morte! Tu che tutto soggioghi!

Adesso sei tu soggiogata!

Con ali che mi sono conquistato

in brama d'amore mi librerò nell'aria
verso la luce che nessun occhio ha
penetrato.

Alle

Mit Flügeln die ich mir errungen,

Werd ich entschweben!

Sterben werd' ich, um zu leben!

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du
mein Herz, in einem Nu!

Was du geschlagen

Zu Gott wird es dich tragen!

Soprano e Contralto

Con ali che mi sono conquistato,

mi librerò nell'aria!

Morirò per vivere!

Risorgerai, sì risorgerai

mio cuore, in un attimo!

Quello per cui hai combattuto

ti porterà a Dio!

Kent Nagano

È considerato uno dei più importanti direttori d'orchestra contemporanei, sia nel repertorio operistico sia in quello sinfonico. Dal settembre 2015 è Direttore Musicale Generale della Staatsoper di Amburgo e Direttore Principale della Philharmonisches Staatsorchester Hamburg. A partire da settembre 2026 sarà Direttore Principale e Direttore Artistico dell'Orquesta y Coro Nacionales de España a Madrid e ha assunto il ruolo di Principal Artistic Partner della Filarmonica Toscanini dalla stagione 2025/2026. Inoltre, è Direttore Artistico del progetto "The Wagner Cycles" del Dresdner Musikfestspiele con la Dresdner Festspielorchester e Concerto Köln, e collabora stabilmente con il Festival di Herrenchiemsee. È Direttore Onorario del Deutsches Symphonie-Orchester Berlin dal 2006, di Concerto Köln dal 2019, dell'Orchestre symphonique de Montréal dal 2021 e della Philharmonisches Staatsorchester dal 2023. La stagione 2024/25 è l'ultima di Kent Nagano come Direttore Musicale Generale ad Amburgo e prevede quattro nuove produzioni alla Staatsoper sotto la sua direzione musicale: *Trionfi* di Carl Orff, *Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss, *The Dark Side of the Moon* di Unsuk Chin e *The Illusions of William Mallory* di Rodolphe Bruneau-Boulmier. Dirige inoltre i concerti sinfonici della Philharmonisches Staatsorchester all'Elbphilharmonie, come ogni stagione, incluso il concerto di Capodanno e la prima mondiale della sinfonia *Anahata* di Alex Nante, commissionata dall'orchestra. Nella stagione 2024/25, Kent Nagano ha diretto anche la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks a Passau, l'Orchestre symphonique de Montréal a Montréal e il Deutsches Symphonie-Orchester a Berlino, tra gli altri. Ha diretto inoltre *Il Viaggio, Dante* di Dusapin in una produzione di Claus Guth all'Opéra di Parigi e la ripresa di *Le Grand Macabre* di Ligeti in una produzione di Krzysztof Warlikowski alla Bayerische Staatsoper di Monaco. Direttore ospite molto richiesto, Kent Nagano collabora regolarmente con le principali orchestre internazionali, tra cui la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, il Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, la Tonhalle-Orchester Zürich, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de l'Opéra national de Paris, le Chicago e Detroit Symphony Orchestras, la Radio Filarmonisch Orkest e i Wiener Symphoniker. Sotto la direzione artistica di Kent Nagano e dell'Intendant del Dresdner Musikfestspiele Jan Vogler, la *Tetralogia* del *Ring* di Wagner sarà eseguita nel contesto artistico dell'epoca in cui fu

composta, sulla base delle più recenti ricerche su Wagner e sulla prassi esecutiva, e inserita in un ampio programma collaterale nell'ambito del progetto pluriennale The Wagner Cycles del Dresdner Musikfestspiele dal 2023 al 2026. Nagano ha vinto premi Grammy per le sue registrazioni di *Doktor Faust* di Busoni con l'Opéra National de Lyon, *Peter and the Wolf* di Prokof'ev con la Russian National Orchestra e *L'amour de loin* di Saariaho con il Deutsches Symphonieorchester Berlin. Collabora da molti anni con etichette discografiche quali BIS, Decca, Sony Classical, FARAO Classics e Analekta, e ha inoltre inciso CD con Berlin Classics, Erato, Teldec, Pentatone, Deutsche Grammophon e Harmonia Mundi. Nel settembre 2021 Kent Nagano ha pubblicato il suo secondo libro con Berlin Verlag. In *10 Lessons of my Life* ripercorre dieci incontri profondamente personali dai quali ha tratto insegnamenti importanti, non solo per la sua carriera ma anche per la sua vita in senso più ampio. Tra queste esperienze figurano gli incontri con l'artista pop islandese Björk, Frank Zappa, Leonard Bernstein, Pierre Boulez e il premio Nobel per la fisica Donald Glaser. Kent Nagano ha ricevuto un dottorato honoris causa dalla McGill University di Montréal nel 2005, un dottorato honoris causa dall'Université de Montréal nel 2006 e un dottorato honoris causa dalla San Francisco State University nel 2018. Dal 2017 è 'Compagnon' dell'"Ordre des arts et des lettres" del Québec e nell'autunno 2023 è stato insignito anche del titolo di 'Chevalier' dell'"Ordre des arts et des lettres" di Francia. Nel febbraio 2024 Kent Nagano ha ricevuto l'Ordine al Merito della Repubblica Federale di Germania dal Presidente federale e nel giugno 2024 è stato insignito dell'Ordine del Canada, la più alta onorificenza civile canadese. Kent Nagano è inoltre destinatario del Premio Brahms 2024 della Brahms-Gesellschaft dello Schleswig-Holstein.





Jane Archibald

Ha iniziato la sua carriera nel suo Canada natale, prima di ricevere una prestigiosa borsa di studio e perfezionamento presso la San Francisco Opera. È poi entrata a far parte dell'ensemble della Wiener Staatsoper, dove ha debuttato in numerosi ruoli di coloratura. Da allora si esibisce regolarmente nei più prestigiosi teatri d'opera e nelle sale da concerto di tutto il mondo. Nella stagione 2022-2023 ha debuttato nel ruolo del titolo in *Salomè* presso la Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatro di Bari. In ambito concertistico, ha inaugurato la stagione della BBC Scottish Symphony Orchestra interpretando i *Poèmes pour Mi* di Messiaen sotto la direzione di Ryan Wigglesworth, in un concerto trasmesso alla radio e in televisione. È inoltre soprano solista nella *Sinfonia n. 9* di Beethoven con la Calgary Philharmonic Orchestra diretta da Rune Bergmann; nella *Messa in do minore* e nel *Requiem* di Mozart con la National Arts Centre Orchestra diretta da Bernard Labadie; in *Exsultate, jubilate* di Mozart con l'Orchestre Symphonique de Montréal diretta da Kent Nagano; nel *Requiem* di Mozart con la Toronto Symphony Orchestra diretta da Michael Francis; in *La Damselle élue* di Debussy e *Correspondances* di Dutilleux con la Seattle Symphony e il direttore emerito Ludovic Morlot; e interpreta *Ah, perfido* di Beethoven e la Scena di *Berenice* di Haydn al Teatro Carlo Felice sotto la direzione di Riccardo Minasi. Si è esibita alla Metropolitan Opera, alla Bayerische Staatsoper, all'Opéra di Parigi, al Teatro alla Scala di Milano, al Teatro San Carlo, alla Carnegie Hall, al Barbican di Londra, alla Royal Opera House di Covent Garden, all'Opernhaus Zürich, all'Oper Frankfurt, alla Deutsche Oper Berlin, alla Berliner Philharmonie, con la Royal Concertgebouw Orchestra, alla Canadian Opera Company, e con importanti orchestre a Londra, Atlanta, San Francisco, Seattle, Toronto, Madrid, Amburgo, Tel Aviv, Cincinnati e Salisburgo, oltre che in teatri e festival a Lione, Glyndebourne, Ginevra, Hyogo, Copenaghen, Tolosa, Baden-Baden, Aix-en-Provence e Santa Fe, tra gli altri. Jane Archibald è vincitrice di un Juno Award ed è presente in numerose registrazioni su CD e DVD, tra cui la recente e acclamata incisione di *Candide* di Bernstein con Marin Alsop e la London Symphony Orchestra.



Christina Bock

Nata in Turingia, il mezzosoprano tedesco Christina Bock ha studiato presso la Hochschule für Musik und Theater di Lipsia e la Hochschule für Musik di Karlsruhe. Dal 2014 al 2020 è stata membro dell'ensemble della Semperoper di Dresda, dove ha interpretato un repertorio prevalentemente lirico nei ruoli di Nicklausse/Musa (*Les Contes d'Hoffmann*), Jordan Baker (*The Great Gatsby*) e Preziosilla (*La forza del destino*). Ha successivamente debuttato alla Royal Opera House nel ruolo del Paggio (*Salomè*) ed è tornata come Wellgunde (*Der Ring des Nibelungen*). Accanto al repertorio operistico, Christina si esibisce regolarmente in recital e in progetti di musica da camera, con frequenti collaborazioni, tra cui apparizioni con il Raschèr Saxophone Quartet. Alla Wiener Staatsoper ha interpretato diversi ruoli, tra cui Messaggera/Proserpina (*L'Orfeo*), il Compositore (*Ariadne auf Naxos*), il Principe Orlofsky (*Die Fledermaus*) e, più recentemente, Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Octavian (*Der Rosenkavalier*) e Magdalene/Balia di Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*). Tra i momenti salienti recenti figurano una versione in forma di concerto di Tristan und Isolde (*Brangäne*) con la Prague Radio Symphony Orchestra, i Lieder eines fahrenden Gesellen di Mahler con la Kristiansand Symphony Orchestra in Norvegia e la Sinfonia n. 3 di Mahler con la Iceland Symphony Orchestra. Ha inoltre preso parte a una nuova produzione di Guerra e pace firmata da Dmitri Tcherniakov alla Bayerische Staatsoper. Nella stagione 2025-26 Christina si esibirà all'Opéra Royal de Wallonie-Liège nel ruolo del Principe Orlofsky (*Die Fledermaus*) e tornerà alla Bayerische Staatsoper come Roßweiße (*Die Walküre*) sotto la direzione di Vladimir Jurowski. In ambito concertistico interpreterà la *Sinfonia n. 2* di Mahler con la Fondazione Arturo Toscanini e la London Philharmonia Orchestra.



Filarmonica Arturo Toscanini

Nasce a Parma nel 2002 come prosecuzione della storica Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini. Oggi è considerata tra le più importanti orchestre sinfoniche italiane. Ispirata ai valori di Arturo Toscanini – rigore, talento, estro e impegno – l'attività dell'orchestra si caratterizza per una continua ricerca di qualità, dal repertorio classico al contemporaneo, dagli ensemble cameristici al grande sinfonismo. Enrico Onofri è stato Direttore Principale (2020-2024), succedendo ad Alpesh Chauhan (2017-2020); prima di loro, rispettivamente, Kazushi Ono (2012-2015), Francesco Lanzillotta (2015-2017) e Kristjan Jarvi (2021-2023) hanno ricoperto la carica di Direttore Ospite Principale. Omer Meir Wellber, uno tra i direttori più legati alla Filarmonica, è stato Direttore Musicale del Festival Toscanini, il progetto musicale incentrato sulla figura e sull'eredità storico-artistica di Arturo Toscanini, nelle edizioni 2022 e 2023. Nel 2025 è stata annunciata la nomina di Kent Nagano nel ruolo di Principal Artistic Partner. Direttore di caratura internazionale, noto per la sua capacità di unire rigore intellettuale e originalità interpretativa, Nagano inaugura con la Filarmonica un nuovo capitolo di collaborazione artistica, destinato a consolidare la presenza dell'orchestra sul piano internazionale. Nella sua storia la Filarmonica Arturo Toscanini si è esibita sotto la guida di alcuni dei maggiori direttori, quali Lorin Maazel, Zubin Mehta, Georges Prêtre, Mstislav Rostropovich, Gianandrea Gavazzeni, Charles Dutoit, Yuri Temirkanov e Jeffrey Tate, e dei più importanti direttori del panorama internazionale, quali Fabio Luisi, Vladimir Jurowski, James Conlon, Juraj Valčuha, Trevor Pinnock, Roberto Abbado, Tugan Sokhiev, Rinaldo Alessandrini, Christophe Rousset, Fabio Biondi, Wayne Marshall e Tan Dun. Oggi viene abitualmente diretta da alcuni dei più apprezzati direttori delle ultime generazioni e dai giovani più promettenti della scuola direttoriale italiana: Michele Mariotti, Daniele Rustioni, Antonino Fogliani e Riccardo Frizza, Michele Spotti, Alessandro Bonato e Diego Ceretta. Numerose sono state le collaborazioni con prestigiosi solisti, tra i quali Mischa Maisky, Ivo Pogorelich, Viktoria Mullova, Gil Shaham, Steven Isserlis, Ton Koopman, Krystian Zimerman, Ian Bostridge, Mario Brunello, Salvatore Accardo, Plácido Domingo, Juan Diego Flórez, Natalia Gutman, Ray Chen, Stefano Bollani, Carolin Widmann, Valeriy Sokolov, Pablo Ferrandez, Jean-Yves Thibaudet, Nicola Benedetti e Maxim Vengerov. Si è esibita nelle maggiori sale da concerto di tutto il mondo in città quali Washington, New York, Parigi, Madrid, Barcellona, Amburgo, Mosca, Bucarest, Varsavia, Gerusalemme, Tel Aviv, Tokyo e Pechino. Si esibisce regolarmente a Parma nell'Auditorium Paganini progettato da Renzo Piano ed è protagonista delle Stagioni liriche e sinfoniche dei Teatri di tradizione della Regione Emilia-Romagna e di un significativo programma concertistico in tutto il territorio regionale. Dal 2012 è partner del Festival Verdi di Parma, un sodalizio artistico nel nome di due illustri musicisti parmigiani, Verdi e Toscanini.

Coro del Teatro Regio di Parma

È uno dei complessi artistici stabili del celebre teatro lirico parmigiano. Composto da un organico flessibile che può variare da circa 24 fino a oltre 100 elementi, adeguandosi alle diverse esigenze delle produzioni liriche e sinfoniche, debutta ufficialmente come coro del Verdi Festival in occasione della serata finale del Concorso Internazionale “Maria Callas – Nuove voci per Verdi”, evento organizzato dalla RAI in collaborazione con la Fondazione Verdi Festival. Da allora, dalla stagione 2001, è parte integrante delle stagioni liriche del Teatro Regio di Parma e del Festival Verdi, partecipando a numerose produzioni liriche e concertistiche. Il coro affronta un repertorio estremamente ampio e diversificato, che include le principali opere liriche del Settecento e dell'Ottocento europeo, un vasto repertorio sacro e sinfonico, con capolavori come le *Messe di Requiem* di Mozart, Verdi, Brahms e Fauré, la *Sinfonia n. 9* e *Missa Solemnis* di Beethoven, la *Gloria* di Vivaldi, *Die Schöpfung* di Haydn, il *Magnificat* di Bach, *Messiah* di Händel e molti altri brani celebri; il repertorio contemporaneo (ad esempio *Prometeo* di Luigi Nono), il repertorio a cappella dal Rinascimento ai giorni nostri. Il coro ha collaborato con numerosi direttori d'orchestra tra cui Claudio Abbado, Bruno Bartoletti, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Michel Plasson, Yuri Temirkanov e Daniel Oren. Ha inoltre effettuato numerose tournée internazionali, esibendosi, tra le altre città, a Parigi, Wiesbaden, San Pietroburgo, Seul, Città del Messico, Pechino e Muscat (Oman). Dal 2018 la Cooperativa Artisti del Coro di Parma ne è amministratore unico.











Presidente

Massimo Mezzetti

Sindaco di Modena

Consiglio Direttivo

Tindara Addabbo

Eugenio Candi

Cristina Contri

Maurizio Pirazzoli

Direttore

Aldo Sisillo

Collegio dei Revisori

Claudio Trenti

Presidente

Angelica Ferri Personali

Alessandro Levoni

Sindaci effettivi

I fondatori



**Comune
di Modena**



**FONDAZIONE
DI MODENA**

Si ringraziano

BPER:



I nostri soci, i nostri sostenitori



FONDAZIONE
BANCO S.GEMINIANO
E S.PROSPERO



COMMERCIALE FOND s.p.a.
www.commercialefond.it



TIPOGRAFICO

Angelo Amara
Rosalia Barbatelli
Gabriella Benedini Bulgarelli
Simone Busoli
Maria Rosaria Cantoni
Maria Carafoli
Mariarita Catania
Rossella Fogliani
Sarah Lopes-Pegna
Paola Maletti
Pietro Mingarelli
Eva Raguzzoni
Maria Teresa Scapinelli
Sonia Serafini
Amici dei Teatri Modenesi

I nostri sponsor



TOMMASO GRANDI
DENTAL CLINIC



ABCBILANCE



Con il contributo



Teatro Comunale Pavarotti-Freni

Via del Teatro, 8, 41121 Modena

059 203 3010 / biglietteria@teatrocomunalemodena.it

www.teatrocomunalemodena.it