
Torino
Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Sabato 03.IX.2011
ore 21

Concerto inaugurale

Gustav Mahler

Ottava Sinfonia
in mi bemolle maggiore

Presenting Partner

INTESA  SANPAOLO





ENVIRONMENT
PARK

Parco Scientifico-Tecnologico per l'Ambiente



con la creazione e tutela
di foreste in Costa Rica
e la piantumazione lungo il Naviglio Grande
nel Comune di Milano.

Gustav Mahler

(1860-1911)

Ottava Sinfonia in mi bemolle maggiore in due parti
per otto soli, due cori misti, coro di fanciulli e grande orchestra

Parte I

Inno *Veni, creator spiritus*

Parte II

Scena finale dal *Faust II* di Johann Wolfgang von Goethe

Magna Peccatrix	Erika Sunnegårdh , soprano
Una poenitentium	Elena Pankratova , soprano
Mater gloriosa	Julia Kleiter , soprano
Mulier Samaritana	Yvonne Naef , contralto
Maria Aegyptiaca	Maria Radner , contralto
Doctor Marianus	Stephen Gould , tenore
Pater ecstaticus	Detlef Roth , baritono
Pater profundus	Christof Fischesser , basso

Gianandrea Nosedà, direttore

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Orchestra del Teatro Regio

Coro del Teatro Regio

Coro di voci bianche del Teatro Regio

e del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Torino

Claudio Fenoglio, maestro dei cori

Coro del Maggio Musicale Fiorentino

Piero Monti, maestro del coro

In collaborazione con

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Teatro Regio

Maggio Musicale Fiorentino

Si ringrazia per l'accoglienza degli artisti

Guido Gobino Cioccolato

Veni, creator spiritus

Veni, creator spiritus,
mentes tuorum visita,
imple superna gratia
quae tu creasti pectora.

Qui Paraclitus diceris,
donum Dei altissimi,
fons vivus, ignis, caritas
et spiritalis unctio.

[Veni, creator spiritus]

Infirma nostri corporis
virtute firmans perpeti.
Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus.

[Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus]

Hostem repellas longius,
pacemque protinus dones;
ductore sic te praevio
vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere,
digitus paternae dexteræ,
per te sciamus da Patrem,
noscamus Filium,
credamus Spiritum
omni tempore.

[Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus.
Veni, creator spiritus.
Qui Paraclitus diceris,
donum Dei altissimi]

Da gaudiorum praemia,
da gratiarum munera.
Dissolve litis vincula,
adstringe pacis foedera.

[Pacemque protinus dones;
ductore sic te praevio
vitemus omne pessimum]

Vieni, spirito creatore
visita e illumina l'intelletto di chi confida in te.
Colma di grazia divina
i cuori che hai creato.

Tu che sei detto Paraclito,
dono di Dio altissimo,
viva fonte, fuoco, carità,
consacrazione dello spirito.

Vieni, spirito creatore.

Con la tua virtù fortifica
le debolezze del nostro corpo,
da' luce ai nostri sensi,
infondi l'amore nei cuori.

Da' luce ai nostri sensi,
infondi l'amore nei cuori.

Volgi in fuga il nemico,
finalmente dona la pace;
così, da te guidati,
eviteremo ogni male.

Tu, sette volte presente nei tuoi doni,
dito della destra del Padre,
fa' che per tua grazia conosciamo il Padre,
consenti a noi di conoscere il Figlio;
in te, Spirito ci sia concesso,
in ogni tempo, credere.

Da' luce ai nostri sensi,
infondi l'amore nei cuori.

Vieni, spirito creatore.
Tu che sei detto Paraclito,
dono di Dio altissimo.

Dona a noi premi di gioia,
dona a noi ricchezza di grazia,
sciogli le catene della guerra,
stringi patti di pace.

Finalmente dona la pace;
così, da te guidati,
eviteremo ogni male.

Gloria [sit] Patri Domino,
natoque, qui a mortuis
surrexit, ac Paraclito
in saeculorum saecula.

(Inno di Rabano Mauro)

[] = passi aggiunti o modificati da Mahler

Schlußszene aus Goethes *Faust II*

Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde. Heilige Anachoreten, gebirgauf
verteilt, gelagert zwischen Klüften

Chor und Echo

Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt;
Löwen, sie schleichen stumm
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

Pater ecstaticus

(auf und abschwebend)

Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Lieband,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich!
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern
Ewiger Liebe Kern!

Gloria a Dio Padre e Signore
e al Figlio risorto da morte
e al Paraclito consolatore
nei secoli dei secoli.

Scena finale dal *Faust II* di Goethe

Burroni montani, foresta, rupi, solitudine. Santi anacoreti,
distribuiti in gruppi sul versante del monte, tra i dirupi

Coro ed eco

Foresta, che ondulando inclina verso noi,
rupi, il cui peso incombe tutto intorno,
radici, che penetrano a fondo,
tronco addossato a tronco.
L'onda balza spumando da altra onda,
e ricovero dà la caverna più fonda.
Leoni si aggirano in silenzio
e amici intorno a noi:
hanno santo timore d'un luogo consacrato,
del santo asilo d'amore.

Pater ecstaticus

(librandosi a volo su e giù)

Fiamma di gioia eterna,
laccio d'amore ardente,
dolore che ferve nel petto,
ebbrezza di Dio che trabocca!
Frecce, trafiggetemi,
lance, abbattetemi,
clave, sfracellatemi,
fulmini, schiantatemi,
sì che tutto ciò che è nulla mondano
si dissolva e scompaia,
e come stella fissa splenda
il nucleo dell'eterno amore!

Pater profundus

(tiefe Region)

Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lasten ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack, mit eig'nem kräftigen Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächtige Liebe
Die alles bildet, alles hegt.

Ist um mich herein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsenrund,
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen, gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern,
Die Gift und Dunst im Busen trug:

Sind Liebesboten, sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Inn'res mög' es auch entzünden
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharf angeschloss'nem Kettenschmerz!
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

Chor der Engel

*(schwebend in der höhern Atmosphäre,
Faustens Unsterbliches tragend)*

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Pater profundus

(regione profonda)

Come l'abisso di rocce ai miei piedi
poggia il suo peso su più fondo abisso,
come mille rivoli raggianti scorrono
nell'onda schiumosa che orrida precipita,
come fiero, nel suo robusto crescere,
il tronco si leva in aria,
così è l'amore onnipotente
che tutto forma, tutto regge.

Intorno a me c'è un selvaggio tumulto,
quasi ondeggiasse il bosco e il fondo delle rocce,
eppure precipita, amorosa nel suo scroscio,
la massa acqua giù nella gola,
per irrigare, pronta, la valle.
Il fulmine, calato fiammeggiando
per purificare l'atmosfera
che aveva in sé veleni e vapori:

sono messi d'amore, e annunciano
quel che, eternamente creante, ci avvolge.
Potesse questo accendere il mio intimo,
dove lo spirito, turbato e gelido,
soffre, costretto entro i sensi ottusi,
il tormento di catene crudelmente serrate!
O Dio! dona sollievo ai pensieri,
illumina il mio cuore doloroso!

Coro degli angeli

(volando verso la zona superiore dell'atmosfera,
e portando la parte immortale di Faust)

Salvo è questo, nobile parte
del mondo degli spiriti, salvo dal Malvagio:
chi, sempre teso a un fine, si affatica,
noi possiamo redimerlo.
E se per lui l'Amore
dall'alto parteggia,
gli va incontro la schiera beata,
per dargli un caldo benvenuto.

Chor seliger Knaben

(um die höchsten Gipfel kreisend)

Hände verschlinget euch
Freudig zum Ringverein,
Regt euch und singet
Heil'ge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
Dürft ihr vertrauen;
Den ihr verehret,
Werdet ihr schauen!

Chor der jüngeren Engel

Jene Rosen, aus den Händen
Liebend-heiliger Büberinnen
Halfen uns den Sieg gewinnen,
Und das hohe Werk vollenden,
Diesen Seelenschatz erbeuten.
Böse wichen, als wir streuten,
Teufel flohen, als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister,
Selbst der alte Satansmeister
War von spitzer Pein durchdrungen.
Jauchzet auf! Es ist gelungen.

Die vollendeteren Engel

Uns bleibt ein Erdenrest
Uns zu tragen peinlich,
Und wär' er von Asbest,
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisterkraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen beiden;
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.

Coro dei fanciulli beati

(girando in cerchio intorno alle più alte cime)

Datevi la mano
con gioia, e formate un cerchio,
nei vostri movimenti, il canto
riversi santi sentimenti!
Da Dio imparate,
senza timore, a confidare;
colui che venerate,
voi lo vedrete!

Coro degli angeli novizi

Quelle rose, dalle mani
di penitenti che amore santifica,
ci aiutarono a far nostra la vittoria,
e a compiere l'alta opera,
a conquistare quest'anima preziosa.
Disparvero i malvagi, quando le spargemmo,
fuggirono i demoni, quando li colpimmo.
Invece delle usate pene infernali,
gli spiriti conobbero tormenti d'amore:
persino il vecchio mastro Satana
da un acuto dolore fu trafitto.
Gioite! L'impresa è compiuta.

Gli angeli perfetti

A noi resta un vestigio terrestre,
e ci pesa portarlo;
anche se fosse amianto
non sarebbe mai puro.
Quando la forza di un potente spirito
gli elementi
a sé attira,
nessun angelo tenti
di separar le due nature unite
tra loro, intimamente.
Solo l'eterno amore
potrebbe dissociarle.

Die jüngeren Engel

[Ich spür' soeben,
Nebelnd um Felsenhöh
Ein Geisterleben
Regend sich in der Näh,
Seliger Knaben
Seh' Ich bewegte Schar,]
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

Chor seliger Knaben

Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand;
Also erlangen wir
Englisches Unterpand.
Löset die Flocken los,
Die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

Doctor Marianus

(in der höchsten, reinlichsten Zelle)

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Frauen vorbei,
Schwebend nach oben;
Die Herrliche mittenin,
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glänze!

(entzückt)

Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!

Gli angeli novizi

Come nebbia intorno a rocciose altitudini
io sento, proprio ora,
muoversi qui vicino una vita di spiriti.
Le piccole nubi si rischiarano,
vedo la mobile schiera
di fanciulli beati,
liberi dal peso della terra,
radunati in cerchio
che si appagano lieti
della nuova primavera, e della grazia
del mondo superno.
Per cominciare, egli sia,
mentre sale a farsi perfetto,
associato alla loro compagnia.

Coro dei fanciulli beati

Con gioia accogliamo
costui, ancora crisalide;
così ci è concesso
un pegno, per un angelo futuro.
Liberatelo dai bioccoli
che lo circondano!
Egli è già bello e grande
di vita eterna.

Doctor Marianus

(nella cella più alta e più pura)

Libera è qui la vista,
in alto si libra lo spirito.
Là trascorrono donne
volando verso l'alto.
Gloriosa, fra esse,
in corona di stelle,
la regina del cielo,
io la distinguo dentro il suo splendore!

(in estasi)

Sublime signora del mondo,
fa' che io, nell'azzurra
tenda del cielo, tutta spiegata e tesa,
scruti nel tuo mistero!

Billige, was des Mannes Brust
Ernst und zart bewegt
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegenträgt!

Unbezwinglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wenn du uns befriedest.

Doctor Marianus und Chor

Jungfrau, rein im schönsten Sinne,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.

(Mater gloriosa schwebt einhel)

Chor

Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren,
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten;
Wer zerreißt aus eig'ner Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefem, glattem Boden!

Una poenitentium und Chor der BÜßerinnen

Du schwebst zu Höhen,
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Ohnegleiche,
Du Gnadenreiche!

Accetta quel che il cuore dell'uomo
con severa e dolce forza commuove,
e con sacra brama d'amore
a te, come a una meta, lo trae.

Incrollabile si fa il nostro animo,
se tu, maestosa, lo comandi,
subito si attenua l'ardore,
se tu ci dai sollievo.

Doctor Marianus e Coro

Vergine pura, nel senso più nobile,
madre, degna di onori,
eletta a nostra regina,
nata quasi divina.

(la Mater gloriosa viene avanti, librandosi in volo)

Coro

A te, vergine intatta,
non dispiace
che le facilmente sedotte
vengano a te con fiducia.
Attrirate dalla loro debolezza,
sono difficili a salvarsi;
chi spezza di propria forza
le catene delle tentazioni?
Come scivola subito il piede
su un liscio terreno in pendenza!

Una poenitentium e Coro delle penitenti

Tu voli in alto
verso i regni eterni:
accogli la supplica,
tu, senza eguali,
tu, piena di grazia!

Magna Peccatrix

Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
Trotz des Pharisäer-Hohnes;
Beim Gefässe, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder,
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heiligen Glieder -

Mulier Samaritana

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen;
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippe dürft' berühren;
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorther sich ergießet,
Überflüßig, ewig helle
Rings durch alle Welten fließet -

Maria Aegyptiaca

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zurücke stieß,
Bei der vierzigjährigen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem seligen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb -

Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptiaca

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst,
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

Magna Peccatrix

Per l'amore, che sui piedi
del tuo figlio in cui traluce Dio
lacrime riversava come balsamo,
e vano fu dei farisei lo scherno;
per il vaso, che tante
gocce di profumo versò,
per la chioma, che tanto morbida
asciugò le sante membra...

Mulier Samaritana

Per la fonte, dove un giorno
Abramo fece condurre il gregge,
per la secchia, che al Salvatore
poté sfiorare con frescura il labbro,
per la pura e ricca sorgente,
che là da allora sgorga,
sovrabbondante, eternamente chiara,
e scorre intorno, attraverso tutti i mondi...

Maria Aegyptiaca

Per il luogo consacrato
in cui il Signore fu depresso,
per il braccio, che sulla soglia,
ammonitore, mi respinse,
per la penitenza di quarant'anni
in cui, fedele, rimasi nel deserto,
per le sante parole di commiato
che tracciai sulla sabbia...

Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptiaca

Tu, che le grandi peccatrici
non tieni da te lontane,
e un merito nato dal pentimento
innalzi alle eternità
concedi anche a quest'anima buona,
che solo una volta mise un piede in fallo,
e che neppur si accorse di peccare,
il tuo perdono, così com'è giusto!

Una poenitentium

(sonst Gretchen genannt, sich anschmiegend)

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Selige Knaben

(in Kreisbewegung sich nähernd)

Er überwächst uns schon
An mächtigen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.

Una poenitentium

Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbände
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande,
Hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag.

Mater gloriosa

Komm! Hebe dich zu höhern Sphären;
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Una poenitentium

(un tempo chiamata Margherita, avvicinandosi con amore)

Volgi, volgi,
tu, senza uguali,
tu, onniraggiante,
il tuo sguardo di grazia alla mia felicità!
Colui che un giorno ho amato,
non più torbido, senza macchia
è ritornato.

Fanciulli beati

(si avvicinano ruotando)

Egli ci sormonta già
con le sue forti membra.
Delle nostre fedeli cure
ci darà ricompensa.
Troppo presto fummo allontanati
dai cori della vita;
costui ha imparato:
egli ci insegnerà.

Una poenitentium

Circondato dal nobile coro degli spiriti,
il nuovo venuto ha appena coscienza di sé,
appena avverte la sua nuova e fresca vita,
eppure già è simile alla santa schiera.
Vedi, come egli da ogni vincolo terreno
e dal vecchio involucro si libera,
e come dall'eterea veste
prorompa l'originaria forza della giovinezza!
Concedimi di essergli guida,
il nuovo giorno ancora lo abbacina.

Mater gloriosa

Vieni! Levati alle più alte sfere;
se ha presentimento di te, ti seguirà.

Doctor Marianus

(auf dem Angesicht anbetend)

Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu seligem [Glück]
Dankend umzuarten!
Werde jeder bess're Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

Chorus mysticus

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

[] = passi aggiunti o modificati da Mahler

Doctor Marianus

(col volto chino, in preghiera)

Volgete gli occhi allo sguardo che salva,
voi tutte, miti anime pentite,
per far vostro il beato destino
con gratitudine!

Ogni spirito più alto e puro
sia pronto a servirti.
Vergine, madre, regina,
divina, sii sempre piena di grazia!

Coro mistico

Tutto ciò che passa
è soltanto un simbolo,
l'insufficiente
qui ha compimento;
l'indescrivibile
qui ha già esistenza;
in alto ci attira
l'eterna femminile essenza.

Traduzione di Quirino Principe

Extra Tempora

Nel lascito sinfonico di Gustav Mahler (Kalischt in Boemia, oggi Kaliště, sabato 7 luglio 1860 – Vienna, giovedì 18 maggio 1911), l'*Ottava Sinfonia* è, per così dire, un'anomalia nell'anomalia. Mahler, a trenta o trentacinque anni d'età, si trovò dinanzi l'artista di diffuso successo, Richard Strauss, per giunta di quattro anni più giovane: "der große Zeitgemäße", il grande attuale. L'ebreo boemo sentiva acutamente la frustrazione implicita nel giudizio di chi alimentava la sua crescente fama di direttore d'orchestra: quella fama era inversamente proporzionale allo scetticismo talvolta sprezzante con cui veniva liquidato come compositore: categoria artistica, quella, in cui egli si consolava con una profezia, "meine Zeit wird kommen", il mio tempo verrà, e si rassegnava ad essere "der große Unzeitgemäße", il grande inattuale. Pur sempre un segno di grandezza. Tale fu Gustav Mahler ancora per alcuni decenni dopo la sua morte: un oggetto di culto da parte di una cerchia di fedeli, non molto più numerosi, intorno al 1950, di quanto fossero ai tempi di Willem Mengelberg, di Joseph de Marliave, dei giovani Alfredo Casella e Bruno Walter, fino alla grande metamorfosi del 1960, anno del centenario: le celebrazioni in tutto il mondo, l'edizione italiana delle *Erinnerungen* di Alma Mahler, la ricostruzione della *Decima Sinfonia*.

È probabile che i fattori decisivi della metamorfosi, che ha gradualmente ma velocemente rovesciato i termini del confronto trasformando Strauss nel grandissimo inattuale (il culto fiorito intorno ai *Vier letzte Lieder* è intramontabile) e facendo di Mahler l'idolatrato attuale per eccellenza, e che ha realizzato la profezia sul tempo che verrà, siano stati proprio la curiosità e l'ammirazione per le "stranezze", per i connotati insoliti, che negli anni Venti e Trenta erano invece fattori deterrenti o almeno scoraggianti. Elenchiamo questi caratteri fortemente anomali, che a tutti noi sono notissimi e di cui ci compiacciamo nell'ascolto, ma riflettiamo anche, nell'occasione, su quei caratteri dell'*Ottava Sinfonia* che rendono quest'ultima un'anomalia nell'anomalia.

Quando uscì l'edizione italiana delle *Erinnerungen* di Alma (Alma Mahler, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, traduzione di Laura Dallapiccola, Il Saggiatore, Milano 1960), Luigi Rognoni prepose al libro una splendida introduzione, nella quale una frase spicca: «Mahler porta il teatro nella sinfonia, così come Wagner aveva portato la sinfonia nel teatro: la struttura delle sue *Sinfonie* si giustifica appunto in ragione delle proporzioni di un'opera lirica che occupa un'intera serata» (p. XIV). Superfluo osservare l'improprietà di quell'aggettivo, "lirica": ma questa è una battaglia solitaria che vado combattendo da anni. Obbligatorio aggiungere che, al di là dell'aggettivo improprio, la formula di Rognoni è perfetta. La sinfonia, in quanto genere e forma di musica strumentale, nacque per accentuare e sancire la già avviata separazione delle partiture per orchestra dalla musica per voce e strumenti e con testi cantati. La consuetudine, tanto più rispettata quanto meno codificata in testi teorici, fu violata da Beethoven con la *Nona Sinfonia*, come fanno anche i più sprovveduti, e la trasgressione, presto tuttavia riconosciuta dal pubblico come un

affascinante arricchimento, si rinnovò poche volte (con la *Seconda* di Mendelssohn detta “Lobgesang”, per esempio), fino a quando Mahler giunse a istituzionalizzare la caduta del muro divisorio tra sinfonia e vocalità.

La deviazione costituita dall’*Ottava* mahleriana rispetto all’innovazione presente in altre tre delle sue sorelle (le “Wunderhorn-Symphonien”, *Seconda*, *Terza* e *Quarta*) è facilmente descritta: nelle tre “Wunderhorn” i tempi sinfonici con e senza canto si alternano come caselle degli scacchi o come un gioco architettonico di pieni e di vuoti, e comunque la suggestione improvvisa (e, almeno per molta parte del pubblico in occasione della “Uraufführung”, inattesa) di un tempo di sinfonia cantato acquista mordente proprio grazie al contrasto con un tempo tradizionalmente soltanto orchestrale. L’*Ottava*, concepita secondo il criterio del “tutto pieno” (se ne accorge il nostro orecchio: durante un’esecuzione dell’*Ottava*, siamo ininterrottamente avvolti dall’onda dei suoni, e vi anneghiamo), elude completamente quel criterio poetico e psichico di alternanza, e paradossalmente (almeno in astratto) *nega* il carattere “mahleriano” delle sinfonie di Gustav Mahler.

Dal testo come criterio, al testo come oggetto. Le scelte testuali del compositore sono insolite sin da principio. Richard Wagner, lungo la sua aspra conquista del teatro d’opera, aveva imposto sé stesso come autore dei testi da lui messi in musica (non così per i Lieder in francese o in tedesco). Era un obiettivo estremo, l’unico che potesse conferire alla coppia “Ton-Wort” la suprema consanguineità e legittimità. Mahler avvia il proprio lavoro creativo in una prospettiva wagneriana: suoi sono i testi dei Lieder per Josephine Poisl, di *Das klagende Lied*, dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Prima di questi ultimi, rare sono le eccezioni: i due Lieder su testi dal *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, i due su versi del medico Richard Leander al secolo Richard von Volkmann; ma già la spiritosa e malinconica poesia di *Hans und Grethe* induce a sospettare la mano mahleriana. Poi, negli anni di Lipsia (1887-1888), la grandissima novità: Mahler legge l’antologia *Des Knaben Wunderhorn* su testi tradizionali e folclorici rielaborati da due grandi poeti romantici, Clemens Brentano e Achim von Arnim, e ne è letteralmente risucchiato per circa quattordici anni. Ecco un’altra anomalia di Mahler posto dinanzi al problema dello scegliere i testi per musica: mentre Wagner assume la fisionomia del letteratissimo musicista che si misura con i massimi poeti, Mahler sceglie la via della tradizione anonima. Quei giri di valzer con i testi semi-dialettali e con la “naïve Dichtung”, compiuti volentieri anche da Beethoven, Schumann, Brahms, Löwe, Cornelius, ma sempre circoscritti in un’area minoritaria, nel Mahler degli anni tra il 1887 e il 1901 sono la scelta prevalente, se non esclusiva. Dopo il 1901, dopo il matrimonio con Alma, Mahler è attratto (per contrasto, si dirà: ma è davvero un contrasto?) da un letterato coltissimo, Friedrich Rückert, filologo orientalista, poeta talvolta greve per eccesso di emotività esplicitamente dichiarata, talvolta miracolosamente agile e lieve come un filo d’erba. A Rückert, Mahler è debitore di dieci testi poetici, cinque dei quali, i *Kindertotenlieder*, offrono al compositore strazianti immagini di uno fra i simboli dei fragili, dei travolti, degli annientati, i simboli centrali nella concezione mahleriana del mondo. Il simbolo di cui parliamo

sono i bambini morti di malattia o di epidemia o di inedia o di carestia; gli altri due sono i piccoli animali, gli uccelli soprattutto, improvvisamente morti, e i soldati inconsapevolmente disertori che senza capire perché sono processati da corti marziali, condannati a morte, impiccati o fucilati. Così Ernst e Louise, i due figli di Rückert morti bambini in un ambiente Biedermeier e relativamente civilizzato, sono fratelli (per sangue poetico) dei bimbi poveri, orfani e maltrattati sui quali si abbatte la guerra dei Trent'Anni (il periodo su cui fa centro *Des Knaben Wunderhorn*). In particolare, Ernst e Louise Rückert sono fratelli consanguinei dell'indimenticabile bimbo che muore di fame a causa della "ritardata" mietitura nel sublime Lied *Das irdische Leben*. Rückert è un'ispirazione poetica di alta qualità, classicoromantica, "canonica", ma è l'antologia di Arnim e Brentano, la voce dei poveri, dei villici, dei taglialegna, dei malgari, quella che indirizza i significati: anche i significati della poesia alta.

Ancora una volta, l'*Ottava Sinfonia* costituisce la deviazione formale in misura estrema, rispetto alla deviazione fondamentale. Mahler è l'unico grande liederista che non abbia mai composto un Lied su testo di Goethe. Prima dell'*Ottava*, l'unico autore di testi poetici presente nel corpus mahleriano, oltre al *Wunderhorn*, a Rückert, alle fuggevoli apparizioni di Tirso e di Leander, a Mahler stesso, è un uomo di suprema grandezza: è Friedrich Nietzsche, il cui "Canto di mezzanotte" da *Also sprach Zarathustra* diviene il Lied orchestrale "O Mensch, gib acht" in funzione di IV tempo della *Terza Sinfonia* (1896). L'adozione di un simile testo è molto meno "strana" di quanto possa apparire: a Nietzsche, e in particolare a *Morgenröthe* ("Aurora"), attinse un grande amico e fautore olandese di Mahler, il compositore Alphons Diepenbrock (1862-1921), per una sua magnifica partitura del 1906, *Im großen Schweigen* per baritono e orchestra. Ed ecco apparire Johann Wolfgang von Goethe (Francoforte sul Meno, giovedì 28 agosto 1749 – Weimar, giovedì 22 marzo 1832), del tutto impreveduto, nel II tempo dell'*Ottava*. Sarebbe stato lecito immaginare che anche nel lascito di Mahler, come in moltissimi altri, Goethe potesse essere una presenza centrale (si pensi alla *Rhapsodie* op. 53 di Brahms), e invece qui il sommo poeta appare, per giunta con un suo testo più che fondamentale, anzi con un testo assoluto e di vertice, il finale del *Faust* con quei sublimi ultimi 8 versi, come terribilmente eccentrico rispetto alla sequenza maestosa e insieme sismica e apocalittica delle sinfonie mahleriane. La sensazione che esso suscita in noi, quando lo udiamo cantato nel II tempo dell'*Ottava*, è accentuata e radicalizzata da un testo ancor più straniato (e invece centralissimo nella sua prima apparizione in seno alla cultura europea occidentale): l'inno liturgico in lingua latina medievale *Veni creator spiritus*, attribuito a Magnentius Hrabanus Maurus (Mainz in Franconia, tra il 776 e il 784 d. C. – Winkel sul Reno, martedì 4 febbraio 856). Questa doppia eccentricità che connota i due testi dell'*Ottava* è nello stesso tempo causa ed effetto del destino individuale di questa sinfonia: del suo non condurre verso una continuità di sviluppi nello stile mahleriano, del suo glorioso chiudersi in sé stessa, interamente appagata da sé. Anche questo è, paradossalmente, anti-mahleriano.

Infine, un elemento destabilizzante che accresce la stranezza dell'*Ottava* è la sua articolazione. Mahler cominciò subito con l'anomalia strutturale: in versione originaria (1888), la *Prima Sinfonia* aveva cinque tempi, poiché tra il I tempo e l'attuale Scherzo ("Kräftig bewegt") s'interponeva *Blumine*. In cinque tempi sono la *Seconda*, la *Quinta*, la *Settima*, la *Decima* secondo il manoscritto poi consacrato dalla ricostruzione di Deryck Cooke. La *Terza* è addirittura in sei tempi.

Le anomalie nell'articolazione tendono tutte, fin qui, ad aumentare il numero dei tempi sinfonici. Nell'*Ottava* avviene un rovesciamento di tendenza, tanto vistoso e ostentato quanto privo di sbocchi ulteriori. Il numero dei tempi sinfonici si riduce al minimo possibile affinché si possa usare la parola "tempi" al plurale. Più che di un'anomalia nell'anomalia, qui si potrebbe parlare di elusione della struttura classico-romantica secondo criteri diametralmente opposti. Ancora più sconcertante è l'abisso di qualità che separa i due testi. Come tutti i testi di qualsiasi religione "rivelata" e conseguentemente costrittiva, così anche il *Veni creator spiritus* è una scrittura sciatta, linguisticamente e stilisticamente mediocre, perennemente immersa in una fervorosa ed euforica enfasi. Il finale del *Faust* di Goethe è sublime e denso, reso drammatico da autentici colpi di scena, e i famosi ultimi otto versi («Alles Vergängliche/ist nur ein Gleichnis...») si collocano al vertice della poesia. È probabile che Mahler non si sia accorto interamente di tale pauroso dislivello, grazie alla sua pessima conoscenza (o reminiscenza) di un latino classico malamente studiato nel Gymnasium di Iglau (Jihlava) e poi, per poco tempo, in quello di Praga. O forse anch'egli, non pratico di luoghi di culto in genere, potrebbe avere scambiato la greve ripetitività delle immagini e delle clausole per sacralità, magari arcaizzante.

Certo, lo studio ginnasiale del latino non doveva avere lasciato un segno molto profondo nel compositore, se egli era costretto a chiedere continuamente lumi a un amico, il latinista, grecista e archeologo Fritz (Friedrich) Löhr (1859-1924). «Urgentissimo! Caro Fritz, traduci per me: *Qui Paraclitus diceris/donum Dei altissimi/fons vivus ignis caritas/et spiritalis unctio*. Come si accenta e si scandisce *paraclitus diceris*? Rispondi a giro di posta, per favore: ne ho bisogno come creatore e come creatura» (lettera di Mahler, da Maiernigg sul Wörthersee, giovedì 21 giugno 1906). Così prendeva corpo la *Sinfonia* n. 8 in mi bemolle maggiore, per 3 soprani, 2 contralti, tenore, baritono e basso solisti, coro di bambini e doppio coro misto, grande orchestra, detta anche "Sinfonia dei Mille" con allusione all'insolitamente alto numero di esecutori.

L'*Ottava* fu composta in due mesi, luglio e agosto 1906. La prima esecuzione assoluta ebbe luogo lunedì 12 settembre 1910 nella grande Ausstellungshalle (Salone delle Esposizioni) di Monaco di Baviera. L'Orchestra del Konzertverein di Monaco di Baviera fu diretta dallo stesso Gustav Mahler. Fra gli interpreti vocali vi erano Gertrud Förstel (Magna Peccatrix), Martha Winternitz-Dorda (Una poenitentium), Irma Koboth (Mater gloriosa), Nicola Greise-Wink (Pater ecstaticus), Richard Mayr (Pater profundus). Il locale in cui avvenne l'esecuzione fu la Neue Musik-Festhalle, e gli esecutori furono tanto numerosi da ispirare all'impresario Emil Gutmann la definizione: "Symphonie der Tausend".

Oltre all'Orchestra del Konzertverein di Monaco, nella sala trovarono posto i 250 coristi del Singverein der Musikfreunde di Vienna preparati da Franz Schalk, i 250 del Riedel-Verein di Lipsia, i 350 ragazzi del Kinderchor della Zentral-Singschule di Monaco.

L'organista era Adolph Hempel. Componevano l'orchestra 24 primi violini, 20 secondi violini, 16 viole, 14 violoncelli, 12 contrabbassi, 2 arpe, celesta, harmonium, mandolino, 2 ottavini, 4 flauti, 4 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto in mi bemolle, clarinetto basso, 4 fagotti, controfagotto, 8 corni, 4 trombe, 4 tromboni, basso tuba, 3 timpani, gran cassa, piatti, tam-tam, triangolo, Glockenspiel, campane tubolari, pianoforte. Isolati dall'orchestra, 4 trombe e 3 tromboni.

La presenza del foltissimo pubblico fu sentita dall'opinione pubblica come un convegno delle intelligenze austro-tedesche e mitteleuropee. Personaggi altamente rappresentativi di ogni forma di vita intellettuale mostravano simpatia e desiderio di riconoscersi in qualcosa di grande. Ricordo soltanto alcuni nomi: Hermann Bahr, Richard Strauss, Lilli Lehmann, le principesse Thurn und Taxis e Hohenlohe, Paul Clemenceau, Alfred Roller, Koloman Moser, Stefan Zweig, Thomas Mann, Willem Mengelberg, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alfredo Casella, Siegfried Wagner, Max Reinhardt, Leopold Stokowski, Bruno Walter, Paul Stefan. Fu il più grande trionfo ottenuto in pubblico da Gustav Mahler con una sua composizione. La maggior parte di quel pubblico credette che si affermasse nella tradizione, mentre egli si affermava contro la crisi, il che è quasi lo stesso, ma non proprio esattamente lo stesso.

L'*Ottava* fu anche l'ultima sua composizione che poté udire, e da lui stesso diretta. Tutte le successive opere di Mahler compositore furono eseguite postume ed egli non le ascoltò mai: *Das Lied von der Erde*, la *Nona*, la *Decima*. Quella di lunedì 12 settembre 1910 fu anche la sua ultima celebrazione in pubblico, la sua ultima occasione di felicità, la sua ultima festa.

Qual è il significato dell'associazione di due testi tanto dissimili, tanto animati da visioni del mondo reciprocamente incompatibili, tanto distanti nel tempo? Poiché non sono tanto i mille anni intercorrenti tra il *Veni creator* e il *Faust* ad avere rilievo, quanto lo iato incolmabile tra la visione illuministica e tendenzialmente pagana di Goethe (felice *contaminatio* tra indagine scientifica e fascinazione degli archetipi pre-cristiani) e la retorica cristiana surriscaldata da un'approssimativa "teologia". Eppure, l'associazione fu presa sul serio da Mahler, il quale non nascose la sua passione nell'immedesimarsi nell'impervio progetto, tanto è vero che attuò ciò che sempre aveva e avrebbe fatto dinanzi a testi che sentiva importanti per lui: modificò lievemente sia i versi dell'inno cristiano, sia quelli del poema pseudo-cristiano. Così sarebbe avvenuto, di lì a poco, con le pseudo-traduzioni di Hans Bethge da poeti cinesi, fondamento testuale di *Das Lied von der Erde*. Se i due testi vogliono essere, nel suo intento, voci distinte di un unico messaggio lanciato a noi attraverso le epoche della cultura occidentale (quella cultura in cui l'ebreo Mahler volle radicarsi anche "ufficialmente" nel 1897, facendosi cattolico tutt'altro che per pragmatico opportunismo), allora

mi sembra che il tema centrale del gigantesco progetto artistico costituito dall'*Ottava* sia una visione salvifica del tempo: anzi, anticipando Borges, una "confutazione del tempo", in cui si vuole affermare che non al tempo spetta la vittoria finale, bensì all'eternità, non al transeunte, bensì al perenne, non all'effimero, ma a ciò che, contro ogni speranza, persiste. Per usare una terminologia cara a Tommaso d'Aquino e alla Scolastica in genere, non all'esistente né a ciò che lo distrugge spetta il trionfo, bensì all'Ente, non all'*existere* bensì al *subsistere*. Se questo è il significato, ecco decodificate le antiche espressioni nate nel Medioevo di ferro, «in te, spirito di entrambi/ci sia concesso, in ogni tempo, credere» (*credamus omni tempore*), «a colui che è il Consolatore nei secoli dei secoli» (*in saeculorum saecula*, con un'inversione, rispetto alla più nota formula liturgica *in saecula saeculorum*, resa obbligata dalla versificazione proparossitona, ciò che induce tuttavia Mahler, pessimo latinista, a far coincidere l'*ictus* musicale con la sillaba finale di "corporis"!).

Ma l'ascoltatore coglie così anche la consonanza tra il poeta d'era carolingia e gli ultimi otto sublimi versi finali del *Faust*, i due iniziali particolarmente: «Alles Vergängliche/ist nur ein Gleichnis», ossia: è il divenire che è illusorio, mentre l'invisibile è la certezza; la morte e il disfaccimento sono illusione, la perenne giovinezza è la verità. Nell'*Ottava Sinfonia* di Mahler, quella verità sembra compendiarsi in un invito intellettuale: gli spiriti chiaroveggenti devono guardare "hinan", in alto, là dove tutto splende "extra tempora".

A questa convergenza tra medioevo cristiano e mitopoiesi goethiana, tra il "creator spiritus" della fede cristiana e l'Eros creatore ("das Ewig-Weibliche") del *Faust*, il compositore dovette credere veramente. Chiunque conosca anche in superficie la personalità di Mahler rimane stupito leggendo ciò che egli nel 1906, un anno prima della tremenda sventura familiare che avrebbe colpito lui e Alma (la morte della loro primogenita Maria Anna a cinque anni d'età), scriveva all'amico e suo futuro biografo Richard Specht: «Questa sinfonia è un dono che io faccio alla nazione. Tutte le mie sinfonie precedenti non erano altro se non premesse a questa. Le mie altre opere sono tragiche e soggettive, questa invece è un'immensa dispensatrice di gioia». E poco dopo, nell'agosto 1906, a Willem Mengelberg: «Ho appena ultimato la mia *Ottava*, ciò che di più importante io abbia compiuto finora. [...] Lei immagini che l'intero universo cominci ad emettere suono, eco, risonanza. Non si tratta più di voci umane, bensì di pianeti e di soli rotanti nel cosmo». Platone? Il mito di Er alla fine della *Politeia*? L'armonia delle sfere celesti? Certo, un segnale persino troppo ostentato di essenza perenne è dato dall'indistruttibilità del mi bemolle maggiore, tonalità d'impianto che domina l'intera partitura e in cui ogni idea musicale, prima o poi, confluisce.

Un grande gesto pieno di energia apre senza alcun preavviso il I tempo della *Sinfonia*: un motivo di tre suoni, mi bemolle, si bemolle, la bemolle, che parte dalla tonica, com'è giusto che accada quando si edifica un monumento di suoni alla cui base persiste, inamovibile, l'organo: e poi prende la rincorsa scendendo alla dominante e con un balzo svetta sino alla sottodominante superiore. Il motivo modifica la propria scansione

metrica per tre volte in cinque misure, suggerendo come una struttura monumentale possa essere percorsa da un'energia che la fa vibrare al limite delle possibilità senza destabilizzarla. A questa idea fondamentale e architettonica sulle parole «Veni creator spiritus», squadrata e dotata di linee rette e di spigoli, si alterna un'idea plastica, molto più mobile, curvilinea: il coro in re bemolle maggiore sulle parole «Imple superna gratia». Tra questa seconda idea fondamentale del I tempo e la precedente si sviluppa un gioco contrappuntistico di superba fattura. La sostanza musicale sembra rarefarsi, il vuoto sembra prevalere sul pieno, clangori e vibrazioni di ottoni e d'organo sembrano allontanarsi nello spazio, mentre misteriose campane echeggiano in lontananza. Poi, la luminosa massa di suono riappare, riempie i cieli e si trasforma nella gigantesca doppia fuga che conclude il I tempo.

Il II tempo si fonda sull'intero Finale del *Faust* di Goethe, a partire dalle parole che aprono la scena “Burroni montani”, «Waldung, sie schwankt heran...», fino agli immortali versi cantati dal Chorus mysticus, «... das Ewig-Weibliche/zieht uns hinan». Malgrado la convergenza “spirituale” che era negli intenti del compositore, la differenza molto forte tra gli stili delle due parti dell'*Ottava* è evidentissima. Se nel I tempo prevale l'immaginazione ora architettonica ora plastica, il II tempo suggerisce irresistibilmente criteri pittorici di rappresentazione e di emozione. Le lunghe sezioni in pianissimo (così quella iniziale, «Waldung...») sono improvvisamente e drammaticamente squarciate da irruzioni di colore caldo, talora incandescente, qual è l'entrata del Pater ecstaticus, «Ewiger Wonnebrand...», e le sezioni più dense di suono, o tempestose e incalzanti, vengono repentinamente troncate da linee delicate e rettilinee, oppure tortuose ma nette e sottili, come nell'incantevole ed eroticissima invocazione di Gretchen alla Vergine: «Neige, neige, du Ohnegleiche...». L'epilogo, sulle parole degli ultimi otto sublimi versi, si apre con un lento e misterioso prelude orchestrale: il Chorus mysticus intona, ai limiti del silenzio, le ultime parole («Alles Vergänglichliche/ist nur ein Gleichnis...») e la sinfonia si conclude con un immenso crescendo sul tema del *Veni creator* che aveva aperto il I tempo.

Il fatale 1907 avrebbe colpito Gustav Mahler, infliggendogli una ferita inguaribile. L'estate del 1908 sarebbe stata il tempo di *Das Lied von der Erde*, smentita inconfutabile alle speranze di gioia perenne coltivate da Mahler nell'*Ottava*. Là, nelle ultime misure della sesta parte, il compositore avrebbe confessato la verità, facendo cantare il contralto («...ewig... ewig...») soltanto sull'inciso mi-re, e lasciando alla sola orchestra le due note finali re-do. Così, la traduzione di “ewig”, apparentemente con il significato di “per sempre”, “in eterno”, veniva corretta in: “mai più”.

Quirino Principe

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994: i primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Dal novembre 2009 lo slovacco Juraj Valčuha è il nuovo direttore principale. Jeffrey Tate è stato primo direttore ospite dal 1998 al 2002 e direttore onorario fino al luglio 2011. Dal 2001 al 2007 Rafael Frühbeck de Burgos è stato direttore principale. Nel triennio 2003-2006 Gianandrea Noseda è stato primo direttore ospite. Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal è stato direttore onorario dell'Orchestra.

Altre presenze significative sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovič, Marek Janowski, Dmitrij Kitaenko, Aleksandr Lazarev, Valery Gergiev, Gerd Albrecht, Yutaka Sado, Mikko Franck.

L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche, affiancandovi spesso cicli primaverili o speciali: fra questi fortunatissimo quello dedicato alle nove Sinfonie di Beethoven dirette da Rafael Frühbeck de Burgos nel giugno 2004. Dal febbraio 2004 si svolge a Torino il ciclo Rai NuovaMusica: una rassegna dedicata alla produzione contemporanea che si articola in concerti sinfonici e da camera.

L'Orchestra svolge una ricca attività discografica, specialmente in campo contemporaneo. Dai suoi concerti dal vivo sono spesso ricavati cd e dvd. Numerosi premi e riconoscimenti le sono stati conferiti sia in ambito discografico, sia per produzioni e rassegne specifiche.

L'Orchestra del Teatro Regio è l'erede del complesso fondato alla fine dell'Ottocento da Arturo Toscanini, sotto la cui direzione furono eseguite molte storiche produzioni operistiche, tra le quali la prima rappresentazione in versione italiana del *Crepuscolo degli dei* di Wagner (1895) e la prima rappresentazione assoluta della *Bohème* di Puccini (1896).

Dal 1967 è l'Orchestra stabile della Fondazione lirica torinese, impegnata in tutta la stagione d'opera e di balletto e in diversi concerti lirico-sinfonici all'anno. Tra gli spettacoli di grande successo dei quali è stata protagonista si ricordano *La bohème* realizzata nel 1996 in occasione del centenario dell'opera con Luciano Pavarotti e Mirella Freni, *Fedora* di Giordano con Mirella Freni e Plácido Domingo. Ha inoltre eseguito in prima assoluta *Carmen 2*, *Le Retour* di Jérôme Savary e *A Streetcar Named Desire* di André Previn, e in prima italiana *Lear* di Aribert Reimann. L'Orchestra si è esibita con i solisti più celebri e alla guida del complesso si sono alternati direttori di fama internazionale come Roberto Abbado, Ahronovič, Bartoletti, Bychkov, Campanella, Gelmetti, Maag, Oren, Pidò, Steinberg, Tate e infine Gianandrea Noseda, che dal 2007 ricopre il ruolo di direttore musicale del Teatro Regio.

Nel 2010, sotto la sua direzione, l'Orchestra e il Coro sono stati in tournée in Cina e Giappone – dove il Regio è stato insignito di prestigiosi premi – e, nel maggio di quest'anno, in Spagna, Francia e Germania.

Accanto a diverse incisioni storiche ripubblicate negli ultimi anni da Hardy Classic, l'Orchestra e il Coro del Teatro figurano oggi nei video di alcune delle più interessanti produzioni delle ultime Stagioni d'Opera del Regio: *Medea* di Cherubini diretta da Evelino Pidò, *Edgar* di Puccini nella prima esecuzione contemporanea della versione originale diretta da Yoram David, *Thaïs* di Massenet diretta da Gianandrea Noseda nell'allestimento di Stefano Poda, *Adriana Lecouvreur*, *Aci, Galatea e Polifemo* e *Boris Godunov* con la regia di Andrei Konchalovsky.

Nel 2003 i componenti dell'Orchestra hanno dato vita alla Filarmonica '900, organismo autonomo impegnato in numerosi progetti oltre che nella stagione di Concerti del Regio.

Fin dalla fine dell'Ottocento il **Coro del Teatro Regio** è uno dei maggiori cori teatrali europei. Ricostituito nel 1945 dopo il secondo conflitto mondiale, divenne nel 1967 Coro stabile della Fondazione lirica torinese e tornò a grandi livelli dal 1973, anno dell'inaugurazione del nuovo Teatro Regio, prima con Francesco Prestia, poi con Adolfo Fanfani. Negli anni Ottanta spettò al cremonese Fulvio Fogliazza sviluppare le capacità tecniche del Coro per un intero decennio, affrontando anche diversi titoli contemporanei (fra gli altri la prima assoluta del *Gargantua* di Azio Corghi nel 1984). Dal 1994 al 2002 è stato guidato da Bruno Casoni raggiungendo un alto livello internazionale, dimostrato anche dall'esecuzione dell'*Otello* di Verdi sotto la guida di Claudio Abbado e dalla stima di Semyon Bychkov che, dopo aver diretto al Regio nel 2002 la *Messa in si minore* di Bach, lo ha invitato a Colonia per la registrazione della *Messa da Requiem* di Verdi.

Il Coro, con un organico di circa settanta elementi, è stato successivamente diretto da Claudio Marino Moretti e da Roberto Gabbiani, che ne hanno prodotto un ulteriore sviluppo artistico.

Regolarmente impegnato nelle produzioni della Stagione d'Opera, svolge anche un'assidua attività concertistica lirico-sinfonica e a cappella. Ne sono testimonianza le esecuzioni del *Requiem* di Duruflé (MITO SettembreMusica 2008), dei *Quattro pezzi sacri* e della *Messa da Requiem* di Verdi, di *Friede auf Erden* di Schönberg e della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Nel corso della tournée in Cina e Giappone del 2010 sotto la direzione di Noseda sono stati realizzati due concerti sinfonico-corali e diverse rappresentazioni di *Traviata* e *Bohème*.

Dal novembre 2010 il maestro del coro è Claudio Fenoglio.

Formatosi nel 1933 (anno di nascita dell'omonimo Festival) sotto la guida di Andrea Morosini, il **Coro del Maggio Musicale Fiorentino** si qualifica come uno dei più prestigiosi complessi vocali italiani nell'ambito sia dell'attività lirica sia di quella sinfonica. A Morosini sono subentrati Adolfo Fanfani, Roberto Gabbiani, Vittorio Sicuri, Marco Balderi e

José Luis Basso. Dal 2004 maestro del Coro è Piero Monti. L'attività del Coro si è sviluppata anche nel settore della vocalità da camera e della musica contemporanea, con importanti prime esecuzioni di compositori del nostro tempo quali Penderecki, Dallapiccola, Petrassi, Nono, Bussotti. Particolarmente significativa la collaborazione con grandi direttori quali Mehta, Claudio Abbado, Giulini, Muti, Bartoletti, Gavazzeni, Sawalisch, Prêtre, Chung, Ozawa, Bychkov, Sinopoli. Negli ultimi anni il Coro ha ampliato il proprio repertorio alle maggiori composizioni sinfonico-corali classiche e moderne, eseguendo fra l'altro, in lingua originale, *Moses und Aron* di Schönberg. Ha partecipato alle più importanti tournée con l'Orchestra del Maggio e come complesso autonomo; ha cantato *Turandot* in forma di concerto, con grandi elogi della critica, con la Israel Philharmonic e Mehta a Tel Aviv e Haifa: la stessa opera è stata eseguita a Pechino nella Città Proibita nel 1998, insieme alla *Messa da Requiem* di Verdi. Nel 2003 ha vinto con Renée Fleming il Grammy Award per il cd *Belcanto*.

Nel settembre 2006 è stato protagonista della terza, applauditissima tournée in Giappone del Maggio Musicale Fiorentino, e nel 2007 ha chiuso l'“Anno dell'Italia in Cina” con un memorabile concerto dedicato a operisti italiani. Ha avviato una virtuosa e intensa collaborazione con Lorin Maazel e l'Orchestra Sinfonica Toscanini, eseguendo la *Messa da Requiem* di Verdi a Busseto, in Marocco, a Venezia e a Gerusalemme, *Aida* in forma di concerto in Sud America e sul Lago Maggiore, nell'ambito delle celebrazioni toscaniniane, e la *Nona* di Beethoven a Roma e al Parlamento Europeo a Bruxelles. Negli ultimi anni ha sviluppato un'intensa collaborazione con Ravenna Festival e Riccardo Muti prendendo parte alle *Vie dell'amicizia* con concerti in Tunisia, Marocco, Spagna, Roma, Atene e Sarajevo, nonché con l'Orchestra Regionale Toscana e la Camerata Strumentale di Prato.

Il Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Torino è nato alla fine del 1997 dalla collaborazione delle due istituzioni torinesi ed è stato diretto sin dalla fondazione da Claudio Marino Moretti, cui è subentrato Claudio Fenoglio nel luglio 2008. Si è esibito per la prima volta al Regio nel Concerto di Natale del 1997 e poi, l'anno successivo, nella *Turandot* con la regia di Zhang Yimou e nello *Schiaccianoci* di Maurice Béjart, per l'inaugurazione della XI edizione di Torinodanza. Dal 1999 si presenta come formazione autonoma in numerosi concerti realizzati in Piemonte per conto di associazioni concertistiche e di volontariato. Nel 2000 ha preso parte al concerto per il Children's Day al World Summit di Ginevra, presenti i Capi di Stato e i delegati ONU, nell'ambito del programma delle Nazioni Unite per l'eliminazione del lavoro minorile.

Dal 2000 collabora con le principali istituzioni concertistiche cittadine, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, MITO SettembreMusica e l'Unione Musicale. Nell'ottobre 2005 ha inoltre preso parte al Festival

Internazionale di Voci Bianche svoltosi a Torino nella Chiesa di Santa Pelagia. Nell'ambito delle Stagioni d'Opera del Teatro Regio partecipa ad almeno una produzione lirica all'anno, così come intensa è la sua partecipazione alle attività della Scuola all'Opera e del Piccolo Regio Laboratorio.

Gianandrea Nosedà ha assunto la carica di direttore musicale del Teatro Regio di Torino a partire dal settembre 2007, suggellando così una relazione artistica di grande successo. Nella sua prima stagione ha diretto *Falstaff*, una sconvolgente nuova produzione di *Salome* per la regia di Robert Carsen e *Thaïs* di Massenet nella visionaria interpretazione di Stefano Poda; nel settembre 2009 con *Aleko* (presentata anche in concerto a Stresa e Torino, nell'ambito di MITO Settembre-Musica) si è realizzata la prima collaborazione tra la BBC Philharmonic e il Coro del Teatro Regio. Ha inoltre portato per la prima volta entrambi i complessi artistici del Teatro Regio in tournée in Cina, Giappone, Spagna, Francia e Germania.

Chief Conductor della BBC Philharmonic dopo quattro stagioni come Principal Conductor, Gianandrea Nosedà era diventato nel 1997 il primo direttore ospite principale straniero nella storia del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo; tra gli incarichi assunti in questi anni ricordiamo quello di direttore principale dell'Orchestra de Cadaqués dal 1998, di direttore ospite principale della Rotterdam Philharmonic tra il 1999 e il 2003 e di primo direttore ospite dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai dal 2003 al 2006. Dalla Stagione 2011/2012 sarà direttore ospite principale della Israel Philharmonic Orchestra. Dal 2001 è direttore artistico delle Settimane Musicali di Stresa e del Lago Maggiore, al cui rilancio ha dato un contributo essenziale.

Nato a Milano, dove ha compiuto gli studi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra, Nosedà ha diretto le maggiori orchestre del mondo: New York Philharmonic, Orchestre Sinfoniche di Pittsburgh, Boston, Toronto e Montreal, City of Birmingham Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Swedish e Finnish Radio Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic, Orchestre National de France, Tokyo Symphony e NHK Symphony.

Nel maggio 2008 ha diretto per la prima volta la London Symphony Orchestra al Barbican Center, dove è tornato nell'ottobre 2010. Nello stesso anno ha diretto per la prima volta due tra le più titolate orchestre degli Stati Uniti, la Chicago Symphony e la Philadelphia Orchestra, seguite dal debutto con la National Symphony di Washington nel febbraio 2011. Intensa la collaborazione con il Metropolitan di New York, dove ha debuttato nel 2002 dirigendo *Guerra e pace* di Prokof'ev per tornarvi con *La forza del destino* (2006), *Un ballo in maschera* (2007), *Il trovatore* (2009) e *La traviata* (2010), mentre a giugno 2011 è stato accanto a James Levine come unico direttore ospite per la tournée del MET in Giappone.

Gianandrea Noseda è Cavaliere Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana in riconoscimento della sua instancabile attività di promozione della cultura italiana nel mondo.

Claudio Fenoglio, nato nel 1976, si è diplomato con il massimo dei voti e la lode in pianoforte, musica corale e direzione di coro e si è laureato in composizione.

Ha frequentato numerosi corsi di perfezionamento pianistici, fra i quali quello di Franco Scala all'Accademia Pianistica Internazionale di Imola. Parallelamente agli studi accademici ha iniziato l'attività in ambito operistico come maestro sostituto, per poi specializzarsi nella direzione di coro. È stato aiuto maestro del coro presso il Teatro Massimo di Palermo, assumendo in seguito l'incarico di altro maestro del coro e maestro del Coro di voci bianche al Teatro Regio di Torino. Nella stagione 2007/2008 ha curato la preparazione del Coro di voci bianche nelle opere per ragazzi *Anna* e *Cenerentola*, allestite in prima rappresentazione al Piccolo Regio. A partire dal 2007 ha avuto l'incarico di maestro del coro nelle produzioni di *Tristan und Isolde* di Wagner, *Edgar* e *La bohème* di Puccini, oltre che nei *Carmina Burana* di Orff. Collabora inoltre con il Coro Filarmonico del Teatro Regio di Torino, con il quale ha curato la preparazione della *Terza Sinfonia* di Mahler. In ambito concertistico ricopre il ruolo di pianista e direttore di gruppi vocali da camera per le manifestazioni del Regio itinerante. Dal novembre 2010 è stato nominato direttore del Coro del Teatro Regio di Torino.

Nato a Faenza nel 1957, **Piero Monti** parallelamente agli studi scientifici ha compiuto quelli musicali al Conservatorio di Firenze, dove si è diplomato in musica corale e direzione di coro nel 1979. Nello stesso anno ha vinto il concorso al Teatro Comunale di Bologna per maestro collaboratore di sala e di palcoscenico, ruolo che ha ricoperto dal 1979 al 1983, passando poi a quello di direttore musicale di palcoscenico. Nell'aprile 1988 ha assunto la direzione del Coro, collaborando con i direttori stabili del Teatro (Riccardo Chailly fino al 1993 e Daniele Gatti dal 1997 al 2002) alla realizzazione degli spettacoli e dei concerti delle Stagioni, delle produzioni discografiche e delle tournée. All'inizio del 2003 è stato chiamato a dirigere il Coro del Teatro La Fenice di Venezia, con il quale ha partecipato alla riapertura del teatro restaurato. Ha collaborato con illustri maestri quali Abbado, Bertini, Bychkov, Chailly, Conlon, Delman, Gardiner, Gatti, Gavazzoni, Gergiev, Inbal, Jurowski, Marriner, Muti, Mehta, Ozawa, Pappano, Sinopoli, Solti, Thielemann e Viotti. Fra i numerosi brani da lui diretti, ricordiamo la *Petite Messe Solennelle* di Rossini con i pianoforti rossiniani del Conservatorio di Bologna, i *Carmina Burana* (nella versione con pianoforti e percussioni) e i *Catulli Carmina* di Orff, *Les Noces* di Stravinsky, la Messa in re

maggiore op. 86 di Dvořák e i *Quattro pezzi sacri* di Verdi. Dal novembre 2004 è maestro del Coro del Maggio Musicale Fiorentino, dirigendo numerose produzioni fra cui ricordiamo la *Deutsche Messe* di Schubert e la *Messa di Gloria* di Puccini con l'Orchestra Regionale Toscana nel Concerto di Natale 2010.

Fin dal suo acclamato debutto nel 2004 nel ruolo di Turandot all'Opera di Malmö, il soprano americano di origine svedese **Erika Sunnegårdh** si è confermata come una delle cantanti più brillanti e versatili della scena mondiale.

La Sunnegårdh ha riscosso particolare successo nelle sue esecuzioni di Strauss, Beethoven e Puccini interpretando i ruoli di Chrysothemis nell'*Elektra* di Strauss al Grand Théâtre di Ginevra; Salome alla Bayerische Staatsoper, al Teatro Comunale di Bologna, alla Welsh National Opera, al Teatro del Liceu di Barcellona e con la Florentine Opera a Milwaukee; Leonore nel *Fidelio* all'Opera di Francoforte, al Metropolitan di New York e alla Florentine Opera; Tosca all'Opera di Francoforte, alla Deutsche Oper di Berlino e all'Opera di Nashville; nuovamente Turandot al Metropolitan, all'Opera di Malmö e alla Norrlandsoperan.

I suoi progetti futuri includono Senta in *Der fliegende Holländer* e Die Kaiserin (l'Imperatrice) in *Die Frau ohne Schatten* a Colonia, così come il ruolo del titolo in *Jenufa* di Jánáček a Malmö e in *Euryanthe* di Weber a Francoforte.

In concerto si è esibita con le orchestre internazionali più rinomate: il suo repertorio include la *Messa da Requiem* di Verdi, lo *Stabat Mater* di Rossini, la *Sinfonia lirica* di Zemlinsky e la *Nona Sinfonia* di Beethoven, così come recital di arie d'opera e brani di nuova commissione.

Erika Sunnegårdh ha avuto il privilegio di lavorare con direttori d'orchestra come Marco Armiliato, Giordano Bellincampi, Semyon Bychkov, Paolo Carignani, Myung-Whun Chung, James Conlon, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Fabio Luisi, Nicola Luisotti, Gianandrea Noseda, Kirill Petrenko e Simon Rattle.

Nata in Russia, **Elena Pankratova** ha studiato pianoforte, direzione e canto diplomandosi a pieni voti al Conservatorio di San Pietroburgo. Successivamente ha vinto numerosi concorsi internazionali e si è perfezionata nel repertorio italiano con Renata Scottò.

Ha debuttato nel ruolo di Amelia in *Un ballo in maschera* allo Staatstheater di Norimberga, interpretando in seguito Tosca, Ariadne, Lady Billows, Norma, la contessa nelle *Nozze di Figaro*, Alice in *Falstaff*, Elisabeth in *Tannhäuser*.

Nel corso della sua carriera ha interpretato Leonora nel *Trovatore* a Stoccarda, Gutrun e Terza Norna nel *Götterdämmerung* al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, Saffi in *Der Zigeunerbaron* di Strauss, Leonora

nella *Forza del destino* a Brema e Mannheim, Senta in *Der fliegende Holländer* in Germania, Abigaille in *Nabucco* in Germania e Olanda, Odabella in *Attila*, Rosalinde in *Die Fledermaus*, il ruolo del titolo in *Tosca* a Manchester, Francoforte, Stoccarda e nel 2010 a Oslo.

Ha lavorato con importanti direttori quali Nagano, Weikert, Bibl, Luisotti, Carella, Guidarini, Kober, collaborando inoltre con registi quali Tim Albery, Stefan Herheim, Chen Kaige, Paul Curran, Carlus Padrissa, Claus Guth, Charles Roubaud, Tilman Knabe, Dieter Kaegi.

Nel 2010 ha debuttato nel ruolo di Färberin in *Die Frau ohne Schatten* di Strauss al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino sotto la direzione di Zubin Mehta.

Tra i suoi ultimi impegni vi sono Alice nel *Falstaff* di Verdi nel 2010 al Teatro Colón di Buenos Aires, Odabella in *Attila* nella stagione 2010/2011 al Teatro alla Scala di Milano e *Turandot* a Bonn nel 2011. Il 2012 la vedrà nuovamente nel ruolo di Färberin al Teatro alla Scala e alla Royal Opera House di Londra, nello *Stabat Mater* di Rossini a Marsiglia, in *Turandot* a Firenze e all'Arena di Verona e come Sieglinde a Firenze con Zubin Mehta; nel 2013 canterà *Aida* a Marsiglia.

Julia Kleiter ha debuttato nel 2004 all'Opéra Bastille di Parigi nel ruolo di Pamina diretta da Jiří Kout. Nel 2005 ha cantato in *Daphne* diretta da Semyon Bychkov, oltre a interpretare ruoli quali Papagena con Claudio Abbado, Xenia (*Boris Godunov*) con Bychkov e nuovamente Pamina con Marc Minkowski.

Successivamente ha interpretato Serpetta (*La finta giardiniera*) diretta da Nikolaus Harnoncourt a Zurigo, Susanna (*Le nozze di Figaro*) a Verona e Reggio Emilia e Celia (*Lucio Silla*) di Mozart al Teatro La Fenice di Venezia e al Festival di Salisburgo sotto la direzione di Tomáš Netopil.

Nel 2007 ha debuttato nel ruolo di Sophie (*Der Rosenkavalier*), di Zdenka (*Arabella*) diretta da Franz Welser-Möst, di Amor (*Orfeo ed Euridice*) nel concerto diretto da Riccardo Muti a Firenze, di Marzelline (*Fidelio*) con Claudio Abbado e di Ilia (*Idomeneo*) con Harnoncourt.

In qualità di concertista Julia Kleiter ha cantato nelle città più importanti, esibendosi nel *Messiah* di Händel e nel *Requiem* di Mozart con Harnoncourt in Giappone e Corea, in *Das Paradies und die Peri* di Schumann con Jeffrey Tate, nelle cantate di Bach con Harnoncourt a Vienna, Parigi e Budapest, nell'oratorio di Haydn *Die Schöpfung* in tour con René Jacobs e in *Elijah* di Mendelssohn con la Mahler Chamber Orchestra diretta da Daniel Harding.

Impegni futuri prevedono, tra gli altri, il debutto in *Rinaldo* alla Lyric Opera di Chicago, *Arabella* a Parigi, oltre a *Die Zauberflöte* al Festival di Salisburgo e a Parigi e *Don Giovanni* (nel ruolo di Donna Elvira) a Zurigo.

Recentemente la cantante svizzera **Yvonne Naef** ha interpretato con successo i ruoli di Sieglinde (*Die Walküre*) sotto la direzione di Simone Young, Fricka (*Die Walküre*) con Philippe Jordan, Brangäne (*Tristan und Isolde*) con Simon Rattle alla Staatsoper di Vienna; ha cantato inoltre l'*Ottava Sinfonia* di Mahler con Michael Tilson Thomas e la San Francisco Symphony, ha debuttato nella parte di Mrs. Quickly in *Falstaff* diretta da Daniele Gatti e in quella di Ulrica in *Un ballo in maschera*, entrambe a Zurigo.

È ospite regolare dei più importanti teatri e sale da concerto, quali Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Opernhaus di Zurigo, Staatsoper di Amburgo, Teatro alla Scala di Milano, Covent Garden di Londra, Opéra National di Parigi, Metropolitan Opera di New York, così come Musikverein e Konzerthaus di Vienna, Philharmonie di Berlino, Gasteig di Monaco, Laeishalle di Amburgo, Salle Pleyel di Parigi, Royal Albert Hall di Londra e Carnegie Hall di New York.

Specializzata nel repertorio mahleriano, Yvonne Naef ha eseguito la *Seconda*, *Terza* e *Ottava Sinfonia*, *Kindertotenlieder*, *Rückert Lieder*, *Lieder eines fahrenden Gesellen* e *Des Knaben Wunderhorn* diretta da Boulez, Levine, Eschenbach, Bychkov, Welser-Möst, Cambreling, Frühbeck de Burgos, Nagano, Tilson Thomas, Nott.

Ha all'attivo numerose incisioni tra cui *Il trovatore* al Covent Garden, *Parsifal* all'Opera di Zurigo, *Das Rheingold*, *Moses und Aron* e *Gurrelieder* di Schönberg, la *Seconda Sinfonia* di Mahler con la WDR Sinfonieorchester, il *Weihnachtsoratorium* di Bach, la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, *Penthesilea* di Schoeck, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, la *Rapsodia* per contralto di Brahms.

Nata a Düsseldorf, dove si è diplomata con lode, **Maria Radner** frequenta regolarmente i corsi di Marga Schiml ed è titolare della borsa di studio dell'Associazione "Richard Wagner" di Bayreuth.

Alle apparizioni al Concertgebouw di Amsterdam (*Missa Solemnis* e *Nona Sinfonia* di Beethoven), alla Royal Opera Canada di Toronto (nuova produzione di *Le Rossignol*) e al Teatro Nazionale di Monaco (*Die Zauberflöte*) nel 2009, seguono i debutti al Teatro alla Scala nelle *Szenen aus Goethes Faust* di Schumann sotto la direzione di Pinchas Steinberg, al Festival di Pasqua di Salisburgo nel ruolo di Erda (*Götterdämmerung* con Simon Rattle e *Das Rheingold* con Ulf Schirmer) e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nella *Seconda Sinfonia* di Mahler con Antonio Pappano.

Dopo aver debuttato al Musikverein di Vienna in *Jeanne d'Arc au bucher* di Honegger sotto la bacchetta di Bertrand de Billy, è tornata a Salisburgo per *Elettra* di Strauss diretta da Daniele Gatti. Ha cantato inoltre al Theater an der Wien, alla Scala di Milano in *Die Zauberflöte* e ancora al Festival di Salisburgo nel 2011.

Si ricordano le apparizioni al Palau de les Arts di Valencia nell'oratorio *Philistaei a Jonatha dispersi* di Soler e a Bregenz in *Solomon* di Händel,

in *Parsifal* con Lorin Maazel, al Teatro Real di Madrid nelle *Szenen aus Goethes Faust*, a Torino nella *Nona Sinfonia* di Beethoven diretta da Gianandrea Noseda, a Aix-en-Provence nel *Götterdämmerung* (Prima Norna) sotto la direzione di Simon Rattle. Maria Radner ha inoltre collaborato con Jaap van Zweden, Philippe Herreweghe e Tomáš Netopil.

Nato negli Stati Uniti, **Stephen Gould** ha studiato al New England Conservatory of Music, debuttando in Europa nel ruolo di Florestan in *Fidelio* al Landestheater di Linz. Continui successi sono seguiti con *Peter Grimes*, *Samson et Dalila*, *Der Freischütz* e *Tannhäuser*. Un importante traguardo nella sua carriera è stato il debutto come Tannhäuser con Thielemann nel 2004 al Festival di Bayreuth: la rivista «Opernwelt» lo ha proclamato «un Tannhäuser di statura internazionale».

Ha collaborato con direttori quali Mehta, Barenboim, Bolton, Boulez, Chung, Fischer, Gergiev, Haenchen, Janowski, Jordan, Welsch-Möst, Nagano, Ozawa, Runnicles, Salonen, Schirmer.

Nel corso degli ultimi anni ha cantato in nuove produzioni di *Tristan und Isolde*, *Fidelio* e *Otello* a Tokyo, *Der fliegende Holländer* a Madrid, New York e Monaco, *Siegfried* e *Götterdämmerung* a Vienna, *Les Troyens* a Valencia, *Tannhäuser*, *Siegfried* e *Götterdämmerung* al Festival di Bayreuth, *Die tote Stadt* a Berlino, Vienna e Londra, *Ariadne auf Naxos* e *Parsifal* a Graz. In qualità di concertista si è esibito nella *Nona Sinfonia* di Beethoven con la Atlantic Symphony Orchestra, nella *Missa Solemnis* con la Chicago Symphony Orchestra, nei *Gurrelieder* diretto da Nagano, Janowski, Wigglesworth, Salonen. Ha inoltre cantato l'*Ottava Sinfonia* di Mahler al Festival di Bergen e alla Carnegie Hall con Boulez.

Impegni futuri prevedono opere in forma di concerto (*Tristan und Isolde* a Berlino) e in produzioni sceniche (*Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* e *Ariadne auf Naxos* a Vienna, *Götterdämmerung*, *Parsifal*, *Tristan und Isolde* e *Pagliacci* a Berlino, *Lohengrin* e *Fidelio* ad Amburgo, fra le altre).

Vincitore nel 1992 del Concorso Belvedere di Vienna e nel 1994 del Concorso per voci wagneriane di Strasburgo, **Detlef Roth** si è rapidamente affermato come uno dei migliori baritoni tedeschi della sua generazione, sia come concertista sia come cantante d'opera.

È ospite regolare del Grand Théâtre di Ginevra, dove ha cantato Donner in *Das Rheingold*, Gunther nel *Götterdämmerung*, l'araldo nel *Lohengrin*, Don Estoban in *Der Zwerg* di Zemlinsky e Jeletski ne *La dama di picche* di Čajkovskij.

Negli ultimi cinque anni ha interpretato i ruoli di Zar (*Zar und Zimmermann* di Lortzing) ad Amburgo, Wolfram (*Tannhäuser*) a Berna, Hans Heiling di Heinrich Marschner a Strasburgo, il ministro (*Leonore* di Beethoven) a Bologna e l'araldo (*Lohengrin*) a Madrid e al Teatro alla Scala di Milano,

dove ha debuttato nel 2007. Su richiesta di Armin Jordan è stato invitato a cantare in *Die Königskinder* di Humperdinck al Festival de Radio France di Montpellier e ha interpretato il Conte nelle *Nozze di Figaro* a Tokyo e Lysiart in *Euryanthe* di Weber a Bruxelles.

Nel 2008 ha debuttato con successo al Festival di Bayreuth nel ruolo di Amfortas (*Parsifal*) diretto da Daniele Gatti, ritornandovi l'anno successivo nuovamente sotto la sua bacchetta.

Ha inoltre collaborato con molte tra le principali orchestre del mondo, tra cui Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, New York Philharmonic, Boston e Montreal Symphony, Gewandhaus di Lipsia, Bamberger Symphoniker, Tonhalle di Zurigo.

Ha lavorato anche con direttori quali Chailly, Gergiev, Janowski, Nagano, Rattle, Schirmer, Sinopoli, Thielemann, Masur, Steinberg, Zinman, Gönnerwein, Herreweghe, Sawallisch e Tate.

Nato a Wiesbaden, **Christof Fischesser** vince nel 2000 il primo premio al Concorso Nazionale di canto di Berlino e ottiene un ingaggio pluriennale al Teatro dell'Opera di Karlsruhe, dove canta Sir Giorgio (*I puritani*), Walter (*Luisa Miller*), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*), Oreste (*Elettra*), Fiesco (*Simon Boccanegra*), *Le nozze di Figaro* e il ruolo del titolo in *Mefistofele*. Nel 2004 debutta come Rocco in *Fidelio* sotto la direzione di Simone Young alla Staatsoper di Berlino, dove ancora oggi fa parte della compagnia stabile di canto del teatro.

Nel suo repertorio sono comprese opere che vanno dal classicismo al Novecento storico, tra cui *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia*, *Macbeth*, *Aida*, *Carmen*, *Evgenij Onegin*, *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser*, *Parsifal*. Molto attivo anche in ambito concertistico, tra i suoi successi più recenti si annoverano apparizioni nella *Nona Sinfonia*, nella Messa in do maggiore e nella *Missa Solemnis* di Beethoven, rispettivamente sotto la direzione di Daniel Barenboim, Fabio Luisi e Kent Nagano, nel *Requiem* di Mozart diretto da Claudio Abbado (con due repliche a Torino per i concerti di Lingotto Musica), nel ruolo di Herrmann (*Tannhäuser*) all'Opéra National di Parigi e al Théâtre du Capitole di Tolosa, di re Marke (*Tristan und Isolde*) all'Opéra di Lione e a Houston, del Padre Guardiano (*La forza del destino*) ad Anversa, di Walter (*Luisa Miller*) a Monaco di Baviera, nell'*Elijah* di Mendelssohn a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e Jeffrey Tate.