

«La Scala: grands chœurs et ouvertures»

Maestri

11.09.23

Lundi / Montag / Monday

19:30

Grand Auditorium

EQE SUV

POUR UN NIVEAU INÉDIT DU LUXE MODERNE.

Le nouvel EQE SUV 100 % électrique conjugue design sophistiqué et fonctionnalités pratiques. Au cœur de l'habitacle luxueux, le système multimédia intuitif MBUX et son impressionnant Hyperscreen* se distinguent d'emblée. Avec jusqu'à 591 km d'autonomie**, l'EQE SUV peut être rechargé à 80 % en 32 minutes. Découvrez aujourd'hui l'électromobilité de demain.



17,7 - 25,6 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Option. **Plus d'info sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu)

«La Scala: grands chœurs et ouvertures»

Orchestra del Teatro alla Scala

Coro del Teatro alla Scala

Riccardo Chailly direction

Alberto Malazzi direction de chœur

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Nabucco (1841)

Sinfonia

«*Gli arredi festivi*»

«*Va pensiero*» (Chœur des prisonniers / Gefangenenor)

I Lombardi alla prima crociata (1843)

«*Gerusalem*»

«*O Signore, dal tetto natio*»

Ernani (1844)

Preludio

«*Si ridesti il Leon di Castiglia*»

Don Carlos (1867)

Ballet final de l'Acte III

Don Carlo (1884)

«*Spuntato ecco il di d'esultanza*»

55'

Macbeth (1846)

Preludio

«*Che faceste? Dite su!... S'allontanarono!*»

«*Patria oppressa! Il dolce nome*»

Il trovatore (1851/52)

Preludio Acte I

«Vedi, le fosche notturne spoglie»

La forza del destino (1861/62, 1869)

Sinfonia

«Nella guerra, è la follia»

Aida (1870/71)

«Gloria all'Egitto» *Hymne et marche triumphale*

55'

schamde

Ist es, wenn das Live-Konzert eigentlich durch einen Bildschirm erlebt wird.

Bekommen Sie keine viereckigen Augen. Schalten Sie das Handy aus und schauen Sie sich selbst an, wie das Orchester für Sie auf der Bühne zaubert.

FR « Patria oppressa !

Il dolce nome »

Les chœurs de Verdi

Alessandro Di Profio

L'histoire de l'opéra italien est marquée d'un siècle à l'autre par des évolutions sans révolutions. L'un des appels les plus vibrants au renouvellement de la tradition musicale italienne arriva en 1836 de la part d'un jeune patriote qui devait jouer un rôle majeur dans l'histoire du *Risorgimento* : Giuseppe Mazzini, le fondateur du mouvement de la « Giovine Italia », fut aussi l'auteur d'un traité très lu et commenté au 19^e siècle, *La philosophie de la musique*, publié en italien à Paris. Le « nouveau monde musical » souhaité par Mazzini reposait sur quelques principes : a) la recherche de la simplicité (un vœu sans cesse réitéré aux 17^e et 18^e siècles) ; b) l'abandon des « *cavatines et des inévitables da capo* » au profit de nouvelles formes ; c) l'amplification du chœur dont « *le peuple est l'interprète* », expression d'une « *individualité collective* ».

Cette prise de position de Mazzini interroge. Tout d'abord, pourquoi un personnage politique, l'un des « pères de la patrie », s'intéressait-il à l'opéra au point de se préoccuper de questions de langage musical ? Ne s'agit-il pas d'une spécificité italienne ? Il est vrai que le rôle joué par l'opéra dans l'histoire italienne, notamment lors des soulèvements révolutionnaires du 19^e siècle, fait encore l'objet de débat. Mais il est néanmoins incontestable que le lien entre ce genre artistique et la Nation fut à plusieurs reprises très fort. L'opéra participa à ce que l'historien Alberto Banti a appelé le « discours national » : il contribua à créer une communauté nationale fondée sur des valeurs



Giuseppe Mazzini

communes. Alors que le catholicisme n'arrivait pas à créer ce socle commun — en raison des positions réactionnaires du pape Pie IX —, la culture tissa des liens profonds. La littérature (Alessandro Manzoni) et la musique (Giuseppe Verdi) forgèrent ce sentiment de cohésion qui permit aux Italiens de se sentir comme une seule nation ou plutôt comme une seule « famille » : « nous » (les Italiens), frères et sœurs car tous enfants d'une même mère, contre « eux » (les envahisseurs).

Un autre point qui ressort de la position de Mazzini est que le chœur devint l'instrument par excellence de l'expression de cette appartenance. Grâce aussi à l'apport du théâtre parlé (Vittorio Alfieri, Manzoni), dès les premières décennies du 19^e siècle, déjà chez Gioacchino Rossini, Saverio Mercadante puis Vincenzo Bellini, le chœur acquit une place et une épaisseur croissantes. « *Répondons à ce cri de victoire* » du *Siège de Corinthe* (1826) figure parmi les premiers chœurs patriotiques.

Inévitablement, le chœur d'opéra se retrouve porteur d'un message politique, insufflé par les auteurs ou construit postérieurement, car les chœurs connaissaient une circulation autonome, jusqu'à devenir des chants de bataille à part entière, comme ce fut le cas à Milan pour les insurrections de 1848.

Partant de ce constat historique, on comprend mieux pourquoi le chœur occupe une place prépondérante dans les opéras de Verdi, comme l'illustre le concert de ce soir.

Sur la fonction du chœur de Verdi à l'époque du *Risorgimento*, les avis ne sont pas unanimes. Verdi se sentit-il impliqué dans les révolutions du 19^e siècle, au point de contribuer à les alimenter par sa musique, ou fut-il plutôt l'objet passif d'une construction amorcée par certains biographes comme Arthur Pougin (1886) et renforcée *a posteriori* jusqu'à l'époque fasciste ? La discussion mènerait loin. Plus ou moins intéressé par la cause nationale selon les points de vue, Verdi renforça un langage choral où le poids de la tradition (notamment les modèles de Rossini et Bellini) était fort, sans exclure la possibilité d'invention et d'expérimentation, comme en témoigne son chœur le plus populaire « *Va, pensiero* » de *Nabucco*. Cet ensemble de codes poétiques et musicaux, hérités des prédécesseurs et en partie innovés par Verdi, perdura évidemment au-delà de 1861, année où l'Italie réalisa son unité politique. Certaines œuvres sélectionnées pour ce programme furent composées après cette date cruciale. En réalité, la lecture politique de l'opéra et celle du chœur



Baldassare Verazzi, *Un épisode des cinq journées de Milan en 1848*

gardèrent toute leur pertinence dans les années qui suivirent, parce que l'épilogue de la cause du *Risorgimento* fut assez long – la Vénétie ne fut annexée qu'en 1866 ; Rome ne put être intégrée qu'en 1874 – et aussi parce qu'après l'Italie, il fallait faire les Italiens, pour reprendre la célèbre expression attribuée à Massimo D'Azeglio.

***Nabucco* (Milan, 1842)**

Sinfonia. Selon une tradition bien rodée, Verdi composa cette ouverture en dernier. On y entend un pot-pourri des principaux thèmes de

l'opéra. Le motif de la malédiction que les Lévites adressent à Ismaele est le plus exploité. Le chœur « *Va, pensiero* » y est aussi anticipé. L'idée originale de Verdi est d'exposer dans cette page instrumentale l'idée forte de l'opéra : la fermeté des Hébreux devant la persécution. Trompettes, trombones et cimbasso présentent une mélodie chorale, suivie de deux explosions orchestrales.

« *Gli arredi festivi* ». Ce chœur, l'un des plus longs de tout le répertoire italien, suit l'ouverture. Il illustre la recherche de simplicité dans le traitement de la mélodie, l'absence de tout contrepoint mais en même temps la volonté d'éviter la monotonie grâce aux changements de tonalité (mi mineur – sol majeur – mi majeur) et d'orchestration. Le texte évoque le désespoir du peuple hébreu car les troupes babyloniennes sont aux portes de Jérusalem. La musique incarne en revanche un ton guerrier, marqué par de nombreuses septièmes diminuées et par une sonorité exploitant les cuivres. Par ailleurs, ce type d'instrumentation est largement utilisé dans cet opéra, ce qui explique pourquoi un auteur anonyme l'a tourné en dérision lors de la « première » parisienne (« *Pourquoi nous annoncer Nabucodonos-or / Quand c'est Nabucodons-cuivre ?* »).

« *Va, pensiero* ». Le librettiste Temistocle Solera a eu l'idée d'inclure ici le psaume 137 *Super flumina Babylonis*, dont le chœur est une paraphrase. Rossini a défini « *Va, pensiero* » comme « *une grande aria chantée par sopranos, contraltos, ténors et basses* ». Verdi opte effectivement pour une construction homophonique où une seule ligne mélodique est confiée au chœur qui la chante à l'unisson ou à l'octave. Si nous remplaçons les quatre voix de l'écriture chorale par un soprano ou un ténor, nous aurions une aria élégiaque dans la tradition de Bellini. Le traitement de ce matériau mélodique suit aussi les codes d'un morceau soliste : on a l'habituel moment de tension qui correspond ici à la III^e strophe (le III^e vers dans une aria). Ce passage arrive à la mesure 18, c'est-à-dire au milieu de la partie chorale qui se compose de 36 mesures. Le texte mis en avant par cette mélodie

plus tendue est « *Arpa d'or dei fatidici vati* » (« *Harpe d'or des devins fatidiques* »). Le musicien Verdi se met-il en avant comme partie d'un peuple opprimé ? Serons-nous ici devant un procédé d'identification ? C'est la thèse avancée par le musicologue Pierluigi Petrobelli.

I Lombardi alla prima crociata (Milan, 1843)

« *Gerusalem* ». Les pèlerins traversent le désert syrien. Ils aperçoivent enfin la ville de Jérusalem et ce mot passe d'une bouche à l'autre. Verdi compose ici une des pages les plus poétiques de l'œuvre où hautbois et clarinettes doublent les voix féminines. On remarquera qu'au lieu des quatre strophes habituelles pour un chœur, « *Gerusalem* » en compte six. En réalité, les strophes 1 et 6 permettent au public de « visualiser » la procession des pèlerins qui s'approchent (1) et qui s'éloignent (6).

« *O Signore, dal tetto natio* ». Sur le point de mourir de soif, les Lombards adressent à Dieu une prière. Verdi voulait probablement répéter le succès de « *Va, pensiero* » dont ce chœur reprend plusieurs procédés, à commencer par le mètre poétique (le décasyllabe) et l'usage de l'écriture à l'unisson. On y retrouve aussi une orchestration valorisant les cuivres (bassons).

Ernani (Venise, 1844)

Prélude. Tout comme *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani* débute par un prélude orchestral. Verdi y anticipe deux thèmes essentiels. Tout d'abord, la citation du moment où Ernani jure à Silva d'être prêt à se sacrifier. Ce motif est évoqué par des trombones et des trompettes à l'unisson, précédés par les timbales. L'autre thème est en revanche lyrique : Verdi s'abandonne dans une mélodie d'amour qui illustre le premier style du compositeur.

« *Si ridesti il Leon di Castiglia* ». Tous les conjurés, dont Ernani et Silva, sont réunis dans la tombe de Charlemagne et ils tirent au sort le nom de celui qui devra tuer Carlo. Ce moment solennel est marqué

par « *Si ridesti il Leon di Castiglia* » qui s'inscrit dans la tradition des chœurs à l'unisson. À la différence de « *Va, pensiero* », le ton est martial, conçu pour inciter les conspirateurs à la révolte. Créé à la Fenice, l'opéra devait résonner ici comme un véritable hymne de guerre contre les Autrichiens : entre le « Lion de Castille » et le « Lion de Venise », il n'y avait qu'un pas. À chaque répétition du thème principal, Verdi amplifie l'orchestration. Les trompettes et les trombones doublent les voix dans ce crescendo de volume sonore.

Don Carlos (Paris, 1867)

Ballet final de l'acte III. Selon les codes de l'opéra français, un ballet était inclus dans le déroulement de l'action dramatique de toute œuvre lyrique et, depuis Jean-Baptiste Lully, il était très souvent placé à l'acte III. Cette séquence de danse clôt l'acte de manière spectaculaire et ajoute une touche de légèreté (apparente ?), contrastant avec les thèmes plus sombres de l'histoire. La didascalie du livret est très détaillée et résume l'action du ballet *La Péregrina* : une grotte féerique renferme les plus belles perles de l'Océan indien. À l'arrivée d'un génie, elles s'enfuient à l'exception de la perle blanche endormie. « *Le génie la voit et l'admire, puis, attiré par sa beauté, il s'approche d'elle et finit par déposer un baiser sur son front. À ce baiser, la perle s'éveille. Elle veut La Péregrina, la plus belle perle après celle de Cléopâtre et le plus beau joyau de la couronne d'Espagne. L'hymne espagnol résonne. La conquête se transforme en un char splendide sur lequel Élisabeth apparaît. C'est la perle merveilleuse destinée au roi d'Espagne, et tous s'agenouillent devant elle pour lui rendre hommage.* »

« *Spuntato ecco il dì d'esultanza* ». Le roi Philippe, la reine, la cour, le clergé et le peuple sont rassemblés devant la cathédrale de Valladolid. Les moines accompagnent au bûcher des hérétiques condamnés à mort par l'Inquisition. Ce chœur introduit le finale de l'acte III (acte II dans la version en italien de 1884). La mélodie se prête à un traitement contrapuntique. Cette allégresse retombe avec la marche funèbre



Alexandre-Gabriel Decamps, *Les Sorcières dans Macbeth*, 1841/42

des inquisiteurs (« *Il di spuntò, di del terrore* ») qui contraste avec la première section. Une fanfare de cuivres fait son apparition et se superpose à l'orchestre. Un effet stéréophonique habile permet la cohabitation de plusieurs émotions et plans sonores (allégresse/colère, peuple/moines, banda/orchestre) avec une orchestration raffinée, presque « pré-stravinskienne » (Julian Budden).

***Macbeth* (Florence, 1847)**

Prélude. Verdi reprendra le même prélude également dans la version en français remaniée pour Paris en 1865. Cette ouverture réunit principalement les thèmes de trois scènes cruciales dans le drame : le chœur des sorcières de l'acte III ; le motif des cuivres en réponse aux apparitions, toujours à l'acte III ; la scène du somnambulisme de Lady Macbeth de l'acte IV.

« *Che faceste? Dite su !... S'allontanarono !* ». Les sorcières constituaient pour Verdi l'un des personnages principaux de son opéra. Dans ce chœur de l'acte I, les voix discordantes et les harmonies dissonantes créent une atmosphère effrayante et surnaturelle, qui déconcerta le public lors de la création.

« *Patria oppressa ! Il dolce nome* ». Lorsqu'il composa ce chœur, le modèle de « *Va, pensiero* » n'était pas encore très loin. Verdi souhaitait habilement s'en démarquer pour éviter de se répéter, et le résultat se rapproche d'« *Una furtiva lagrima* » de Gaetano Donizetti. On retrouve ici le même contexte et la même tonalité que dans le chœur de *Nabucco* : en Angleterre, les proscrits écossais se lamentent sur leur patrie qui souffre. La mélancolie et le désespoir transparaissent dans cette page que Verdi remplaça pour la version parisienne, car il la considérait sans doute comme trop liée au style du *Risorgimento*.

***Il trovatore* (Rome, 1853)**

Prélude. Il trovatore n'a pas une véritable ouverture mais plutôt une introduction instrumentale directement liée au drame qui suit. Le public est immédiatement plongé dans les émotions fortes de l'intrigue.

« *Vedi, le fosche notturne spoglie* ». Dans cette scène, les Bohémiens chantent dans la nuit, créant une atmosphère mystérieuse. On y retrouve certains ingrédients, tels que l'usage excessif du triangle, les acciaccature et le rythme 2/4, familiers du style « *alla turca* ». Julian Budden a également attiré l'attention sur « *une recherche délibérée du bizarre, comme dans la musique des sorcières de Macbeth* », illustrée par les motifs décousus, la tonalité errante, les fréquents déplacements de l'accent principal du premier au troisième temps. Le point culminant, souligné par une modulation audacieuse, est le refrain « *Chi del gitano i giorni abbella ?* » dans lequel les hommes

du chœur balancent alternativement leurs enclumes. L'orchestration évoquant l'écriture pour fanfare impétueuse ajoute un ton assumé de simplicité.

La forza del destino (Saint-Pétersbourg, 1862)

Sinfonia. L'ouverture fut modifiée par Verdi en vue de la production de l'opéra à La Scala en 1869. Dans la version originelle, les thèmes tournent autour de trois personnages (Alvaro, Carlo et Leonora). Dans la seconde, l'univers musical est plus complexe et englobe la thématique de la guerre, qui symbolise le contraste des passions, ainsi que le rôle du Père Guardiano qui a une place plus importante. Inévitablement, les nouveaux thèmes s'ajoutèrent à ceux du prélude.

« *Nella guerra, è la follia* ». *La forza del destino* est sans doute le point de départ d'un glissement stylistique qui mène à *Falstaff*. Verdi adopte non seulement la catégorie du *laid*, comme il l'avait déjà fait dans *Rigoletto*, mais aussi celle du *comique* qui peut cohabiter avec le *tragique*. Victor Hugo et William Shakespeare ont inspiré Verdi dans cette nouvelle recherche. Nous sommes à l'acte III dans un camp militaire où tout est désolation. Pourtant, c'est à une *tarantella* (danse traditionnelle du sud de l'Italie) que Verdi confie ce couplet du chœur portant sur la folie de la guerre.

Aida (Le Caire, 1871)

« *Gloria all'Egitto* ». Dans la grande place de Thèbes, les Égyptiens célèbrent leur victoire sur les Éthiopiens et le retour triomphal de leur armée, précédée par la célèbre « marche des trompettes ». Le défilé se termine par l'arrivée de Radamès, porté en triomphe. La mélodie est majestueuse, reflétant la grandeur de l'Égypte. Les paroles du chœur expriment la fierté et la joie des Égyptiens face à leur victoire. L'orchestration est riche : les cuivres retentissent, les cordes fournissent une base solide et les percussions ajoutent une intensité

rythmique, créant une toile sonore grandiose. Page emblématique, ce chœur est souvent considéré comme l'un des moments les plus spectaculaires de l'opéra.

Alessandro Di Profio est professeur à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Il est auteur des ouvrages La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789–1792 (CNRS Éditions, 2003) et de Gioachino Rossini, Il barbiere di Siviglia. Fonti (Fondazione G. Rossini, 2016) ainsi que de l'entrée « Opera orchestra » pour The Oxford Handbook of opera, (Oxford University Press, 2014). Il a de plus codirigé plusieurs volumes, dont D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe (avec Damien Colas, Mardaga, 2009, 2 volumes) et Maestro ! Dirigieren im 19. Jahrhundert (avec Arnold Jacobshagen, Kassel, 2017).

^{DE} **Stimme des Volkes, Traditionsbewahrer und Kommentator**

Von Verdi und seinen Chören im Konzertsaal

Tatjana Mehner

Bauern, Zigeuner (im 19. Jahrhundert war der Begriff in seinem Gebrauch nicht politisch inkorrekt), Soldaten, Gefangene, Jäger... eben Menschengruppen. Dass diese Leute aus den Kulissen treten und gleichzeitig dazu anheben zu singen, ist fraglos seltsam. Aber so seltsam ist Oper eben. In der Kunstform des gesungenen Theaters sind es nicht selten gerade die Chöre, die Schlagerstatus erlangten und sich in gewisser Weise verselbständigten. Dass so beliebte Musik – im Zuge dieser Verselbständigung – jenseits der Opernbühne auch Eingang in den Konzertsaal gefunden hat, ist entsprechend nur konsequent. Das macht es nicht weniger interessant, die musikalischen, sozialen, dramaturgischen und historischen Hintergründe des Phänomens zu hinterfragen.

Wenn Massen singen:

Der Chor in der Oper und seine dramaturgische Funktion

An sich ist die Frage, warum Menschen in der Oper singen, weit spektakulärer, zumindest absurder als jene, warum Menschengruppen, ja -massen es tun; vielfach schöpfen die entsprechenden Szenen



Chorszene aus einer *Fidelio*-Produktion der Königlichen Oper Berlin (vor 1917)

aus dem Rituellen und setzen sich damit entweder in Beziehung zu einer folkloristischen oder aber liturgischen Tradition. Dabei haben sie sich über Renaissance und Klassik durchaus eigentlich in einer Linie aus der kommentierenden, einordnenden Funktion des Chors der antiken Tragödie entwickelt. Dennoch ist es primär nicht das, worauf gerade die Oper in ihrer romantischen Hochzeit besonders stark Bezug nimmt – weder in der deutschen Tradition, in der insbesondere die Chöre eines Carl Maria von Weber herausstechen, oder in der italienischen, in der natürlich Giuseppe Verdi der Protagonist der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts ist.

Sorgen die Chöre bei Weber gut und gern für Lokalkolorit und Atmosphäre, geht die Erdungsfunktion bei Verdi deutlich weiter. Gewiss wäre es kühn, sie in Beziehung zu setzen zu tatsächlichen gesungenen politischen Massenäußerungen im Umfeld der aufstrebenden

Arbeiterbewegung der Epoche, doch ist das Prinzip des satztechnischen Rückgriffs auf volksmusikalisch Bewährtes sehr vergleichbar. Die singende Masse bringt das Bestreben der Allgemeinheit auf den Punkt und dient damit als Korrelativ zur exemplarischen (Liebes) Geschichte, die in der Regel im Zentrum der Oper steht, dient aber auch der Erdung und Untermalung.

«Viva Verdi!»: Der Volkstribun der Opernbühne

Giuseppe Verdi war vermutlich so populär wie kein anderer klassischer Komponist seiner Zeit im weiteren Sinne. Dies hatte fraglos mit der Eingängigkeit vieler seiner Opernmelodien und auch deren Verbreitung, ja mit der Popularität der Oper im Italien des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen zu tun, aber auch mit einer außermusikalischen Popularität, die sich der Komponist durch seine wiederholte, ja konsequente Stoffwahl erarbeitet hatte. Die Sujets seiner Werke ließen sich im Italien des Risorgimento fast schon zwangsläufig im Sinne eines durchaus im allgemeinen Bewusstsein präsenten nationalen Freiheitsstrebens lesen und appellierten, wenn schon nicht dies, auf jeden Fall an einen allgemeinmenschlichen Gerechtigkeitssinn, der einer politischen Auslegung keinesfalls im Wege stand. Die von Verdi vertonten Stoffe – mit wenigen Ausnahmen, unter denen *Falstaff* am deutlichsten ins Auge sticht – beziehen sozial deutlich Position für Ausgestoßene, für Minderheiten, auch in Gruppen, sofern diese unterlegen sind. Dies geschieht nicht selten in recht plakativer Form: die Zigeuner in *Il trovatore* haben ebenso ihr Päckchen zu tragen wie die Hebräer in *Nabucco* oder die als Kriegsbeute angeschleppten Äthiopier in *Aida*; und ihnen geht es letztlich nicht anders als den Ausgestoßenen Einzelhelden Violetta (*La traviata*) und Rigoletto. Der Zuschauer nimmt sie nur anders wahr. Die herausgehobenen Einzelschicksale von Sonderlingen und Figuren, die heute «Promi»-Status hätten – der Hofnarr, die Kurtisane oder aber gekrönte Häupter –, ist das Publikum geneigt, aus einer deutlich stärkeren voyeuristischen Perspektive zu beobachten. Einfühlung funktioniert hier aus



Chor bei einer griechischen Tragödien-Rekonstruktion vor dem Parthenon-Nachbau in Nashville (um 1914)

kontrollierter Distanz. Der Unterhaltungswert innerhalb der ästhetischen Wahrnehmung ist an dieser Stelle als Einflussfaktor keinesfalls zu unterschätzen. Der Chor hat in diesem Kontext selten jene omnipräsente Kommentatorenfunktion, wie sie aus der griechischen Tragödie der Antike bekannt ist. Dennoch – sofern er nicht schlicht dem Transport von Atmosphäre und Lokalkolorit dient – hat er eine gewisse Funktion der Erdung, der Verankerung im Menschlich-Vertrauten. Gerade bei Verdi funktionierte das mustergültig. Wie wir heute wissen, nicht zuletzt auch als Konsequenz einer Marketingmaschinerie, die sich noch im heutigen Musikbetrieb sehen lassen könnte... Und quasi als subtextuelles I-Tüpfelchen fungierte hier auch noch der Name des Komponisten selbst: V-E-R-D-I. Den konnte man nämlich auch als Abkürzung eines im Risorgimento

unter Strafe gestellten politischen Ausrufs lesen: «Vittorio Emanuele Re d'Italia», der kaltgestellte Hoffnungsträger eines unabhängigen Italiens. Mit dem Ruf «Viva Verdi!» konnte man also ohne Zweifel einerseits den erfolgreichsten Tonsetzer des Landes mehr als würdig feiern. Andererseits handelte es sich dabei aber um eine versteckte Chiffre – denn der Ruf ließ sich auch als Kurzform eines Schlachtrufes lesen, der eben diesem entmachteten König galt: **«Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia»**. Das wiederum steigerte im Umkehrschluss die Popularität des Komponisten.

«Va pensiero»: Wenn Musik sich verselbständigt

Wollte man die Top Ten der musikalischen Einfälle des vorletzten Jahrhunderts zusammenfassen, so hätte dieser Titel mit Ohrwurm-potenzial reale Chancen, auf einen der vorderen Plätze zu gelangen.



Ephraim Moses Lilien: An den Wassern Babels (um 1900)

Dabei sollte man niemals fragen, wie viele derer, die in Highlight-Konzerten innerhalb der ersten drei Takte der goutierenden Wiedererkennung wegen applaudieren, den Chor wenigstens vage in einen Kontext einordnen können. Es ist egal! Auf jeden Fall hat diese Idee etwas, das Menschen zu integrieren, ja mitzunehmen vermag, gleichgültig ob sie nun im traditionell konzertanten Sinne lauschen, es wagen mitzusummen oder gar zu schunkeln. «*Va pensiero!*» – *Flieg Gedanke* – die in Babylon gefangenen Hebräer schicken ihre sehnsuchtsvollen Gedanken in die Heimat. Innerhalb der Oper steht der Chor quasi allein. Verdi räumt an dieser Stelle dem Chor eine ungewöhnliche Position ein, hebt ihn aus der Handlung heraus, wie es sonst meist nur der Arie – also der Positionierung des Einzelnen gestattet ist. Dass er dabei musikalisch auf äußerste Schlichtheit und Eingängigkeit setzt, tut ein Übriges.

Analog zu *Ernani* oder *I Lombardi alla prima crociata* spricht man auch bei *Nabucco*, jenem Werk, dem Verdis wohl berühmtester Chor entnommen ist, hin und wieder gern von einer «Choroper», was weder durch Quantität noch durch Anspruch der Chorpartien begründet ist, wie es im Großen und Ganzen beispielsweise bei Carl Maria von Webers *Freischütz* der Fall ist, wo der Chor in unterschiedlichen Funktionen, jedoch in der Regel als zusätzlicher Protagonist dem Einzelnen entgegentritt und handlungsführend wird.

Zahllose Popstars haben auf den Verdi'schen Wurf aus *Nabucco* zurückgegriffen, wohl nicht zuletzt wegen seiner harmonischen Schlagkraft, um nicht zu sagen: Einfachheit. Dies unterscheidet ihn von dem in seiner politischen Auslegung verwandten Gefangenenchor aus Beethovens *Fidelio*. In beiden Werken haben Musikwissenschaft und Rezeption gleichermaßen das Aufbäumen einer auf unterschiedliche Weise unterdrückten Masse gesehen. Dies setzt zwei Chöre, die ästhetisch kaum unterschiedlicher sein könnten, in

bemerkenswerte sozial-rezeptive Nähe. Letztlich lässt sich genau darüber eine entscheidende Aussage über eine allgemeine Position gegenüber der Rolle und dem Wert von Chorauftritten in der Oper – zumindest von der späten Klassik an – treffen: anders als die in der Regel dramatische Einzelschicksale herauskehrende zentrale Handlung zwischen Protagonisten und Antagonisten tritt hier die «Allgemeinheit» auf.

Geht man noch weiter, wird hier die abgehobene Handlung geerdet. Natürlich gilt das vor allem, wenn Chorauftritte nicht nur der Darstellung von Lokalkolorit dienen – wie beispielsweise bei Carl Maria von Webers «*Jägerchor*» aus dem *Freischütz* –, sondern eben einer Positionsbestimmung. Dass diese, wie im Falle Verdis, einen politischen Subtext hat, der zumindest in der Entstehungszeit allgemein dechiffrierbar ist, bleibt ein faszinierender Sonderfall.

Opernchöre im Konzertsaal?

Was ist das Werk? Die Oper oder doch die einzelne Opernnummer – die Arie, das Ensemble, der Chor? Obendrein steht die Frage, ob die Musiktheaterform Oper erst komplett ist, wenn sie als inszeniertes Gesamtkunstwerk auf einer Theaterbühne erlebbar wird... Oder gibt es doch so etwas wie einen ästhetischen Eigenwert der aus dem theatralen Kontext genommenen musikalischen Darbietung? Hier lässt es sich tatsächlich trefflich streiten. Und ohne Frage hat hier auch jede Seite wahrhaft stichhaltige Argumente parat. Gerade bei Verdi ist der Schlagercharakter der einzelnen Nummern, der ja bereits in der Entstehungssituation gegeben war, ja fokussiert wurde, ein solches Argument, das es in der Folge deutlich erleichtert, zum *Brindisi* aus *La traviata* in quasi jeder Lebenslage zu schunkeln. Puristen haben es in diesem Falle jedenfalls deutlich schwerer, ihre Einwände anzumelden als beim Entfachen der Waberlohe jenseits von knapp vier Stunden *Walküre*. Gerade im Bereich der



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

«Meet me at the Museum»

Développant des activités innovantes à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

Pour en savoir plus, visitez www.fondation-eme.lu

payconia



Nummernoper hat sich – insbesondere in den Sommermonaten und um die Jahreswende – der Opernauszug seinen festen Platz auf der Konzertbühne erobert. Allerdings ist das sozial-ästhetische Gefüge im Verhältnis des Opernchores noch ein anderes als im Falle der Arie. Arienabende haben ein Eigenleben entwickelt – nicht zuletzt, weil der Sänger X oder Y bzw. die Sängerin Z derartige Popularität erlangt haben, dass man möglichst viele Bravourarien von ihnen quasi am Stück hören möchte. Die Interpretation dringt tatsächlich in den Vordergrund – in Verbindung mit der Virtuosität der Singenden. Erstaunlicherweise steht dies – zumindest im Falle der italienischen Belcanto- und Verismo-Oper – in gar keinem so großen Widerspruch zur Großform Oper und zur dramaturgischen Präsentation der jeweiligen Nummern. Die Arie innerhalb der Oper erscheint per se aus dem dramatischen Handlungsfluss herausgehoben – dient der Reflexion von Gefühlen oder Motiven. Wie aber verhält es sich, wenn nun die – scheinbar oder tatsächlich – mit der dramaturgischen Umgebung stärker verbundenen Chöre ihres Kontexts enthoben und der neuen Repräsentationsform Konzert zugeführt werden? Abermals für die italienische Oper gesprochen – gar nicht so anders, wenn auch die Gestaltung dramaturgischer Höhe- und Wendepunkte anderen Gesetzmäßigkeiten gehorchen muss. Tatsächlich spielt die Kollektivität hier nicht nur eine sozial-visuelle Rolle, sondern ist über den Satz auch harmonisch präsent. Damit lässt sich eine verhältnismäßig klare Verbindung zu Chorsymphonik, aber auch zu dem im Konzertsaal ebenfalls nicht zu einhundert Prozent beheimateten Oratorium ziehen. Obendrein mögen die renommierten Opernhäuser zwar namhafte Chöre haben, aber diese repräsentieren analog zu den großen Orchestern eher eine anhaltende Tradition und Klangkultur als das herausragend Momenthafte der Stretta aus der Kehle eines Startenors. Sie stehen für ein andauerndes Kulturgut. Und gerade in diesem Punkt setzt sich das Opernchorkonzert eher ins Verhältnis zum traditionellen symphonischen Konzert als zum

Arienabend. Auch wenn die dramaturgische Struktur deutlich kleingliedriger bleibt, ist es der große kulturhistorische Bogen, der in seiner Bedeutung für das Hier und Jetzt seinen Weg ins ästhetische Bewusstsein sucht.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a light-colored bench. The person's right hand is resting on their lap, and their left hand is partially visible at the bottom right. The background features a prominent vertical wooden element and a wall with a textured, reddish-brown finish. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the suit and the wall.

FURSAC LUXEMBOURG
4/6 RUE DE LA PORTE NEUVE
L-2530 LUXEMBOURG

SAC



Teatro alla Scala

Participants in the tour

CEO and Artistic Director

Dominique Meyer

Music Director

Riccardo Chailly

Chorus Master

Alberto Malazzi

Associate Chorus Master

Giorgio Martano

Artistic Coordinator

André Comploi

Artistic Direction

Beatrice Staccini

Head of Press

Paolo Besana

Production Manager

Maria De Rosa

Responsible for Music Services

Michele Sciolla

Stage Manager

Andrea Boi

Orchestra Attachés

Werther Martinelli

Edmondo Valerio

Logistics

Antonella Boccia

Mauro Martina

Bruno Messa

Orchestra

First Violins

Francesco Manara (leader)

Alessandro Cervo

Rodolfo Cibin

Corine van Eikema

Andrea Pecolo

Fulvio Liviabella

Dino Sossai

Duccio Beluffi

Agnese Ferraro

Suela Piciri

Lucia Zanoni

Damiano Cottalasso

Evguenia Staneva

Indro Borreani

Second Violins

*Stefano Furini**

Anna Longiave

Anna Salvatori

Emanuela Abriani

Stefano Dallera

Alexia Tiberghien

Antonio Mastalli

Francesco Tagliavini

Roberta Miferi

Estela Shesi

Leila Negro

Andrea Del Moro

Violas

Simonide Braconi*

Giuseppe Nastasi

Luciano Sangalli

Giorgio Balocco

Maddalena Calderoni

Carlo Barato
Joel Imperial
Giuseppe Russo Rossi
Matteo Amadasi
Marcello Schiavi

Cellos

Sandro Laffranchini*
Massimo Polidori*
Simone Groppo
Cosma Beatrice Pomarico
Tatiana Patella
Gabriele Garofano
Gianluca Muzzolon
Leonardo Duca

Double Basses

Francesco Siragusa*
Emanuele Pedrani
Alessandro Serra
Attilio Corradini
Claudio Nicotra
Michelangelo Mercuri
Giorgio Magistri

Flutes

Andrea Manco*
Francesco Guggiola (piccolo)
Serena Zanette

Oboes

*Lorentz Rety**
Augusto Mianiti

Clarinets

Aron Chiesa*
Antonio Duca (piccolo)

Bassoons

Gabriele Screpis*
Nicola Meneghetti
Maurizio Orsini
Marion Reinhard (contra-bassoon)

Horns

Giovanni Emanuele Urso*
Roberto Miele
Claudio Martini
Piero Mangano
Giulia Montorsi

Trumpets

Marco Toro*
Gianni Dallaturca
Nicola Martelli
Valerio Vantaggio
Giuseppe Rizzo
Giampaolo Mazzamuto
Cesare Maffioletti
Eugenio Valle

Trombones

Daniele Morandini*
Giuseppe Grandi
Simone Periccioli

Tuba

Javier Castaño Medina

Harps

Olga Mazzia*
Dahba Stefania Awalom

Timpani

Maxime Pidoux*

Percussions

Gianni Massimo Arfacchia
Gerardo Capaldo
Francesco Muraca

*principals
guest musicians

Chorus

Sopranos I

Lucia Ellis Bertini
Chiara Butté
Margherita Chiminelli
Silvia Chiminelli
Tiziana Cisternino
Stefania Ferrari
Miriam Gorgoglione
Azusa Kubo
Injeong Hwang

Barbara Rita Lavarian
Silvia Mapelli
Roberta Salvati
Cristina Sfondrini
Gabiella Locatelli Serio
Letizia Pellegrino
Flavia Scarlatti

Sopranos II

Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rossana Calabrese
Silvia Del Grosso
Nadia Engheben
Annarita Fratangeli
Sara Garau
Sarah Park
Serena Pasquini
Alla Samokhotova
Silvia Spruzzola
Sara Pegoraro

Mezzo-Sopranos

Olivia Antoshkina
Marzia Castellini
Eleonora De Prez
Alessandra Fratelli
Valeria Matacchini
Maria Miccoli
Giulia Moretti
Kjersti Ødegaard
Victoria Shapranova
Romina Tomasoni
Agnese Vitali
Daniela Guerini Rocco

Altos

Eleonora Ardigò
Claudia Bocca
Laura De Marchi
Annalisa Forlani
Patrizia Molina
Giovanna Pinardi
Daniela Salvo
Julija Samsonova
Olga Semenova
Vittoria Vimercati
Giulia Taccagni

Tenors I

Luigi Albani
Danilo Caforio
Lorenzo Decaro
Massimiliano Di Fino
Luca Di Gioia
Renis Hyka
Nao Mashio
Michele Mauro
Antonio Murgo
Mariano Sanfilippo
Angelo Scardina
Giorgio Giuseppe Tiboni
Flavio D'Ambra
Jae Ho Jang
Joon Ho Pak

Tenors II

Giovanni Carpani
Ramtin Ghazavi
Andrzej Glowienka
Massimiliano Italiani
Ki Hyun Kim
Giovanni Manfrin
Alessandro Moretti
Enrico Salsi
Andrea Semeraro
Young Hoon Shin
Mauro Venturini
Giovanni Di Deo

Baritones

Guillermo Esteban Bussolini
Giuseppe Capoferri
Marco Granata
Pier Luigi Malinconico
Alberto Paccagnini
Andrea Panaccione
Niccolò Scaccabarozzi
Alessandro Senes
Lorenzo B. Tedone
Davide Rocca
Giorgio Valerio
Giordano Rossini
Pier Marco Vinas Mazzoleni

Basses

Davide Baronchelli

Sandro Chiri

Marco Durizzi

Emidio Guidotti

Ernesto Morillo

Alessandro Perucca

Alberto M. Rota

Pietro Toscano

Shengato Xiao

Michele Zanchi

Gabriele Valsecchi

TEATRO ALLA SCALA



LE TEATRO ALLA SCALA
REMERCIÉ SON PARTENAIRE
ALLIANZ POUR LE SOUTIEN
À LA TOURNÉE.

Allianz 



Interprètes

Biographies

Orchestra del Teatro alla Scala

FR En 1845, Alberto Mazzucato devient le premier de la dynastie des chefs du Teatro alla Scala dont font partie Leopold Mugnone et Arturo Toscanini notamment. Parmi eux, Franco Faccio a dirigé la première d'*Otello* en 1887 et Edoardo Mascheroni la première de *Falstaff* en 1893. Le prestige de l'orchestre se perpétue grâce à la présence de chefs tels que Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado, Carlos Kleiber, Leonard Bernstein, Riccardo Muti ou encore Daniel Barenboim. Riccardo Chailly en est l'actuel directeur musical. Composé de 135 musiciens, cet orchestre se distingue par sa participation à un nombre important de productions d'opéras ainsi que de concerts symphoniques.

Orchestra del Teatro alla Scala

DE 1845 begründete Alberto Mazzucato die Dynastie der Dirigenten des Teatro alla Scala, zu der unter anderem Leopold Mugnone und Arturo Toscanini gehörten. Franco Faccio leitete im Jahre 1887 die Uraufführung von *Otello* und Edoardo Mascheroni im Jahre 1893 die Uraufführung von *Falstaff*. Das Prestige des Orchesters wurde und wird durch Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado, Carlos Kleiber, Leonard Bernstein, Riccardo Muti und Daniel Barenboim aufrechterhalten. Riccardo Chailly ist der



Orchestra & Coro del Teatro alla Scala photo: Brescia e Amisano



derzeitige Chefdirigent des Orchesters. Das Orchester besteht aus 135 Musiker*innen und zeichnet sich durch seine Mitwirkung an einer Vielzahl von Opernproduktionen und Symphoniekonzerten aus.

Partner of the Teatro alla Scala tours



Coro del Teatro alla Scala

FR Le Coro del Teatro alla Scala est synonyme de prestige et de qualité artistique en Italie et à travers le monde. De nombreux chefs se sont succédé à la tête du chœur comme Vittore Veneziani appelé par Arturo Toscanini à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Norberto Mola, Roberto Benaglio entre 1960 et 1970 et Romano Gandolfi avec Claudio Abbado. Plus récemment, Giulio Bertola prend la suite en s'assurant de donner autant de place au répertoire symphonique qu'à l'opéra. Dans les années 1990, Roberto Gabbiani renforce la place du répertoire contemporain (Luigi Dallapiccola, Krzysztof Penderecki). Sous la direction de Bruno Casoni, le chœur a ensuite acquis une sonorité reconnaissable. En 2021, Alberto Malazzi a repris la direction de la formation, qui a complété son répertoire principal avec notamment des pièces de musique de chambre et des œuvres du 20^e siècle dont certaines sont composées spécialement pour le chœur. Au fil des ans, les chanteuses et chanteurs ont fait de nombreuses tournées en Europe, aux États-Unis, au Canada, au Japon et en Corée.

Coro del Teatro alla Scala

DE Der Coro del Teatro alla Scala ist in Italien und auf der ganzen Welt ein Synonym für Prestige und künstlerische Qualität. Viele Dirigenten haben den Chor geleitet, wie Vittore Veneziani, der von Arturo Toscanini am Ende des Zweiten Weltkriegs berufen wurde, Norberto Mola, Roberto

Benaglio zwischen 1960 und 1970 und Romano Gandolfi mit Claudio Abbado. In jüngerer Zeit übernahm Giulio Bertola die Leitung, wobei er darauf achtete, dass das symphonische Repertoire ebenso viel Raum einnahm wie die Oper. In den 1990er Jahren stärkte Roberto Gabbiani den Stellenwert des zeitgenössischen Repertoires (Luigi Dallapiccola, Krzysztof Penderecki). Unter der Leitung von Bruno Casoni erarbeitete sich der Chor dann einen besonders charakteristischen Klang. Im Jahr 2021 übernahm Alberto Malazzi die Leitung der Formation, die ihr Hauptrepertoire unter anderem mit Kammermusik und Werken des 20. Jahrhunderts ergänzt hat, von denen einige speziell für den Chor komponiert wurden. Im Laufe der Jahre haben die Sängerinnen und Sänger zahlreiche Tourneen durch Europa, die USA, Kanada, Japan und Korea unternommen.

Riccardo Chailly direction

FR Riccardo Chailly est le directeur musical du Teatro alla Scala et chef principal du Filarmonica della Scala depuis 2015. Il a étudié à l'Academia Chigiana à Sienne aux côtés de Franco Ferrara. De 1980 à 1988, il est le directeur musical du Rundfunk-Sinfonie Orchester Berlin puis devient chef principal du Royal Concertgebouw Orchestra. Pendant 11 ans, il dirige le Gewandhausorchester Leipzig avant de succéder en 2016 à Claudio Abbado à la tête de l'Orchestre du Festival de Lucerne. Il a dirigé de nombreuses phalanges internationales telles que les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre de Paris, le London Symphony Orchestra ou encore le New York Philharmonic. On le retrouve sur des scènes d'opéras comme Covent Garden, le New York Metropolitan ou le Bayerische Staatsoper et lors de festivals dont celui de Salzbourg ou les BBC Proms. Depuis trente ans, Riccardo Chailly enregistre exclusivement pour le label Decca. Parmi ses plus de 150 disques, citons son intégrale des symphonies de Johannes Brahms récompensée par un Gramophone Award ainsi que, début 2023, un disque consacré à des chœurs de Giuseppe Verdi, publié à l'occasion de son 70^e anniversaire. Il est

membre de la Royal Academy of Music de Londres. En 1998, il a été nommé chevalier grand-croix de la République italienne et la même année, la reine Beatrix lui a conféré le titre de chevalier de l'ordre du Lion des Pays-Bas. En 2011, il est nommé Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française. Riccardo Chailly s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2022/23.

Riccardo Chailly Leitung

DE Riccardo Chailly ist seit 2015 Musikdirektor des Teatro alla Scala und Chefdirigent der Filarmonica della Scala. Er studierte an der Academia Chigiana in Siena bei Franco Ferrara. Von 1980 bis 1988 war er Chefdirigent des RSO Berlin und wurde anschließend Chefdirigent des Royal Concertgebouw Orchestra. Elf Jahre lang leitete er das Gewandhausorchester Leipzig, bevor er 2016 die Nachfolge von Claudio Abbado als Chefdirigent des Lucerne Festival Orchestra antrat. Er hat zahlreiche Klangkörper von Weltruf wie die Berliner Philharmoniker, das Orchestre de Paris, das London Symphony Orchestra oder das New York Philharmonic dirigiert. Er ist im Graben von Opernbühnen wie dem Royal Opera House Covent Garden, der Metropolitan Oper New York oder der Bayerischen Staatsoper ebenso zu erleben wie bei Festivals wie den Salzburger Festspielen oder den BBC Proms. Seit dreißig Jahren nimmt Riccardo Chailly exklusiv für das Label Decca auf. Zu seinen über 150 CDs gehören seine mit dem Gramophone Award ausgezeichnete Gesamteinspielung der Symphonien von Johannes Brahms sowie eine anlässlich von Chaillys 70. Geburtstag Anfang 2023 veröffentlichte CD mit Chören von Giuseppe Verdi. Chailly ist Mitglied der Royal Academy of Music in London. 1998 wurde er zum Cavaliere di Gran Croce der Italienischen Republik ernannt und im selben Jahr verlieh ihm Königin Beatrix den Titel eines Ritters im Orde van de Nederlandse Leeuw, 2011 wurde er zum Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française ernannt. In der Philharmonie Luxembourg hat Riccardo Chailly zuletzt in der Saison 2022/23 dirigiert.

Riccardo Chailly photo: Brescia e Amisano



Alberto Malazzi direction de chœur

FR Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan en piano auprès de Mirina Longato et en composition, Alberto Malazzi a travaillé dans des théâtres et structures musicales en Italie et à l'étranger, notamment au Rossini Opera Festival de Pesaro et au KlangBogen Wien. Il a pris part en tant que co-répétiteur et directeur des études à des concours internationaux et des masterclasses dispensées notamment par Petre Munteanu, Regina Resnik, Antonio Spruzzola, Alberto Zedda et Luciana Serra. De 2002 à 2014, il a été co-répétiteur et directeur des études des cours d'été dirigés par Alessandra Althoff au Mozarteum de Salzbourg. Alberto Malazzi a enseigné la direction de chœur au Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra de Milan et actuellement à l'Accademia Teatro alla Scala. Il présente une vaste discographie et a été engagé à plusieurs reprises par la RAI pour des enregistrements en tant que soliste. De 1994 à 2002, il a été Altro Maestro di Coro au Teatro La Fenice de Venise et, de 2002 à 2018, a occupé les mêmes fonctions au Teatro alla Scala de Milan. En 2016 et 2018, il a été chef de chœur à l'Accademia Teatro alla Scala et a collaboré avec l'Associazione del Coro Filarmonico della Scala. Depuis 2011, il est chef de chœur invité à Radio France et l'a été en 2018 à l'Opéra de Göteborg. De 2019 à août 2021, Alberto Malazzi a été directeur du chœur du Teatro Comunale di Bologna et occupe le même poste depuis septembre 2021 au Teatro alla Scala.

Alberto Malazzi Choreinstudierung

DE Nach seinem Abschluss am Conservatorio «Giuseppe Verdi» in Mailand in den Fächern Klavier (bei Mirina Longato) und Komposition arbeitete Alberto Malazzi an Theatern und Musikproduktionsorganisationen in Italien und im Ausland, unter anderem beim Rossini Opera Festival in Pesaro und beim KlangBogen Wien. Er hat als Korrepetitor und Studienleiter an internationalen



Alberto Malazzi photo: Brescia e Amisano ©Teatro alla Scala

Wettbewerben und Meisterklassen mitgewirkt, die u. a. durch Petre Munteanu, Regina Resnik, Antonio Spruzzola, Alberto Zedda und Luciana Serra gestaltet wurden. Von 2002 bis 2014 war er Korrepetitor und Studienleiter bei den von Alessandra Althoff geleiteten Sommerkursen am Mozarteum in Salzburg. Malazzi unterrichtete Chorleitung am Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra in Mailand; derzeit lehrt er dasselbe Fach an der Accademia Teatro alla Scala. Er kann auf eine umfangreiche Diskografie verweisen und wurde von der RAI mehrmals für Aufnahmen als Solist verpflichtet. Von 1994 bis 2002 war Malazzi «Altro Maestro di Coro» am Teatro La Fenice in Venedig und von 2002 bis 2018 in gleicher Position am Teatro alla Scala in Mailand. In den Jahren 2016 und 2018 war er Chorleiter an der Accademia Teatro alla Scala und arbeitete zudem mit der Associazione del Coro Filarmonico della Scala zusammen. Seit 2011 ist er als Gastchorleiter für Radio France tätig und war 2018 Gastchorleiter am Opernhaus in Göteborg. Von 2019 bis August 2021 war Malazzi Chordirektor am Teatro Comunale di Bologna, seit September 2021 ist er Chordirektor am Teatro alla Scala.

“ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous continuons à les soutenir, afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

Et pourquoi pas,
tout en musique...

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

www.banquedeluxembourg.com/rse

Certified



Corporation

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

«The Philadelphia Orchestra & Daniil Trifonov»

28.10.23

Samedi / Samstag / Saturday

The Philadelphia Orchestra
Yannick Nézet-Séguin direction
Daniil Trifonov piano

Rachmaninov: *Concerto pour piano et orchestre N° 4*
Symphonie N° 2

Maestri

19:30

120' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 45 / 75 / 95 € / **Phil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu


Follow us on social media:

 facebook.com/philharmonie

 instagram.com/philharmonie_lux

 youtube.com/philharmonielux

 twitter.com/philharmonielux

 lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg

 tiktok.com/@philharmonie_lux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser, Julie Laffin,

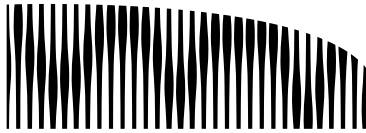
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot - Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz