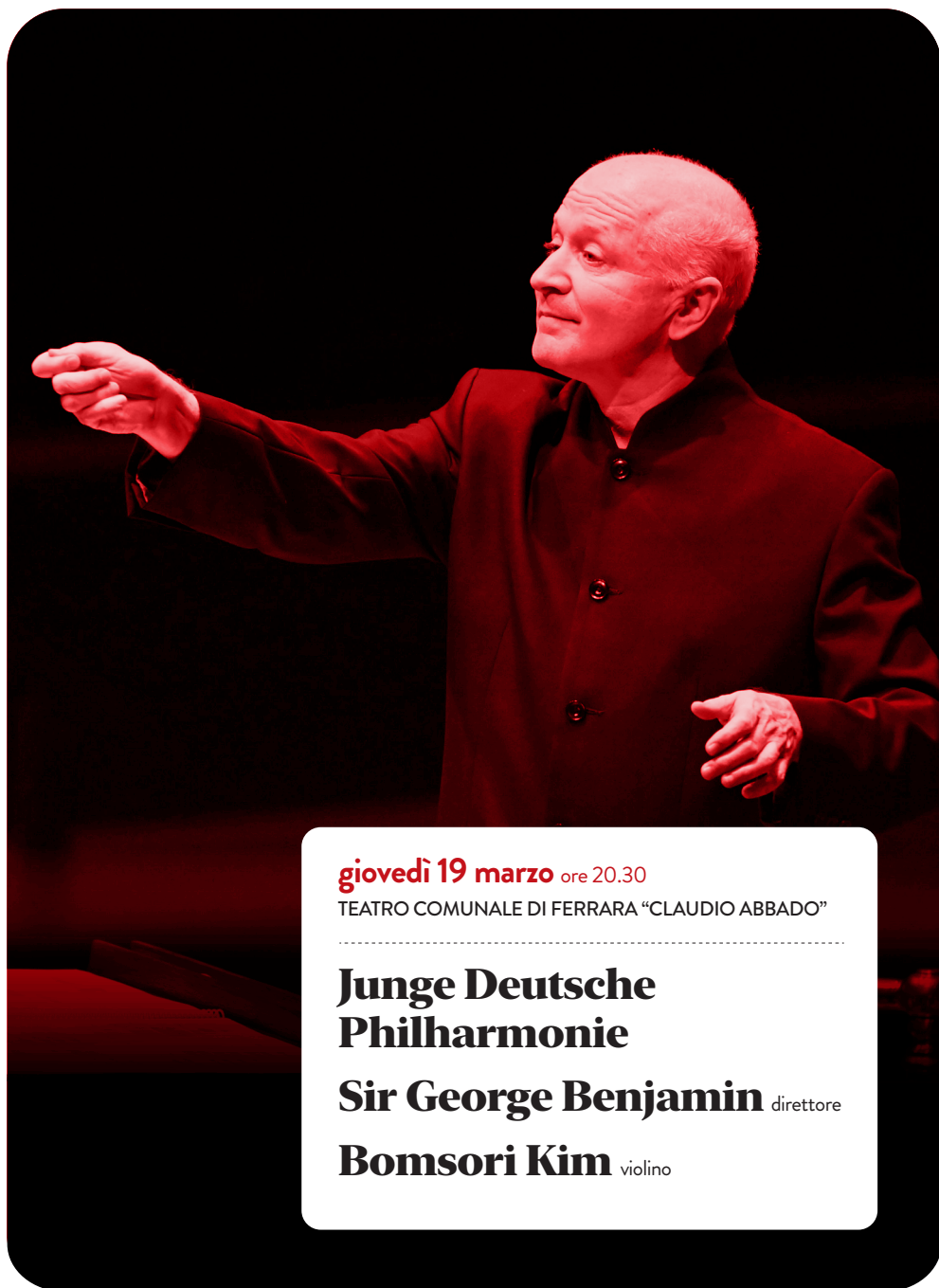




giovedì 19 marzo ore 20.30

TEATRO COMUNALE DI FERRARA "CLAUDIO ABBADO"

**Junge Deutsche
Philharmonie**

Sir George Benjamin direttore

Bomsori Kim violino

Junge Deutsche Philharmonie

Sir George Benjamin direttore

Bomsori Kim violino

RICHARD STRAUSS

(Monaco di Baviera, 1864 - Garmisch, 1949)

Tod und Verklärung (Morte e trasfigurazione) op. 24

Poema sinfonico

Largo

(Il malato, in prossimità della morte)

Allegro molto Agitato

(La battaglia tra la vita

e la morte non offre alcuna tregua per l'uomo)

Meno mosso

(La vita del moribondo passa davanti a lui)

Moderato

(La trasfigurazione)

KAROL SZYMANOWSKI

(Tymořivka, 1882 - Losanna, 1937)

Concerto n. 1 per violino e orchestra, op. 35 (1922)

Vivace assai. Molto tranquillo e dolce. Lento.

Vivace scherzando

GEORGE BENJAMIN

(Londra, 1960)

Concerto for Orchestra

prima esecuzione italiana

CLAUDE DEBUSSY

(Saint-Germain-en-Laye, 1862 - Parigi, 1918)

La Mer

I. De l'aube à midi sur la mer. Très lent

(Dall'alba al mezzogiorno sul mare. Molto lento)

II. Jeux de vagues. Allegro

(Giochi d'onde. Allegro)

III. Dialogue du vent et de la mer. Animé et

tumultueux

(Dialogo del vento e del mare. Vivace e

tumultuoso)



R. Strauss

Tod und Verklärung

«Nella povera stanzetta giace il malato. La lotta colla morte fu atroce. Ora il sonno stende sullo stanco viso la pace foriera della fine. Un lieve sorriso rispecchia forse ai confini della vita un sogno di fanciullezza. Ma è breve la tregua concessa dalla morte alla sua vittima, la lotta ricomincia disperata ed il malato ancora una volta rimane spossato, ma non vinto. Stanco egli vede nell'insonnia febbrile passare ogni quadro della sua vita: le gioie innocenti dell'infanzia, i giuochi dell'adolescenza, il lavoro, le battaglie dell'età virile, la corsa affannosa alla ricerca del sapere, gli ostacoli sempre rinascenti, lo scopo supremo mai raggiunto! Quello che egli ha cercato per tutta la vita, egli cerca ancora e non trova. Finalmente la morte strappa l'ultimo legame colla terra; riapre gli occhi di notte, ma allora dal Cielo gli giunge il grido glorioso! Liberazione, Trasfigurazione!». Questo, nella versione ridotta di Romain Rolland, dovrebbe essere (per adesso il condizionale è d'obbligo) il programma evocato nel poema sinfonico di Richard Strauss ed è tratto da un brano poetico d'una sessantina di versi del poeta Alexander Ritter. Composto negli anni 1887-88 ed eseguito per la

prima volta ad Eisenach il 21 giugno 1890 sotto la direzione dell'autore, *Tod und Verklärung* (Morte e trasfigurazione) è il quarto poema sinfonico di Richard Strauss, dopo la fantasia sinfonica *Aus Italien*, e le congeneri *Macbeth* e *Don Juan*. Ma fu lo stesso riduttore del programma, il francese Romain Rolland, a sentenziare quando ne ascoltò la prima esecuzione parigina: «Supprimez tout programme, et l'œuvre reste claire et poignante par l'unité de son émotion intérieure», quasi a dire che se l'ispirazione letteraria fu determinante nell'orientare i primi passi compositivi del bavarese, questi nondimeno congegnò le sue costruzioni sinfoniche in modo tale che possedessero totale autonomia musicale: che potessero essere ascoltate – per dirlo diversamente – anche senza conoscerne la trama letteraria. E ciò risulterà tanto più vero se si considera che la composizione di *Tod und Verklärung* precede la stessa conoscenza che Strauss ebbe del poemetto sopraccitato di Ritter, risalente al periodo della prima esecuzione dell'opera ad Eisenach. In quella circostanza infatti il musicista non si oppose alla pubblicazione di esso (ma nemmeno la caldeggiò) nel programma del concerto, probabilmente perché rispecchiava il sentimento, o meglio lo stato d'ani-

mo che lo aveva accompagnato durante la composizione del brano, quello espresso in una lettera inviata all'amico Friedrich von Hausegger anni dopo, nel 1894, e che è dunque da considerarsi come l'autentico programma interiore dell'opera: «sei anni fa mi venne in mente di rappresentare musicalmente in un poema sinfonico i momenti che precedono la morte di un uomo la cui vita fosse stata un continuo tendere ai supremi ideali: un tale uomo è per eccellenza l'artista...». Una lettera che spiega molte cose sulla genesi di *Tod und Verklärung*, ivi compreso il non trascurabile assioma estetico Straussiano secondo cui l'uomo che tende ai supremi ideali è per definizione l'artista. Una lettera, inoltre, la cui conoscenza fece supporre un possibile coinvolgimento diretto dell'autore nella cosa narrata (e peraltro successe veramente che Strauss cadesse in preda ad una grave malattia che fece temere per la sua stessa vita, ma la circostanza si verificò nel 1891, quattro anni dopo che egli aveva licenziato la partitura), supposizione che il bavarese si peritò ad ogni modo di smentire asserendo che il brano era un prodotto della sua immaginazione e non il riflesso di un'esperienza biografica.

Non si comprende bene perché, tuttavia, gran parte dei commentatori che hanno negato che Strauss si fosse del tutto affidato a un programma per comporre *Tod und Verklärung*, si siano sentiti contemporaneamente in dovere di ricercare nel *Tondichtung* op. 24 le tracce di una forma sinfonica “pura”, e segnatamente della più

alta delle forme classiche, la forma-sonata. Ecco un chiaro esempio di *excusatio non petita*, perché l'autonomia formale di questa musica è garantita da una coesione motivica assoluta quale emerge dalla incessante elaborazione di materiali fortemente profilati nelle loro componenti ritmico-intervallari, nonché “brahmsianamente” soggetti a incessante elaborazione artigianale dall'inizio alla fine e totalmente estranei a ogni ordinamento schematico di tipo “esposizione-sviluppo-ripresa”.

Trattasi dei motivi che la musicologia ha nominato “della fanciullezza”, “della morte”, “dell'ideale”, “della trasfigurazione”, e che l'ascoltatore impara presto a riconoscere fin dai primi due dei quattro tempi – rispettivamente *Largo*, *Allegro molto agitato*, *Meno mosso*, *Moderato* – in cui l'opera è suddivisa, se “suddivisa” è il termine giusto nel caso di una musica che si esegue senza soluzione di continuità.

Tagliato e armonizzato come una frase di corale, il cosiddetto “motivo della trasfigurazione” è quello destinato a trionfare, nel suo luminoso do maggiore, alla fine del brano, dopo che i tumulti precedenti avevano trovato sfogo nella parte centrale, caratterizzata da un vero e proprio tripudio di effetti coloristici, ottenuti grazie a uno dei primi esempi Straussiani di massima densità decorativa.

Senza dubbio, *Tod und Verklärung* è la prima composizione davvero matura di Strauss, la prima in cui il musicista eleva ad alta dignità artistica le pecu-



Richard Strauss a New York, 1904, Photo Gessford

Copyright
1904 by
Gessford



liarità linguistiche del suo stile. E forse proprio in forza di ciò il bavarese mostrò verso questa sua pagina una considerazione, se non proprio un affetto, maggiore che per ogni altro suo poema sinfonico, e ciò è dimostrato dalla frequenza con cui lo autocitò in seguito. Passi di *Tod und Verklärung* compaiono infatti nei poemi sinfonici *Ein Heldenleben* e *Eine Alpinesinfonie*, nei Lieder del ciclo *Krämerspiegel*, nonché nella prima e nell'ultima delle fatiche teatrali Straussiane, le opere *Guntram* e *Capriccio*.

Tod und Verklärung è dedicato all'amico Friedrich Rösch, compagno di tante battaglie compiute da Strauss in difesa di un migliore riconoscimento del diritto d'autore.

K. Szymanowsky

Concerto per violino n. 1

Il primo dei due *Concerti per violino* che appaiono nel catalogo di Karol Szymanowsky fu composto nel 1916-17 subito dopo che l'autore, polacco cresciuto in Ucraina, aveva licenziato la *Sinfonia n. 3*, che se non è la sua opera più bella è per certo la più ambiziosa. Vi confluivano infatti non solo le influenze giovanili – Wagner, oltre ai russi (Skrjabin in particolare) – ma anche le suggestioni mediterranee provate nei recenti viaggi in Italia, in medio-oriente e in Africa, dove era rimasto colpito in particolare dall'Impressionismo dei francesi e dagli antichi canti religiosi cristiani e musulmani. «Devo ammettere che la Sinfonia e il Concerto per violino sono pezzi molto collegati tra loro e

che sono compiaciuto della cosa. Vi sono varie sfumature moderne in essi ma c'è anche qualcosa di un ritorno al passato. Sono opere particolarmente ricche d'immaginazione e sorprendenti allo stesso tempo»: così Szymanowski rifletteva su queste pagine, il materiale delle quali si articola in sezioni piuttosto diversificate nello stile ma che confluiscono l'una nell'altra dando vita a un flusso ininterrotto.

Perciò il *Concerto n. 1 per violino e orchestra op. 35* è opera che non si presta a essere analizzata secondo gli schemi formali tradizionali. L'opera è un unico ampio movimento – i tempi sono *Vivace assai*, *Tempo comodo-Andantino*, *Vivace scherzando*, *Poco meno-Allegretto*, *Cadenza*, *Allegro moderato*, *Lento assai* – in cui prevalgono ora melodie libere dalle funzioni del tematismo classico, ora passi di indubbia vivacità ritmica, ora sezioni rapsodicamente fantasiose, ora appassionati slanci espressivi, ora zone di intimismo, ora passaggi di un virtuosismo non necessariamente spettacolare. Nulla richiama la dialettica del Concerto classico, dove il solista alterna momenti di dialogo e momenti di conflitto con l'orchestra, né tantomeno l'architettura generale del brano è costruita sui principi di imitazione, variazione e contrapposizione propri della tradizione, anche se la Cadenza più d'atmosfera che virtuosistica, spezza la fantasiosa continuità del discorso marcando un prima e un poi, ovvero una prima parte e un introspettivo finale.

Un elemento che caratterizza il Concerto nella sua interezza è invece la ri-

cercata orchestrazione, certamente organizzata per macchie di colore come da migliore tradizione impressionistica. Non a caso, Szymanowski sfrutta in questa composizione un organico inusitato, con i legni a tre, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, un ampio set percussivo, celesta, pianoforte, 2 arpe e numerosi archi. Quanto invece alla scrittura violinistica, l'autore dichiarò di aver messo a punto un nuovo stile e un nuovo tipo di espressione, data non tanto dallo strumento in quanto tale ma dal suo modo di combinarsi con le sezioni dell'orchestra.

Per la composizione di questo Concerto, Szymanowski coinvolse il celebre violinista e amico Pawel Kochański, dal quale ebbe numerosi suggerimenti tecnici e al quale concesse l'onore di comporre la non particolarmente estesa Cadenza. Non fu però quest'ultimo, ma il collega Józef Ozimiński, a suonare come solista in occasione della prima esecuzione del Concerto, che ebbe luogo a Varsavia il 1° novembre 1922. Kochański interpretò però la parte solistica due anni dopo, in occasione della prima americana del brano, a New York, diretta da Leopold Stokowski.

G. Benjamin

Concerto for orchestra

George Benjamin è compositore londinese di una generazione che ha fatto in tempo a crescere in quell'epoca in cui lo scenario estetico della musica europea era ancora molto segnato dalla contrapposizione tra poetiche, tecniche e stili rivolti alla modernità



Karol Szymanowsky

più radicale o al cosiddetto postmodernismo o a un meditato recupero del passato. Ma fin dagli esordi, la sua musica, allora piuttosto densa e tumultuosa, è sembrata estraniarsi da quel tipo di scenario per prediligere la via di un solido pragmatismo molto aggiornato quanto ai materiali e alle tecniche con cui combinarli ma non necessariamente “schierata” all’interno di alcun schieramento. Anche direttore d’orchestra, ha scritto non poche pagine di musica sinfonica, corale, cameristica e per ensemble, anche se è soprattutto grazie ai suoi quattro lavori di teatro musicale – *Written on Skin* (2012) è quello di maggior successo – che la sua musica si è guadagnata la vasta circolazione internazionale di cui gode tuttora.

Scritto nel 2021 in memoria del collega Oliver Knussen (Glasgow, 1952 – Londra, 2018) e dedicato alla Mahler Chamber Orchestra, che ne è anche il committente, il *Concerto per orchestra* di Benjamin ha ricevuto il battesimo esecutivo il 20 agosto di quell’anno ai BBC Proms di Londra, diretto dal compositore a capo della stessa MCO. Il pezzo dura 18 minuti circa e prevede un organico con i legni a due, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni e basso tuba, un ampio set percussivo (3 esecutori) e almeno 32 archi (10+8+6+5+3) che può essere ampliato aggiungendovi in prima battuta un violoncello e un contrabbasso.

Il materiale è formato da tre “oggetti” prevalenti. Il primo è una fascia sonora molto legata e armonicamente “aperta”, prevalentemente affidata

agli archi ma disponibile ad “emigrare” alle altre famiglie strumentali; il secondo è lo stilema ritmico del ribattuto, affidato soprattutto alle percussioni ma non solo; il terzo è una breve figura motivica assai marcata dal punto di vista ritmico, che viene affidata ora all’uno ora all’altro ora all’altro ancora dei vari strumenti dell’organico indicato, giustificando così il titolo della composizione che, come le omologhe di Lutoslawski, Bartók e altri compositori, intende affidare il ruolo di solista alternativamente a tutti gli strumenti. Il grado di artigianato nel combinare questi tre oggetti e di sottoporli a piccole ma incessanti varianti è assai consistente e dà forma all’insieme in un modo che tiene viva la tensione sonora, come sarebbe probabilmente piaciuto al compositore/direttore Knussen in memoria del quale il pezzo ha avuto, come si diceva, la sua genesi.

C. Debussy ***La mer***

Non potendosi appoggiare alle categorie analitiche assodate, poiché la stessa musica le sfugge, i commentatori delle opere di Debussy, e in particolare di quelle più “programmatiche”, sono soliti lanciarsi in singolari esercizi di fantasia e sbrigliare le loro velleità letterarie, come se un effetto poetico o retorico ben calibrato potesse spiegare all’ascoltatore meglio di un’osservazione critica e fondata dei temi, dell’organizzazione formale, dell’armonia: insomma, dei “vecchi” parametri musicali. E così, ecco ad esempio cosa si può leggere: «gli ot-

toni staccano sciabolate di luce, i fiati dettano “distanze”, gli archi tengono in pugno il mare e lo fanno danzare..» e il tutto sembra «il deflagrare di un desiderio», piuttosto che «un commiato», mentre «entra il mare che fa paura, il mare immensa belva» e vi sono «spicchi di Dies Irae» a gloria di «un uomo a cui riusciva facile l'azzardo del sogno». In altre parole, tutto va bene: il sole può sorgere o tramontare, la luna inabissarsi, le onde infrangersi e magari un pesciolino rosso può guizzare vispo tra di esse. E il mare di volta in volta sarà minaccioso, calmo, incombente, infuriato, luminoso o sereno come lo sono le parole in libertà, talora davvero suggestive, di un bambino (o di adulto che gioca a fare il bambino) posto di fronte alle bellezze della natura o dell'arte.

C'è anche, però, chi crede fermamente che gli ottoni possano fare dei canti, dei ripieni armonici o dei contrappunti ma che le sciabolate sia meglio che le tirino gli schermidori. Questi sarà allora costretto a ritornare a osservare la scrittura debussiana come osserverebbe quella di Mozart o Beethoven, di Strauss o di Stravinskij. Per dedurre che *La mer*, come e più di altre pagine debussiane, è una partitura fatta di istanti che valgono di per sé stessi, che rifuggono cioè la necessità di un rapporto di relazione tra ciò che li precede e ciò che li segue. E che pertanto l'esecuzione di quest'opera provoca fatalmente all'ascoltatore, a seconda delle sue convinzioni estetiche, o il continuo senso di sorpresa dovuto al non poter prevedere quanto accadrà

dopo o il senso di fastidio dovuto al non aver compreso la necessità di quanto accaduto prima. Ma, in entrambi i casi, si rende comunque evidente la relazione tra l'apparente casualità formale di questi suoni e il loro richiamo ai motivi primordiali dell'acqua, del vento, del fuoco e della terra. Proprio perché apparentemente aliena da una organizzazione ordinata degli eventi nel tempo, la musica di Debussy sembra sgorgare da una realtà mitica e ancestrale, precedente ogni sovrastruttura culturale, e svolgersi secondo labirintici processi mentali che nemmeno la più acuta delle analisi psicanalitiche potrebbe chiarire una volta per tutte. Ma tutto ciò è quanto di più lontano ed estraneo al senso della musica a programma e davvero non si vorrà attribuire alle immagini apposte dall'autore come titolo delle tre parti dei suoi “Schizzi sinfonici” più peso di quanto non ne possiedono. Non si vorrà pensare, per dirlo in altri termini, che la musica intenda descrivere passo passo tutta una trama di azioni, fenomeni e conseguenze. Come diceva Vladimir Jankélévitch, il commentatore in assoluto più acuto di cose debussiane: «dopo Mozart, non si dà musica più “pura” di quella di Debussy», e d'altronde non si vede cosa si potrebbe obiettare a chi catalogasse i tre schizzi sinfonici di *La mer* come l'Allegro, lo Scherzo e il Finale di un organismo sinfonico propriamente detto; tantopiù che i materiali di cui l'opera si compone riappaiono ciclicamente qui e là, attraversando la partitura in lungo e in largo e garantendo ad essa, se non la saldez-



za di una architettura formale nitida e oggettiva, la necessaria coesione di una “tinta”. E d'altronde tutto ciò lo spiega meglio di chiunque altro lo stesso Debussy, nel settembre del 1903, quando, dopo aver appena iniziato a scrivere questa partitura, confidò all'amico Messenger quanto segue: «ho del mare infiniti ricordi; e questo, a mio avviso, vale più della realtà, il cui fascino in genere soffoca troppo il nostro pensiero».

Tutto ciò ovviamente non esclude – ma anzi inverte più che un “programma” dettagliato – che i tre schizzi possiedano una sorta di riferimento interiore; che “Dall'alba a mezzogiorno sul mare” presenti un'elaborazione dei suoi motivi fatta di riprese, rimandi e variazioni che in qualche modo assomigliano al progressivo ingrossarsi e al subitaneo infrangersi delle onde; che gli accenni di valzer e di tarantella, di bolero e di altre danze in “Giochi d'onde” richiamino una sorta di balletto erotico e sensuale di ordine e sirenette; che, infine, il “Dialogo del vento e del mare” possieda una minacciosità terribile e misteriosa, fatta di contrasti tra materiali ora distesi ed ora incalzanti.

L'eredità lasciata da Debussy al termine di questo suo percorso sinfonico non è comunque di tipo pittorico-contenutistico ma formale. Nulla meglio del mare, in quanto inafferrabile e in perpetuo movimento, rappresenta infatti la costruzione sintattica di quest'opera, basata su una griglia libera e imprevedibile di analogie e contrasti, di ritorni e varianti ma non mai di sviluppi sistematici, sì che ogni frammento di *La mer* è un'entità

conclusa in sé e non funzionale alle altre; come si diceva prima, un *istante*. E se l'opera è una successione di istanti, ecco chiarirsi anche l'ardita fluttuazione delle tappe armoniche che vi sono contenute: rispettivamente, da re minore a re bemolle maggiore, da mi maggiore a mi minore, da mi maggiore a re bemolle maggiore nei tre movimenti. E parimenti comprensibile diviene la maniacale cura del suono presente in questa partitura, nella quale il timbro sembra proporsi non come la veste esteriore di un materiale ma come l'elemento fondamentale del materiale stesso. *La mer* è infatti una partitura concepita orchestralmente o – se si preferisce – inconcepibile senza orchestra (formata da legni a 3, ottoni a 4, timpani, piatti e tam-tam, 2 arpe e quintetto d'archi). Gli atti invece documentano come l'autore avesse dapprima approntato un abbozzo pianistico e come questo fosse stato orchestrato successivamente. E tale, d'altra parte, era il metodo di lavoro che il musicista francese aveva ereditato dalla tradizione. Ma non v'è partitura come *La mer* che confermi quanto è stato dimostrato dallo studio degli abbozzi delle opere, e specificamente di *Pelléas et Mélisande*: ossia che ogni linea, ogni situazione accordale, ogni configurazione ritmica l'autore era solito individuarla inscindibilmente dal suo timbro, seppure egli tendesse poi ad arricchire quest'ultimo in fase di orchestrazione.

La mer fu composto in un periodo molto intenso in senso sia biografico sia artistico per l'autore. Questi era

reduce dal successo di *Pelléas et Mélisande* quando, nell'estate del 1903, iniziò a lavorarvi, contemporaneamente alla *Rapsodia per sassofono* e ai cicli delle *Estampes*, delle *Fêtes galantes* e delle *Chansons de France*. L'abbozzo pianistico fu terminato nel marzo del 1905 e l'orchestrazione nell'autunno successivo, nel bel mezzo della burrasca sentimentale e finanziaria che lo travolse quando si separò dalla prima moglie Lilly per Emma Moyse, già moglie di un ricco banchiere parigino, nipote del finanziere Osiris e futura madre dell'amatissima figlia Chouchou. Così, *La mer* nacque tra due tentativi di suicidio della moglie abbandonata, tra l'ostilità degli amici che avevano solidarizzato con quest'ultima (tra cui l'amico fraterno Pierre Louÿs) e rovesci economici che la pur vasta circolazione del *Pelléas* non era stata sufficiente a limitare.

Altrettanto burrascosa fu la prima esecuzione del brano il 15 ottobre 1905 a Parigi, presso i Concerts Lamoureux, sotto la direzione di Camille Chevillard. A causa dell'imperizia di quest'ultimo, apostrofato da Debussy come «domatore di bestie feroci», dell'ostilità dell'orchestra (se è vero un aneddoto narrato dal compositore qualche tempo dopo, gli orchestrali avrebbero imbandierato la punta dei loro archetti con fazzoletti, in segno di scherno e protesta) e della freddezza del pubblico, fu probabilmente il fiasco più cocente al quale Debussy andò incontro nel corso della carriera. *La mer* dovette così attendere le esecuzioni del 1912, quando lo stesso compositore salì sul po-

dio dello Châtelet di Parigi e della Queen's Hall di Londra, per affermarsi come una delle opere tra le più popolari del repertorio sinfonico novecentesco.

Enrico Girardi



Claude Debussy nel 1908

JUNGE DEUTSCHE PHILHARMONIE

La Junge Deutsche Philharmonie riunisce i migliori studenti delle accademie musicali di lingua tedesca per formare un ensemble con i più alti standard artistici. Da oltre 50 anni delizia il pubblico e la critica con la gioia di suonare e un'energia inconfondibile, e per ogni progetto l'ensemble si riunisce e si dedica ai programmi con cura e passione, come se i brani fossero appena stati composti. Oltre a questo approccio alle opere del repertorio classico e romantico, la musica del XX e XXI secolo è una parte fondamentale dell'identità della Junge Deutsche Philharmonie. L'ulteriore sviluppo dei formati tradizionali dei concerti, la contestualizzazione dei programmi e la comunicazione per la musica ricca di entusiasmo, sono alla base delle sue attività.

La struttura democratica è sempre stata una caratteristica di base dell'orchestra sin dalla sua fondazione. Rinomati ensemble nati dalla collaborazione tra i suoi musicisti hanno utilizzato questo modo di lavorare come modello, tra i quali l'Ensemble Modern, la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, la Freiburger Barockorchester e l'Ensemble Resonanz.

La Junge Deutsche Philharmonie si esibisce in tournée insieme a direttori d'orchestra e solisti di alto livello presso rinomate sale da concerto in tutta Europa. Nell'ambito del progetto FREISPIEL, sviluppa collaborazioni musicali su base biennale che vanno oltre il concerto tradizionale, che si tratti di festival, film muti o progetti di teatro musicale.





BOMSORI KIM

Nel 2021 Bomsori ha firmato, a Berlino, un contratto di esclusiva discografica con l'etichetta *Deutsche Grammophon*. Gli eventi salienti della stagione 2024/25 di Bomsori hanno incluso un'esibizione con la Philharmonia Orchestra sotto la direzione di Santtu-Matias Rouvali, un debutto con la Philadelphia Orchestra e Fabio Luisi e una tournée con l'Orchestra Sinfonica di Bamberga e Jakub Hrůša in Germania e Asia. Bomsori ha debuttato anche con la Rundfunk-Sinfonieorchester di Berlino, la Deutsche Kammerphilharmonie di Brema e alla Wigmore Hall, e torna ad esibirsi al Concertgebouw con la Radio Filharmonisch Orkest dei Paesi Bassi e Ryan Bancroft e a Hong Kong con Paavo Järvi.

Recentemente ha suonato ai BBC Proms con la BBC Philharmonic e all'Hollywood Bowl con la Los Angeles Philharmonic. È stata in tournée con la Tonhalle Orchestra di Zurigo e Paavo Järvi, e ha debuttato con l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Pittsburgh Symphony e l'Orchestra y Coro Nacionales de España. Si è inoltre esibita con la Sinfonica di Vienna alla Konzerthaus di Vienna e ha debuttato al Concertgebouw con la Residentie Orkest.

È ospite regolare di rinomati festival quali il Rheingau Musik Festival, lo Schleswig-Holstein Musik Festival e il Festival di Verbier. Nel 2021 è diventata "Focus Artist" del Rheingau Musik Festival e ha iniziato una residenza di 5 anni al Gstaad Menuhin Festival come "Menuhin's Heritage Artist". Ha lavorato con le più importanti orchestre, tra cui la New York Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica Nazionale Danese, la San Francisco Symphony, la Los Angeles Philharmonic e l'Orchestre Symphonique de Montréal. Tra gli stimati direttori d'orchestra con cui ha collaborato figurano Fabio Luisi, Paavo Järvi, Marin Alsop e Jaap van Zweden.

Bomsori si è esibita in sedi prestigiose quali il Musikverein di Vienna, il Concertgebouw di Amsterdam, la Royal Albert Hall di Londra, la Filarmonica di Berlino e la Carnegie Hall di New York. Ha ricevuto riconoscimenti al Concorso Internazionale di Musica ARD, al Concorso Internazionale Čajkovskij, al Concorso Queen Elisabeth e al Concorso Internazionale di Violino Jean Sibelius. Ha inoltre ricevuto lo Young Artist Award dal Ministero coreano della Cultura.

La sua discografia con Deutsche Grammophon include *Violin on Stage* (con la Filarmonica NFM di Breslavia) e un album in duo con Rafał Blechacz, con opere di Fauré, Debussy, Szymanowski e Chopin, che ha vinto il Fryderyk Music Award come "Miglior album polacco all'estero". La sua ultima registrazione del *Concerto per violino* di Nielsen con l'Orchestra Sinfonica Nazionale Danese e Fabio Luisi ha vinto il Gramophone Award 2024.

Nata in Corea del Sud, Bomsori ha studiato all'Università Nazionale di Seoul, con Young Uck Kim, e alla Juilliard School con Sylvia Rosenberg e Ronald Copes. Suona il violino Guarneri del Gesù "ex-Moller" del 1725, per generosa concessione della Samsung Foundation of Culture e della Stradivari Society di Chicago.





SIR GEORGE BENJAMIN

George Benjamin ha studiato composizione al Conservatorio di Parigi con Olivier Messiaen e ha poi lavorato con Alexander Goehr a Cambridge. Da allora, le sue opere sono state eseguite dalle principali orchestre e nei teatri d'opera di tutto il mondo.

Ha scritto quattro opere con l'autore Martin Crimp: *Into the Little Hill* (commissionata dal Festival d'Automne di Parigi, 2006), *Written on Skin* (Festival di Aix-en-Provence, 2012), *Lessons in Love and Violence* (Royal Opera House, 2018) e più recentemente *Picture a day like this*, di cui ha diretto la prima, sempre ad Aix-en-Provence, nel luglio 2023.

Nel corso del 2024/25 George Benjamin ha diretto la prima esecuzione parigina della sua ultima opera all'Opéra Comique con l'Orchestre Philharmonique de Radio France, con la quale ha collaborato nuovamente nel corso della stagione alla *Philharmonie* di Parigi. Ha debuttato inoltre con l'Orchestra di Santa Cecilia a Roma ed è tornato al Festival di Lucerna. La Boulez Saal di Berlino ha chiuso la stagione con una serie di eventi incentrati sulle opere di Benjamin, che si è esibito in quest'occasione anche come direttore e pianista.

Nel corso degli anni ha sviluppato un rapporto particolarmente stretto con la Mahler Chamber Orchestra, che ha eseguito in prima assoluta il suo *Concerto per orchestra* ai BBC Proms, oltre a *Written on Skin* e *Picture a day like this*, tutti sotto la sua direzione. George Benjamin ha anche goduto di una forte relazione con l'Orchestra del Concertgebouw e l'Ensemble Modern per molti anni. Dal 2001 George Benjamin è *Henry Purcell Professor of Composition* al King's College di Londra. Le sue opere sono pubblicate da Faber Music e registrate da Nimbus Records. È stato nominato cavaliere nel 2017 e ha ricevuto numerose borse di studio onorarie e premi internazionali, tra cui, recentemente, l'*Ernst von Siemens Music Prize* e il *Frontiers of Knowledge Award* della BBVA Foundation di Bilbao.





foto javier Del Real





Stagione concertistica 2025/2026

domenica 14 settembre
Ensemble Nova Ars
Cantandi
Giovanni Acciai direttore

lunedì 6 ottobre
Filarmonica della Scala
Michele Mariotti direttore
Giuseppe Gibboni violino

lunedì 13 ottobre
MDI Ensemble

lunedì 20 ottobre
Duo Canino / Ballista

lunedì 27 ottobre
Orchestra di Padova e del Veneto
Marco Angius direttore
Alessandro Taverna pianoforte

lunedì 10 novembre
Orchestra Il Pomo d'Oro
Ilya Gringolts violino
Francesco Corti clavicembalo

martedì 18 novembre
Chamber Orchestra of Europe
Sir Antonio Pappano direttore
Maria Dueñas violino

lunedì 24 novembre
Grigory Sokolov pianoforte

mercoledì 26 novembre
Trio Nebelmeer

mercoledì 10 dicembre
Orchestra da Camera di Mantova
Louis Lortie pianoforte

lunedì 15 dicembre
I Solisti dell'Orchestra Città di Ferrara

giovedì 18 dicembre
Accademia Bizantina
Ottavio Dantone
direzione e clavicembalo

lunedì 12 gennaio
Trio Phaeton

mercoledì 21 gennaio
Arsenii Moon pianoforte

martedì 3 febbraio
Luzerner Sinfonieorchester
Michael Sanderling direttore
Nikolai Lugansky pianoforte

martedì 17 febbraio
Quartetto Belcea

mercoledì 25 febbraio
Camerata Salzburg
Gile Bae pianoforte

mercoledì 4 marzo
Giovanni Bertolazzi pianoforte

domenica 15 marzo
Uto Ughi & I Virtuosi Italiani

giovedì 19 marzo
Junge Deutsche Philharmonie
Sir George Benjamin direttore
Bomsori Kim violino

lunedì 30 marzo
Spira Mirabilis

giovedì 23 aprile
Orchestra Filarmonica "Arturo Toscanini"
Roberto Abbado direttore
Midori violino

martedì 5 maggio
Das Cabinet des Dr. Caligari
film di Robert Wiene (1920)
Edison Studio

lunedì 11 maggio
Orchestra della Toscana
Diego Ceretta direttore

domenica 17 maggio
Bamberger Symphoniker
Manfred Honeck direttore
Julia Fischer violino

FeMu EDU

martedì 16 dicembre
Vivaldi Rock

domenica 21 dicembre
Concerto di Natale

venerdì 23 gennaio
Pierino e il lupo

venerdì 13 febbraio
Il carnevale degli animali

lunedì 23 marzo
Tutti quanti voglion fare il jazz

giovedì 16 aprile
Beethoven e Mendelssohn in concerto

Family Concert

domenica 15 marzo
Uto Ughi & I Filarmonici di Roma

giovedì 23 aprile
Orchestra Filarmonica Toscanini

domenica 17 maggio
Bamberger Symphoniker

Il pianoforte contemporaneo

9 novembre, 16 novembre, 30 novembre,
25 gennaio, 15 marzo, 13 maggio



Associazione Ferrara Musica

Fondatore

Claudio Abbado

Presidente

Francesco Micheli

Vice Presidente

Maria Luisa Vaccari

Consiglio direttivo

Francesco Micheli

Maria Luisa Vaccari

Milvia Mingozzi

Stefano Lucchini

Riccardo Maiarelli

Tesoriere

Milvia Mingozzi

Direttore artistico

Enzo Restagno

Direttore organizzativo

Dario Favretti

Consulenza strategica

Francesca Colombo

Responsabile comunicazione

Marcello Garbato

Social media

Francesco Dalpasso

SEGUICI SUI SOCIAL

Seguici sui nostri canali social per foto, video, approfondimenti e per rimanere sempre aggiornato sugli appuntamenti della stagione!

 facebook.com/ferraramusica

 instagram.com/ferraramusica

PROSSIMO APPUNTAMENTO: 30 MARZO

SPIRA MIRABILIS

Musiche di Brahms



CON IL SOSTEGNO DI



SOCIO FONDATORE



IN COLLABORAZIONE CON

