

A large, abstract graphic in the center of the page consisting of several overlapping circles in various shades of blue and yellow, creating a dynamic, layered effect.

**ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES  
COLLEGIUM VOCALE GENT  
PHILIPPE HERREWEGHE**

18 marzo 2026 ore 20.30  
Teatro Municipale Valli

## **Ludwig van Beethoven**

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore, op. 55 “*Eroica*”

*Allegro con brio*

*Marcia funebre. Adagio assai*

*Scherzo. Allegro vivace*

*Allegro molto*

[50']

*intervallo*

## **Luigi Cherubini**

Requiem in do minore

*Introitus - Larghetto sostenuto*

*Graduale - Andantino largo*

*Dies Irae - Allegro maestoso*

*Offertorium - Andante*

*Sanctus - Andante*

*Pie Jesu - Larghetto*

*Agnus Dei - Sostenuto*

[50']

**Orchestre des Champs-Élysées**

**Collegium Vocale Gent**

**Philippe Herreweghe** *direttore*

# Un saggio

Roberto Favaro

La *Terza sinfonia* in mi bemolle maggiore op. 55 di **Ludwig van Beethoven**, scritta tra il 1802 e l'inizio del 1804 ed eseguita per la prima volta in pubblico al teatro An der Wien il 7 aprile del 1805, apparterrebbe, secondo la testimonianza diretta del biografo e contemporaneo beethoveniano Anton Felix Schindler, “più alla sfera della politica che a quella della musica”, suggerendo così di considerare la particolare densità di contenuto, di riferimenti extra-compositivi e di agganci strettissimi con il contesto ambientale e culturale in cui prende forma questo monumento della storia della musica occidentale. Le ragioni di questa (presunta) maggiore appartenenza al “politico” che al “musicale” sono abbastanza note. *L'Eroica*, così viene titolata nell'edizione apparsa nel 1806, nasce in un primo tempo sull'onda delle fortissime suggestioni suscitate in Beethoven dalla figura di Napoleone Bonaparte. E a Bonaparte la *Terza sinfonia* doveva, almeno fino al 1803, essere dedicata oltre che intitolata, in una aderenza singolare tra dedicatario e soggetto, tra riferimento esterno e contenuto dell'opera stessa. Beethoven è però affascinato dal Bonaparte Primo Console, liberatore dei popoli oppressi dalla tirannide, portatore in Europa dei valori di uguaglianza e libertà affermati dalla Rivoluzione francese, non certo dal Bonaparte autoproclamatosi Imperatore.

Ferdinand Ries, amico, allievo e biografo di Beethoven, ricorda così, da testimone diretto, il momento in cui la fortissima delusione suscitata nel musicista porta ad abbandonare dedica e tito-

lazione: «Beethoven aveva in mente Bonaparte, ma così com'era quando era Primo Console. Beethoven a quel tempo lo stimava moltissimo, e lo paragonava ai più grandi consoli romani. Assieme ad alcuni tra gli amici più intimi, avevo visto sul suo tavolo una copia della partitura con il nome 'Bonaparte' in cima al frontespizio, e in fondo 'Louis van Beethoven', e nessun'altra parola. [...] Fui il primo a recargli la notizia che Bonaparte si era autoproclamato imperatore, al che egli fu colto da un accesso d'ira e gridò: "Anche lui è un essere umano come tutti? Ora calpesterà ogni diritto e seguirà soltanto la propria ambizione. Esalterà se stesso sopra tutti gli altri, diverrà un tiranno!"»

Nell'edizione pubblicata nel 1806 presso il Bureau des Arts et d'Industrie di Vienna, leggiamo così la definitiva titolazione e dedica: "Sinfonia Eroica ... composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo e dedicata a sua Altezza Serenissima il principe di Lobkowitz da Louis van Beethoven" (presso la dimora di Lobkowitz si erano svolte le prove e la prima esecuzione privata dell'*Eroica*). Va detto che il cambio drammatico, doloroso, di titolo e di dedica, non implica alcun ripensamento sul piano compositivo. Al punto che resta comunque prioritaria, per noi oggi, quella definizione data da Schindler non tanto per stabilire una diversa posizione del baricentro compositivo, quanto semmai per misurare tutta la portata rivoluzionaria, innovativa nella concezione e nella sostanza musicale stessa dell'*Eroica*. Perché infatti, lo spostarsi dalla sfera musicale alla politica, o meglio il trasportare la musica nel cuore stesso della vicenda politica, porta con sé il senso di un nuovo atteggiamento, qui epocale, del musicista rispetto alla realtà circostante. Arte e vita, per usare due categorie e un binomio che avranno grande fortuna nella visione romantica, non sono qui messe nel risaputo conflitto irrisolto, ma vengono reciprocamente compenstrate.

Per questa ragione, la *Terza sinfonia* rappresenta non solo un pilastro, un monumento nell'arte musicale dell'Occidente, ma an-



*Beethoven in una caricatura di Johann Theodor Lyser*

*Beethoven è ancora maggiormente avvicinato a noi da un'altra fondamentale caratteristica sua: egli fu il primo musicista veramente "democratico" della storia. Beethoven credeva tenacemente in un'umanità illimitatamente libera e non vi riconosceva altro segno di superiorità di quello della bontà, né altra legge all'infuori della conquista della serenità per mezzo della sofferenza e del lavoro.*

*Alfredo Casella*

*Come disse felicemente Romain Rolland: "La vittoria di Beethoven non è soltanto quella di un uomo solitario. Egli ha vinto per tutti." La sua partecipazione incessante, era infatti di agire per gli altri come disse nel Testamento di Heiligenstadt: "E l'infelice si consoli trovando un altro infelice che, malgrado tutti gli ostacoli della natura, ha fatto quanto era in suo potere per essere accolto nel gruppo degli uomini ed artisti veramente degni".*

*Alfredo Casella*

*Egli fu forte coraggioso, coraggioso audace e innocente come un bambino; ma per quel che riguarda la capacità di presagire l'avvenire e lo slancio immaginativo, seppe ergersi spingendosi fin dove praticamente mai nessun essere umano si era mai spinto. Egli fu tutt'uno con sé stesso: ciò che lo toccava lo coinvolgeva in tutta la sua persona.*

*Hugo von Hofmannsthal*

che un punto di svolta, se vogliamo di non ritorno, per le implicazioni e le ricadute che questa nuova partecipazione della musica alla realtà hanno sul terreno stesso del linguaggio, della forma, dei contenuti musicali. Beethoven, con questo lavoro, si chiude alle spalle un'idea di musica, un'idea segnata dal principio classicissimo del Bello, per aprire le porte a una categoria estetica complessa, fraintesa, persino equivocata dell'arte in generale: la categoria, preparata dal sublime kantiano e dal caratteristico di Schlegel, del Brutto, inteso come perturbazione violenta dei principi estetici del Bello e con esso della gradevolezza e della buona composizione, a favore del contenuto anche più scabroso, non solo della sua legittimità a essere raccontato, ma della sua più stringente necessità.

Quali sono, allora, i caratteri dirompenti (e non subito capiti) di questo capolavoro? Le dimensioni, innanzitutto. L'*Eroica* è lunga quanto le prime due *Sinfonie* di Beethoven e il primo movimento da solo misura quanto un'intera Sinfonia di Mozart o di Haydn. Poi l'elaborazione tematica. Dilagante nel primo movimento, ma protratta anche nei successivi tre movimenti, organicamente protesa a far nascere i singoli materiali melodici da una stessa matrice, in una proliferazione inesauribile di idee che dilatano il perimetro stesso della forma-sonata, l'elaborazione diviene allora un principio totalizzante della complessiva architettura musicale, innervata di motivi che regolano il travaso interno di percorsi poetici e psicologici. Poi ancora la sonorità, intesa come inedito spazio acustico, come paesaggio complesso realizzato attraverso una nuovissima e spregiudicata energia fonica e dinamica (selvaggia, perturbante, caotica, aspra, verrà definita dalla critica dell'epoca, e quasi mai con accezione positiva), una ricerca timbrica inaudita, una strategia di frantumazione delle linee melodiche redistribuite e ricomposte nelle diverse voci strumentali. Infine, il quadro psicologico, emotivo, drammatico che emerge dirompente da quest'opera. Il principio del piacere, la gradevole ed equilibrata sensatezza del Classicismo, il benessere di un ascolto appagato

e appagante, viene qui superato definitivamente. E la grandezza dell'*Eroica* sta anche qui, nell'aver messo il tema eroico, violentemente e tempestosamente eroico, disgregatore, aggressivo, dentro lo spazio compositivo e creativo della forma-sonata, spazio abitato da qui in avanti da una nuova forma di umanizzazione. La stessa, notissima, straordinaria *Marcia funebre*, con la sua inequivocabile tematica luttuosa, oltre che rinviare alla tradizione introdotta dalla Rivoluzione francese di celebrare con grandiose scenografie musicali pubbliche l'evento della morte, porta in sé il senso di questo partecipare alla dimensione politica della nuova via compositiva, tanto da far trovare in questa pagina, come dice Massimo Mila, "un'immensa voce di lamento, il corale rimpianto dell'umanità sulla spoglia di chi ne incarnava i più nobili aspetti".

Conscio della complessità del suo nuovo lavoro sinfonico e della richiesta allo spettatore di un inedito modo di ascoltare, Beethoven aggiunge all'edizione a stampa del 1806 una sorta di istruzione per l'uso: "Questa Sinfonia essendo scritta apposta più lunga delle solite, si deve eseguire più vicina al principio che alla fine di un'accademia e poco dopo un'ouverture, un'aria e un concerto; acciocché, sentita troppo tardi, non perda per l'uditore, già faticato per le precedenti produzioni, il suo proposto effetto".

È convinzione diffusa e consolidata, per la critica del nostro tempo, assegnare alla produzione sacra di **Luigi Cherubini** una particolare, e forse primaria rilevanza qualitativa – per ispirazione e autenticità – nel quadro complessivo dell'opera del compositore fiorentino. Pur distribuite lungo l'intero arco di attività, con lavori liturgici scritti già negli anni giovanili, è dopo il 1806 che si concentra la parte più significativa della musica sacra di Cherubini, con le dieci *Messe* e l'ottantina di brani staccati, taluni anche di notevole estensione, a dimostrare l'impegno profuso in questo ambito. Tra queste opere – di mirabile bellezza la *Messa di Chimay* (1808), concentrata sul tema della speranza, così come la *Messa* in

re minore (1811), più incline all'intimismo di una sentita riflessione sulla fede -, una posizione di assoluto vertice è occupata dai due *Requiem*, vera e propria confessione personale di Cherubini sul dramma della morte, accomunati da un'uguale, altissima dedizione espressiva, ma sostanzialmente diversi sul piano della rappresentazione del dolore umano, il primo più versato all'intensa commiserazione delle sofferenze collettive vissute ed elaborate da un'intera generazione durante e dopo la Rivoluzione francese, il secondo incline a una più raccolta, soggettiva intimità.

Venendo al capolavoro qui eseguito, infatti, Luigi Cherubini compone il meraviglioso *Requiem* in do minore nel 1816, destinandolo alla Cappella Reale dei Borboni (di cui era divenuto direttore nel 1814), su invito del re di Francia Luigi XVIII, al fine di commemorare l'anniversario della decapitazione di Luigi XVI, suo fratello, avvenuta il 21 gennaio 1793. Non a caso la prima esecuzione avviene a Parigi, presso la chiesa di Saint Denis, proprio il 21 gennaio del 1817. Legato evidentemente a specifiche circostanze di intensa drammaticità, il *Requiem* viene tuttavia pensato da Cherubini prescindendo dalla contingente circostanza commemorativa per approdare invece a una concezione emotiva superiore e universale del doloroso cordoglio. La volontà di Luigi XVIII, a seguito della restaurazione della monarchia, di attribuire alla celebrazione un carattere conciliatorio scevro da qualsiasi intenzione di rivalsa, trova riscontro musicale nelle scelte compositive di Cherubini, orientate in modo evidente a una dolente e intima compostezza meditativa sul profondo significato della morte, in cui la densa percezione introspettiva non cede a una visione soggettiva del compianto, lasciando invece libero sfogo a una emozionalità superiore e universale, raggiunta per mezzo di una solennità nobile e composta. Indizio principale di questa elevata astrazione oltre che espressione di una partecipe collettività è la rinuncia, nel *Requiem*, al canto solistico a favore della sola coralità, così come, per la parte orchestrale, all'intervento di strumenti solisti. A ciò si



Luigi Cherubini, ritratto di Jean-Auguste-Dominique Ingres

*Spesso si è speculato sulle vere ragioni per cui Napoleone non apprezzasse la musica di Cherubini e preferisse quella di Paisiello. È piuttosto da credere che nella musica di Cherubini Napoleone abbia scoperto l'impronta di uno spirito elevato e di una certa austerità repubblicana, che non gradiva affatto e che avrebbe persino voluto sradicare... forse in lui nacque il timore che tale musica potesse produrre risultati in contrasto con i suoi obiettivi principali, che erano di estinguere nel popolo francese ogni eccitazione contraria, a suo parere, ai suoi scopi particolari, e proprio per questo motivo desiderava, d'altra parte, mantenere, per mezzo delle composizioni di Paisiello e Zingarelli, la reputazione della vecchia scuola della musica italiana, il cui stile pacato e soave gli sembrava adatto a cullare l'animo popolare.*

*Joseph Bennett*

*Napoleone non amava la musica perché non la capiva e perché la sensazione che gli provocava assomigliava all'effetto di un rumore che gli irritava i nervi e gli risultava sgradevole. L'obbligo che aveva di ascoltarla lo portava a rimproverarmi per la potenza delle orchestre che dirigevo... Mi chiedeva musica senza buon senso e, poiché ero responsabile dell'organizzazione dei concerti, non potevo cedere. Allora si spazientiva di fronte alla mia resistenza e faceva commenti pungenti che fingevo di ignorare.*

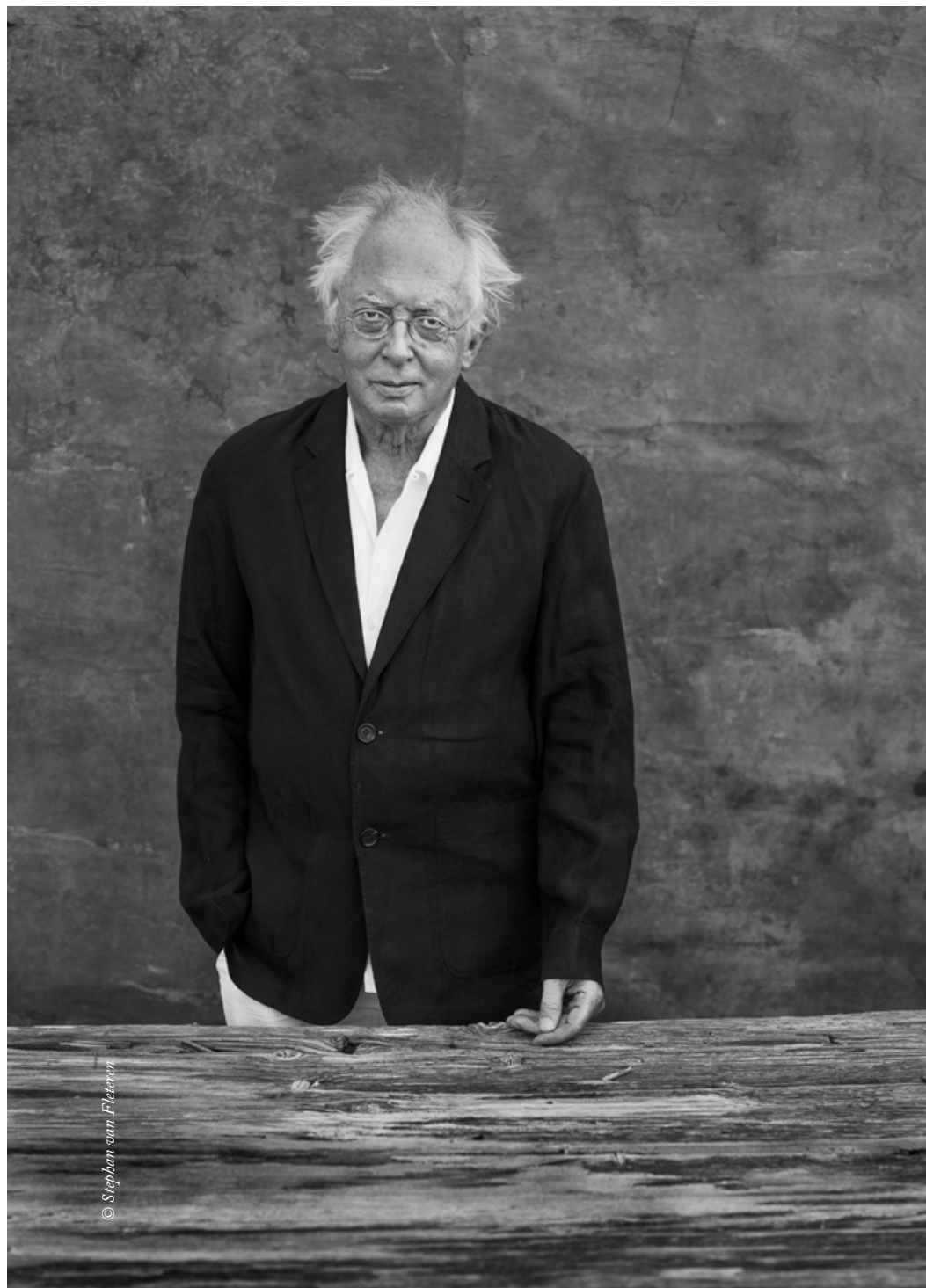
*Luigi Cherubini*

aggiunga una precisa linea stilistica ed espressiva che rifugge da inclinazioni malinconiche o patetiche, così come da un'esasperata drammaticità che infonderebbe all'opera quel carattere intimo e soggettivo qui estraneo, come detto, sia alle intenzioni estetiche di Cherubini, sia alle stesse circostanze che sostanziano le ragioni del compianto. D'altra parte, di questa straordinaria e particolare declinazione della Messa funebre è ammirato estimatore, tra gli altri, Beethoven, il quale tra l'altro considera il compositore italiano il più grande musicista vivente ("rimarrà per sempre il mio contemporaneo che più stimo", scrive nel 1823), perfino al punto di preferire il *Requiem* in do minore a quello di Mozart: "Un Requiem deve essere una commemorazione malinconica dei morti; con il Giudizio Universale non c'è da fare delle piacevolezze [...]. Deve essere una musica calma; non c'è bisogno della tromba del Giudizio. La commemorazione dei morti non richiede strepito".

All'encomio del *Requiem* in do minore pronunciato da Beethoven si aggiungeranno quelli di numerosi altri compositori dell'800, tra cui Robert Schumann, Johannes Brahms, o, in particolare, Hector Berlioz, il quale, nell'*Esquisse biographique* di Cherubini pubblicato nel 1842 in occasione della morte del grande musicista italiano, scrive: "Il *Requiem* [in do minore] è nel suo insieme – a mio parere – il capolavoro di Cherubini; nessun'altra opera di questo grande maestro può sostenere il paragone con questa, per l'abbondanza delle idee, la vastità delle forme, la sublimità dello stile, e se non fosse per la violenta fuga su un frammento di frase privo di senso: *quam olim Abrahae promisisti*, bisognerebbe aggiungere per la costante verità d'espressione. L'Agnus in decrescendo sorpassa tutto quello che in questo genere è stato tentato; è il graduale spegnersi dell'essere sofferente, lo si vede estinguersi e morire, lo si ascolta spirare. Lo stile in questa partitura ha d'altra parte un pregio inestimabile: il suo tessuto vocale è serrato, ma chiaro, la strumentazione è varia, potente, ma sempre degna del suo oggetto".

Nel suo svolgimento, l'opera offre piena e intensa conferma alle osservazioni fin qui proposte. All'*Introitus* iniziale (Larghetto sostenuto) viene affidato il compito di introdurre al clima dominante, anche luministico, del componimento luttuoso, con la sua meditativa concessione alla *pietas* intesa come compassionevole comprensione per la sofferenza umana, intesa nella sua condivisione collettiva: linguaggio essenziale, orchestrazione scarna, una luce scura, umbratile, che attraversa l'intero brano, con gli archi non a caso privati del contributo dei violini e i fiati limitati a corni e fagotti, un tema di forte intensità espressiva che si dipana lungo il tracciato in costante risposta alle richieste del coro. Il *Graduale* che segue (Andantino largo), dall'atmosfera più pacata e sommessa, aumenta l'essenzialità del timbro orchestrale, limitando il coinvolgimento ai soli archi, di nuovo privi dei violini. Si passa quindi all'approdo al giorno del giudizio universale, con un *Dies Irae* (Allegro maestoso) che restituisce, grazie alla visione potente e drammatica di Cherubini, una notevole molteplicità di immagini orientate a restituire il senso del terrore suscitato dalla collera divina, pur confermando l'essenzialità del linguaggio fin qui adottato. Segue l'*Offertorium* (Andante), pagina che riporta l'ascoltatore alla dimensione terrena dopo la visionarietà del *Dies Irae*. Attraverso accenti solenni ed enfatici, a immagini contrastanti tra la luce celestiale e le oscurità infernali, a un tono infine più raccolto a descrizione di una natura umana rassegnata e supplichevole, questo brano rende conto dei versetti pronunciati dal coro, per introdurre nella parte centrale una fuga dalle estese dimensioni a descrizione della proliferazione del genere umano e insieme a evidenziare lo straordinario magistero contrappuntistico di Cherubini. Il *Sanctus* (Andante) esalta poi la gloria divina con una sontuosa messinscena sonora, prima di dare spazio al *Pie Jesu* (Larghetto) in cui si rimarca il clima dominante di fiducia in una pietà universale con l'auspicio di una pace per tutte le anime defunte, clima dominato da una luce diafana, un carattere sospeso,

una essenzialità strumentale su cui si dispiega un canto di intensissima espressività. Chiude questo mirabile contributo alla musica sacra dedicata al rito funebre, l'*Agnus Dei* (Sostenuto) aperto dalla triplice esortazione del coro che implora la pace eterna per le anime dei defunti attraverso un'*escalation* della dinamica e dell'intensità espressiva che, giunte alla parte centrale del brano, iniziano progressivamente a declinare raggiungendo una calma che prepara un finale di enorme forza suggestiva, con la dissolvenza del volume fino all'enunciazione scandita, da parte del coro, di un'unica conclusiva nota. "È il graduale spegnersi dell'essere sofferente", scrive non a caso Berlioz, "lo si vede estinguersi e morire, lo si ascolta spirare".



© Stephan van Fleteren

## PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe, nato nel 1947 in Belgio, è un direttore d'orchestra rinomato per la sua profonda comprensione e le sue interpretazioni innovative sia della musica antica che del repertorio sinfonico. Nel corso della sua vasta carriera, Herreweghe si è affermato come una delle figure più importanti nel mondo della musica classica, noto per la sua meticolosa attenzione ai dettagli storici e per la sua capacità di fondere questo aspetto con una profonda profondità emotiva nelle sue esecuzioni. Il suo repertorio abbraccia un'ampia gamma di compositori, dai maestri del Rinascimento come Orlandus Lassus ai giganti del Barocco come Monteverdi o Bach, oltre a compositori classici e romantici come Beethoven, Brahms, Bruckner e Stravinsky.

Nel 1970 ha fondato il Collegium Vocale Gent, un ensemble vocale che è diventato famoso a livello internazionale per le sue esecuzioni di musica corale antica. Il suo lavoro con questo ensemble, così come con altri gruppi di strumenti d'epoca, è stato fondamentale per ravvivare l'interesse per le pratiche esecutive storicamente informate. L'impegno di Herreweghe nei confronti degli strumenti d'epoca e dell'autenticità stilistica è evidente nelle sue interpretazioni, che cercano sempre di portare le sfumature dell'accuratezza storica pur rimanendo di grande impatto emotivo.

Herreweghe ha anche fondato l'Orchestre des Champs-Élysées di Parigi, un gruppo specializzato nell'esecuzione di opere del periodo classico e romantico con strumenti d'epoca. L'ensemble ha ricevuto elogi per le sue interpretazioni vivaci ed espressive e la direzione di Herreweghe lo ha reso una delle principali orchestre d'epoca in Europa.

Oltre al suo lavoro con questi ensemble, Herreweghe è stato una forza trainante del Festival delle Crete Senesi in Italia, che ha fondato nel 2000. Nel corso degli anni, ha diretto molte delle migliori orchestre e cori del mondo, esibendosi nei principali festival internazionali e in prestigiose sale da concerto, lasciando un segno indelebile sulla scena della musica classica.

Le sue esibizioni continuano a ispirare sia il pubblico che i musicisti, e la sua eredità è una dedizione instancabile all'eccellenza musicale e all'accuratezza storica, assicurandogli il posto di uno dei direttori più influenti della sua generazione.



## ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

L'Orchestre des Champs-Élysées si dedica all'interpretazione, con strumenti d'epoca, del repertorio che spazia da Haydn a Debussy. La sua creazione nel 1991 è dovuta all'iniziativa congiunta di Alain Durel, direttore del Théâtre des Champs-Élysées e Philippe Herreweghe.

L'Orchestre des Champs-Élysées ha una 'residenza' da diversi anni al Théâtre des Champs-Élysées, al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e si è esibita nelle più importanti sale da concerto: Musikverein di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Barbican Centre di Londra, Philharmonie di Monaco, Berlino e Colonia, Alte Oper di Francoforte, Gewandhaus di Lipsia, Lincoln Centre di New York, Parco della Musica di Roma, gli Auditorium di Lucerne e Digione, tra le molte; è apparsa inoltre, con grande successo, in Giappone, Corea, Cina e Australia.

L'Orchestra è affidata alla direzione di Philippe Herreweghe ma diversi direttori sono stati invitati a dirigerla, tra cui Daniel Harding, Christian Zacharias, Heinz Holliger, Christophe Coin e René Jacobs.

Il repertorio dell'Orchestre des Champs-Élysées si è notevolmente ampliato nel corso degli anni, coprendo ormai più di 150 anni di musica. Le ultime stagioni testimoniano questa evoluzione, con concerti che spaziano da Mozart e Haydn a Dvorak, Brahms, Mahler, Ravel e Stravinskij.

Sotto la guida di Philippe Herreweghe, l'orchestra continua la sua ricca collaborazione artistica con il Collegium Vocale Gent, con il quale registra le più grandi opere del suo repertorio. Le ultime uscite ('Altrhapsodie' di Brahms, 'Missa Solemnis' di Beethoven, 'Te deum' di Bruckner) sono state tutte ampiamente elogiate dalla critica internazionale. Dal 2014 l'Orchestre des Champs-Élysées ha sviluppato un rapporto privilegiato con il direttore Louis Langrée sia per l'opera sia per la musica francese ('Pelléas et Mélisande' nel 2014, 'La Mer' nel 2016, 'Comte Ory' nel 2017, 'Amleto' nel 2018, 'Fortunio' nel 2019, 'La Valse/Bolero' nel 2019 e 2020).

L'Orchestre des Champs-Élysées, in residenza al TAP – Théâtre Auditorium di Poitiers, è sovvenzionata dalla DRAC Nouvelle-Aquitaine, dalla Regione Nouvelle-Aquitaine e dalla città di Poitiers. L'Orchestra è inoltre sostenuta dal Centre National de la Musique, dall'Institut Français e dalla SPEDIDAM per le sue tournée all'estero. È membro

fondatore della FEVIS. Fa inoltre parte del sindacato Scène Ensemble. L'Orchestre des Champs-Élysées ringrazia il suo club di mecenati «Contre-Champs».

**VIOLINI I:** Alessandro Moccia, Ilaria Cusano | Giusy Adiletta, Roberto Anedda, Diane Cesaro, Pascal Hotellier, Philippe Jegoux, Gabriel Richard, Enrico Tedde.

**VIOLINI II:** Corrado Masoni, Solenne Guilbert | Catherine Arnoux, Diego Castelli, Isabelle Claudet, Clara Lecarme, Andreas Preuss, Sebastiaan Van Vucht.

**VIOLE:** Catherine Puig, Agathe Blondel | Laurent Bruni, Delphine Grimbert, Joël Oechslin, Chloé Parisot.

**VIOLONCELLI:** Ageet Zweistra, Andrea Pettinau | Vincent Malgrange, Gesine Queyras, Harm-Jan Schwitters.

**CONTRABBASSI:** Axel Bouchaux | Joe Carver, Damien Guffroy, Massimo Tore.

**FLAUTI:** Anastasiia Fedchenko, Amélie Michel.

**OBOI:** Tatjana Zimre, Taka Kitazato.

**CLARINETTI:** Álvaro Iborra, Daniele Latini.

**FAGOTTI:** Julien Debordes, Jean-Louis Fiat.

**CORNI:** Ricardo Rodriguez, Jean-Emmanuel Prou, Frank Clarysse.

**TROMBE:** Arne Van Eenoo, Yorick Roscam.

**TROMBONI:** Harry Ries, Guy Hanssen, Wim Becu.

**TIMPANI:** Pieterjan Vranckx.

## COLLEGIUM VOCALE GENT

Il Collegium Vocale Gent, fondato nel 1970 da Philippe Herreweghe, ha svolto un ruolo pionieristico in un approccio rivoluzionario alla musica barocca, con particolare attenzione all'autenticità e alla profondità testuale. Nel giro di pochi anni, l'ensemble ha ottenuto fama mondiale, esibendosi sui palcoscenici e nei festival più prestigiosi di tutto il mondo, dall'Europa agli Stati Uniti, dalla Russia al Giappone. Nel 2017, l'ensemble ha aggiunto un nuovo capitolo alla sua ricca storia con il lancio del proprio festival estivo, il Collegium Vocale Crete Senesi, nell'incantevole regione della Toscana.

Con una versatilità senza pari e un ampio repertorio che abbraccia vari periodi musicali, il Collegium Vocale Gent si è evoluto in un ensemble leader sulla scena musicale internazionale. Che si tratti di esibizioni solistiche di musica rinascimentale, di opere vocali di Bach o di interpretazioni sinfoniche su larga scala del repertorio oratoriale classico, romantico e contemporaneo, l'ensemble riunisce sempre la formazione ideale per ogni progetto. Le collaborazioni con importanti ensemble sinfonici e storici, così come con rinomati direttori d'orchestra, arricchiscono ulteriormente il viaggio musicale che il Collegium Vocale Gent offre al suo pubblico.

Sotto la guida ispirata di Philippe Herreweghe, il Collegium Vocale Gent ha costruito una discografia impressionante, con oltre 100 registrazioni che mostrano una libertà artistica senza limiti. La sua etichetta,  $\Phi$  (PHI), funge da piattaforma per interpretazioni innovative e profonde di opere di Bach, Beethoven, Gesualdo, Monteverdi e molti altri. Grazie al sostegno della Comunità fiamminga, della città di Gand e della Lotteria nazionale, il Collegium Vocale Gent continua a essere un faro di eccellenza musicale e innovazione artistica.



SOPRANI: Ulrike Barth, Heleen Bongenaar, Annelies Brants, Sylvie De Pauw, Daniela Matos, Magdalena Podkościelna, Elisabeth Rapp, Charlotte Schoeters.

CONTRALTI: Anne-Lou Bissieres, Sterre Decru, Gudrun Köllner, Laura Kriese, Cécile Pilorger, Julia Spies, Matylda Stasto-Kotula, Sylvia Van der Vinne.

TENORI: Benjamin Aguirre Zubiri, Malcolm Bennett, Jack Harberd, Patrik Horňák, Emanuele Petracco, Henk Pringels, João Sebastião, René Veen.

BASSI: Emanuel Fluck, Philipp Kaven, Kurt Lachmann, Christian Nungesser, Martin Schicketanz, Kai-Rouven Seeger, Giacomo Serra, Bart Vandewege.

---

FONDAZIONE  
**iTEATRI**  
REGGIO EMILIA

---

FONDATORI ORIGINARI ISTITUZIONALI



---

FONDATORI ORDINARI



---

CON IL SOSTEGNO DI



---

Le attività di spettacolo e tutte le iniziative per i giovani e le scuole sono realizzate  
con il contributo e la collaborazione della Fondazione Manodori



## AMICI DEI TEATRI

---

### CARTA PLATINO



MaxMara



---

### CARTA ORO



---

### CARTA AZZURRA



G.B. E.

ANNUSCA  
ACAMPANI FONTANESI

---

### CARTA ARANCIONE

Gianna Alfier Pazzaglia, Loredana Allievi, Luigi Bartoli, Renzo Bartoli, Giulio Bazzani, Paola Benedetti Spaggiari, Angelo Campani, Paolo Cirilini, Francesca Codeluppi, Anna Fontana, Maria Paglia, Maurizio Tosi

---

### CARTA VERDE

Leonardo A., Gloria Acquarone, Giorgio Allari, Carlo Artioli, Maria Luisa Azzolini, Claudia Bartoli, Mauro Benevelli, Laura Bertazzoni, Filippo Maria Bertolini, Donata Bisi, Paolo Bonacini, Maurizia Bonezzi, Maurizio Bonnici, Andrea Capelli, L.C., Giulia Cirilini, Giuseppe Cupello, Annamaria Davoli, Emilia Giulia Di Fava, Marisa Vanna Ferrari, Maria Grazia Ferrarini, Milva Fornaciari, Mario Franchella, Anna Lisa Fumagalli, Lia Gallinari, Valeria Gasparini, Paolo Genta, Giuseppe Gherpelli, Enrica Ghirri, Silvia Grandi, Claudio Iemmi, Stefano Imovilli, Liliana Iori, Daniele Iotti, Luigi Lanzi, Federica Ligabue, L.M., Adriana Magnanini, Danilo Manini, Roberto Meglioli, Monica Montanari, Marco Sante Montipò, Maria Rosa Muà, Roberto Parlangeli, Ramona Perrone, Marta Reverberi, Teresa Salvino, Viviana Sassi, Daniela Spallanzani, Roberta Strucchi, M.V., Giorgio Vicentini, Monica Vivi, Ilaria Zucca

---

### CARTA ROSSA

Alberto, Beatrice, Filippo, Irene, Matilde, Tommaso,  
Grazia Ferretti, Franco Francia, Fosco Guidi, P.S.

---

### BENEMERITI DEI TEATRI

Amedeo Amodio, Vanna Belfiore, Davide Benati, Liliana Così, Giuliano Della Casa, Deanna Ferretti Veroni,  
Omar Galliani, Marta Scalabrini Rosati, Corrado Spaggiari, Giuliana Treichler *in memoria di Sergio Treichler*

*Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2026*  
*A cura dell'Area Comunicazione ed Editoria*

*Citazioni a cura di Giulia Bassi*

*L'editore si dichiara pienamente disponibile a regolare le eventuali spettanze relative a diritti di riproduzione per le immagini e i testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.*

Fondatori



Con il sostegno di

