



45 **ORCHESTRA**
DELLA **TOSCANA**

STAGIONE
CONCERTISTICA
2025/2026

Diego
Ceretta
direttore

Kevin
Spagnolo
clarinetto



orchestradellatoscana.it

VIOLINI PRIMI

Giacomo Bianchi *
Virginia Ceri *
Clarice Curradi **
Damiano Babbini
Samuele Bianchi
Stefano Bianchi
Filippo Conrado
Paolo Del Lungo
Bianca Pianesi
Agnese Rava

VIOLINI SECONDI

Franziska Schötensack *
Fiammetta Casalini *
Paolo Lambardi **
Clarice Binet
Janine Bratu
Stefano Delle Donne
Angela Tomei
Marco Pistelli

VIOLE

Francesca Piccioni *
Stefano Zanobini *
Pierpaolo Ricci **
Sabrina Giuliani
Alberico Giussani

VIOLONCELLI

Augusto Gasbarri *
Klara Wincor *
Andrea Landi **
Giorgio Marino **
Lorenzo Cusi

CONTRABBASSI

Enrico Ruberti *
Daniele Carnio *
Mattia Rossi **

FLAUTI

Viola Brambilla *
Francesco Checchini *

OBOI

Alessio Galiazzo *
Pietro Corna *

CLARINETTI

Emilio Checchini *
Fabrizio Fadda *

FAGOTTI

Umberto Codecà *
Matteo Maggini *

CORNI

Andrea Albori *
Andrea Mancini *

TROMBE

Luca Betti *
Donato De Sena *

TIMPANI

Chiara De Sena *

* prime parti
** concertino

Ispettrice d'orchestra
e archivista
Larisa Vieru

**STAGIONE
CONCERTISTICA
2025/2026**

**Diego
Ceretta**

direttore

**Kevin
Spagnolo**

clarinetto

Felix Mendelssohn

Märchen von der schönen Melusine
op. 32, Ouverture

Carl Maria von Weber

Concerto per clarinetto e orchestra
in mi bemolle maggiore n. 2 op. 74

Allegro
Andante con moto
Alla polacca

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 39
in mi bemolle maggiore K 543

Adagio, Allegro
Andante con moto
Minuetto e trio. Allegretto
Finale: Allegro



Diego
Ceretta



BIO COMPLETA



diegoceretta.it



[diegoceretta.it](https://www.instagram.com/diegoceretta)

Classe 1996, lombardo, curioso e diretto, Diego Ceretta è uno dei più giovani direttori d'orchestra italiani ad aver già conquistato un podio stabile: dal 2023 guida l'Orchestra della Toscana. Formatosi al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano studia composizione e si diploma in violino e direzione d'orchestra con Daniele Agiman e si perfeziona con Gilberto Serembe, Luciano Acocella e Daniele Gatti. Sul podio debutta ventenne e da allora la sua carriera corre veloce: Rossini a Pesaro, Verdi a Parma, ma anche importanti esperienze sinfoniche con la Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, l'Orchestre National de Montpellier, l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, il Maggio Musicale Fiorentino e i prossimi debutti con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e la Luzerner Sinfonieorchester. Nei suoi concerti cerca una relazione viva con l'orchestra, dove gesto e suono diventano racconto condiviso. Dirige con entusiasmo contagioso, energia e precisione, un equilibrio tra rigore e curiosità che trasforma ogni prova in un incontro nuovo.

Kevin Spagnolo



BIO COMPLETA



kevinspagnolo.com



[kevin.p.spagnolo](https://www.facebook.com/kevin.p.spagnolo)



[kevinpedrospagnolo](https://www.instagram.com/kevinpedrospagnolo)

Nel 2018, a soli 22 anni, vince il Primo Premio al Concorso Internazionale di Musica di Ginevra, diventando il più giovane clarinettista di sempre a ottenere questo riconoscimento. Da quel momento la sua carriera prende slancio su scala globale, grazie a una musicalità intensa e a una tecnica di straordinaria naturalezza. È ospite regolare di orchestre e festival di primo piano e si esibisce come solista in Europa, America Latina e Asia. Nel 2022 sostituisce all'ultimo momento Martin Fröst in una tournée con la Swedish Chamber Orchestra, conquistando pubblico e critica, e nel 2024 debutta con l'Orchestre de la Suisse Romande nel Concerto per clarinetto di Mozart.

Accanto all'attività solistica coltiva con passione la musica da camera, collaborando con musicisti come Beatrice Rana, Emmanuel Pahud e Stefano Bollani. Nel 2021 pubblica il suo primo CD, *Façades*, ritratto musicale delle molteplici sfumature della sua identità artistica, e affianca alla carriera concertistica un'intensa attività didattica, con masterclass internazionali ed è docente presso Avos Project a Roma.

FELIX MENDELSSOHN

/ Amburgo 1809

/ Lipsia 1847

Märchen von der schönen Melusine op. 32, Overture

durata: 12 minuti circa
note di Claudio Proietti

La forma musicale dell'ouverture è, come indica il suo nome che risale alla codificazione lulliana, un brano strumentale destinato a introdurre uno spettacolo d'opera o di balletto. Pur assumendo molteplici strutturazioni formali e altrettanto vari modelli di relazione con l'oggetto cui preludeva, l'ouverture ha sempre mantenuto costante il proprio ruolo di energico segno fatico, spesso intendendo con ciò, a seconda delle più o meno composte e rumorose abitudini del pubblico, anche un perentorio invito al silenzio e alla concentrazione dell'ascolto. Solo molto tardi (praticamente in epoca romantica, dopo i discontinui proclami settecenteschi dei vari Mattheson, Quantz, Rousseau, Rameau, Gluck e fino all'inequivocabile proposizione del *Don Giovanni* mozartiano) l'ouverture operistica assunse come definitiva la necessità di un legame tematico e/o espressivo con la composizione successiva. Un cammino parallelo, anche se non sincronico, a quello per cui il linguaggio compositivo che ne governava l'andamento, evidenziò sempre più frequentemente processi di sviluppo sinfonico ed elaborazioni tematiche tali da determinare organismi dotati di propria autonomia. Si compie così il passo necessario verso la creazione di una forma del tutto nuova, l'ouverture da concerto, al cui affermarsi contribuì anche la fortuna del genere intermedio costituito dalle musiche di scena. Celebri ouvertures, ancor oggi stabili nel repertorio e nelle preferenze del pubblico (*Egmont* di Beethoven, *Sogno d'una notte di mezza estate* di Mendelssohn, *Manfred* di Schumann per esempio), hanno origine proprio da una tale destinazione che consentiva un'evidente e invidiabile libertà creativa rispetto ai successivi sviluppi drammatici. Per questo motivo l'ouverture da concerto formalmente finì spesso con l'assumere configurazioni analoghe a quelle di un primo tempo di sinfonia. Innumerevoli sono le tipologie cui un'ouverture da concerto si conformò nel corso dell'Ottocento, determinate il più delle volte dalle circostanze della composizione, ma certo fra tutte la più frequente e ricca d'implicazioni è quella che risponde a una sollecitazione letteraria. A discendere dal grande esempio del *Coriolano* di Beethoven, seguì una lunga messe di lavori, partendo da quelli di Schumann, Berlioz e Mendelssohn per giungere fino a Čajkovskij, Dvořák Grieg o Castelnuovo Tedesco quando, ormai intrisi di evidenti intenzioni narrative e descrittive, assumono il carattere di brevi poemi sinfonici. L'esempio

in programma, *Das Märchen von der schönen Melusine* di Mendelssohn, importante funzione. Altrettanto importante è il particolare rapporto che si instaura fra lo strumento solista e la compagine orchestrale; un rapporto non conflittuale, volto a mostrare non la prepotente individualità del violoncello, ma piuttosto solidale, fatto di continui scambi e intrecci del materiale melodico. Questa integrazione di ruoli fra violoncello e orchestra si impone già subito all'inizio del primo movimento, Allegro non troppo dove il primo tema, sinuoso e discendente, esposto dallo strumento ad arco, viene ben presto ripreso dal flauto. Dopo una serie di progressioni si afferma la seconda idea, un tema lirico che porta il violoncello a un infittimento virtuosistico. La sezione dello sviluppo è basata sul primo tema, e dunque, come di frequente, nella interpretazione romantica della forma classica, la riposizione può partire direttamente dal secondo tema, affidato nuovamente al violoncello, che è protagonista anche di una coda meditativa e di una cadenza. Si giunge così al secondo tempo, un Allegretto con moto che è in realtà un tempo di minuetto; scelta che di per sé qualifica l'attrazione del compositore verso l'età classica. Il tema grazioso viene esposto dall'orchestra, ma ben presto il violoncello vi sovrappone una melodia cantabile; a questa prima sezione se ne contrappone una seconda, costellata di malinconiche appartiene proprio a questa categoria, anche se l'origine letteraria è però indiretta. Lo spunto a tratteggiare in musica la leggenda della fata Melusina, che nasce dall'acqua per vivere fra gli uomini e in essa è destinata a morire, fu offerta infatti al compositore da un libretto che Franz Grillparzer aveva scritto per l'opera *La sirena e il cavaliere* di Konradin Kreutzer. Ispirandosi allo stesso testo Mendelssohn compose l'ouverture che fu presentata alla Filarmonica di Londra il 7 aprile 1837 sotto la direzione di Ignaz Moscheles. Liquido e incantatorio è il tema iniziale in fa maggiore esposto dai clarinetti (tanto che più tardi Wagner lo utilizzò come spunto per il Leitmotiv fluviale de *L'Oro del Reno*). Il suo moto ondulato lascia spazio ad accenti drammatici col secondo tema, in fa minore, che tratteggia, in modo fiero e marziale, il personaggio del cavaliere Lusignano. Dopo una sezione di sviluppo che segue lo svolgersi della vicenda, i due temi principali vengono ripresentati in ordine invertito così da concludere la composizione con il mormorio delle onde che si richiudono sulla bella Melusina e da suggellare l'opera sotto il segno della poetica dolcezza e della consolazione.

CARL MARIA VON WEBER

/ Eutin 1786

/ Londra 1826

Concerto per clarinetto e orchestra n. 2, op. 74

durata: 22 minuti circa
nota di Gregorio Moppi

Il tedesco Carl Maria von Weber è stato uno dei padri della moderna direzione d'orchestra, perciò, da compositore, anche un maestro di tinte strumentali. I suoi lavori possiedono un'impronta inconfondibile: hanno assimilato il classicismo viennese di Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart, rotondo, polposo, ordinato, e da quel trampolino compiono il balzo verso il romanticismo. Il che avviene tra il 1810 e il 1826, anno della sua morte prematura avvenuta poco prima che il romanticismo musicale germanico, con Robert Schumann, virasse verso una dimensione espressiva più intemperante e irregolare. Invece non perde mai il controllo Weber (che fu pure eccellente pianista e, come scrittore e critico, aprì la strada alla figura del musicista-intellettuale che nella generazione successiva trovò compimento proprio in Schumann e in Richard Wagner), avversa gli squilibri formali e timbrici, è misurato perfino quando vuole raffigurare le turbolenze dello spirito e della natura – e in ciò possiamo vederlo come predecessore del 'romanticismo felice' di Felix Mendelssohn. Non significa che la sua musica manchi di tensione. Tutt'altro. La tensione, quando serve, è ottenuta grazie all'energia ritmica e alla varietà dei colori attraverso cui, da operista e uomo di teatro qual è, dipinge scenografie ideali in grado di catturare immediatamente l'ascoltatore per trascinarlo in boschi, in feste rustiche, in luoghi stregati. Basti ascoltare l'ouverture del *Franco cacciatore*, titolo capostipite dell'opera romantica tedesca che conduce dritto dritto al teatro musicale di Wagner. Qui le voci di certi strumenti contribuiscono, già prima che il sipario si alzi, a modellare il contesto in cui si svolge la vicenda. I corni, per esempio, suggeriscono vaste foreste battute dai cacciatori, mentre il clarinetto, intenso, duttile, visionario, caldo, eloquente, rimanda al binomio amore-stregoneria cruciale nella trama. D'altronde Weber adorava il clarinetto - strumento all'epoca piuttosto giovane, che aveva cominciato ad assumere la conformazione moderna da metà Settecento – per cui scrisse un *Concertino*, due *Concerti*, un *Quintetto*, le *Variazioni* su un tema della sua opera *Silvana* e il *Grand duo concertant* con il pianoforte. Ispiratore di tutti questi lavori fu Heinrich Baermann, virtuoso che suonava un clarinetto di nuovo conio capace di affrontare con agio passaggi rapidi e scale cromatiche. I due musicisti, quasi coetanei, si conobbero nel 1811 a Monaco: il ventisettenne Baermann impiegato nell'orchestra di corte, il venticinquenne Weber reduce da un periodo di carcere a Stoccarda per debiti.

In quel 1811 nacquero, nel giro di poche settimane, il *Concertino* e, su commissione del re di Baviera, i due *Concerti op. 73 e op. 74*. Entrambi mettono in luce l'indole brillante e cantabile dello strumento, la sua grazia e perfino l'inclinazione allo scherzo.

Il Concerto di stasera, il secondo in *mi bemolle maggiore*, è ancorato allo stile viennese per quadratura ed equilibrio, ma pure debitore al melodramma italiano coevo di tante formule melodiche e armoniche; ciò che a noi, oggi, sa di rossiniano, sebbene allora Rossini stesse muovendo i primi passi nel mondo dell'opera – e tuttavia un paio d'anni prima, adolescente, aveva composto delle *Variazioni per clarinetto*. Nel corso di tutti e tre i movimenti che costituiscono il *Concerto*, Weber dà rilievo all'estensione e alla flessibilità del clarinetto che, sull'orchestra, si muove morbido, agile, dal grave all'acuto, dispiega nastri di scale e arpeggi, compie grandi balzi da un capo all'altro della tessitura. L'Allegro d'apertura contrappone due idee: una di carattere marziale, l'altra graziosa, arricciolata. Aperto e chiuso dai pizzicati dei violoncelli il secondo movimento, Andante con moto, ha forma di romanza.

Quindi vi si riconoscono tre sezioni: simili nella fisionomia quelle estreme, ambrate; belcantistica la parte centrale, dove a un certo momento la melodia molto ornata assume i tratti di un recitativo d'opera, quasi per autenticarne l'ascendenza teatrale. Il movimento conclusivo, "Alla polacca", è indicato così per via del caratteristico ritmo di danza, incalzante, incisivo, che modella il tema principale riproposto più volte. In questa pagina il clarinetto esibisce l'intera tavolozza di effetti tecnici, timbrici, espressivi di cui è capace. Fino a sfoderare, nelle ultime battute, volatine a rompicollo per tirare gli applausi.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

/ Salisburgo 1756
/ Vienna 1791

Sull'ipotesi che Mozart non abbia mai avuto l'occasione di ascoltare le sue ultime tre sinfonie il dibattito è tuttora aperto. L'anno di questi tre lavori, il 1788, in sé prolifico, fu il primo di una serie di tre che videro una progressiva crisi nell'attività creativa mozartiana: giungeva dopo il fatidico '87 (l'anno del *Don Giovanni*) ed era segnato da circostanze esterne sfavorevoli, prima fra tutte la dichiarazione di guerra ai turchi, che condusse Vienna a una crisi economica con forti ripercussioni sulle attività musicali pubbliche e private. Proprio al 1788 datano le prime lettere di Mozart all'amico (e fratello massone) Michael Puchberg, lettere

Sinfonia n. 39, K 543

durata: 30 minuti circa
nota di Marco Mangani

che, con le loro pressanti richieste di denaro, sono una testimonianza delle difficoltà economiche nelle quali si dibatteva il compositore con la sua famiglia. Le tre sinfonie di quell'anno erano probabilmente intese per una delle stagioni concertistiche dalle quali Mozart si attendeva consistenti entrate (e la possibilità di far fronte ai debiti con Puchberg); è probabile, tuttavia, che la rapidità della composizione fosse stata dettata anche dal progetto di un viaggio a Londra, progetto che si protraeva da almeno due anni, ma che non trovò mai realizzazione. Proprio un passo di una lettera inviata a Puchberg nel giugno 1788 ha aperto il dibattito circa la possibile avvenuta esecuzione delle tre sinfonie: *«Oso implorarvi di aiutarmi con un centinaio di fiorini fino alla prossima settimana, quando avranno inizio i miei concerti nel Casino. A quel momento avrò certo ricevuto il denaro della mia sottoscrizione e sarò certo in grado di darvi indietro 136 fiorini coi miei più calorosi ringraziamenti. Mi prendo la libertà di inviarvi due biglietti che, come fratello, vi prego di accettare senza pagamento...»*

Mary Sue Morrow, che ha studiato approfonditamente la vita musicale viennese del tempo, ha identificato il "Casino" nella sala del Trattnerhof; quanto alla sottoscrizione, dovrebbe trattarsi del progetto di pubblicazione degli ultimi quintetti per archi, progetto che non sarebbe peraltro andato in porto. Il fatto che Mozart offrisse due biglietti gratuiti a Puchberg ha indotto a ritenere che la realizzazione dei concerti fosse ormai cosa fatta. Ma, a parte il fatto che della lettera non si conserva più l'originale, molte circostanze (ivi compresa proprio la situazione bellica) inducono a dubitare che quei concerti abbiano davvero avuto luogo. Ciò non significa però, come voleva la storiografia romantica, che Mozart avesse composto queste tre sinfonie per il solo piacere di comporre: un simile atteggiamento "speculativo" nei confronti della propria arte è del tutto estraneo alla mentalità del musicista settecentesco. Che lo scopo pratico sia venuto a mancare per ragioni contingenti non significa, in altre parole, che il compositore non lo avesse perseguito.

Comunque sia, molti elementi lasciano supporre che Mozart avesse concepito le tre sinfonie come un ciclo unitario, una sorta di excursus attraverso tre differenti istanze espressive, sul modello dei cicli haydniani: non è improbabile, anzi, che l'ascendente diretto del ciclo mozartiano sia da ricercare nelle prime tre sinfonie "parigine" di Haydn (82, 83, 84), edite da Artaria nel dicembre 1787, che, tra le altre somiglianze, sono impostate

nelle medesime tre tonalità, anche se in ordine inverso (do maggiore, sol minore e mi♭ maggiore rispettivamente). Nel catalogo autografo delle composizioni mozartiane, le tre ultime sinfonie risultano così datate: n. 39, 26 giugno 1788; n. 40, 25 luglio 1788; n. 41, 10 agosto 1788. Non abbiamo altre informazioni sulla composizione dei tre lavori, e siamo così posti di fronte alla sorprendente ipotesi che in meno di due mesi abbiano visto la luce tre sinfonie tra le più grandi del repertorio d'ogni tempo. Delle ultime tre sinfonie mozartiane, la n. 39 è quella che ha avuto la ricezione meno entusiastica: non ha il pathos della n. 40 (il cui avvio è divenuto talmente celebre da essersi ormai degradato finanche nelle infestanti sonerie dei cellulari), né l'ampiezza architettonica del finale della *Jupiter*. Nel caso della 39 il modello haydniano della parigina n. 84 è palese fin dall'introduzione lenta, che i due lavori possiedono in modo esclusivo a fronte delle rispettive sinfonie sorelle; tanto il brano di Haydn quanto quello di Mozart spiccano poi per il ruolo particolarmente evidente degli strumenti a fiato. Le analogie però si fermano qui, e proprio nell'organico strumentale si scorgono le prime importanti differenze: come i concerti per pianoforte K. 482, 488 e 491 (composti tra il 1785 e il 1786), la sinfonia n. 39 esalta la sonorità dei clarinetti, relativamente nuova nell'ambito della musica orchestrale (Haydn vi ricorrerà solamente nelle ultimissime londinesi), e addirittura promuove tali strumenti a protagonisti assoluti nel trio del minuetto, sfruttandone simultaneamente in un duetto le qualità cantabili e l'efficacia dell'articolazione staccata nel registro grave. Sul piano strettamente formale si tratta di una sinfonia piuttosto semplice, ma bisogna ricordare che, con la sola eccezione del monumentale ultimo movimento della *Jupiter*, le tre ultime sinfonie mozartiane segnano una fase di snellimento rispetto, ad esempio, alle complessità della sinfonia n. 38 (la cosiddetta *Praga*). In compenso, come ha opportunamente rilevato Ludwig Finscher, Mozart riconduce il *Mib maggiore* di questa sinfonia al ruolo che questa tonalità aveva svolto nell'ambito del teatro: i ritmi puntati, i motivi triadici e la strumentazione scintillante richiamano la categoria della solennità, evidentissima negli accordi introduttivi; e il *Mib maggiore* "solenne" non può che richiamarci alla mente quanto avverrà, dopo qualche anno, nel *Flauto magico*. Il finale della sinfonia, uno dei più "haydniani" tra quelli composti da Mozart, scioglie tuttavia per il momento la solennità in un gioco brillante.

21 ottobre 2025 - 12 aprile 2026

VILLA BARDINI
FIRENZE

OCEANI DAVID DOUBILET

IN COLLABORAZIONE CON



UNA MOSTRA DI



FONDAZIONE
CR FIRENZE

INTESA  SANPAOLO

GALLERIE D'ITALIA

CON IL PATROCINIO DI



COMUNE DI
FIRENZE