



Chicago Symphony Orchestra Riccardo Muti

Palazzo Mauro De André
27 aprile, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente
della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro



Comune di Ravenna



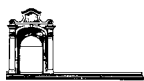
con il contributo di



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner





RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
 Autorità Portuale di Ravenna
 Banca Popolare di Ravenna
 BH Audio
 Camera di Commercio di Ravenna
 Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
 Cassa di Risparmio di Ravenna
 CAT Consorzio Alta Tecnologia
 CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
 Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
 Cmc Ravenna
 Cna Ravenna
 Comune di Cervia
 Comune di Ravenna
 Comune di Russi
 Confartigianato Provincia di Ravenna
 Confindustria Ravenna
 Coop Adriatica
 Cooperativa Bagnini Cervia
 Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
 Eni
 Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
 Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
 Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
 Gallignani
 Gruppo Hera
 Gruppo Setramar
 Hormoz Vasfi
 Itway
 Koichi Suzuki
 Legacoop
 Ministero per i Beni e le Attività Culturali
 Officine Digitali
 Poderi dal Nespole
 Provincia di Ravenna
 Publimedia Italia
 Publitalia '80
 Quotidiano Nazionale
 Rai Uno
 Rai Radio Tre
 Reclam
 Regione Emilia Romagna
 Sky Classica
 Sisam Group
 Start Romagna
 Teleromagna
 TO Delta
 Tre Civette Global Service
 Tuttifrutti
 Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Gioia Marchi
 Pietro Marini
 Maria Cristina Mazzavillani Muti
 Giuseppe Poggiali
 Eraldo Scarano
 Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
 Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
 Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
 Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
 Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
 Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
 Margherita Cassis Faraone, *Udine*
 Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
 Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
 Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
 Marisa Dalla Valle, *Milano*
 Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
 Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
 Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
 Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
 Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
 Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
 Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
 Giovanni Frezzotti, *Jesi*
 Idina Gardini, *Ravenna*
 Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
 Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
 Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
 Franca Manetti, *Ravenna*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianna Pasini, *Ravenna*
 Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
 Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
 Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*

Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*

Credito Cooperativo Ravennate e Imolese

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*

Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*

L.N.T., *Ravenna*

Rosetti Marino, *Ravenna*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Terme di Punta Marina, *Ravenna*

TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*

Indice Index

Programma Program	9
Lo sciamano bianco The White Shaman Guido Barbieri	11
“È forse questa la morte?” “Could This Then Be Death?” Giangiorgio Satragni	21
L'eroe sovietico e il messaggio nascosto The Soviet Hero and the Hidden Message Elizabeth Wilson	33
Riccardo Muti	47
Chicago Symphony Orchestra	51

La Chicago Symphony Orchestra ringrazia

SAGE FOUNDATION, *Presidente Melissa Sage Fadim*

per sponsorizzare i concerti in Italia, 23-27 Aprile, 2012.



Bank of America Merrill Lynch

è lo Sponsor Globale della Chicago Symphony Orchestra.

**Bank of America
Merrill Lynch**





Chicago Symphony Orchestra
Riccardo Muti



Chicago Symphony Orchestra

direttore

Riccardo Muti

Nino Rota (1911-1979)

Suite sinfonica da “Il Gattopardo” (1963)

Titoli

Viaggio a Donnafugata

Angelica e Tancredi 1

Angelica e Tancredi 2

I sogni del Principe

Partenza di Tancredi

Amore e ambizione

Quasi in porto

Finale

Richard Strauss (1864-1949)

“Tod und Verklärung” op. 24 (1890)

Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906-1975)

Sinfonia n. 5 in re min. Op. 47 (1936)

Moderato

Allegretto

Largo

Allegro non troppo

I concerti in Italia della
Chicago Symphony Orchestra
sono generosamente sponsorizzati da
SAGE FOUNDATION, Presidente Melissa Sage Fadim

Bank of America 
Merrill Lynch

Sponsor Globale della Chicago Symphony Orchestra



Lo sciamano bianco

di Guido Barbieri

In quattro versi di Andrea Zanzotto, scritti in onore di Federico Fellini, è forse racchiuso uno dei misteri più delicati che circondano il volto angelico di Nino Rota: “ciack!” – Federico –, è il tuo circo che erutta e deflagra con gusto / vi piroetta e saetta la festa che maschere appioppa o strappa: / possa ognuno della folla che alla tua giacca s’aggrappa / conoscere almeno se ha la parte del Bianco o dell’Augusto!”. In questa poesia che si può leggere ne *Il cinema brucia e illumina*, la raccolta degli scritti cinematografici di Zanzotto, il Bianco e l’Augusto non sono solo gli archetipi della *clownerie* occidentale: il clown elegante, vestito di bianco, con il cappello a punta, e il “pagliaccio” con il naso rosso, i pantaloni larghi e le scarpe più lunghe del piede. Rappresentano, al contrario, due prototipi psicologici, due caratteri universali o forse soltanto le due metà della stessa faccia, la faccia dell’uomo comune... Lo sostiene lo stesso Fellini che ha ritratto il Bianco e l’Augusto non soltanto nel lieve, misterioso film-inchiesta dedicato ai *Clowns*, ma probabilmente in molti dei suoi film “narrativi” (Moraldo e Fausto ne *I Vitelloni*, Steiner e Marcello ne *La dolce vita*, Fernando e Ivan ne *Lo sceicco bianco*...). Il conflitto tra queste due “maschere” è del resto un conflitto esemplarmente archetipico. “È la lotta – si legge nella prefazione al libro-sceneggiatura de *I clowns* – tra il culto superbo della ragione (che giunge ad un estetismo proposto con prepotenza) e l’istinto, la libertà dell’istinto. Il clown bianco e l’augusto sono la maestra e il bambino, la madre e il figlio monello; si potrebbe dire, infine: l’angelo con la spada fiammeggiante e il peccatore. Insomma, essi sono due atteggiamenti psicologici dell’uomo: la spinta verso l’alto e la spinta verso il basso, divise, separate”. Come accade nel circo (e spesso – secondo Fellini – anche nella Vita...), i due

The White Shaman

The following four verses by poet Andrea Zanzotto, written in honour of Federico Fellini, disclose one of the most delicate mysteries surrounding the angelic face of Nino Rota: “Action!” – Federico –, Your circus tastefully erupts and explodes / with merrymaking, clowns and masks: / may each man in the crowd that tugs at your sleeve / at least know if he has the part of the white clown or the Auguste”. In this poem, published in Zanzotto’s collected writings *Il cinema brucia e illumina*, the whiteface clown and the Auguste (or red clown) are not just the archetypes of Western circus tradition: the extravagant white clown wearing white clothes and a pointy hat, and the red clown boasting a big red nose, baggy plaids and oversized shoes. Rather, they represent two psychological prototypes, two universal characters, or maybe just two halves of the same face, the face of the common man... Fellini himself said so: he portrayed the white clown and the Auguste not only in his light-hearted and mysterious TV documentary *The Clowns*, but also in several feature films (Moraldo and Fausto in *I Vitelloni*, Steiner and Marcello in *La dolce vita*, Fernando and Ivan in *The White Sheik*...). The conflict between these two “types” is an exemplary archetypal conflict. The preface to the script for the *Clowns* documentary reads: “This is the struggle between the proud cult of reason (which comes to be a bullying form of aestheticism), and the freedom of instinct. The white clown and the Auguste are teacher and child, mother and small son, even the angel with the flaming sword



Nino Rota con Arturo Toscanini
all'inizio degli anni '30. ©

Nino Rota and Arturo Toscanini,
early '30s.

and the sinner. In other words they are two psychological aspects of man: one which aims upward, the other which aims downward; two divided, separated instincts". In the circus – and often, with Fellini, in *Life* – the two “actors” playing the *clowns* can easily switch roles and become the other one: the whiteface is attracted to the instinct of freedom the Auguste boldly sports; the Auguste is fascinated by the elegance, lucidity and harmony arrogantly exhibited by his brazen alter-ego. And precisely at this point, the “momentary anaesthesia of the heart”, as Bergson would say, the mechanism of laughter is triggered: the white clown's made-up face opens up in a wild grimace of disgust, while the Auguste suddenly starts walking in his “enemy's” soft and supple stride. And the circus audience roars with laughter.

It is the underground, hidden ambiguity of these masks that urges Zanzotto to

“attori” che interpretano i due *clowns* posso facilmente scambiarsi la maschera, invertire i ruoli, confondersi l'uno nell'altro: il Bianco si sente attratto dall'istinto di libertà che l'Augusto gli sbatte in faccia, mentre l'Augusto subisce il fascino dell'eleganza, della lucidità, dell'armonia esibite con arroganza spudorata dal suo alter ego. Ed è proprio in questo momento che scatta il meccanismo del riso, della “momentanea afasia del cuore”, come direbbe Bergson: nella faccia incipriata del Bianco si apre una smorfia stralunata di disgusto, mentre all'improvviso l'Augusto si mette a camminare con il passo morbido e flessuoso del suo “nemico”. E il circo viene giù dalle risate.

È proprio la sotterranea, carsica ambiguità delle loro maschere che spinge Zanzotto a tirare in ballo i “due miti fondamentali di Fellini” in un bellissimo saggio dedicato a Nino Rota intitolato, non a caso, “Motivi di un candore”. Secondo l'autore de *Il galateo in bosco* (ma anche della celebre “Canzone della buranella” del *Casanova*) la conclamata, acclarata “candidezza” di Rota (facilmente rinvenibile sia nella sua persona che nella sua musica...) è in realtà l'esito di una condizione poetica ed umana meno risolta, meno pacificata di quanto appaia. Alle origini di questa “ambiguità” c'è secondo Zanzotto un interrogativo insistente, una domanda sotterranea (anzi, molte domande sotterranee) che Rota suscita quasi involontariamente: quale è la natura profonda della “facilità”, della “naturalzza” e della “prolificità” della sua invenzione musicale? Perché dal suo “pallottoliere scintillante di motivi” provengono melodie, ritmi, armonie che sembra di avere già ascoltato nonostante siano invece inconfondibilmente originali? In quale memoria, collettiva, infantile, arcaica, sono sepolte le sue musiche? “Moltissimi motivi di Nino Rota – scrive Zanzotto – sono talmente immediati e talmente prepotenti che danno l'impressione di un *déjà... non vu*, piuttosto di un già sentito...”. La risposta del poeta solighese, che proprio durante la lavorazione del *Casanova* ha intrattenuto una corrispondenza molto

fitta con Rota, getta l'amo nelle acque mai limpide del mito e dell'inconscio: "La musica di Rota rappresenta il vestigio di una idea di *musica perennis* (che sta insieme a quella di *poesis perennis*), una musica che sembra sgorgare da fonti talmente lontane da non poterle storicamente inquadrare. [...] La sua immensa prolificità è tipica di quelli che sono in contatto con una *dea madre*". Ecco: la chiave per comprendere la limpidezza misteriosa, fragile, inafferrabile di Rota e della sua musica è dunque, secondo Zanzotto, l'idea di "lontananza". Il prodigio apparentemente inspiegabile della sua invenzione musicale proviene cioè da un "altrove", da un "nessun luogo" distante e sconosciuto che si colloca al di fuori della storia, in quella regione "mitica" e primordiale che coincide con la dimensione senza tempo dell'Inizio. L'illuminazione critica di Zanzotto, certamente assai più vicina all'*ermeneusi* che alla *ratio*, coincide quasi alla lettera (e non è certo un dato sorprendente) con l'immagine di Rota che Federico Fellini ha sempre coltivato e custodito. Disboscando la selva fittissima dell'aneddotica (a volte incontrollabile e fuorviante...) rimane, inscritto in un cerchio che potrebbe essere quello del Circo, il motto che forse più di ogni altro si avvicina a ciò che il regista pensava davvero del "suo" musicista, ossia la definizione di "amico magico". L'attributo va inteso però in maniera molto più stringente, letterale, semanticamente precisa, di quanto generalmente si faccia. Fellini era davvero convinto, anche a causa delle sue personali inclinazioni verso l'universo dell'occulto, che Rota possedesse le qualità tipiche, inequivocabili, di un sensitivo. Può sembrare, in apparenza, niente più che una opinione "bizzarra", dettata da quelle che sono spesso state interpretate come "stranezze" irrazionali del comportamento di Fellini. E invece nasconde un'altra illuminazione folgorante. Per comprenderla basta riportare un dialogo apparentemente surreale, in realtà molto attendibile, che Zanzotto evoca nel suo saggio: i protagonisti sono Fellini e il suo "amico magico", seduto al pianoforte, durante una seduta di lavoro:

bring up "Fellini's two fundamental myths" in a beautiful essay on Nino Rota, not surprisingly entitled "Reasons for candour". According to the author of *Il galateo in bosco* and the celebrated "Canto della buranella" from *Casanova*, Rota's overt, proclaimed "candour" (easily noticeable both in his person and in his music...) is actually the result of a poetic and human condition that is probably less peaceful than it appears. As Zanzotto notes, the origins of this "ambiguity" lie in the persistent, hidden question (indeed, many hidden questions) Rota almost unintentionally raises: what is the true nature of the "ease", "spontaneity" and "prolificacy" of his musical inventions? How can his "glittering musical abacus" produce melodies, rhythms and harmonies that sound familiar even when they're unmistakably original and new? In what type of memory – collective, childhood or archaic – is his music hidden? "Many of Nino Rota's tunes are so immediate and overbearing that they give an impression of *déjà... not vu* but *heard...*" Zanzotto, who maintained a very extensive correspondence with Rota while he was working at *Casanova*, comes up with an answer which stirs the murky waters of myth and the unconscious: "Rota's music is the vestige of an idea of *musica perennis* (which makes a pair with *poesis perennis*), a music that seems to flow from distant sources that are impossible to set within a historical background. [...] His immense prolificacy is typical of those who are in touch with a *mother goddess*". Here's the key to understanding the mysterious, fragile and elusive clarity of Nino Rota and his music: the idea of "distance". The seemingly inexplicable miracle of his musical invention comes from "elsewhere", from a distant, strange "no place" outside history, from the "mythical", primal region and timeless dimension of the Beginning. Zanzotto's critical insight – having much more to do with *hermeneusis* than with *ratio* – unsurprisingly almost coincides with Federico Fellini's cherished image of

Nino Rota

Un momento delle riprese del film
Il Gattopardo.

On the set of *The Leopard*.

Nino Rota. Among the enormous quantity of anecdotes (sometimes misleading), a definition stands out, inscribed in a circle that could be the Circus: Fellini thought of "his" Rota as a "magic friend". This attribute must be read as a strict, literal and semantically precise term: Fellini, a strong believer in supernatural phenomena and the occult, really thought that Rota had the typical and unmistakable qualities of a psychic. This might sound as a mere "bizarre" opinion, in line with Fellini's irrational "quirks", but it hides another dazzling insight. The following excerpt from Zanzotto's essay reproduces an apparently surreal but intimately reliable dialogue between Fellini and his "magic friend", sitting at the piano during a working session:

Federico: "What is this? What were you playing?"

Nino: "What was I playing? When?"

Federico: "Just now, just now... While you were talking... you played something..."

Nino: "Oh, yes... I don't know... I can't remember."

Usually, after a long and difficult process of remembrance and reconstruction, the tune Rota "could not remember" became the score for a scene, a sequence, an entire movie. This means that his music was not born from an exercise of remembering, but rather from an exercise of forgetting. In order to let music emerge from his thought, Rota had to forget, to cut the thread of his personal memories and go fishing in the big lake of untitled, unwritten, unidentified music lying "elsewhere". The motor of his musical invention was, literally, "distraction", from the Latin "turn elsewhere". It is no coincidence that Rota never needed to see the film to compose a soundtrack: as Zanzotto remembers, "he composed on existing images he had never seen". Yet, by so doing, he intuitively grasped what Fellini had imagined, or sometimes only dreamed of: his mode of composition recalls the poetic *trance* of the Surrealists, with quite different results. Rota's "physical



Federico: "Cos'è questo? Cosa suonavi?"

Nino: "Cosa suonavo? Quando?"

Federico: "Adesso, adesso, mentre parlavi, hai suonato qualcosa..."

Nino: "Ah, sì, non so, non ricordo più."

Di solito, ciò che Rota "non ricordava più" diventava, dopo un lungo e tormentato processo di rammemorazione e ricostruzione, il nucleo musicale di una scena, di una sequenza, di un intero film. Ciò significa che la sua musica non nasceva, in realtà, da un esercizio di memoria, ma al contrario, da un esercizio di oblio. Rota, per far affiorare il suono dal suo pensiero, doveva dimenticare, doveva tagliare il filo della sua memoria personale e pescare nel grande lago delle musiche senza titolo, senza autore, senza identità che giacciono, da sempre, in un "altrove". Il motore della sua invenzione musicale era insomma, letteralmente, la "distrazione", nel significato di "volgere altrove" che l'etimo latino suggerisce. Non è un caso che Rota non avesse mai bisogno di vedere le immagini del film per costruire la propria colonna sonora: egli, come ricorda Zanzotto, "componeva su immagini già girate che non guardava". Eppure, attraverso questa pratica, coglieva per via intuitiva esattamente ciò che Fellini

aveva immaginato, o a volte sognato: una modalità compositiva che richiama, nonostante gli esiti formali siano del tutto diversi, la *trance* poetica praticata dai surrealisti. Si affaccia l'ipotesi che la "musica fisica" di Rota non nasca nell'*hic et nunc* del lavoro compositivo, ma sia, in realtà una "musica metafisica", proveniente da un giacimento aurifero straordinariamente ricco dentro il quale basta affondare le mani. È esattamente per questo motivo che le "colonne sonore" di Rota non illustrano, non commentano, non accompagnano mai le immagini dei film. Che siano girati da Fellini, da Visconti, da Coppola, da Monicelli, da Petri o da De Filippo non importa: i suoi temi, così esasperatamente cantabili, i suoi ritmi così inesorabilmente meccanici, i suoi timbri così platealmente "sinfonici", le sue armonie così implacabilmente tonali creano in realtà mondi sonori paralleli, universi musicali irrelati ed autonomi rispetto al flusso visivo e narrativo. Eppure, proprio per questo motivo, profondamente iscritti nel corpo filmico che li ha generati.

È in questa straordinaria capacità "intuitiva" che Fellini intravedeva in Rota i tratti del sensitivo. Ma più ancora il profilo inconfondibile del veggente, del medium, dello sciamano. E in effetti proprio come uno sciamano Rota, nel gesto del comporre, si stacca da sé, si inoltra verso i territori dell'inconscio, della memoria, dell'intuizione, e ritorna sulla terra per rimettere la testa sul collo e, pragmaticamente, scrivere una perfetta colonna sonora. Certo non è un guaritore, Rota, non reca messaggi dall'aldilà, non va a pescare nelle oscurità insondabili dell'inconscio: è uno "sciamano bianco", parente nemmeno troppo lontano di quello *Sceicco* dello stesso colore che forse non a caso segna il primo incontro con il cinema di Fellini. Ecco allora quale è la qualità più profonda del "candore" di Rota: esso consiste, in fondo, nella capacità, che possiedono soltanto i bambini e le creature innocenti, di abbagliare, di sorprendere, di illuminare. Di dire cose, insomma, che soltanto chi ha conosciuto l'altrove può avere imparato.

music" was not born of the *hic et nunc* of the compositional process, but is rather a sort of "metaphysical music" flowing from an exceptionally rich ore deposit where gold lies within hand's reach. For this reason, Rota's soundtracks never show, comment, or accompany the images of the film. No matter the director – Fellini, Visconti, Coppola, Monicelli, Petri or De Filippo: his exasperatingly singable themes, his inexorably mechanical rhythms, his blatantly "symphonic" tunes, his relentlessly tonal harmonies create a parallel sound world, a musical universe which is totally unrelated and independent of the visual and narrative flow. Yet, for this reason, they are inextricably connected to the film that generated them.

To Fellini, this extraordinary "intuitive" ability gave Rota all the features of the psychic and more: Fellini saw in him the unique profile of the seer, the medium, the shaman. Like a shaman, indeed, when he composed, Rota took distance from himself to venture in the territories of the unconscious, memory, intuition, and then come down to earth, his head back on his neck, to pragmatically compose a perfect soundtrack. Rota was no healer; he would bring no messages from the outer world, nor would he go fishing in the unfathomable darkness of the unconscious: he was a "white shaman", a not-too-distant relative of the *White Sheikh* who, perhaps not coincidentally, started his association with the cinema of Fellini. And here's the deepest quality of Rota's "candour": it basically consists in the ability to dazzle, surprise and enlighten. It is a quality only children and innocent creatures have: the ability to say things that only someone who has known the "elsewhere" may have learned.

There is nothing coy, quiet or sugary in Rota's "innocence", which, ten years ago, inspired Giovanni Morelli to list his name in a "history of candour" yet to be written. In fact, the evocation of the archetypal figure of the Innocent (whose unsurpassed model

Alcino Rota



Nino Rota con Franco Ferrara e la madre al ristorante, anni '40. ©

Nino Rota at the restaurant with Franco Ferrara and his mother, 1940s.

is Pushkin) gives shape to an unwitting tragedy: the blind, almost unspeakable feeling of a looming, inevitable decline. This hidden, secret, inaccessible aspect of Rota's music triggers a paradoxical harmony with a typical "novel of decadence", Giuseppe Tomasi di Lampedusa's *The Leopard*, which suggested Luchino Visconti a seemingly incongruous choice. The director and the composer had known each other for a long time, and they had combined their images and sounds on four past occasions: in 1954 Rota transcribed the first movement of Bruckner's Seventh Symphony for the soundtrack of *Senso*; in 1957 he composed the first original score for *White Nights*; three years later he worked on *Rocco and His Brothers*, and in 1962 he composed for a segment of *Boccaccio '70* ("Il lavoro"). The draft of the *Leopard* score probably saw the light at the beginning of the same year or at the end of '61, some two years before the film opened in theatres (curiously enough, the film was released at the same time as Fellini's *8½*). Rota himself, in a

Non c'è dunque nulla di lezioso, di pacificato, di zuccheroso nella "innocenza" rotiana che dieci anni fa suggerì a Giovanni Morelli di inserire il compositore in una "storia del candore" che forse non è ancora stata scritta. Ma anzi, nella evocazione della figura archetipica dell'Innocente (il modello insuperato rimane quello di Puškin) prende corpo semmai una inconsapevole tragicità, la sensazione quasi inconfessabile e cieca, di una incombente, inarrestabile decadenza. È proprio questa attitudine nascosta, segreta, inaccessibile della musica di Rota che accende una paradossale sintonia con un tipico "romanzo della decadenza" come *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. E che ha forse suggerito a Luchino Visconti una scelta apparentemente incongrua. Regista e compositore, del resto, si conoscevano da tempo e per ben quattro volte avevano già incrociato immagini e suoni: nel 1954, per la colonna sonora di *Senso*, Rota trascrive il primo movimento della Settima Sinfonia di Bruckner, nel 1957 nascono le prime musiche originali, destinate a *Le notti bianche*, tre anni più tardi è la volta di *Rocco e i suoi fratelli*, mentre nel

1962 tocca ad un episodio di *Boccaccio '70* intitolato “Il lavoro”. Il progetto delle musiche per *Il Gattopardo* nasce probabilmente proprio all’inizio di questo stesso anno o forse alla fine del ’61, quasi due anni prima, comunque, che il film uscisse nelle sale (in curiosa contemporanea con *8 1/2* di Fellini). È lo stesso Rota, in una conversazione con Sergio Miceli, a raccontare la genesi della nuova colonna sonora: “Ho suonato un tema di una sinfonia che non avevo neanche mai scritta, ma che avevo fatto nel ’44-’45... era un mio ricordo di gioventù... Una sinfonia, così, romantica... basti dire che non l’avevo neanche completata, tanto ero poco convinto, stilisticamente... Gli ho suonato questo tema e lui: ‘Questo è il tema del Gattopardo’”. Sembra di assistere ad una scena che abbiamo già visto, con la differenza (non trascurabile) che Visconti non coltiva alcuna inclinazione per l’occulto, né tanto meno ha mai immaginato che Rota possedesse le doti di un sensitivo... Il metodo di lavoro però è lo stesso: il compositore si siede al pianoforte, si lascia andare, quasi distrattamente, ad un ricordo lontano, e sembra improvvisare per la prima volta una musica che proviene invece da quel famoso, misterioso “giacimento” di cui parla Zanzotto. E Visconti, come Fellini, ha un moto di “preveggenza”: immagina in un lampo che quella sarebbe stata la musica “giusta” per un film non ancora nato. Anche in questo caso dunque Rota non compone sulle immagini, e nemmeno sulla base di un soggetto scritto o di una sceneggiatura, ma si lascia sedurre e incantare da una narrazione fantastica: immaginifica, delicata, lieve quella di Fellini, più dura, affilata, pragmatica quella di Visconti. L’esito conclusivo è però lo stesso: la colonna sonora de *Il Gattopardo*, come molte altre, non vuole, non può, non sa seguire il flusso diacronico del romanzo, né intende in alcun modo illustrare, commentare, rispecchiare il vocabolario visivo di Visconti. Anche in questo film, colonna sonora e colonna visiva corrono parallelamente senza incontrarsi, ma reagiscono l’una con l’altra osservando la loro reciproca lontananza. Ecco di nuovo la parola chiave, “lontananza”. I robusti temi sinfonici composti da Rota non evocano alcun convenzionale “ritratto di Sicilia”, né

conversation with Sergio Miceli, spoke about the genesis of the new soundtrack: “I played the theme of a symphony I had never written down, composed in ’44 or ’45... It was a memory from my youth... A very romantic symphony... But its style did not convince me, so I had never actually finished it... Anyway, I played the theme and he said: ‘This is the theme for *The Leopard*’. “We are witnessing here a scene we have already seen: the difference (far from negligible) is that Visconti had no inclination towards the occult and had never thought Rota had the qualities of a psychic... But the work method is the same: the composer sits at the piano, almost casually he starts to indulge in a distant memory, and he improvises for the first time a music flowing from the mysterious “ore deposit” Zanzotto mentioned. And Visconti, like Fellini before him, has a motion of “foresight”: he sees in a flash that this is the “right” music for a film yet to be made.

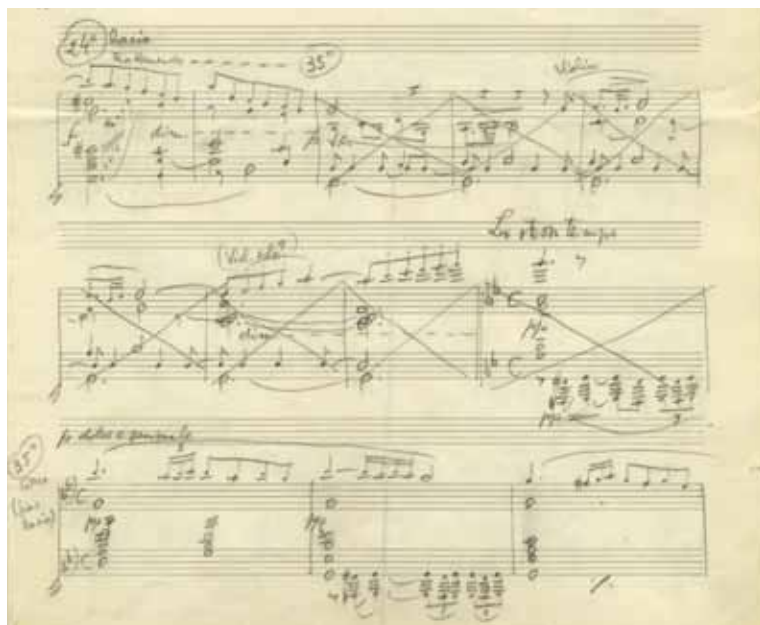
Once again, Rota does not compose on the images, nor on the basis of a written subject or screenplay: he lets himself be seduced and enchanted by fantastic narratives: either imaginative, delicate and light-hearted like Fellini’s, or harder, sharper and pragmatic like Visconti’s. The final result is the same: the soundtrack for *The Leopard*, like many others, cannot and will not follow the diachronic flow of the narrative, nor is it intended to explain, comment or reflect the visual vocabulary of Visconti. Once again, soundtrack and visual track run in parallel without meeting: they react with each other by keeping a distance. Once again, the key word is “distance”. The robust orchestral themes composed by Rota do not evoke a formal “portrait of Sicily”, paint a realistic soundscape, amplify feelings or portray individual characters: in his acute analysis, Alessandro Polito remarked that the theme that plays over the opening credits is actually the “theme of Angelica”, but the viewer will only find this out much later, when Claudia Cardinale

c. Rota

makes her entrance... Indeed, also in *The Leopard*, the so-called soundtrack seems to come from a far-away place and to rely on purely musical reasons and on its perfect functional autonomy for the necessary “fine tuning”. Apart from the famous ballroom scene – for which Rota borrowed from an unpublished Verdi score Romolo Valli had happened to find on a bookstand (!), the score of the film almost entirely consists of “extra diegetic” music that does not belong to the universe of the narrative, but rather to the “narrator’s”, that is, the composer’s universe.

This discrepancy or separation between diegesis and extra-diegesis, already evident in the original soundtrack, becomes even clearer in the “Symphonic Suite” excerpt, whose order was determined by Nicola Scardicchio, Rota’s beloved disciple. Once the most explicit references to the narrative have been eliminated, like the famous ballroom scene, the bugle call announcing the Battle of Palermo, the air by Bellini Garibaldi’s General Giuliano Gemma sings at the piano or the village band playing “Noi siamo zingarelle” for the family’s arrival at Donnafugata, the eight numbers and the finale of the Suite reveal the composer’s full confidence in what Fedele D’Amico, an acute commentator of Rota, called the “surviving song”. The characteristic feature of these nine episodes is certainly not their functional use, that is, their more or less close relationship with the cinematic narrative, but a pervasive, exuberant, “absolute” thematic character that transcends all programmatic correlations. There are countless evidences in the score: the assertive and martial theme the orchestra intones in full voice over the opening credits; the next motif, clearly remindful of Brahms and usually associated with the Prince; the secondary theme proposed by woodwind, brass and harp, which seems to draw a portrait of Fabrizio; the “love theme” of Angelica and Tancredi, sealed by the Renaissance-style

dipingono alcun paesaggio sonoro di carattere realistico, non amplificano sentimenti, né ritraggono caratteri individuali: come ha notato acutamente Alessandro Polito il tema, ad esempio, che accompagna i titoli di testa è effettivamente il “tema di Angelica”, ma lo spettatore lo scoprirà molto più tardi, al momento cioè dell’entrata in scena di Claudia Cardinale... In effetti anche nel caso de *Il Gattopardo* la (cosiddetta) colonna sonora sembra provenire da un altrove lontano e affida il suo necessario “appaesamento” a ragioni astrattamente musicali, ossia alla sua perfetta autonomia funzionale. Esclusa la rinomata scena del ballo – per la quale, come si sa, Rota trascrive un inedito di Verdi trovato per caso da Romolo Valli su una bancarella (!) – la partitura del film è costituita quasi interamente, del resto, da musica “extra diegetica”, musica cioè che non appartiene all’universo della narrazione, bensì a quello del “narratore”, in questo caso il compositore. Questa discrasia, questa separazione tra diegesi e extra diegesi, già ben marcata nella colonna sonora originale, si fa ancora più netta nella “Suite sinfonica” tratta dal film, il cui ordine è stato stabilito da Nicola Scardicchio, il discepolo prediletto di Rota. Tolti di mezzo i riferimenti più espliciti alla narrazione, come ad esempio la grande scena del ballo, lo squillo di tromba che indica l’inizio della battaglia di Palermo, l’aria di Bellini cantata al pianoforte dal generale garibaldino Giuliano Gemma o la banda che all’arrivo a Donnafugata intona “Noi siamo zingarelle”, gli otto numeri, più il Finale, della Suite rivelano con pienezza e con convinzione la fiducia in quello che Fedele D’Amico, esegeta acutissimo di Rota, ha definito “canto superstite”. Il tratto caratteristico di questi nove episodi non è certamente la loro funzione d’uso, ossia il rapporto più o meno stretto con la narrazione cinematografica, bensì un tematismo pervasivo, esuberante, “assoluto” che trascende ogni legame programmatico. I reperti, lungo il cammino della partitura, sono innumerevoli: il tema assertivo e marziale che l’orchestra intona a piena voce durante i titoli di testa, il successivo motivo di chiara ascendenza brahmsiana genericamente associato al personaggio del



Abbozzo per una scena del film
Il Gattopardo, 1963 (Edizione CAM
 srl Milano). ©

Draft for a scene from **The Leopard**,
 1963 (Ed. CAM, Milan).

Ennio Rota

Principe, il tema secondario cantato da legni, ottoni e arpa che sembra chiudere il ritratto di Fabrizio, il “tema d’amore” di Angelica e Tancredi, sigillato dalla chiosa in stile rinascimentale dell’oboe e del clarinetto, o ancora il motivo vivace ed energetico, al ritmo di “tarantella”, che accompagna i Salina durante il trasferimento alla residenza estiva di Donnafugata. Sarebbe sbagliato interpretare questa foresta tematica come una serie di motivi ricorrenti di volta in volta legati ad un carattere, ad una situazione o ad un paesaggio. Il canto di Rota non possiede in realtà alcun intento descrittivo: è un canto “superstite”, un “canto di emergenza”, come direbbe Paul Celan, che testimonia la memoria lontana di un altrove in cui non esistono né la storia, né la geografia, né, forse, il cinema. L’unica presenza è quella di un’“onda lievemente sciamanica” – come dice Zanzotto – che porta con sé il conflitto insanabile tra la spinta verso l’alto e la spinta verso il basso, tra la ragione e l’istinto, tra l’angelo con la spada fiammeggiante e il peccatore, insomma, ancora una volta, tra gli archetipi del Bianco e dell’Augusto. Una lotta aspra che però non toglie mai all’“amico angelico” e alla sua musica il sorriso del candore: come dice Fellini parafrasando Lao Tse: “se ti costruisci un pensiero (clown bianco) ridici sopra (l’augusto...)”.

comment of the oboe and clarinet, or the lively and energetic “tarantella” tune when the Salina family travel to their summer estate of Donnafugata. It would be wrong to interpret this forest of themes as a series of recurring motifs linked in turn to a character, a situation or a landscape. Rota’s song has no descriptive intentions: it is a “surviving” song, a “song of emergency”, Paul Celan would say. It bears witness to the distant memory of a place where no history, no geography, and perhaps no cinema exist. The only presence there is a “slightly shamanistic wave” (Zanzotto) marked by the irreconcilable conflict between the upward push and downward pull, between freedom and instinct, between the angel with the flaming sword and the sinner, or, once again, between the archetypes of the white clown and the Auguste. It is a bitter struggle, but it never removes the smile of candour from the face of the “angel friend” and from his music: as Fellini put it, paraphrasing Lao Tse: “As soon as you have made a thought (white clown), laugh at it (Auguste)”.



“È forse questa la morte?”

di Giangiorgio Satragni

Nei quaderni dalla copertina azzurra o grigia in cui Richard Strauss vergava annotazioni personali e sulla propria arte, si trovano anche ricordi sugli anni di formazione, scritti probabilmente in tarda età. Essi figurano tra le carte scelte e pubblicate da Willi Schuh già pochi mesi dopo la morte di Strauss e contengono pure un'affermazione che potrebbe stupire: “La cosiddetta musica a programma non esiste. È solo un termine spregiativo che sta sempre sulla bocca di chi non ha idee personali. [...] Un programma poetico può certo stimolare forme nuove, ma una musica che non si sviluppi in modo logico da se stessa diviene *letteratura per musica*”. Ora, Strauss si era affermato pienamente in gioventù, negli anni Ottanta dell'Ottocento, proprio quale autore di poemi sinfonici, ovvero di musica a programma che trae – o trarrebbe – ispirazione o sostanza da un fattore oppure da un racconto esterno alla musica stessa. Sulla base di questa idea estetica egli sviluppò la grande fiammata dei poemi sinfonici tra il 1885 e la fine di quel secolo, composizioni nelle quali mise a punto una tale ricchezza e duttilità del linguaggio sinfonico da farne una sorta di teatro in potenza, ove l'azione era tutta interna alla musica. Questa abilità trovò il suo sbocco naturale con l'approdo, nel Novecento, al teatro in musica, nel quale fu interamente riversata la perizia sinfonica, al punto da esaurire la vena della musica a programma. Questa, però, aveva già costituito una svolta nella vita artistica del giovane Strauss, svolta certo decisiva maturata dietro influsso del violinista e compositore Alexander Ritter, seguace della cosiddetta scuola neotedesca di Liszt e Wagner. In precedenza Strauss aveva ricevuto un'educazione basata sui classici, Haydn, Mozart, Beethoven: suo padre, il cornista Franz Strauss, era inoltre aperto oppositore

“Could This Then Be Death?”

The notebooks with blue or grey covers Richard Strauss filled with entries on his life and art reveal a lot on his training years, too. These notes, probably taken later in life, are among the papers selected and edited by Willi Schuh few months after the composer's death, and contain a surprising statement: “There is no genuine programme music. This is merely a term of abuse used by all those who are incapable of being original [...] A poetic programme can certainly lead to the establishment of new forms, but if the music does not develop logically out of itself the result is *literary music*”. Now, Strauss had made a name for himself in his youth, in the '80s of the XIX century, as the author of tone poems, that is, programme music that draws inspiration and substance from a non-musical story or source. On the basis of this aesthetics, Strauss wrote tone poems steadily between 1885 and the end of the century, composing works in which the richness and flexibility of his orchestral technique create a potential theatre where the descriptive power and vividness of music make up for the absence of action. In the XX century, Strauss's symphonic expertise found a natural outcome in musical theatre, which definitely exhausted his vein of programme music. This vein, however, had already marked a turning point in the artistic life of young Strauss, strongly influenced by violinist and composer Alexander Ritter, a disciple of the Neo-German school led by Liszt and Wagner. Strauss's education had



Ritratto di Richard Strauss, 1897 ca.

A portrait of Richard Strauss, around 1897.

been based on the classics: Haydn, Mozart and Beethoven. His father, French horn player Franz Strauss, had no sympathy for Wagner's new music, so the model for orchestral composition the young boy was offered was Brahms. This is why Richard's only two Symphonies (the one in D Minor he wrote at the age of 14, in 1880, and especially the one in F Minor he composed three years later) are an open homage to him.

The idea of music that builds on its own laws came from this approach: it claimed that music was structurally independent of all sources outside its own creative process. Strauss's theoretical vindication of this autonomy of music with respect to programme just reaffirmed what he had already been doing in his tone poems. *Till Eulenspiegel* (1895) and *Ein Heldenleben* (1898) were narratives in music,

musicale di Wagner. Il modello di composizione per orchestra cui il giovane ragazzo monacense guardava fu dapprima Brahms, tanto che le sue uniche Sinfonie, quella in re minore che scrisse quattordicenne nel 1880 e soprattutto quella in fa minore di tre anni successiva, gli rendono scopertamente omaggio.

L'idea della musica che si regge su leggi proprie derivava quindi da tale impostazione: ribadiva l'indipendenza strutturale delle opere rispetto a fonti o spunti esterni al processo creativo. Il fatto che Strauss rivendicasse a livello teorico questa autonomia della musica rispetto al programma altro non era se non la conferma di quanto egli, ad ogni modo, aveva messo in pratica a livello compositivo anche nell'ambito del poema sinfonico. Narrazioni in musica come quelle di *Till Eulenspiegel* (1895) o *Ein Heldenleben* (1898), ossia il monello della tradizione popolare tedesca e un eroe dai tratti autobiografici, erano saldamente impiantate una nella struttura del rondò e l'altra nella forma-sonata. Peraltro in questi casi il racconto di quanto accadeva nella musica emerse a posteriori: ciò non vuol dire che non fosse latente al processo compositivo di Strauss, ma l'autore sviluppò le partiture in base alle leggi della musica. Non tutti i poemi sinfonici di Strauss sono così netti dal punto di vista dell'architettura interna: laddove essi trattano argomenti riguardanti l'esistenza umana o la filosofia, l'articolazione strutturale diventa più mobile: è questo il caso di *Tod und Verklärung* (1889) e di *Also sprach Zarathustra* (1896). Ciò tuttavia non vuol dire che la logica musicale venga meno, in quanto la materia sonora procede sempre obbedendo a sue regole interne di sviluppo, non di rado collegate a rapporti tonali. Essa è soltanto più varia, come obbedisse davvero ad un programma dettagliato: ma se per *Zarathustra* abbiamo unicamente intestazioni dei capitoli di Nietzsche, peraltro in misura minore a confronto con le redazioni manoscritte del poema sinfonico, nel caso di *Tod und Verklärung* il programma, almeno ufficialmente, viene aggiunto dopo. Quindi la distanza rispetto ai procedimenti adottati per altri poemi

sinfonici non è così enorme: la narrazione parrebbe secondaria rispetto allo sviluppo interno. Il fatto curioso, però, è che le spiegazioni riguardanti il contenuto di *Morte e trasfigurazione*, successive alla genesi, passano attraverso due alfieri della musica a programma, ovvero di chi teorizzava la preminenza del contenuto poetico sulla struttura. Uno fu proprio Alexander Ritter, che su indicazione di Strauss vergò una poesia stampata sul libretto di sala della prima assoluta ad Eisenach nel 1890, poi ampliata e messa in esergo all'edizione della partitura: con tratti visionari terminava in un registro estatico con le parole “Redenzione del mondo, trasfigurazione del mondo!”, un’assonanza wagneriana in realtà ingannevole. Difatti il tutto non era altro che l’esaltata versione poetica di una traccia affidata ad un altro testimone, Friedrich von Hausegger – teorico della musica come espressione e non, a differenza di Hanslick, come forma in movimento –, attraverso cui Strauss chiarì qualche anno dopo, nel 1895, cosa fosse sotteso a *Tod und Verklärung*. Hausegger gli aveva inviato una sorta di questionario sul processo creativo. Nella sua lunga risposta, Strauss inserì anche un dettagliato contenuto di questo poema sinfonico: un artista giace malato in preda a difficoltà respiratorie e dolori, nei momenti di quiete rimembra il passato felice e l’ardore della gioventù, i dolori lo assalgono di nuovo in maniera violenta, ma ciò che lo acquieta e lo consegna dolcemente nelle braccia della morte è l’Idea assoluta, che non è mai stato in grado di realizzare nella sua esistenza, ma che gli si palesa ora in quanto capace di acquisire forma compiuta soltanto nello spazio cosmico al quale l’anima approda dopo aver abbandonato il corpo. L’analisi sugli schizzi di *Tod und Verklärung*, condotta da Walter Werbeck, ha dimostrato come non esistesse un programma così articolato prima della composizione, ma che una traccia di esso ha accompagnato Strauss lungo la genesi, in forma di didascalie apposte su temi o passaggi durante l’elaborazione manoscritta. Quindi anche in tal caso Strauss, pur guidato da un’idea

respectively depicting a German peasant folk hero and a thinly disguised Strauss as protagonist, and built one in the rondo form and one in the sonata form. In these two instances, the story only emerged later. This does not mean that it was latent during the composition process, but the author developed his score according to the laws of music. Not all Strauss's tone poems are this clear from the structural point of view: when they deal with topics relating to human life or philosophy, the structure becomes more flexible, as in *Tod und Verklärung* (1889) and *Also sprach Zarathustra* (1896). This does not mean that musical logic fails, since music always obeys its internal rules of development, often based on tonal relationships. It is only more varied, as if obeying a very detailed programme: but if in *Zarathustra* we only have Nietzsche's chapter headings (less in the final version than in the manuscript), in *Tod und Verklärung* the programme was officially added afterwards. Thus, the distance from the composing procedures of other tone poems is not so great: the narrative is secondary with regards to the internal development of the score. Curiously, though, all explanations concerning the content of *Death and Transfiguration* come from two supporters of programme music, who theorized on the pre-eminence of poetic content over structure. One was Alexander Ritter, who, at Strauss's request, wrote a poem describing the work's content for the libretto of the Eisenach premiere (1890). The poem, appended as an afterthought to the composition, was then expanded and added in exergue in its printed edition: its visionary, ecstatic final words misleadingly recalled Wagner: “Deliverance! Transfiguration!”. Indeed, this was just the exalted poetic version of another witness, Friedrich von Hausegger, who theorized music as expression, not as Hanslick's “sonically moving forms”. In 1895, Hausegger had sent Strauss a questionnaire on the creative process. In his lengthy reply,

Zarathustra



Richard Strauss, 1897.

Nella pagina a fianco, Strauss con la moglie, la soprano Pauline de Ahna, e il figlio Franz nella loro casa di Monaco.

Next page:
Strauss with his wife, soprano singer Pauline de Ahna, and their son, Franz, at home in Munich.

Strauss gave a detailed explanation of the idea behind *Tod und Verklärung*: a sick artist lies in his deathbed, breathing heavily and irregularly in his sleep. At times he dreams of his happy past and youthful passions. Then violent pains return, and there appears to him the goal of his life's journey, the idea, the Ideal which he attempted to embody, but which he was unable to perfect because it was not for any human being to achieve such perfection. Death arrives, and the soul leaves the body to discover in the eternal cosmos the magnificent realization of the ideal that could not be fulfilled on earth. Walter Werbeck's report on the notes and drafts for *Tod und Verklärung* showed that no articulated programme existed prior to composition. However, some sketch of a programme must have accompanied Strauss in the tone poem's genesis in the form of captions and notes added to some themes and passages in the manuscript. Even here, Strauss was guided by an external idea determining the nature of his themes, but he developed his score on the internal laws of music: not as a rigid

esterna che determinò la natura dei temi scelti, dispose questi in partitura secondo leggi proprie alla musica, in un impianto appunto non rigido, ma che univa i caratteri della forma-sonata a quelli del rondò, ossia i procedimenti di esposizione e sviluppo in più sezioni, propri del sonatismo, e quelli di ritorno circolare tipici del rondò. In effetti, *Tod und Verklärung* può essere inteso come un rondò-sonata impiantato su tre temi principali, ripresi in modo riconoscibile eppure mutati nelle loro funzioni strutturali, oltreché tonali. E proprio l'impianto tonale è di una chiarezza esemplare, da do minore a do maggiore, dalla sofferenza del dolore, che è anche fatica creativa, alla trasfigurazione dell'Idea nel momento del trapasso e dell'approdo cosmico: era la vittoria della luce contro l'affanno espressa in termini puramente musicali da Beethoven nel percorso della sua Quinta Sinfonia. Ciò non vuol dire che Strauss adottò una strategia elementare, piuttosto sceglie la via della chiarezza e dell'esattezza nonostante il soggetto possa tranquillamente definirsi una visione in punto di morte. Tale criterio investe anche motivi secondari



R. Strauss

nell'articolazione generale della struttura, ma primari dal punto di vista del carattere: la pulsazione di violini secondi e viole in apertura del Largo introduttivo, composta di ritmo binario e ritmo ternario, rappresenta il respiro irregolare dell'artista morente, una figura la cui irregolarità è aumentata dalla sincope, vero respiro ansimante. Questa condizione tornerà più volte e anche in forma drammatica nel corso del poema sinfonico, ad esempio a metà con i tromboni in fortissimo, o quale reminiscenza verso la fine ai timpani, prima dell'ultimo accesso di dolore e della trasfigurazione. All'esordio, invece, quel pulsare serve da base su cui Strauss cala l'armonia completa di do minore affidata ai fiati gravi, mentre la cellula, costruita sul bicordo mi bemolle-sol, ne rappresenta il terzo e quinto grado o, con voluta prospettiva ingannevole, il relativo mi bemolle maggiore.

Questo è lo stato del malato nel momento di dormiveglia dal quale si sviluppano i primi sogni lieti: Strauss cambia allora la scelta timbrica, fa intervenire l'arpa sotto vari assoli dei legni, sposta l'armonia a re bemolle

system, but as a blend of sonata form and rondo form. The musical organization of *Tod und Verklärung* implies both the typical subdivision of the sonata, with its exposition and development sections, and the cyclical structure of the rondo. Indeed, *Tod und Verklärung* can be seen as a sonata-rondo built on three main themes, which recur recognizably in their modified structural and tonal functions. Yet, this tonal system is exemplarily clear, moving from C minor to C major, from the suffering of pain that is also a creative effort to the transfiguration of the Idea at the moment of death and cosmic transfiguration: it is the victory of light over pain Beethoven had expressed in purely musical terms in his Fifth Symphony. This does not mean that Strauss adopts an elementary strategy: he rather opts for clarity and accuracy in spite of the fact that his subject is a deathbed vision. This criterion also involves several motives which are secondary to the general structure articulation but primary for the subject-matter: the pulsing of the second violins and violas in the opening of the



Gruppo di bambini mascherati per una festa di carnevale all'Odeon a Monaco nel 1870. Richard Strauss, in alto a destra con la piuma sul cappello, veste i panni di un Minnesänger del *Tannhäuser* di Wagner.

Children in fancy dress, Carnival at the Odeon Theatre, Munich, 1870. Richard Strauss (top right) is wearing the costume of a Minnesänger from Wagner's *Tannhäuser*.

A pagina 28, la casa di Weimar dove Strauss visse tra il 1889 e il 1894 quando fu direttore della Cappella Arciducale.

Page 28: the Weimar house where Strauss lived during his years as Kapellmeister (1889-1894).

first part (Largo), in its binary and ternary rhythms, represents the dying man's failing heartbeat and breath; the irregularities of this syncopated pattern sound like a dying wheeze. This pattern will return more than once and in dramatic form within the tone poem: halfway through the work, with trombones in *ff*, or towards the end with blaring timpani, before the final fits of pain followed by transfiguration. In the beginning, instead, that pulsing served as a basis for a full harmony in C minor played by the low woodwinds, while the motif built on the E-flat/G double chord represents its third and fifth degrees, or, in a deliberately misleading perspective, its relative E-flat major.

At this stage the dying man slumbers, dreaming of childhood happiness: Strauss then chooses a different timbre, as arching woodwind solos over harp accompaniment move the harmony to D-flat major, a more distant tone to indicate this is a dreamy area, far from the earthly condition depicted by the C minor. The theme of the oboe, then

maggiore, tonalità più lontana, per segnalare che questo è un ambito onirico svincolato dalla condizione terrena rivestita dal do minore. Il tema dell'oboe, ripreso poi dal violino solo quale voce dell'infanzia innocente e passata, è uno dei tre elementi fondamentali su cui Strauss costruisce la partitura, e qui, dal punto di vista architettonico, sembra essere solo il tema dell'introduzione. Il passaggio all'Allegro molto agitato, infatti, ha tutte le fattezze di un'esposizione tipica della forma-sonata, con il primo tema di nuovo in do minore segnato dalla violenza espressiva degli ottoni, delle dinamiche e del ritmo, che riprende in veste drammatica la cellula del respiro irregolare: è il primo emergere del dolore. Un lenimento di esso è fornito dal primo balenio dell'Ideale, una nuova idea in mi bemolle maggiore (appunto il relativo di do minore) che ascende come a gradoni dagli strumenti gravi e culmina in un eloquente accordo fortissimo di tutta l'orchestra. A questo nucleo tematico costruito sul do minore, attraversato comunque da scale cromatiche ascendenti come segno di

un'inquietudine non solo armonica e chiuso dal motivo dell'Ideale, Strauss fa seguire un ampio episodio in sol maggiore. Ha tutto l'aspetto di un vero secondo tema di forma-sonata, peraltro alla dominante maggiore quasi d'ordinanza: tuttavia il primo flauto riprende il tema che Strauss aveva già esposto nell'introduzione, affidandone poco dopo alcuni frammenti di nuovo al violino solo. Ecco dunque il carattere di una forma-sonata ibridata col rondò: il secondo tema è il ritorno di un'idea basilare già esposta e che, con arguzia, sembrava essere unicamente d'introduzione alla materia musicale. Grazie a questo tema, più che a quello drammatico, Strauss intesse un'ampia parte di sviluppo in cui fa confluire anche i ricordi appassionati della gioventù di questo suo artista ideale: il fatto che usi quel tema ci dice che siamo di nuovo nella dimensione onirica e il passaggio a fa diesis maggiore in cui esso viene iterato rivela nuovamente che ci troviamo in una sfera del tutto altra, lontana rispetto alla condizione terrena stabilita dalla polarità do-sol. Certo questa interferisce con la gioia del ricordo, ma lo fa sotto il profilo ritmico, con i tromboni che espongono il motivo del respiro irregolare e i violini che sovrappongono ritmo binario e ternario. Tuttavia, al sommo di un crescendo anche emotivo basato sul cosiddetto secondo tema, il motivo dell'Ideale ritorna con una triplice esposizione, prima in la bemolle maggiore (quarto grado del mi bemolle di origine e sesto del do minore di base), poi alzato di mezzo tono a la maggiore (tonalità lontana), infine riesposto in re bemolle maggiore, ovvero nella tonalità del sogno che Strauss aveva già adottato nell'introduzione. Sul versante armonico sembra quindi ancora appartenere al mondo non terreno, ma la sua triplice enunciazione gli sottrae il carattere iniziale di semplice motivo per farne un tema portante, il terzo tema di *Morte e trasfigurazione* che nell'architettura del pezzo diventa ora basilare, non solo perché ha chiuso tanto l'esposizione del primo nucleo tematico quanto l'ampio sviluppo. Strauss ripete a questo punto l'episodio del dolore,

reprised by the solo violin as the voice of childhood innocence, is one of the three key elements of the score, but, from a structural point of view, at this stage it only seems to be an introductory theme. The transition to the second part (*Allegro molto agitato*) has all the features of the typical "exposition" of the sonata form, where the first C minor theme, violently blown by the brasses and marked by a faster tempo, reprises in a dramatic form the previous theme of the man's irregular breathing at the first fits of pain. A first glimpse of the Ideal that can only be achieved after death comes to briefly mitigate the pain: it introduces a new motif in E-flat major (the relative major of C minor), ascending from low instruments to culminate in a *ff* orchestral tutti. This C minor core theme, marked by ascending chromatic scales symbolising a more-than-just-harmonic anxiety and closed by the motif of the Ideal, is followed by an ample episode in G major with all the appearance of a second theme of the sonata form, in the typical major dominant key. However, the first flute takes up the theme from the introduction shortly before the solo violin re-proposes some of its fragments. This is typical of the hybrid form of the sonata-rondo: the second theme is the return of a previous theme, which had been wittily camouflaged as a mere introduction. With this theme, rather than with the dramatic, Strauss builds a large portion of the development, where he depicts the passionate juvenile memories of his dying artist: and the very choice of this theme tells us that we are back in the oneiric dimension, while the transition to F-sharp major in which it is repeated reveals once again that we are now in a completely different sphere, far from the earthly condition described by the C-G polarity. This polarity obviously interferes with the pleasant memories, but only in terms of rhythm, with the trombones proposing the motif of the man's irregular breathing and the violins overlapping their binary and ternary rhythms. However, on top of a musical and emotional crescendo

Reinhardt



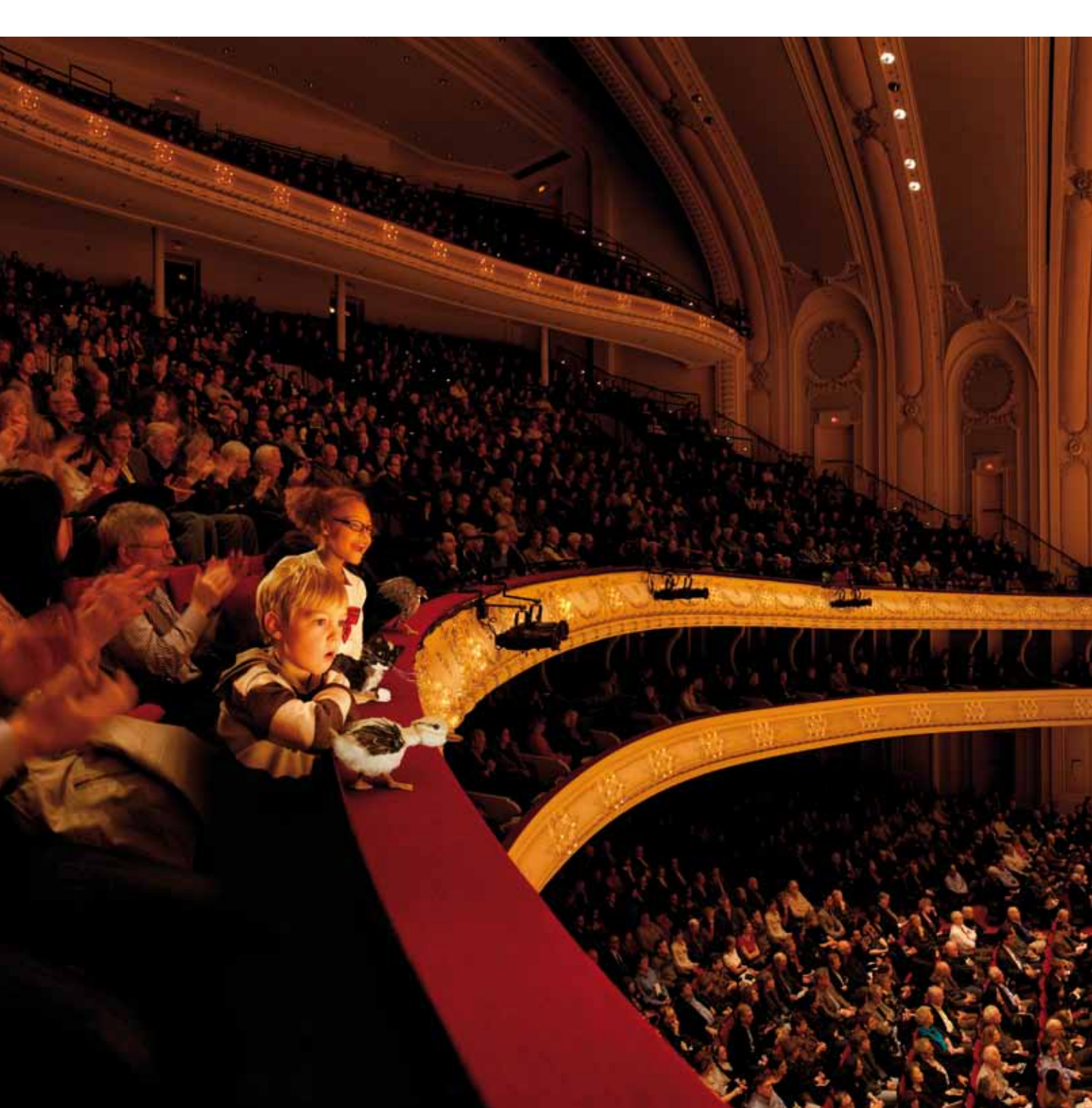
based on the so-called second theme, the motif of the Ideal reappears with a triple exposition: first in A flat major (the fourth degree of the original E flat and the sixth of the basic C minor), then raised by half a tone to A major (remote key), and finally re-proposed in D flat major, the dream-like key Strauss had already adopted in the introduction. On the harmonic side, it still belongs to the unearthly world, but, with its triple exposition, it loses the initial character of mere motif to become one of the three main themes of *Death and Transfiguration*, the third and essential one, which closes both the exposition of the first thematic core and its development. At this point Strauss repeats the episode of pain, that is, the first dramatic theme in C minor, which suggests the idea of a reprise following the rules of the sonata form. However, the melodic material is presented in an abbreviated form, which increases the rhythmic drama with the trombones' syncopated punches. This particular episode rests on a long dominant pedal on G, sustained by the double basses and underpinned by the trombones. This is not a new beginning, nor a recapitulation, but a move towards resolution, according to a rather obvious harmonic law by which the dominant G must resolve to the tonic

ovvero il primo tema drammatico in do minore, e ciò suggerisce l'idea di una ripresa secondo i canoni della forma-sonata. Tuttavia, il materiale melodico è esposto in modo abbreviato, fatto che aumenta il dramma ritmico anche per via dei tromboni in contrattacco. Soprattutto questo episodio poggia su un lungo pedale di dominante, il sol mantenuto ai contrabbassi e infine scandito pure dai tromboni. Non si tratta quindi di un nuovo inizio o di una ricapitolazione, ma di un tendere verso la risoluzione, secondo una legge armonica lapalissiana per cui la dominante sol deve risolvere sulla tonica do. Ma questo do sarà ora maggiore, perché la coda rappresenta la trasfigurazione redenta della vita ora narrata in musica: l'Ideale può realizzarsi solo nel distacco dell'anima dal corpo e nel suo libero fluttuare nel cosmo; dunque il terzo tema non è più nella tonalità del sogno, ma di una nuova realtà svincolata dall'affanno terreno e simbolizzata dal do maggiore. Strauss mette in atto qui un vero procedimento di trasfigurazione sonora, in un'atmosfera indistinta generata dai rintocchi del tam-tam e dal pedale di do, sul quale si leva in tempo Moderato il terzo tema esposto a canone dai quattro corni e ripreso dai fiati secondo un progressivo moto ascensionale, mentre

gli archi rammemorano per l'ultima volta il tema del sogno introduttivo. Lo metteranno da parte quando il passato sarà del tutto abbandonato, nel momento in cui l'apoteosi orchestrale, inghirlandata dalle arpe, non ammetterà altro se non il tema della trasfigurazione: compimento dell'esistenza attraverso l'Ideale che diviene possibile. Circa sessant'anni dopo, nel 1948, Strauss avrebbe ripreso questo tema nel Lied per soprano e orchestra *Im Abendrot* su testo di Joseph von Eichendorff, quarto nella raccolta postuma dei *Vier letzte Lieder*, ma primo a venir composto. Nella metafora del congedo simbolizzata dal tramonto, il tema risuona in orchestra dopo che la voce ha intonato le ultime parole "Ist dies etwa der Tod?", "È forse questa la morte?". Esso sta a dire non soltanto che per Strauss la morte è trasfigurazione, distacco dal corpo dell'anima che fluttua nello spazio, in una prospettiva più animistica che di redenzione cristiana. Quel tema, nel poema sinfonico *Morte e trasfigurazione*, simbolizzava il compimento dell'ideale artistico alla fine dell'esistenza terrena, benché allora non avesse alcuna implicazione autobiografica: riprenderlo invece nel Lied che esprime il suo testamento musicale, significa per Strauss rivelare il compimento della idealità di artista al termine della propria vita. Un anno dopo avrebbe chiuso gli occhi.

C. But this C will now be major, because the coda represents the transfiguration of life now redeemed and told in music: the Ideal can only be realized when the soul leaves the body and can freely float in the cosmos. The third theme is no longer in the dream-like key, but in a new key of C major: a new reality, finally free from all worldly cares. Strauss implements here a true process of sound transfiguration, in an indistinct atmosphere generated by the solemn striking of the tam-tam and the pedal C. Above them the third theme (Moderate) is heard, exposed in canon by the four horns and taken up by the woodwinds in a gradual ascending movement, while the strings repeat the theme of the introductory dream for the last time. They will put it aside once the past is gone, when the orchestral climax, decorated by the harps, will only express the theme of transfiguration, the fulfilment of the Ideal that can finally be achieved. Almost sixty years later, in 1948, Strauss poignantly quoted this transfiguration theme in *Im Abendrot*, the fourth song in his posthumous collection *Vier letzte Lieder* for soprano and orchestra, but the first to be composed on a poem by Joseph von Eichendorff. In the metaphor of departure, symbolised by dusk, the theme is taken up by the orchestra after the soprano's final line, "Ist dies etwa der Tod?", "Could this then be death?". To Strauss, death is transfiguration: the soul, released from the body, is now free to float in space, in a more animistic than Christian perspective. In *Death and Transfiguration*, this theme symbolized the fulfilment of the artistic ideal at the end of earthly existence with no autobiographical implications. When reprised in the Lied, Strauss's musical last will and testament, it expresses the completion of his ideal artistic achievements at the end of his own life: he passed away a year later.

transfiguration







L'eroe sovietico e il messaggio nascosto

di Elizabeth Wilson

Il critico pietroburghese Leonid Gakkel identificò in Šostakovič il più importante compositore russo del xx secolo, poiché nella sua musica i connazionali ritrovavano e avrebbero ritrovato per molte generazioni future importanti verità su se stessi. Curiosamente, notava Gakkel, “il genio che ha espresso queste verità non era, come nella tradizione russa, uno scrittore, ma un compositore”.

La Quinta di Šostakovič, Op. 47, è forse la prima opera in cui il compositore si assume il compito di dire la verità sul suo Paese. Pertanto, la si può comprendere appieno solo riconducendola al contesto in cui fu composta. Scritta tra l'aprile e il settembre 1937, al culmine del Terrore staliniano, la sinfonia occupa un posto speciale non solo nella biografia del compositore, ma anche nella storia della musica sovietica. All'epoca ci fu chi la interpretò come un gesto mirato alla propria riabilitazione, chi vi vide un'offerta sull'altare del realismo socialista, chi uno smascheramento della tragedia del Terrore staliniano, e molto altro ancora: era la prima opera di Šostakovič che consapevolmente codificava nel tessuto musicale più di un livello di significato. In un'ottica più attuale, oggi la Quinta, profondamente radicata nella tradizione classica e romantica, viene apprezzata per i suoi meriti puramente musicali.

La vita di Šostakovič prese una piega drammatica il 28 gennaio 1936, con un feroce attacco all'opera *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*: l'editoriale dal titolo “Caos anziché musica” fu pubblicato sulla «Pravda», organo ufficiale del Comitato Centrale del Partito Comunista. L'articolo, da alcuni attribuito allo stesso Stalin, rifletteva ovviamente l'opinione del partito e rovesciò da un giorno all'altro la posizione di Šostakovič, improvvisamente

The Soviet Hero and the Hidden Message

The St Petersburg critic Leonid Gakkel identified Shostakovich as the most important Russian composer of the 20th century. In his music his countrymen can discover significant truths about themselves, which will continue to be relevant for future generations. But what was unusual, Gakkel pointed out, was that “the genius who told this truth was not a writer as is traditional in Russia, but a composer”.

Shostakovich's Fifth Symphony Op. 47 was perhaps the first work in which the composer took it upon himself to chronicle truths about his country, and thus it can only be fully understood within the context of its creation. Written between April and September 1937 at the height of the Stalinist Terror, the symphony occupies a special place not only in the composer's biography but in the history of Soviet Music. It was seen variously at the time as an act of rehabilitation, an offering to the shrine of socialist-realism, an unmasking of the tragic years of Stalinist Terror and many more things beside. It was the first of Shostakovich's works, which consciously encoded multiple layers of meaning into the fabric of the music. At the same time from our present viewpoint, the Fifth Symphony, grounded as it is in classical and romantic traditions, stands on its own purely musical merits.

Shostakovich's life took a dramatic turn when, on January 28th 1936 a ferocious attack on his opera *Lady Macbeth of the*



Ritratto di Dmitrij Šostakovič, 1933.

A portrait of Dmitri Shostakovich, 1933.

Mtsensk District appeared in an editorial article entitled *Muddle Instead of Music* in *Pravda*, the newspaper which was the Central Committee's official news organ. Without doubt the article reflected the viewpoint of the Party, and furthermore it was rumoured that it had been penned by Stalin himself. Overnight Shostakovich's position as the most prominent Soviet composer of his generation was cast into doubt. Another highly critical article, entitled *Ballet Fraud*, criticising his ballet *The Bright Stream* (which took as its theme an idyllic vision of collectivisation) was published less than a month later, and it sealed Shostakovich's disgrace. The criticisms of the opera *Lady Macbeth* were levelled at its 'degenerate naturalism', which showed the undesirable influence of the bourgeois west, whereas the ballet's main fault was not so much in its music (which was accessible and tuneful) but in the complete misrepresentation of a very serious social theme. In all, the composer was accused of "formalist tendencies".

When these articles appeared Shostakovich was engaged in writing his Fourth symphony which he intended as his compositional credo. It certainly represented a complete turn of direction from his previous two single-movement symphonies, which had been composed on acceptable ideological themes, but, in compensation, were highly experimental and daring in their language. The Fourth symphony was conceived as an extremely complex and grandiloquent work in three movements, composed in

messo in dubbio dopo essere stato acclamato come il più importante compositore della sua generazione. Meno di un mese dopo, una nuova critica dal titolo "Una falsificazione del balletto" attaccò *Chiaro fiume* (balletto in cui si rappresentava una visione idilliaca della collettivizzazione), decretando la caduta in disgrazia del compositore. Le critiche a *Lady Macbeth* avevano preso di mira il "degenerato naturalismo" che metteva in scena la disdicevole influenza dell'Occidente borghese; la colpa principale del balletto non era tanto la musica, piacevole e melodica, quanto il totale travisamento nella rappresentazione di un tema sociale molto serio. In breve, il compositore fu accusato di "tendenze formaliste". Alla pubblicazione degli articoli, Šostakovič stava lavorando alla Quarta sinfonia che, nelle intenzioni dell'autore, doveva diventare una sorta di credo compositivo. Di certo costituiva un netto cambio di direzione rispetto alle due precedenti sinfonie in un unico movimento, dai temi ideologicamente accettabili ma decisamente audaci e sperimentali nel linguaggio. La Quarta sinfonia era invece concepita come un'opera estremamente complessa e magniloquente in tre movimenti, composta in una vena mahleriana in cui predominava l'elemento grottesco. Šostakovič sapeva bene che, soltanto un anno prima, la grandiosa Prima sinfonia di Gavril Popov era stata ritirata immediatamente dopo il debutto in seguito ad accuse di formalismo per le sue *folies de grandeur*. Senza dubbio anche la Quarta sinfonia di Šostakovič sarebbe stata criticata per la sua "inutile" complessità e per l'inopportuno pessimismo, oltre che per le fin troppo evidenti "tendenze formaliste". Sorprende quindi che, con il debutto programmato per il dicembre 1936 e le prove già iniziate, Šostakovič sia stato indotto a ritirare il lavoro all'ultimo momento: la Quarta avrebbe debuttato solo venticinque anni più tardi, molto tempo dopo la morte di Stalin.

Il compositore si trovava dunque a dover affrontare una profonda crisi professionale e personale, e passarono parecchi mesi prima che riuscisse di nuovo a comporre.

Alla fine dell'aprile 1937, Šostakovič iniziò a lavorare alla Quinta sinfonia, che doveva riabilitarlo agli occhi del regime. Come lui stesso scrisse in un articolo sei mesi più tardi, il processo creativo era stato lungo e intenso, ma ciò gli aveva permesso, una volta iniziato, di procedere a grande velocità. La Quinta fu ultimata nel settembre 1937, due mesi prima del debutto, il 21 novembre, con l'Orchestra Sinfonica di Leningrado diretta dal giovane e relativamente sconosciuto Evgenij Mravinskij, da quel momento in poi strettamente legato all'opera di Šostakovič.

Le enormi aspettative di pubblico e critica fecero della prima di Leningrado un evento senza precedenti, atteso nella massima tensione. Il successo non era affatto scontato, ma l'esecuzione fu accolta entusiasticamente e paragonata per importanza storica solo alla prima della *Patetica* di Čajkovskij. Poco tempo dopo, in occasione della prima a Mosca, Šostakovič aggiunse il sottotitolo "Risposta di un artista a una giusta critica".

La sinfonia è un'opera tonale in Re minore, e segue lo schema classico in quattro movimenti. Il primo movimento, Moderato, si apre con un'austera frase puntata iniziale, costruita su intervalli di sesta, ascendenti e discendenti, ad imitazione di violini e violoncelli. È una sorta di epigrafe al tema principale contraddistinto dal legato così lirico che, con leggere variazioni, verrà ripreso nei movimenti successivi. Applicando il principio del contrasto dialettico della forma-sonata, il compositore opta per un secondo argomento lento e lirico, in Mi bemolle minore, caratterizzato nella linea melodica da ampi salti di ottave e settime. È nello sviluppo che Šostakovič definisce il suo innovativo concetto di forma-sonata, le cui caratteristiche sono i successivi cambiamenti di tempo e battuta, e la continua trasformazione del materiale tematico. La musica è soggetta a intensificazioni e accelerazioni, e procede implacabilmente verso un lungo climax. Il tocco da maestro sta nel modo in cui si arriva alla ripresa, il momento di maggior intensità in *più che fortissimo* in cui riappare la frase puntata dell'epigrafe

the Mahlerian vein, where the grotesque element predominated. Shostakovich was of course aware that only a year earlier Gavriil Popov's grandiose First symphony was withdrawn immediately after its première, having been criticised for its *folies de grandeur* and formalism. There is no doubt that Shostakovich's Fourth Symphony would have been judged for its "unnecessary" complexity and misplaced pessimism, for its all too-evident "formalist tendencies". What is surprising was that its première was scheduled in December 1936, but at the eleventh hour Shostakovich was instructed to withdraw the work after it had already gone into rehearsal. Indeed the Fourth Symphony was only to receive its first performance twenty five years later, long after Stalin's death.

The composer now faced a deep professional and personal crisis, and several months elapsed before he was able to start composing at all. At the end of April 1937 Shostakovich started writing his Fifth Symphony, knowing that he had to redeem himself from disfavour with this work. As he wrote in an article six months later, the thinking process had been long and intensive, but this allowed him to compose with great speed once he got started. The Fifth Symphony was completed in September 1937. Two months before its première on November 21st, given by the Leningrad Symphony orchestra conducted by the young and then relatively unknown Evgeny Mravinsky, who was thereafter to be particularly associated with Shostakovich's works.

The enormous expectations of audiences and critics alike meant that the Leningrad première was an unprecedented event of utmost tension. The symphony's success was by no means a foregone conclusion, but its performance was greeted ecstatically, and was to be compared in its historic importance only to the première of Tchaikovsky's Pathétique Symphony. Shortly afterwards, for the Moscow

Shostakovich



Šostakovič al pianoforte, con alcuni militari, sullo sfondo il ritratto di Stalin.

Shostakovich plays the piano for some army officers. On the wall is a portrait of Stalin.

première, Shostakovich allowed the expedient sub-title "An artist's reply to just criticism" to be attached to the work. The Symphony is a tonal work (in D minor), and follows the classical four movement pattern. Its first movement Moderato opens with a severe dotted rhythmic figure, based on ascending and descending intervals of a sixth, sounding in imitation of violins and cellos. This serves as an epigraph to the main lyrical legato theme, which, slightly varied, makes reappearances in the other movements. Applying the principle of dialectic contrast of sonata form, the composer chooses a slow and lyrical second subject, which sounds in E flat minor and is characterised by the large leaps of octaves and sevenths in the melodic line. It is in the development that Shostakovich characterises his innovative concept of sonata form. Its features are

iniziale. La ripresa comprime la struttura e fa sì che l'idea principale e i motivi secondari vengano esposti in canone. Come sarebbe poi diventato tipico della scrittura sinfonica di Šostakovič, tocca alla coda disinnescare la tensione, lasciando che la musica si spenga in dissolvenza.

Il secondo movimento, Allegretto, è uno scherzo in ritmo ternario con temi ben definiti, ora aspri e rozzi, ora ironici e allegri, talvolta al limite del grottesco, e comunque enormemente distanti dagli scherzi diabolici dell'Ottava e Nona sinfonia. Il trio utilizza un'orchestrazione ridotta, quasi cameristica, nel divertente tema del violino solista.

Il terzo movimento, Largo, è il cuore della Sinfonia, modellato sull'archetipo dell'adagio romantico come lo si trova nelle ultime tre sinfonie di Bruckner. I russi, comunque, associano spesso l'atmosfera di intima narrazione di questo movimento alla poesia confessionale di poeti come Blok, Tsvetaeva e Achmatova. Il tema di apertura, dai toni contenuti, evoca le voci di un coro invisibile, e in questo richiama il *Poema senza eroe* della Achmatova, in cui la poetessa prende su di sé il ruolo profetico del Coro classico. Un aspetto interessante di questa scrittura quasi corale è il modo in cui il compositore divide la sezione degli archi in otto parti anziché le cinque convenzionali (i violini sono divisi in 3 gruppi, le viole e i violoncelli in 2). Se il tema d'apertura è un lamento interiorizzato che ritorna a mo' di ritornello per l'intera opera, il secondo tema, introdotto da arpa e flauto solista, sembra più astratto, mentre il terzo tema, modulato dall'oboe solista sul tremolo dei violini, assume un carattere retorico che, al culmine dell'opera, acquista un tono di angosciata passione.

L'ultimo movimento, Allegro non troppo, inizia con un'inquietante battuta dell'intera orchestra, seguita da un solo di timpani su un rapporto tonica-dominante chiamato a sostenere il tema principale in una marcia (sempre costruita sull'intervallo di quarta) e a dominare l'intera coda. In questa sua vena minacciosa, il tema ricorda l'apertura della Quarta sinfonia, sebbene manchi

l'elemento di grottesca sguaiatezza che dava a quel lavoro un senso di terrore. Qui, l'intera sezione del primo tema è caratterizzata da una sorta di urgenza. Il secondo tema, introdotto dalle trombe sul crescendo dell'orchestra in *fortissimo*, ha un senso di patriottico trionfo, specialmente nella ripresa esaltata dei violini. Nell'insieme, l'aspetto incalzante di questo movimento può essere paragonato ad un corteo che avanza inesorabile verso un'inevitabile tragedia, forse un'esecuzione o un naufragio. Ma proprio quando ci si aspetta la catastrofe, Šostakovič la evita per avviarsi a celebrare la vittoria in una lunga coda, con l'incessante ripetizione di un messaggio di esultanza in un sonoro Re maggiore *più che fortissimo*. Questa apoteosi di trionfante grandiosità ha dei precedenti nei finali maestosi della Prima e della Terza di Mahler, ma in Šostakovič la lunghezza esagerata (con ottave ripetute in La dagli archi cui si sovrappongono gli ottoni) arriva quasi a negarne il significato.

Il successo della sinfonia non fu solo decretato dalla reazione entusiastica di pubblico e di critica, ma anche dall'interpretazione ideologicamente positiva dei vertici del Partito. Lo stesso compositore scrisse: "la conclusione della sinfonia offre una soluzione ottimistica e gioiosa agli episodi di tragica tensione dei movimenti precedenti". Sebbene all'epoca ancora non si sapesse, nel finale sconcertante della Quarta sinfonia l'atmosfera di grandioso trionfo cede a una lunga coda in cui, abbandonata ogni pretesa di ottimismo, la musica sfuma nel modo minore e nella dissolvenza del "morendo". Un finale tanto cupo sarebbe stato tacciato di "malsano pessimismo", cliché allora molto in voga per indicare qualsiasi cosa contraddicesse l'ideale dichiarato della società sovietica: la lotta per costruire "il luminoso futuro comunista". Šostakovič dimostrava così di aver imparato la lezione sui finali ottimistici... O, perlomeno, così si pensò. In realtà, aveva imparato qualcosa di diverso: l'arte di dire in musica più di una cosa, utilizzando una miriade di allusioni per dare un doppio taglio al significato del suo lavoro.

successive changes of tempo and pulsation as well as constant transformation of thematic material. The music is subject to intensification and acceleration, driving forward implacably towards a prolonged climax. A masterly touch is the way recapitulation is achieved as the moment of major intensity in *fff*, when the first dotted rhythm epigraph theme appears. The recapitulation compresses the structural form and uses the device of making both the main first subject and second subjects sound in canon. As was to become typical in Shostakovich's symphonic writing the coda's function is to defuse the tension, allowing the music to gently extinguish itself.

The second movement Allegretto is a scherzo with landler – like characteristics, with brightly etched themes, rough and raucous, ironic and gay in turn and occasionally verging on the grotesque, yet still a world apart from the demonic scherzos found later in the 8th or 10th symphonies. Its trio uses a reduced orchestration, nearly chamber – like in the humorous solo violin theme.

The 3rd movement Largo lies at the very heart of the Symphony and is modelled on the archetypal romantic adagio, such as those found in the last three Bruckner symphonies. Russians, however often associate the atmosphere of intimate narration in this movement with the confessional poetry of Tsvetaeva, Blok, Akhmatova. The hushed opening theme conjures up voices from an invisible choir, and in this points to Akhmatova's *Poem without a Hero*, where the poetess takes on the role of a fateful Chorus. An interesting aspect of this quasi-choral writing is the way the composer divides the string section into eight parts, rather than the conventional five (the violins divisi in 3, and violas and cellos in 2). If the opening theme is an interiorised lament which acts as a refrain throughout the work, the 2nd theme, first heard on harp and flute solo, seems more abstracted, while the third theme, introduced by solo oboe



Šostakovič con il Quartetto
Glazunov, 1940.

Shostakovich with the Glazunov
Quartet, 1940.

against tremolo violins, assumes a rhetorical character which in the work's culmination acquires an anguished passion.

The last movement, *Allegro non troppo* starts with an ominous trill in the full orchestra followed by timpani beating out the dominant – tonic bass which not only underpins the main march – like theme (also based on the interval of the fourth), but dominates the whole coda. In its mood of threatening menace this theme is reminiscent of the opening of the 4th Symphony, although it lacks the element of grotesque loudness that adds a sense of Terror to that work. Here the whole first theme section is characterised by its urgent pressing forward. The second theme, which first rings out on trumpets over a *ff* orchestral tutti, is endowed with a sense of patriotic triumph, particularly when taken over by the violins in exalted mood. Overall the driven aspect of this movement can be compared to a procession relentlessly moving forward to some inevitable tragic event, some form of execution or shipwreck. But just as we expect catastrophe, Shostakovich negates the minor and embarks on the long coda as a confirmation of victory, where a message of rejoicing is

Nella percezione contemporanea, la Quinta fu una delle prime opere sovietiche ad affrontare la questione centrale dei precetti del realismo socialista: la creazione di un prototipo di nuovo eroe sovietico. Nella letteratura del tempo, il protagonista tipico giunge alla verità ultima del socialismo solo dopo aver superato innumerevoli ostacoli, e il bagaglio di esperienze accumulate lungo il cammino permette al nuovo eroe di raggiungere una comprensione della vita ideologicamente corretta. A questo fa riferimento il lessico adottato dai critici per definire la Quinta una “tragedia lirica”, che poneva al centro la figura dell’Uomo Sovietico, conscio del suo essere sociale. Lo scrittore Aleksej Tolstoj (ironicamente detto il *conte rosso*) ebbe un ruolo decisivo per l’ammissione dell’opera entro i canoni dell’arte sovietica quando ne definì la sostanza “*stanovleniye lichnosti*”, “formazione della persona”. Le recensioni sfoggiavano la terminologia semantica della ufficialità sovietica: “palpitanti eroi”, “meditazioni amletiche”, “riflessioni filosofiche”, “lotta contro le forze della reazione”. L’espedito del sottotitolo, “Reazione di un artista a una giusta critica”, creava una cortina fumogena atta a nascondere i significati secondari dell’opera, che riflettevano sia le preoccupazioni personali dell’autore che, più in

generale, quelle della società. Šostakovič considerava una farsa le promesse ottimistiche di “un futuro migliore e più felice nel comunismo”: ne parlava come di un “modo per indurre al tripudio col bastone”, o una “verità mascherata da una bella mano di vernice”. Šostakovič non poteva non condividere la speranza che Puškin aveva espresso nella poesia “Rinascita” (da lui musicata non molto tempo prima in *Quattro Romanze per basso e pianoforte*): speranza che “il quadro scellerato” sbattuto dal barbaro a nascondere l’opera di un genio sarebbe stato un giorno strappato via per rivelare in tutta la sua originale bellezza l’immagine (o dovremmo forse dire il messaggio?) sottostante. Il tema musicale della romanza “Rinascita” torna in modo riconoscibile in apertura del tema principale nel finale della Quinta sinfonia. Di recente, però, il collegamento tra Šostakovič e Puškin è stato accantonato per far spazio a una serie di allusioni alla sfera privata del compositore.

Già da tempo la critica aveva notato che il tema proposto dagli ottoni nella coda finale è simile per linea melodica al ritornello della “habañera” nella *Carmen* di Bizet.

Un’esposizione molto più dettagliata di tale tesi suggerisce che Šostakovič abbia usato di proposito per la Quinta materiali ripresi dalla *Carmen*.¹ In particolare, si rileva la somiglianza tra la seconda idea del primo movimento e la seconda parte della “habañera”, in cui si canta “L’amour, l’amour.”

Il collegamento a *Carmen* certamente suggerisce l’esistenza di una “musa” ispiratrice, identificata in Elena Konstantinovskaya, studentessa di linguistica di cui Šostakovič si era invaghito per quasi un anno tra il 1934 e il 1935. La Konstantinovskaya ebbe vita difficile: arrestata nel 1936, rilasciata dopo sei mesi di carcere, lavorò come interprete durante la Guerra Civile in Spagna, dove incontrò e sposò il noto documentarista Roman Karmen, inviato lì come reporter di guerra. E fu così che la Konstantinovskaya assunse l’esotico nome di Karmen (tra parentesi, Roman Karmen, convinto sostenitore del comunismo, aveva il privilegio di poter filmare Stalin nel suo studio al Cremlino).

hammered out a resounding *fff* D major. This apotheosis of triumphant grandeur has antecedents in the majestic finales of Mahler’s 1st and 3rd symphonies, but with Shostakovich its exaggerated duration, (with repeated 8th notes on the note A in the strings under resounding trumpets) almost negates its significance.

The success of the Symphony lay not merely in its ecstatic reception by audience and critics, but in the positive ideological interpretation accorded to it by the Party authorities. Shostakovich himself wrote that the “symphony’s finale resolves the moments of tragic tension of the previous movements with a life-confirming optimism”. Although it was not known at the time, his Fourth symphony finished in a disconcerting manner, when the mood of grandiose triumph gives way to an extension of the coda, where all pretence of optimism is abandoned, and the music fades away in an anguished retreat, finishing very quietly – and in the minor. Such a gloomy ending would have been labelled as “Unhealthy pessimism”, a much – used cliché of the time, which implied anything that contradicted the confessed ideal of Soviet society – the striving towards “the bright future of communism”.

So Shostakovich showed he had learnt the lesson of optimistic endings, ...or so it was assumed. But in fact he had learnt something else: the art of saying more than one thing in his music, using a myriad of allusions to give a double edge to the meaning of his work.

According to contemporary perceptions, the Fifth Symphony was one of the first Soviet works to address the issue that was central to the precepts of Socialist realism, the creation of a prototype for the new Soviet hero. In the literature of the day, the typical protagonist arrives at the ultimate truth of socialism through overcoming innumerable hurdles. The baggage of experience acquired along the way allows the new hero to attain an ideologically correct understanding of

Shostakovich

life. Critics applied this lexicon in defining the Fifth Symphony a “lyrical tragedy”, with the assumed figure of socially-conscious Soviet Man at its centre. The writer Alexei Tolstoy (ironically called *the Red Count*), played an important role in getting the work accepted into the canons of Soviet art, when he defined the work’s substance as the “stanovleniye lichnosti”, “the formation of the person”. Reviews of the work bristled with the current semantics of official Soviet literature: “palpitating heros”, “Hamlet-like Musings”, “philosophical meditations”, “struggles with the forces of reaction”.

The expedient sub-title to the Fifth Symphony: “An artist’s reply to criticism” served as a smokescreen to hide secondary meanings, which reflected both personal concerns and those of society at large. Shostakovich regarded the leaders’ optimistic promises of “a still happier and better future under communism” as a travesty, which he variously defined as “Being beaten into Joyful rejoicing” or the “Truth varnished over”. Shostakovich could not but share Pushkin’s hopes expressed in the poem “Rebirth” (which he had only very recently set to music in his *Four Romances for bass and piano*, that “the lawless picture” slapped by the barbarian over a work of genius would be scraped away to reveal the original image, (or should we say message) in its pristine beauty. The “Rebirth” motif from the Romance of its name appears recognisably as the opening of the main theme of the Fifth Symphony’s finale. However recently this association with Pushkin’s poem have been overshadowed by a further set of allusions, which bear a private confessional aspect.

Already some time back critics had noted that the theme that sounds in trumpets in the final coda is similar in its melodic line to the refrain of the “habañera” from Bizet’s opera *Carmen*. A much more detailed exposition of the thesis suggests that Shostakovich consciously used material from *Carmen* in the Fifth Symphony.¹ In

Questo inciso biografico dà così una nuova svolta al significato della grandiosa apoteosi della sinfonia, che rappresenta dunque non solo le vertiginose altezze del realismo socialista, ma anche quelle dell’amore. Il vezzeggiativo di Elena era Lyalya. Nella terminologia musicale russa, “Lya” indica la nota La. Quando, nella coda finale, si arriva al Re maggiore, gli archi e i fiati suonano per circa 32 battute delle ottave ripetute in La. Per un russo, “La-La-La-La” diventa “Lya Lya Lya Lya”, il vezzeggiativo della musa di Šostakovič. Significativamente, inoltre, su queste note ripetute si staglia il ritornello della “habañera”, proposto dagli ottoni e sostenuto dal battere trionfante dei timpani. Ma, ci si chiederà, se ne accorse forse qualcuno, tra i contemporanei? Probabilmente no, anche se sicuramente alcuni compresero che, nel finale, Šostakovič stava dichiarando qualcosa di meno ottimistico di quel che sembrava. Lo scrittore Aleksandr Fadeyev, nonostante la sua lealtà al Partito e la sua posizione vicino ai vertici, dimostrò di aver visto lontano quando, contro l’opinione critica corrente, affermò: “La conclusione della sinfonia non suona come una risoluzione, e men che meno come una qualche forma di trionfo o vittoria. Piuttosto, sembra una forma di punizione o vendetta. Produce sull’ascoltatore un effetto di enorme forza emotiva, che, però, è la forza della tragedia”.

¹ Tale è la tesi del pianista Aleksandr Benditsij. L’idea è descritta in dettaglio nell’introduzione di Manashir Yakubov alla Quinta Sinfonia, pubblicata di recente nel quadro della riedizione dell’opera omnia in corso presso la Casa editrice DSCH di Mosca.

particular attention is drawn to the similarity of the second subject of the first movement with the second part of the “habanera” where the words “L’amour, L’amour” are sung.

The *Carmen* connection surely points to the existence of an inspirational “muse” identified as Elena Konstantinovskaya, a student of linguistics with whom Shostakovich had been infatuated for the best part of a year between 1934-1935. Konstantinovskaya endured a difficult fate; in 1936 she was arrested, but released after six months in prison. She worked in Spain as an interpreter during the Civil War. Here she met and married the well-known documentary film-maker Roman Karmen, who had been sent to Spain to cover the War. Thus it was that Konstantinovskaya came to bear this exotic surname Karmen (incidentally Roman Karmen, a firm believer in communism, had the privilege of being allowed to film Stalin in his Kremlin study).

This gives a new twist to the meaning of the grandiose apotheosis of the symphony, which represents not only the dizzy heights of socialist realism, but of true love. Elena’s diminutive name was Lyalya; Lya in Russian musical terminology denotes the note A (La in solfège). When the D major of the final coda is achieved, the strings and woodwind play for some 32 bars repeated eighth notes on the note A. For a Russian, “A -A -A -A” becomes “Lya Lya Lya Lya”, (or simply Shostakovich’s Muse’s pet name). All the more significant, since over these repeated notes the refrain from the habanera rings out in trumpets and trombones, underpinned by the triumphant beating of the timpani.

But we may ask, did any of his contemporaries notice this? Probably not, although undoubtedly some of them understood that Shostakovich spelled out something in the finale that was not as optimistic as it seemed. The writer Aleksandr Fadeyev, despite his allegiance to the Party and his position close to power, proved to have a perceptive insight when he contradicted the main thrust of critical opinion by saying: “The end of the symphony does not sound like a resolution, and even less any form of triumph or victory, rather it seems akin to some form of punishment or act of vengeance. It produces an effect on the listener of enormous emotional force, but it is the force of tragedy”.

¹ The author of this thesis is the pianist Alexander Benditsky. It is described in detail in Manashir Yakubov’s introductory article to the Fifth Symphony in a recent edition of the score published in edition of the complete works that is under way and published by DSCH publishing House, Moscow.

Ravenna Chicago



welcomes to Stars





Riccardo Muti

Riccardo Muti è direttore musicale della Chicago Symphony Orchestra dal settembre 2010.

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode nel Conservatorio di San Pietro a Majella. Prosegue gli studi al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, dove consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra.

Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico. L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo ha portato, nel 2010, a festeggiare i quarant’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra. Dal 1986 al 2005 è direttore musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con *Les dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo

Riccardo Muti became Music Director of the Chicago Symphony Orchestra in September 2010.

He was born in Naples where he studied piano at the Conservatory of San Pietro a Majella under Vincenzo Vitale, graduating with distinction. He was subsequently awarded a diploma in Composition and Conducting from the Conservatory “Giuseppe Verdi,” Milan, where he studied under the guidance of Bruno Bettinelli and Antonino Votto.

He first came to the attention of critics and the public in 1967, when he was unanimously awarded first place by the prestigious jury of the “Guido Cantelli” competition for conductors in Milan. The following year he was appointed principal conductor of the Maggio Musicale Fiorentino, a position he maintained until 1980. In 1971 Muti was invited by Herbert von Karajan to conduct at the Salzburg Festival, the first of many occasions, which led in 2010 to a celebration of forty years of artistic collaboration with the Austrian festival. During the 1970s, he was chief conductor of the London Philharmonia (1972 to 1982) succeeding Otto Klemperer. From 1980 to 1992, he inherited the position of Music Director of the Philadelphia Orchestra from Eugène Ormandy.

From 1986 to 2005, he was Music Director of the Teatro alla Scala and under his direction important projects were undertaken such as the Mozart-Da Ponte Trilogy and the Wagner Ring Cycle. Alongside the classics of the repertoire, he brought many rarely performed and neglected works to light, including pieces from the eighteenth century Neapolitan

school as well as operas by Gluck, Cherubini, Spontini and most recently performance of Poulenc's *Les dialogues des Carmélites* earned Muti the prestigious "Abbiati" prize from the critics. The long period spent as musical director of the La Scala organization culminated on December 7, 2004, in the triumphant re-opening of the restored La Scala with Antonio Salieri's *Europa riconosciuta*.

Over the course of his extraordinary career, Riccardo Muti has conducted most of the important orchestras in the world: from the Berlin Philharmonic to the Bayerischer Rundfunk, the New York Philharmonic to the Orchestre National de France, as well as, the Vienna Philharmonic, an orchestra to which he is linked by particularly close and important ties, and with which he has appeared at the Salzburg Festival since 1971. When Muti was invited to conduct the Vienna Philharmonic in a concert celebrating its 150 years, he was presented with the Golden Ring by the orchestra as a sign of special appreciation and affection, awarded to only a few select conductors. In April 2003, the French national radio channel, France Musique, broadcast a "Journée Riccardo Muti" consisting of 14 hours of his operatic and symphonic recordings made with all the orchestras he has conducted throughout his career. On December 14 of the same year, he conducted the long-awaited opening concert of the newly renovated Opera House La Fenice in Venice.

In 2004, Muti founded the Luigi Cherubini Youth Orchestra, which is composed of young musicians selected by an international committee from some 600 instrumentalists from all over Italy. Muti's recording activities span the classical symphonic and operatic repertoires to contemporary works, which have received recognition in the form of many prizes. Riccardo Muti's social and civic conscience as an artist is demonstrated by concerts in a number of places symbolising our

trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia, una "Journée Riccardo Muti", attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l'atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini" formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale, fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane. La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento. Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997 e 2009), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005) Meknès (2006), Roma (2007), Mazara del Vallo (2008), Trieste (2010) e Nairobi (2011) con il Coro e

l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee e, recentemente, con l'Orchestra Cherubini.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d'Onore in Francia (già Cavaliere, nel 2010 il Presidente Nicolas Sarkozy lo ha insignito del titolo di Ufficiale) e il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d'argento per l'impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo. La costante collaborazione tra Riccardo Muti e Wiener Philharmoniker nel 2010 ha compiuto 40 anni. A Salisburgo per il Festival di Pentecoste a partire dal 2007 insieme all'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, da lui fondata, ha affrontato un progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano. Nel 2010 è stato nominato in America "Musician of the Year" dalla importante rivista «Musical America». Nel febbraio 2011 il Maestro Riccardo Muti in seguito all'esecuzione e registrazione live della Messa da Requiem di Verdi con la CSO ha vinto la 53ª edizione dei Grammy Awards con due premi: Best Classical Album e Best Choral Album. Nel marzo 2011, è stato proclamato

troubled past and contemporary history, which he has conducted as part of "Le vie dell'Amicizia" (The Paths of Friendship) project, produced by the Ravenna Festival. These include Sarajevo (1997 and 2009), Beirut (1998), Jerusalem (1999), Moscow (2000), Yerevan and Istanbul (2001), New York (2002), Cairo (2003), Damascus (2004), El Diem, Tunisia (2005), Meknès (2006), Concert for Lebanon (2007), Mazara del Vallo (2008), Trieste (2010) and Nairobi (2011) with the La Scala Philharmonic and Chorus, the Orchestra and Chorus of the Maggio Musicale Fiorentino, the "Musicians of Europe United," a group made up of the top players of Europe's major orchestras and most recently with the Cherubini Youth Orchestra.

Innumerable honors have been bestowed on Riccardo Muti over the course of his career. He has been made a Cavaliere di Gran Croce of the Italian Republic and has received the Verdienstkreuz from Germany; recently he received the decoration of Officer of the Legion of Honor from French President Nicolas Sarkozy in a private ceremony held at Élysée Palace. He also was made an honorary Knight Commander of the British Empire by Queen Elizabeth II in Britain. The Salzburg Mozarteum awarded him its silver medal for his contribution to Mozart's music, and in Vienna was elected an honorary member of the Gesellschaft der Musikfreunde, the Wiener Hofmusikkapelle and the Wiener Staatsoper. Russian President Putin awarded him the Order of Friendship, and the State of Israel has honored him with the Wolf Prize for the arts. He has received honorary degrees from many universities in Italy and abroad. He conducted the Vienna Philharmonic in the opening concert for the celebrations of the 250th anniversary of Mozart's birth in Salzburg Grosses Festspielhaus. The continuous collaboration between Riccardo Muti and the Vienna Philharmonic in 2010 celebrated 40 years.

In Salzburg for the Whitsun Festival with

the Cherubini Orchestra he began in 2007 a five-year project dedicated to the rediscovery and the valorization of the musical heritage, operatic and sacred of the Neapolitan School of the 18th Century. In 2010 he was named 2010 Musician of the Year by Musical America. In February 2011 Riccardo Muti was awarded two Grammy Awards at the 53rd annual awards ceremony for his live recording of Verdi's *Messa da Requiem* with the Chicago Symphony Orchestra and Chorus. His recording won Best Classical Album and Best Choral Performance. In March 2011, Riccardo Muti was selected as the recipient of the coveted Birgit Nilsson Prize, presented in a ceremony on October 13 at the Royal Opera in Stockholm in the presence of H.M. King Carl XVI Gustaf and H.M. Queen Silvia. In April 2011, he was honored at the sixth annual Opera News Awards, and in May 2011 he was awarded Spain's prestigious Prince of Asturias Prize for the Arts. The award was presented last autumn in Oviedo at a grand ceremony chaired by H.R.H. the Prince of Asturias. In July 2011 he was named an honorary member of the Vienna Philharmonic and in August 2011 he was named an honorary director for life at the Rome Opera.

vincitore del prestigioso premio Birgit Nilsson, che gli è stato consegnato il 13 ottobre a Stoccolma alla Royal Opera alla presenza dei Reali di Svezia, le loro Maestà il Re Carl XVI Gustaf e la Regina Silvia. A New York, nell'aprile 2011 ha ricevuto l'Opera News Awards e in maggio gli è stato assegnato il premio "Principe Asturia per le Arti 2011", massimo riconoscimento artistico spagnolo, consegnato da parte di sua Altezza Reale il Principe Felipe di Asturia a Oviedo nell'autunno successivo.

Nel luglio 2011 Riccardo Muti è stato nominato membro onorario dei Wiener Philharmoniker e, in agosto, Direttore Onorario a vita del Teatro dell'Opera di Roma.

www.riccardomuti.com

Chicago Symphony Orchestra

La Chicago Symphony Orchestra (CSO) è considerata una delle più importanti orchestre al mondo. I suoi concerti sono richiesti in patria e dalle più prestigiose capitali del mondo. Nel settembre 2010 Riccardo Muti ne è divenuto il decimo Direttore musicale: la sua personale visione per l'Orchestra – il rafforzamento dell'impegno nella comunità di Chicago, il consolidamento dell'eredità della CSO attraverso il sostegno ad una nuova generazione di musicisti e la collaborazione con artisti dalla spiccata creatività – segna una nuova era per l'istituzione.

Il direttore e compositore francese Pierre Boulez, che dopo un lungo e continuativo rapporto con la CSO era dal 1995 Direttore ospite principale, è stato nominato nel 2006 Helen Regenstein Conductor Emeritus.

Con direttori di fama internazionale e artisti ospiti la CSO tiene oltre 150 concerti ogni anno nella sede di Chicago, il Symphony Center, e al Ravinia Festival sulla Chicago's North Shore, dove l'orchestra è in residenza ogni estate. Attraverso l'Institute for Learning, Access and Training, la CSO coinvolge ogni anno oltre 200.000 abitanti della zona di Chicago.

Nel gennaio 2010, Yo-Yo Ma ha assunto l'incarico di primo Judson and Joyce Green Creative Consultant, nominato da Riccardo Muti per un periodo di tre anni. In questa veste, è un preziosissimo collaboratore per il Maestro Muti, per i musicisti e i dipendenti della CSO, grazie alle sue impareggiabili qualità artistiche nonché alla capacità di comunicazione e cooperazione. Yo-Yo Ma e Riccardo Muti sono veri catalizzatori di ispirazione per la comunità di Chicago, grazie al potere di trasformazione insito nella musica. Inoltre, Yo-Yo Ma partecipa allo sviluppo e alla realizzazione di nuove iniziative, progetti e programmi musicali sotto l'egida dell'Institute for Learning, Access and Training.

The Chicago Symphony Orchestra (CSO) is consistently hailed as one of today's leading orchestras. Performances by the CSO are much in demand at home and in the most prestigious music capitals of the world. In September 2010, renowned Italian conductor Riccardo Muti became the CSO's tenth music director. His vision for the Orchestra – to deepen its engagement with the Chicago community, to nurture the legacy of the CSO while supporting a new generation of musicians, and to collaborate with visionary artists – signals a new era for the institution. French composer and conductor Pierre Boulez, whose long-standing relationship with the CSO led to his appointment as principal guest conductor in 1995, was named Helen Regenstein Conductor Emeritus in 2006.

In collaboration with internationally renowned conductors and guest artists, the CSO performs well over 150 concerts each year at its downtown Chicago home, Symphony Center, and at the Ravinia Festival on Chicago's North Shore, where it is in residence each summer. Through The Institute for Learning, Access and Training, the CSO engages more than 200,000 Chicago-area residents annually. In 2007, three highly successful media initiatives were launched – CSO Resound, the Orchestra's in-house record label for CDs and digital downloads; a return to the national airwaves with a new, self-produced weekly broadcast series; and the expansion of the CSO's web presence with free video downloads of innovative *Beyond the Score* presentations. In January 2010, Yo-Yo Ma became the CSO's first Judson and Joyce Green Creative Consultant, appointed by Riccardo Muti for a three-year term. In this role, he serves as an invaluable partner to Maestro Muti

and CSO staff and musicians; through his unparalleled artistry and unique ability to connect with others, Ma joins Muti to act as inspirational catalysts for the Chicago community, advocating for the transformative power that music can have. Ma will participate in the development and implementation of new initiatives, projects and music series under the auspices of The Institute for Learning, Access and Training. Two new Mead Composers-in-Residence began two-year terms in the fall of 2010. Mason Bates and Anna Clyne, appointed by Riccardo Muti, curate the contemporary *MusicNOW* series, sharing their relevant and impactful work with audiences in Chicago. By collaborating with artists from other fields and other institutions, Bates and Clyne are committed to reaching across traditional barriers and into the Chicago community with fresh ideas for partnerships and creating unique musical experiences. In addition to the *MusicNOW* series, for which each composer is writing a new piece to be premiered in spring 2011, the CSO performs Clyne's «rewind» and Bates' *The B-Sides* on subscription concerts in 2010/11. Since 1916, recording has been a significant part of the Orchestra's activities. Current releases on the CSO Resound label include Verdi's *Messa da Requiem* led by Riccardo Muti and featuring the Chicago Symphony Chorus; Strauss' *Ein Heldenleben* and Webern's *Im Sommerwind*, Bruckner's Seventh Symphony, Shostakovich's Fourth Symphony and Mahler's First, Second, Third and Sixth Symphonies, all conducted by Bernard Haitink; Poulenc's *Gloria* (featuring soprano Jessica Rivera) and Ravel's *Daphnis et Chloé* with the Chicago Symphony Chorus led by Haitink; Stravinsky's *Pulcinella*, Four Études and Symphony in Three Movements with Pierre Boulez; *Traditions and Transformations: Sounds of Silk Road Chicago*, featuring the Silk Road Ensemble, Yo-Yo Ma and Wu Man; and a download-only recording of Shostakovich's Fifth Symphony under Myung-Whun Chung.

Nell'autunno 2010, due compositori in residenza hanno intrapreso un periodo biennale di collaborazione (poi esteso per altri due anni): Mason Bates e Anna Clyne che, nominati da Riccardo Muti con l'incarico di curare la rassegna contemporanea *MusicNOW*, condividono il loro importante e significativo lavoro con il pubblico di Chicago. Collaborando con artisti di altri settori, Mason Bates e Anna Clyne approfondono il loro impegno per superare le barriere tradizionalmente erette tra i generi e le arti e, quindi, penetrare nella comunità di Chicago con idee nuove, dando vita ad innovative esperienze musicali. Oltre che per la rassegna *MusicNOW*, per la quale ciascuno dei due compositori ha scritto un nuovo brano eseguito in prima mondiale nel 2011, la CSO ha eseguito «rewind» di Clyne e *The B-Sides* di Bates per i concerti in abbonamento della stagione 2010/2011 e, nel febbraio 2012, *Night Ferry* di Clyne e *Alternative Energy* di Bates in prima mondiale.

Dal 1916 le incisioni discografiche costituiscono una parte importante dell'attività della CSO. Le attuali registrazioni della CSO Resound, etichetta inaugurata nel 2007, includono *Chicago Symphony Orchestra Brass Live*, la *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Riccardo Muti, con la partecipazione del Chicago Symphony Chorus, *Ein Heldenleben* di Strauss, *Im Sommerwind* di Webern, la Settima Sinfonia di Bruckner, la Quarta Sinfonia di Šostakovič, la Prima, la Seconda, la Terza e la Sesta Sinfonia di Mahler, tutte dirette da Bernard Haitink, il *Gloria* di Poulenc (con la partecipazione del soprano Jessica Rivera), *Daphnis et Chloé* di Ravel con il Chicago Symphony Chorus, diretto di nuovo da Haitink, *Pulcinella*, Quattro Studi e Sinfonia in tre movimenti di Stravinskij diretti da Pierre Boulez; *Traditions and Transformations: Sound of Silk Road Chicago*, con la partecipazione del Silk Road Ensemble, Yo-Yo Ma e Wu Man, la Quinta Sinfonia di Šostakovič diretta da Myung-Whun Chung (disponibile solo in digitale). Le incisioni della CSO hanno ricevuto 62 Grammy Awards dalla National Academy of Recording Arts and

Sciences. L'incisione della Quarta Sinfonia di Šostakovič diretta da Haitink, pubblicata dalla CSO Resound e comprendente un dvd con la presentazione "Al di là della partitura", ha vinto il Grammy 2008 per la migliore esecuzione orchestrale. In quello stesso anno, *Traditions and Transformations: Sound of Silk Road Chicago* si è aggiudicata il Grammy nella categoria Best Engineered Album per la musica classica. Nel 2011, l'incisione della Messa da Requiem di Verdi diretta da Riccardo Muti ha vinto due Grammy Awards nelle categorie Best Classical Album e Best Choral Performance.

Nell'aprile del 2007, la CSO è tornata sulle frequenze radiofoniche nazionali con una trasmissione autoprodotta a cadenza settimanale e diffusa su oltre 300 stazioni nazionali attraverso la WFMT Radio Network e online sul sito www.cso.org. Si tratta di appuntamenti radiofonici che offrono un nuovo ed originale approccio alla programmazione radiofonica di musica classica, con contenuti vivaci e coinvolgenti, pensati appositamente per approfondire e creare un ulteriore legame con la programmazione dell'Orchestra durante la stagione concertistica.

La storia della Chicago Symphony Orchestra inizia nel 1891, quando Theodore Thomas, il più importante direttore americano dell'epoca e pioniere della musica classica, viene invitato a fondare un'orchestra sinfonica a Chicago da Charles Norman Fay, uomo d'affari della città. L'obiettivo di Theodore Thomas, ovvero istituire un'orchestra permanente di elevatissima qualità, si realizza già con i primi concerti nel mese di ottobre di quello stesso anno. Theodore Thomas riveste la carica di Direttore musicale sino al 1905, anno della sua morte: tre settimane dopo la sala dei concerti della sede della Chicago Symphony Orchestra viene intitolata al suo nome.

A Thomas succede Frederick Stock, che aveva iniziato la propria carriera in orchestra come violista nel 1895 per diventare poi Direttore assistente quattro anni dopo. Egli riveste il ruolo di Direttore musicale per ben 37 anni, dal

Recordings by the CSO have earned 62 Grammy Awards from the National Academy of Recording Arts and Sciences. The CSO Resound recording of Shostakovich's Fourth Symphony with Haitink, which includes a dvd *Beyond the Score* presentation, won the 2008 Grammy for Best Orchestral Performance. That same year, *Traditions and Transformations: Sounds of Silk Road Chicago* received the Grammy for Best Engineered Album, Classical. Most recently, the recording of Verdi's Messa da Requiem with Riccardo Muti was recognized with two Grammy Awards in 2011 for Best Classical Album and Best Choral Performance. The CSO returned to the airwaves with its self-produced weekly broadcast in April 2007, which is syndicated to more than 300 markets nationwide on the WFMT Radio Network as well as online at cso.org. These broadcasts offer a new and distinctive approach to classical music radio programming, with lively and engaging content designed to provide deeper insight and offer further connection to the music performed in the Orchestra's concert season. The Chicago Symphony Orchestra's distinguished history began in 1891, when Theodore Thomas, then the leading conductor in America and a recognized music pioneer, was invited by Chicago businessman Charles Norman Fay to establish a symphony orchestra here. Thomas' aim to establish a permanent orchestra with performance capabilities of the highest quality was realized at the first concerts in October of that year. Thomas served as music director until his death in 1905 – just three weeks after the dedication of Orchestra Hall, the Chicago Orchestra's permanent home. Thomas' successor was Frederick Stock, who began his career in the viola section in 1895 and became assistant conductor four years later. His tenure at the Orchestra's helm lasted 37 years, from 1905 to 1942 – the longest of Chicago's 10 music directors. Dynamic and innovative, the Stock years saw the founding of the Civic Orchestra

of Chicago, the first training orchestra in the United States affiliated with a major symphony orchestra, in 1919. He also established youth auditions, organized the first subscription concerts especially for children and began a series of popular concerts.

Three distinguished conductors headed the Orchestra during the following decade: Désiré Defauw was music director from 1943 to 1947; Artur Rodzinski assumed the post in 1947/48; and Rafael Kubelik led the Orchestra for three seasons from 1950 to 1953.

The next ten years belonged to Fritz Reiner, whose recordings with the Chicago Symphony Orchestra are still considered performance hallmarks. It was Reiner who invited Margaret Hillis to form the Chicago Symphony Chorus in 1957. For the five seasons from 1963 to 1968, Jean Martinon held the position of music director.

Sir Georg Solti, the Orchestra's eighth music director, served from 1969 until 1991. He then held the title of music director laureate and returned to conduct the Orchestra for several weeks each season until his death in September 1997. Solti's arrival in Chicago launched one of the most successful musical partnerships of our time. The CSO's first overseas tour came in 1971 under his direction, and subsequent European tours, as well as trips to Japan and Australia, have reinforced its reputation as one of the world's finest musical ensembles.

Daniel Barenboim was named music director designate in January 1989, and he assumed leadership as the Orchestra's ninth music director in September 1991, a position he held until June 2006. His music directorship was distinguished by the opening of Chicago's new Symphony Center in 1997, highly praised operatic productions at Orchestra Hall, numerous virtuoso appearances with the Orchestra in the dual role of pianist and conductor, 21 international tours (including the first to South America) and an ongoing series of composer perspectives woven into the

1905 al 1942, il periodo più lungo tra i direttori musicali della CSO. Dinamici e innovativi, gli anni di Friederick Stock, vedono la fondazione, nel 1919, della Civic Orchestra di Chicago, la prima orchestra giovanile degli Stati Uniti affiliata a un'importante orchestra sinfonica; il Maestro Stock istituisce anche audizioni per giovani musicisti, organizza i primi concerti in abbonamento destinati ai bambini e avvia rassegne di concerti più popolari.

Nel decennio successivo tre Direttori musicali si susseguono alla guida dell'Orchestra: Désiré Defaw, dal 1943 al 1947, Artur Rodzinski, nella stagione 1947/48, e Rafael Kubelik per tre stagioni dal 1950 al 1953.

Da quel momento, e per dieci anni, entra in scena Fritz Reiner, le cui incisioni con la Chicago Symphony Orchestra sono tuttora considerate pietre miliari. È lo stesso Reiner ad invitare Margaret Hillis a formare il Chicago Symphony Chorus, nel 1957. Dopo, per cinque stagioni dal 1963 al 1968, Direttore musicale sarà Jean Martinot.

Sir Georg Solti, ottavo Direttore musicale, riveste questo ruolo dal 1969 al 1991; per essere poi insignito del titolo di Direttore musicale onorario e tornare a dirigere l'Orchestra per diverse settimane nel corso delle stagioni successive, sino alla sua morte avvenuta nel settembre del 1997. L'arrivo di Solti a Chicago dà inizio ad una delle più importanti collaborazioni musicali dell'epoca: è del 1971 la prima tournée internazionale della CSO sotto la sua direzione, e successivamente le tournée in Europa, Giappone e Australia contribuiscono alla fama dell'Orchestra come una delle migliori al mondo.

Daniel Barenboim inizia la collaborazione con l'Orchestra nel gennaio del 1989, divenendone il nono Direttore musicale nel 1991, posizione che ricopre fino al giugno del 2006. La sua direzione è contrassegnata dall'apertura del Chicago's New Symphony Center, inaugurato nel 1997, dalle encomiate produzioni operistiche, dalle sue apparizioni nella doppia veste di pianista e direttore, dai 21 tour internazionali (tra cui il primo della CSO in Sud America) e dall'apertura a nuove

composizioni, eseguite durante i concerti riservati agli abbonati.

Pierre Boulez, ora Direttore Emerito, è uno dei tre musicisti ad essere stato nominato Direttore principale ospite della Chicago Symphony Orchestra. Carlo Maria Giulini, che ha iniziato la sua collaborazione con la Chicago sul finire degli anni Cinquanta, è stato Direttore principale ospite dal 1969 al 1972; Claudio Abbado lo è stato dal 1982 al 1985.

Dal 2006 al 2010, l'eminente direttore olandese Bernard Haitink è diventato Direttore principale, primo nella storia della CSO, guidando l'orchestra con la sua spiccata e acuta sensibilità musicale e aprendosi a nuove esperienze, come il lancio della CSO Resound e gli innumerevoli tour internazionali di grande successo. La Chicago Symphony Orchestra, dopo il primo tour europeo con Georg Solti nel 1971, è stata protagonista di 37 tour internazionali. In Europa è tornata per la ventottesima volta nell'estate del 2011 e numerose sono state le sue esibizioni in Estremo Oriente: l'ultima volta nel 2009 con concerti a Tokyo, Yokohama, Hong Kong, Shangai e Beijing. Ma i suoi tour l'anno portata anche in Russia, Australia e Sud America.

La Chicago Symphony Orchestra è spesso associata a Ravinia, nell'Highland Park in Illinois, fin dalla sua prima presenza nel corso della seconda stagione del Ravinia Park nel novembre 1905. Da allora vi ha poi partecipato regolarmente fino all'agosto 1931 – quando il Ravinia Park entra in un periodo buio legato alla Grande Depressione – per poi tornarvi nell'agosto del 1936 contribuendo ad inaugurare la prima stagione del Ravinia Festival, che da quel momento è divenuto un appuntamento estivo costante per la CSO.

Orchestra's subscription concerts.

Pierre Boulez, who now is conductor emeritus, is one of three musicians to have held the title of principal guest conductor of the Chicago Symphony Orchestra. Carlo Maria Giulini, who began to appear in Chicago regularly in the late 1950s, was named principal guest conductor in 1969, serving until 1972. Claudio Abbado held the position from 1982 to 1985. From 2006 to 2010, eminent Dutch conductor Bernard Haitink held the post of principal conductor, the first in CSO history, guiding the Orchestra with astute musical leadership and embarking on such notable ventures as the launch of CSO Resound and multiple triumphant international tours.

The Chicago Symphony Orchestra has embarked on 37 overseas tours since Sir Georg Solti led the first European tour in 1971, most recently visiting Europe in the late summer of 2011 (its 28th tour to that continent). The CSO has traveled to the Far East seven times-most recently in early 2009, visiting Tokyo, Yokohama, Hong Kong and Shanghai and Beijing for the first time-as well as once each to Russia, Australia and South America.

The Chicago Symphony Orchestra has long been associated with Ravinia, in Highland Park, Illinois, having first performed in Ravinia Park's second season in November 1905 and appearing repeatedly through August 1931, after which the Park fell dark under the Great Depression. The Orchestra helped to inaugurate the first season of the Ravinia Festival in August 1936 and has been in residence there every summer since.

Bank of America Merrill Lynch è lo Sponsor Globale della Chicago Symphony Orchestra

Bank of America Merrill Lynch is the Global Sponsor of the Chicago Symphony Orchestra

Organico orchestrale Orchestra Roster

Riccardo Muti Music Director
Pierre Boulez Helen Regenstein
Conductor Emeritus
Yo-Yo Ma Judson and Joyce Green
Creative Consultant
Duain Wolfe Chorus Director
Mason Bates, Anna Clyne Mead
Composers-in-Residence

violini violins

Robert Chen
Maestro Concertatore
The Louis C. Sudler Chair,
sostenuto da un benefattore anonimo
Stephanie Jeong
Maestro Concertatore associato
David Taylor
Yuan-Qing Yu
Maestri Concertatori assistenti*
Cornelius Chiu
Nathan Cole^o
Alison Dalton
Kozue Funakoshi
Russell Hershow
Qing Hou^o
Nisanne Howell
Blair Milton
Paul Phillips, Jr.
Sando Shia
Susan Synnstedt
Rong-Yan Tang
Akiko Tarumoto^o

Baird Dodge
Principale
Albert Igolnikov
Assistente Principale
Lei Hou
Ni Mei
Fox Fehling
Hermine Gagné
Rachel Goldstein
Mihaela Ionescu
Melanie Kupchynsky
Wendy Koons Meir
Aiko Noda
Joyce Noh
Nancy Park
Ronald Satkiewicz
Florence Schwartz-Lee
Jennie Wagner

viole violas

Charles Pikler
Principale
Li-Kuo Chang
Assistente Principale
The Louise H. Benton Wagner Chair
John Bartholomew
Catherine Brubaker
Karen Dirks
Diane Mues
Lawrence Neuman
Yukiko Ogura
Daniel Orbach
Max Raimi
Thomas Wright^o

violoncelli cellos

John Sharp
Principale
The Eloise W. Martin Chair
Kenneth Olsen
Assistente Principale
The Adele Gidwitz Chair
Loren Brown
Richard Hirschl
Daniel Katz
Katinka Kleijn
Jonathan Pegis
David Sanders
Gary Stucka
Brant Taylor

contrabbassi basses

Daniel Armstrong
Roger Cline
Joseph DiBello
Michael Hovnanian
Robert Kassinger
Mark Kraemer
Stephen Lester
Bradley Opland

arpe harps

Sarah Bullen
Principale
Lynne Turner

flauti flutes

Mathieu Dufour

Principale

Richard Graef°

Assistente Principale

Louise Dixon°

Jennifer Gunn

ottavino piccolo

Jennifer Gunn

oboi oboes

Eugene Izotov

Principale

The Nancy and Larry Fuller Chair

Michael Henoch°

Assistente Principale

Gilchrist Foundation Chair

Lora Schaefer

Scott Hostetler

corno inglese English horn

Scott Hostetler

clarinetti clarinets

Stephen Williamson

Principale

John Bruce Yeh

Assistente Principale

Gregory Smith

J. Lawrie Bloom

clarinetto in mi bemolle E-Flat

clarinet

John Bruce Yeh

clarinetto basso bass clarinet

J. Lawrie Bloom

fagotti bassoons

David McGill°

Principale

William Buchman

Assistente Principale

Dennis Michel

corni horns

Dale Clevenger

Principale

Daniel Gingrich

Principale Associato

James Smelser

David Griffin

Oto Carrillo

Susanna Gaunt

trombe trumpets

Christopher Martin

Principale

The Adolph Herseth Principal Trumpet

Chair, sostenuto da un benefattore

anonimo

Mark Ridenour

Assistente Principale

John Hagstrom

Tage Larsen

tromboni trombones

Jay Friedman

Principale

Michael Mulcahy

Charles Vernon

trombone basso bass trombone

Charles Vernon

tuba

Gene Pokorny

Principale

The Arnold Jacobs Principal Tuba Chair,

sostenuto da Christine Querfeld

timpani

Vadim Karpinos

Sostituto Principale

percussioni percussion

Cynthia Yeh

Principale

Patricia Dash

Vadim Karpinos

James Ross

piano

Mary Sauer

Principale

bibliotecari librarians

Peter Conover

Principale

Carole Keller°

Mark Swanson

personale d'orchestra orchestra

personnel

John Deverman

Direttore

Anne MacQuarrie

Responsabile audizioni e personale

d'orchestra CSO

tecnici di scena stage technicians

Kelly Kerins

Direttore di scena

Dave Hartge

James Hogan

Christopher Lewis

Patrick Reynolds

Todd Snick

Joe Tucker

* I Maestri concertatori assistenti sono elencati per anzianità.

° In congedo.

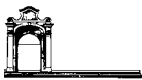
Le sezioni di archi della Chicago Symphony Orchestra ruotano abitualmente i posti. I suonatori dietro la prima fila (le prime due file nei violini) cambiano posto sistematicamente ogni due settimane e sono indicati in ordine alfabetico. Anche nella sezione percussioni i nomi sono elencati in ordine alfabetico.

La David and Mary Winton Green Principal Bass Chair (contrabbasso Principale) attualmente non è occupata.

* Assistant concertmasters are listed by seniority.
° On leave.

The Chicago Symphony Orchestra string sections utilize revolving seating. Players behind the first desk (first two desks in the violins) change seats systematically every two weeks and are listed alphabetically. Section percussionists also are listed alphabetically.

The David and Mary Winton Green Principal Bass Chair currently is unoccupied.



RAVENNA FESTIVAL

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani
Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Ouidad Bakkali
Gianfranco Bessi
Antonio Carile
Alberto Cassani
Valter Fabbri
Natalino Gigante
Roberto Manzoni
Maurizio Marangolo
Pietro Minghetti
Gian Paolo Pasini
Roberto Petri
Lorenzo Tarroni

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Marketing e ufficio stampa

Responsabile Fabio Ricci

Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza

Sistemi informativi, archivio fotografico

Stefano Bondi, Giorgia Orioli*

Impaginazione e grafica Antonella La Rosa

Segreteria Antonella Gambi, Ivan Merlo*

Biglietteria

Responsabile Daniela Calderoni

Biglietteria e promozione

Bruna Berardi, Fiorella Morelli, Paola Notturmi,

Maria Giulia Saporetti, Francesca Scabbia*,

Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita

Stefania Catalano, Franco Belletti*,

Andrea Didoné*, Eleonora Ginexi*,

Michele Morandi*, Giuseppe Rosa

Segreteria e contrattualistica

Responsabile Lilia Lorenzi

Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti

Segreteria artistica Federica Bozzo,

Marianna Liosi*

Segreteria amministrazione Valentina Battelli

Segreteria di direzione Michela Vitali,

Elisa Vanoli*

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini

Servizi di sala Alfonso Cacciari

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani

Capo macchinisti Enrico Ricchi

Macchinisti Enrico Berini*, Matteo Gambi,

Massimo Lai, Francesco Orefice,

Marco Stabellini

Capo elettricisti Luca Ruiba

Elettricisti Christian Cantagalli, Uria Comandini,

Enrico Finocchiaro*, Marco Rabiti,

Alessandro Ricci*, Andrea Scarabelli*

Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis

Portineria Giuseppe Benedetti,

Giusi Padovano*

* Collaboratori a tempo determinato

Le immagini alle pagine 12, 16 e 19 sono gentilmente concesse dall'Archivio Nino Rota - Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia.

Photographs at pages 12, 16 and 19 were provided by the Nino Rota Archive - Giorgio Cini Foundation, Venice.

Tutte le immagini fotografiche relative al maestro Riccardo Muti e alla Chicago Symphony Orchestra sono di Todd Rosenberg.

Photographs of Riccardo Muti and the Chicago Symphony Orchestra by Todd Rosenberg.

Si ringrazia Francesco Lombardi, responsabile dell'Archivio Nino Rota della Fondazione Giorgio Cini.

Thanks to Francesco Lombardi of the Nino Rota Archive - Giorgio Cini Foundation.

programma di sala a cura di

programme notes by

Susanna Venturi

traduzioni di

translated by

Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica

graphic design

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale

priva di cloro elementare

e di sbiancanti ottici

printed on unbleached natural

with no optical brighteners

stampa

printed by

Grafiche Morandi, Fusignano

sostenitori



media partner



in collaborazione con

