



RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

**ORCHESTRA OF THE AGE
OF THE ENLIGHTENMENT
THE CHOIR OF THE
ENLIGHTENMENT**

direttore

ROGER NORRINGTON



*La Deco Industrie
è lieta di augurarvi
una magnifica serata.*

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.

Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Teatro Alighieri
Lunedì 15 luglio 1996, ore 21

**Orchestra of the Age of Enlightenment
The Choir of the Enlightenment**

direttore

Roger Norrington

maestro del coro

Simon Halsey

soprano

Hillevi Martinpelto

tenore

John Mark Ainsley

basso

Robert Lloyd

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Die Schöpfung

*Oratorio in tre parti per soli, coro e orchestra
su testo di Gottfried van Swieten
da "Paradise Lost" di John Milton*

DIE SCHÖPFUNG

Erster Teil

Nr. 1 Einleitung.

Die Vorstellung des Chaos.

Largo

Recitativ mit Chor

(Gen.1, 1-4)

Raphael (Baß)

Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde; und die Erde war ohne Form und leer; und Finsternis war auf der Fläche der Tiefe.

Chor

Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Waßer; und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.

Uriel (Tenor)

Und Gott sah das Licht, daß es gut war; und Gott schied das Licht von der Finsternis.

Nr. 2 Arie mit Chor

Andante - Allegro moderato

Uriel

Nun schwanden vor dem heiligen Strahle
des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten;
der erste Tag entstand.

Verwirrung weicht und Ordnung keimt empor.
Erstarrt entflieht der Höllengeister Schar,
in des Abgrunds Tiefen hinab
zur ewigen Nacht.

Chor

Verzweiflung, Wut und Schrecken
begleiten ihren Sturz.

Und eine neue Welt
entspringt auf Gottes Wort.

Nr. 3 Recitativ

Raphael

Und Gott machte das Firmament und teilte die Waßer, die

LA CREAZIONE

Parte prima

Nr. 1 Introduzione

Il caos.

Recitativo con coro

Raffaele

In principio Dio creò il cielo e la terra; e la terra era informe e vuota; e le tenebre erano sopra la superficie dell'abisso.

Coro

E lo Spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque, e Dio disse: Sia luce, e luce fu.

Uriele

E Dio vide che la luce era buona; e Dio separò la luce dalle tenebre.

Nr. 2 Aria con coro

Andante - Allegro moderato

Uriele

Dispaiono allora dinanzi al raggio sacro
le ombre grigiastre della nera oscurità;
sorse il primo giorno.

Il caos recede e l'ordine spunta.
Sgomenta fugge la schiera degli spiriti infernali,
giù nelle profondità dell'abisso
verso l'eterna notte.

Coro

Disperazione, rabbia e paura
accompagnano la loro caduta.

E un mondo nuovo
scaturisce alla parola di Dio.

Nr. 3 Recitativo

Raffaele

E Dio costruì il firmamento e divise le acque che erano sotto il

unter dem Firmament waren, von den Gewässern, die ober dem Firmament waren, und es ward so. Da tobten brausend heftige Stürme. Wie Spreu vor dem Winde, so flogen die Wolken. Die Luft durchschnitten feurige Blitze, und schrecklich rollten die Donner umher. Der Flut entstieg auf sein Geheiß der allerquickende Regen, der allverheerende Schauer, der leichte, flockige Schnee.

Nr. 4 Chor mit Sopran - Solo

Allegro

Gabriel (Sopran)

Mit Staunen sieht das Wunderwerk
der Himmelsbürger frohe Schar,
und laut ertönt aus ihren Kehlen
des Schöpfers Lob,
das Lob des zweiten Tags.

Chor

Und laut ertönt aus ihren Kehlen
des Schöpfers Lob,
das Lob des zweiten Tags.

Nr. 5 Recitativ

Raphael

Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel zusammen an einem Platz, und es erscheine das trockne Land; und es ward so. Und Gott nannte das trockne Land: Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er Meer, und Gott sah, daß es gut war.

Nr. 6 Arie

Allegro assai

Raphael

Rollend in schäumenden Wellen
bewegt sich ungestüm das Meer.
Hügel und Felsen erscheinen,
der Berge Gipfel steigt empor.
Die Fläche, weit gedehnt,
durchläuft der breite Strom
in mancher Krümme.
Leise rauschend gleitet fort
im stillen Tal der helle Bach.

firmamento, dalle acque che erano al di sopra del firmamento, così avvenne. Allora infuriarono con fragore violente bufere. Come pula al soffio del vento, così volavano le nubi. Fendevano l'aria lampi di fuoco e intorno rimbombavano tuoni incutendo terrore. Su suo comando emersero dai flutti la pioggia che tutto ravviva, il rovescio che tutto devasta, la neve, a fiocchi leggera.

Nr. 4 Coro con soprano solo

Gabriele

La lieta schiera dei beati
vede stupita il prodigio,
e alta dalle loro bocche
risuona la lode del Creatore,
la lode del secondo giorno.

Coro

E alta dalle loro bocche
risuona la lode del Creatore,
la lode del secondo giorno.

Nr. 5 Recitativo

Raffaele

E Dio disse: L'acqua che sta sotto il cielo si raccolga in un unico luogo, e appaia il suolo asciutto; e così fu. E Dio chiamò "terra" il suolo asciutto e "mare" l'insieme delle acque, e Dio vide che ciò era buono.

Nr. 6 Aria

Raffaele

Rimbombando in onde di schiuma
si agita il mare in tumulto.
Colline appaiono e rocce,
s'innalzano le vette dei monti.
La vasta corrente
percorre l'immensa distesa
in tanti meandri.
Scorre con un mormorio leggero
il limpido ruscello nella valle silente.

Nr. 7 Recitativ

Gabriel

Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor, Kräuter, die Samen geben, und Obstbäume, die Früchte bringen ihrer Art gemäß, die ihren Samen in sich selbst haben auf der Erde; und es ward so.

Nr. 8 Arie

Andante

Gabriel

Nun beut die Flur das frische Grün
dem Auge zur Ergötzung dar;
den anmutsvollen Blick
erhöht der Blumen sanfter Schmuck.
Hier duften Kräuter Balsam aus:
hier sproßt den Wunden Heil.
Die Zweige krümmt der gold'nen Früchte Last;
hier wölbt der Hain zum kühlen Schirme sich,
den steilen Berg bekrönt ein dichter Wald.

Nr. 9 Recitativ

Uriel

Und die himmlischen Heerscharen verkündigten den dritten Tag, Gott preisend und sprechend:

Nr. 10 Chor

Vivace

Chor

Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier!
Laßt euren Lobgesang erschallen!
Frohlokket dem Herrn, dem mächtigen Gott!
Denn er hat Himmel und Erde
bekleidet in herrlicher Pracht!

Nr. 11 Recitativ

Uriel

Und Gott sprach: Es sei'n Lichte an der Feste des Himmels, um den Tag von der Nacht zu scheiden, und Licht auf der Erde zu geben, und es sei'n diese für Zeichen und für Zeiten und für Tage und für Jahre. Er machte die Sterne gleichfalls.

Nr. 7 Recitativo

Gabriele

E Dio disse: La terra dia prati, piante erbacee che diano semi ed alberi che portino frutti secondo la loro specie, che abbiano i loro semi in se stessi; e così avvenne.

Nr. 8 Aria

Gabriele

Ora la piana offre il fresco verde
all'occhio perché si rierei;
la ridente visione
esalta il delicato ornamento dei fiori.
Qui le erbe emanano un effluvio:
qui germoglia il rimedio per le ferite.
Incurva i rami il peso degli aurei frutti;
qui s'inarca il boschetto per una verde difesa,
un bosco folto corona il monte scosceso.

Nr. 9 Recitativo

Uriele

E le schiere celesti annunciano il terzo giorno, lodando Dio e dicendo:

Nr. 10 Coro

Coro

Date voce alle corde, prendete la lira!
Fate risuonare il vostro canto di lode!
Glorificate il Signore, Iddio potente!
Perché ha rivestito
cielo e terra di splendido sfarzo!

Nr. 11 Recitativo

Uriele

E Dio disse: Vi siano luci nel firmamento del cielo per separare il giorno dalla notte e per dare luce alla terra e siano queste per i segni e per le stagioni e per i giorni e per gli anni. E fece anche le stelle.

Nr. 12 Recitativ

Andante-Più adagio-Allegro

Uriel

In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf; ein wonnevoller Bräutigam, ein Riese, stolz und froh, zu rennen seine Bahn. Mit leisem Gang und sanftem Schimmer schleicht der Mond die stille Nacht hindurch. Den ausgedehnten Himmelsraum ziert, ohne Zahl, der hellen Sterne Gold, und die Söhne Gottes verkündigten den vierten Tag mit himmlischem Gesang, seine Macht ausrufend also:

Nr. 13 Chor mit Soli

Allegro (Salmo 19)

Chor

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und seiner Hände Werk
zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael

Dem kommenden Tage sagt es der Tag;
die Nacht, die verschwand, der folgenden Nacht.

Chor

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und seiner Hände Werk
zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael

In alle Welt ergeht das Wort,
jedem Ohre klingend,
keiner Zunge fremd.

Chor

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und seiner Hände Werk
zeigt an das Firmament.

Ende des ersten Teils

Nr. 12 Recitativo

Uriele

In tutto il suo splendore ora ascende il sole raggiante, uno sposo in estasi, un gigante fiero e gioioso a percorrere la sua orbita. Con passo leggero e con tenue luce scivola la luna per la notte silente. I vasti spazi del cielo orna l'oro di innumeri stelle fulgenti, e i figli di Dio annunciarono il quarto giorno con un canto del cielo gridando così la sua forza:

Nr. 13 Coro con soli

Coro

I cieli narrano la gloria di Dio,
e l'opera delle sue mani
palesa il firmamento.

Gabriele, Uriele, Raffaele

Lo dice il giorno al giorno che viene;
la notte, ormai dileguata, alla notte che segue.

Coro

I cieli narrano la gloria di Dio,
e l'opera delle sue mani
palesa il firmamento.

Gabriele, Uriele, Raffaele

In tutto il mondo si diffonde la parola,
risuonando in ogni orecchio,
familiare a ogni lingua.

Coro

I cieli narrano la gloria di Dio,
e l'opera delle sue mani
palesa il firmamento.

Fine della Parte prima

Zweiter Teil

Nr. 14 Recitativ

Gabriel

Und Gott sprach: Es bringe das Waßer in der Fülle hervor
webende Geschöpfe, die Leben haben, und Vögel, die über der
Erde fliegen mögen in dem offenen Firmamente des Himmels.

Nr. 15 Arie

Moderato

Gabriel

Auf starkem Fittige
schwinget sich der Alder stolz,
und teilet die Luft
im schnellsten Fluge
zur Sonne hin.
Den Morgen grüßt
der Lerche frohes Lied,
und Liebe girrt
das zarte Taubenpaar.
Aus jedem Busch und Hain erschallt
der Nachtigallen süße Kehle.
Noch drückte Gram nicht ihre Brust,
noch war zur Klage nicht gestimmt
ihr reizender Gesang.

Nr. 16 Recitativ

Raphael

Und Gott schuf große Wallfische und ein jedes lebende
Geschöpf, das sich bewegt, und Gott segnete sie, sprechend:
Seid fruchtbar alle, mehret euch! Bewohner der Luft,
vermehret euch und singt auf jedem Aste! Mehret euch, ihr
Flutenbewohner, und füllet jede Tiefe! Seid fruchtbar,
wachset, mehret euch! Erfreuet euch in eurem Gott!

Nr. 17 Recitativ

Poco adagio

Raphael

Und die Engel rührten ihr' unsterblichen Harfen, und sangen
die Wunder des fünften Tag's.

Parte seconda

Nr. 14 Recitativo

Gabriele

E Dio disse: l'acqua produca creature dotate di movimento e di
vita, e uccelli che volino sopra la terra nell'aperto firmamento.

Nr. 15 Arie

Gabriele

Su forte ala
si libra l'aquila superba,
e fende l'aria
nel volo più celere
verso il sole.
Il mattino saluta
il canto, lieto, dell'allodola,
e per amore tuba
una tenera coppia di colombe.
Da ogni cespuglio e boschetto risuona
il dolce verso degli usignoli.
Nessuna pena ha oppresso il loro cuore,
né era intonato al lamento
il loro canto affascinante.

Nr. 16 Recitativo

Raffaele

E Dio creò le grandi balene e ogni creatura vivente che si
muova, e Dio le benedisse dicendo: Siate tutti fecondi,
moltiplicatevi! Abitatori dell'aria, moltiplicatevi e cantate su
ogni ramo! Moltiplicatevi, abitatori dei flutti, e riempite ogni
abisso! Siate fecondi, crescete, moltiplicatevi! Rallegratevi nel
vostro Dio!

Nr. 17 Recitativo

Raffaele

E gli angeli toccarono le loro arpe immortali, e cantarono le
meraviglie del quinto giorno.

Nr. 18 Terzett

Moderato

Gabriel

In holder Anmut stehn,
mit jungem Grün geschmückt,
die wogigten Hügel da.
Aus ihren Adern quillt
in fließendem Kristall,
der kühlende Bach hervor.

Uriel

In frohen Kreisen schwebt,
sich wiegend in der Luft,
der munteren Vögel Schaar.
Den bunten Federglanz
erhöht im Wechselflug
das goldene Sonnenlicht.

Raphael

Das helle Naß durchblitzt
der Fisch, und windet sich
in stetem Gewühl umher.
Vom tiefsten Meeresgrund
wälzet sich Leviathan
auf schäumender Well' empor.

Gabriel, Uriel, Raphael

Wie viel sind deiner Werk', o Gott!
Wer faßet ihre Zahl?

Nr. 19 Chor mit Soli

Vivace

Gabriel, Uriel, Raphael und Chor

Der Herr ist groß in seiner Macht,
und ewig bleibt sein Ruhm.

Nr. 20 Recitativ

Raphael

Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor lebende Geschöpfe
nach ihrer Art; Vieh und kriechendes Gewürm und Tiere der
Erde nach ihren Gattungen.

Nr. 18 Terzetto

Gabriele

Immerse in amabile grazia,
adorne di giovane verde,
stanno le ondulate colline.
Dalla loro neve sgorga,
cristallo fluente,
il rinfrescante ruscello.

Uriele

In lieti cerchi si libra,
cullandosi nell'aria,
lo stormo di uccelli vivaci.
Il luccichio del variopinto piumaggio
ravviva nel volo alterno
l'aurea luce del sole.

Raffaele

Guizza per l'acqua limpida
il pesce, e si contorce
qua e là in una ressa perenne.
Dal più profondo abisso del mare
si sposta il Leviatano
fino sull'onda schiumante.

Gabriele, Uriele, Raffaele

Quante sono le tue opere, o Dio!
Chi le può contare?

Nr. 19 Coro con soli

Gabriele, Uriele, Raffaele e coro

Il Signore è grande nella sua potenza,
e la sua gloria rimane in eterno.

Nr. 20 Recitativo

Raffaele

E Dio disse: Produca la terra creature viventi secondo il loro
genere; bestiame e vermi striscianti e animali della terra
secondo le loro specie.

Nr. 21 Recitativ

Presto - Andante - Adagio

Raphael

Gleich öffnet sich der Erde Schoß, und sie gebiert auf Gottes Wort Geschöpfe jeder Art, in vollem Wuchs und ohne Zahl. Vor Freude brüllend steht der Löwe da. Hier schießt der gelenkige Tiger empor. Das zack'ge Haupt erhebt der schnelle Hirsch. Mit fliegender Mähne springt und wieh'rt voll Mut und Kraft das edle Roß. Auf grünen Matten weidet schon das Rind, in Heerden abgeteilt. Die Triften deckt, als wie gesät, das wollenreiche, sanfte Schaf. Wie Staub verbreitet sich in Schwarm und Wirbel das Heer der Insekten. In langen Zügen kriecht am Boden das Gewürm.

Nr. 22 Arie

Maestoso

Raphael

Nun scheint in vollem Glanze der Himmel.
Nun prangt in ihrem Schmucke die Erde.
Die Luft erfüllt das leichte Gefieder,
die Waßer schwellt der Fische Gewimmel;
den Boden drückt der Tiere Last.
Doch war noch alles nicht vollbracht.
Dem Ganzen fehlte das Geschöpf,
das Gottes Werke dankbar seh'n,
des Herren Güte preisen soll.

Nr. 23 Recitativ

Uriel

Und Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde. Nach dem Ebenbilde Gottes schuf er ihn. Mann und Weib erschuf er sie. Den Atem des Lebens hauchte er in sein Angesicht, und der Mensch wurde zur lebendigen Seele.

Nr. 24 Arie

Andante

Uriel

Mit Würd' und Hoheit angetan,
mit Schönheit, Stärk' und Mut begabt,
gen Himmel aufgerichtet, steht der Mensch,
ein Mann und König der Natur.
Die breit gewolbt' erhab'ne Stirn,
verkünd't der Weisheit tiefen Sinn,

Nr. 21 Recitativo

Raffaele

Subito si apre il grembo della terra, ed essa genera alla parola di Dio creature di ogni genere, completamente formate, innumerevoli. Ecco il leone che ruggisce di gioia. Qui balza in alto la tigre flessuosa. Leva la testa ramificata l'agile cervo. Con la criniera al vento salta e nitrisce tutto forza e coraggio il nobile destriero. Su verdi prati pascolano i bovini, divisi per mandrie. Coprono i pascoli, come disseminate, le miti pecore ricche di lana. Si diffonde come polvere, in vorticosi sciami una folla d'insetti. In lunghi cortei, al suolo, strisciano i vermi.

Nr. 22 Aria

Raffaele

Ora il cielo è tutto splendore.
Ora nel suo sfarzo rifulge la terra.
Riempiono l'aria i lievi piumati,
riempie l'acqua il brulichio dei pesci;
grava sulla terra il peso degli animali.
Ma ogni cosa non era ancora compiuta.
Al tutto mancava la creatura,
che grata dovesse guardare le opere di Dio,
e glorificare la gloria del Signore.

Nr. 23 Recitativo

Uriele

E Dio creò l'uomo a sua immagine. A immagine di Dio egli lo creò. Maschio e femmina li formò. L'alito della vita soffiò sul loro volto, e l'uomo divenne un'anima vivente.

Nr. 24 Arie

Uriele

Con il dono della nobiltà e dignità,
dotato di bellezza, forza e coraggio,
eretto verso il cielo, ecco l'uomo
virile e re della natura.
La fronte spaziosa, pronunciata, nobile
dice un profondo senso di saggezza,

und aus dem hellen Blicke strahlt
der Geist, des Schöpfers Hauch und Ebenbild.
An seinen Busen schmieget sich,
für ihn, aus ihm geformt,
die Gattin, hold und anmutsvoll.
In froher Unschuld lächelt sie,
des Frühlings reizend Bild,
ihm Liebe, Glück und Wonne zu.

Nr. 25 Recitativ

Raphael

Und Gott sah jedes Ding, was er gemacht hatte; und es war sehr gut; und der himmlische Chor feierte das Ende des sechsten Tages mit lautem Gesang.

Nr. 26 Chor

Vivace

Chor

Vollendet ist das große Werk,
der Schöpfer sieht's und freuet sich.
Auch unsre Freud' erschalle laut!
Des Herren Lob sei unser Lied!

Nr. 27 Terzett

Poco Adagio (Salmo 145)

Gabriel, Uriel

Zu dir, o Herr, blickt Alles auf;
um Speise fleht dich Alles an.
Du öffnest deine Hand,
gesättigt werden sie.

Raphael

Du wendest ab dein Angesicht,
da bebet alles und erstarrt.
Du nimmst den Odemweg,
in Staub zerfallen sie.

Gabriel, Uriel, Raphael

Den Odem hauchst du wieder aus,
und neues Leben sproßt hervor.
Verjüngt ist die Gestalt der Erd'
an Reiz und Kraft.

e dal suo sguardo splendente irraggia
lo spirito, soffio e immagine del Creatore.
Al suo petto si stringe,
per lui, da lui formata,
la sposa, amabile, avvenente.
In lieta innocenza gli dice sorridendo,
incantevole immagine della primavera,
amore, felicità e gioia intensa.

Nr. 25 Recitativo

Raffaele

E Dio vide ogni cosa che aveva fatto; ed era buona; e il coro celeste celebrò la fine del sesto giorno cantando a piena voce.

Nr. 26 Coro

Coro

La grande opera è compiuta,
il Creatore la guarda e si rallegra.
Risuoni forte anche nella nostra gioia!
Il nostro canto sia lode al Signore!

Nr. 27 Terzetto

Gabriele, Uriele

A te, Signore, ognuno alza lo sguardo;
da te ognuno implora nutrimento.
Se tu apri la mano,
loro vengono saziati.

Raffaele

Se tu distogli il tuo volto,
allora tutto trema e si fa rigido.
Se tu sottrai il tuo respiro,
loro si dissolvono in polvere.

Gabriele, Uriele, Raffaele

Se infondi di nuovo il tuo respiro,
e una nuova vita ne germoglia.
Ringiovanito è l'aspetto della terra
in fascino e vigore.

Nr. 28 Chor

Vivace

Chor

Vollendet ist das große Werk,
des Herren Lob sei unser Lied!
Alles lobe seinen Namen,
denn er allein ist hoch erhaben,
alleluja.

Ende des zweiten Teils

Nr. 28 Coro

Coro

La grande opera è compiuta,
lode al Signore sia il nostro canto!
Ognuno celebri il suo nome,
perché lui solo è l'Altissimo,
alleluja.

Fine della Parte seconda

Dritter Teil

Nr. 29 Recitativ

Largo - Più moto

Uriel

Aus Rosenwolken bricht, geweckt durch süßen Klang, der Morgen jung und schön. Vom himmlischen Gewölbe strömt reine Harmonie zur Erde hinab. Seht das beglückte Paar, wie Hand in Hand es geht! Aus ihren Blicken strahlt des heißen Danks Gefühl. Bald singt in lautem Ton ihr Mund des Schöpfers Lob. Laßt unsre Stimme dann sich mengen in ihr Lied!

Nr. 30 Duett mit Chor

Adagio - Allegretto (Salmo 19)

Eva (Sopran) und Adam (Baß)

Von deiner Güte, o Herr und Gott,
ist Erd' und Himmel voll.
Die Welt, so groß, so wunderbar,
ist deiner Hände Werk.

Chor

Gesegnet sei des Herren Macht.
Sein Lob erschall' in Ewigkeit.

Adam

Der Sterne hellster, o wie schön
verkündest du den Tag!
Wie schmückst du ihn, o Sonne du,
des Weltalls Seel' und Aug'!

Chor

Macht kund auf eurer weiten Bahn,
des Herren Macht und seinen Ruhm!

Eva

Und du, der Nächste Zierde und Trost,
und all' das strahlend' Heer,
verbreitet überall sein Lob
in eurem Chorgesang!

Adam

Ihr Elemente, deren Kraft
stets neue Formen zeugt,

Parte terza

Nr. 29 Recitativo

Uriele

Spunta da nuvole di rosa, destato da dolce sonno, il mattino giovane e bello. Dalla volta celeste fluisce pura armonia giù verso la terra. Guardate la coppia felice come va, mano nella mano! Dai loro sguardi s'irraggia un senso di fervida gratitudine. Fra poco le loro bocche intoneranno ad alta voce le lodi al Creatore. Allora risuonino le nostre voci al loro canto.

Nr. 30 Duetto con coro

Eva ed Adamo

Della tua bontà, Signore Iddio,
sono ricolmi e terra e cielo.
Il mondo, così grande, così meraviglioso
è opera delle tue mani.

Coro

Benedetta sia la potenza del Signore.
La sua lode risuoni in eterno.

Adamo

Tu, la più lucente delle stelle,
con quanta grazia annunci il giorno!
Come lo adorni, o sole,
anima e orecchio dell'universo!

Coro

Annunciate nella vostra orbita vasta,
la potenza del Signore e la sua gloria!

Eva

E tu, gioiello e conforto delle notti,
e tutta la schiera raggiante,
diffondete dovunque le sue lodi
nel canto dei vostri cuori!

Adamo

Voi elementi, la vostra forza
genera sempre forme nuove,

ihr Dünst' und Nebel,
die der Wind versammelt und vertreibt.

Eva, Adam und Chor

Lobsinget alle Gott, dem Herrn!
Groß wie sein Nam' ist seine Macht.

Eva

Sanft rauschend lobt, o Quellen ihn!
Den Wipfel neigt, ihr Bäum'!
Ihr Pflanzen, duftet, Blumen, haucht
ihm euern Wohlgeruch!

Adam

Ihr, deren Pfad die Höh'n erklimmt,
und ihr, die niedrig kriecht,
ihr, deren Flug die Luft durchschneid't,
und ihr, im tiefen Naß;

Eva, Adam und Chor

ihr Tiere, preiset alle Gott!
Ihn lobt was nur Odem hat.

Eva und Adam

Ihr dunk'len Hain', ihr Berg' und Tal,
ihr Zeugen unsers Danks,
ertönen sollt ihr früh und spät,
von unserm Lobgesang.

Chor

Heil dir o Gott, o Schöpfer, Heil!
Aus deinem Wort entstand die Welt;
dich beten Erd' und Himmel an;
wir preisen dich in Ewigkeit.

Nr. 31 Recitativ

Allegro - Andante

Adam

Nun ist die erste Pflicht erfüllt,
dem Schöpfer haben wir gedankt.
Nun folge mir, Gefährtin meines Lebens!
Ich leite dich, und jeder Schritt
weckt neue Freud' in uns'rer Brust,
zeigt Wunder überall.
Erkennen sollst du dann,
welch' unaußprechlich Glück

voi vapori e nebbia,
che il vento raccoglie e rimuove.

Eva, Adamo e Coro

Cantate tutti le lodi del Signore Iddio!
Grande come il suo nome è la sua potenza.

Eva

Con blando mormorio, fonti lodatelo!
Chinate le cime, voi alberi!
Voi piante esalate, fiori effondete
per lui la vostra fragranza!

Adamo

Voi, che scalate le vette più alte,
e voi, che strisciate sul suolo,
voi, che volando solcate l'aria,
e voi, nelle acque profonde;

Eva, Adamo e Coro

voi animali tutti celebrate Dio!
Lo lodi ognuno che respiri.

Eva e Adamo

Voi, scuri boschetti, montagne e valli,
voi testimoni del nostro grazie,
dovete echeggiare presto e tardi
il nostro canto di lode.

Coro

A te gloria o Dio, o Creatore, gloria!
Dalla tua parola è sorto il mondo;
te adorano terra e cielo;
noi ti celebriamo in eterno.

Nr. 31 Recitativo

Adamo

Ora s'è adempiuto al primo dovere,
abbiamo ringraziato il Creatore.
Ora seguimi, compagna della mia vita!
Io ti guiderò e ogni passo
desterà nuova gioia nel nostro cuore,
Ci mostrerà dovunque prodigi.
Allora tu riconoscerai,
quale gioia indicibile

der Herr uns zgedacht,
ihn preisen immerdar,
ihm weihen Herz und Sinn.
Komm, folge mir! Ich leite dich!

Eva
O du, für den ich ward!
Mein Schirm, mein Schild, mein All!
Dein Will' ist mir Gesetz.
So hat's der Herr bestimmt,
und dir gehorchen bringt
mir Freude, Glück und Ruhm.

Nr. 32 Duett
Adagio - Allegro

Adam
Holde Gattin! Dir zur Seite
fließen sanft die Stunden hin.
Jeder Augenblick ist Wonne;
keine Sorge trübet sie.

Eva
Teurer Gatte! Dir zu Seite
schwimmt in Freuden mir das Herz.
Dir gewidmet ist mein Leben,
deine Liebe sei mein Lohn.

Adam
Der tauende Morgen,
o wie ermuntert er!

Eva
Die Kühle des Abends,
o wie erquicket sie!

Adam
Wie labend ist
der runden Früchte Saft!

Eva
Wie reizend ist
der Blumen süßer Duft!

Eva und Adam
Doch ohne dich, was wäre mir

il Signore ci ha riservato,
celebriamolo sempre,
consacrandogli cuore e mente.
Vieni, seguimi! Ti farò da guida!

Eva
O tu, per cui io nacqui!
Mio riparo, mia difesa, mio universo!
Il tuo volere per me è legge.
Così ha voluto il Signore,
e obbedirti mi reca
gioia, felicità e gloria.

Nr. 32 Duetto

Adamo
Sposa amabile! Al tuo fianco
le ore scorrono soavi.
Ogni attimo è una delizia,
non angustia che la turbi.

Eva
Caro sposo! Al tuo fianco
nuota il mio cuore nella gioia.
Tua per sempre è la mia vita,
il tuo amore mi ripaghi.

Adamo
Il mattino rugiadoso,
oh come mi ravviva!

Eva
Il fresco della sera,
oh come mi rievoca!

Adamo
Che soave conforto
è il succo dei tondi frutti!

Eva
Come affascina
il grato effluvio dei fiori!

Eva e Adamo
Ma senza di te, che sarebbe per me

Adam
der Morgentau,

Eva
der Abendhauch,

Adam
der Früchte Saft,

Eva
der Blumenduft!

Eva und Adam
Mit dir erhöht sich jede Freude;
mit dir genieß' ich doppelt sie;
mit dir ist Seligkeit das Leben;
dir sei es ganz geweiht.

Nr. 33 Recitativ

Uriel
O glücklich Paar, und glücklich immerfort, wenn falscher
Wahn euch nicht verführt, noch mehr zu wünschen, als ihr
habt, und mehr zu wissen, als ihr sollt.

Nr. 34 Schlußchor (mit Soli)

Andante - Allegro

Chor
Singt dem Herren alle Stimmen!
Dankt ihm, alle seine Werke!
Laßt zu Ehren seines Namens
Lob im Wettgesang erschallen.
Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit!
Amen.

Ende

Adamo
la rugiada del mattino,

Eva
l'alito della sera,

Adamo
il succo dei frutti,

Eva
l'effluvio dei fiori!

Eva e Adamo
Con te si esalta ogni gioia;
con te è doppio il mio piacere;
con te la vita è beatitudine;
sia tutta consacrata a te!

Nr. 33 Recitativo

Uriele
O coppia felice, e felice per sempre, se una falsa illusione non vi
sedurrà a desiderare ancora di più di quanto avete, e a sapere
di più di quanto dovete.

Nr. 34 Coro conclusivo (con soli)

Coro
Celebrate il Signore, o voci tutte!
Con un grazie per le sue opere tutte!
Fate, in onore del suo nome,
risuonare a gara un inno di lode.
La gloria del Signore resti in eterno!
Amen.

Fine

*(Traduzione a cura di Roberto Fertonani,
pubblicata per gentile concessione del Teatro alla Scala.)*

Dal caos all'eternità

“Nel 1795 l'Haydn, contando già 63 anni di vita, vi pose la prima mano. Non meno di due anni vi sudò sopra, ma fece un lavoro da secoli. A chi lo sollecitava a sbrigarsi rispondeva ci metto molto perché voglio che duri molto”. Così Giuseppe Carpani parlando della composizione di *La Creazione* in *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre Giuseppe Haydn*, uscite nel 1812.

Carpani era stato frequentatore assiduo del vecchio compositore a Vienna e ne aveva raccolto le confidenze. A onta di ciò *Le Haydine* sono state spesso accusate di imprecisione. A torto: in nessun modo Carpani aveva inteso scrivere una biografia; il suo era invece il primo libro inteso a celebrare con piena consapevolezza la centralità della figura di Haydn in quell'aureo momento della nostra civiltà musicale che sarà poi riconosciuto come “classico”. Impossibile dunque quanto inutile verificare l'autenticità della frase riportata. Se non vero *strictis verbis*, quel “ci metto molto perché voglio che duri molto”, risponde in pieno allo spirito che presiedette alla nascita e al destino di uno dei capisaldi del repertorio e alle intenzioni del suo autore. Ed è quello che conta. In tutti i sensi infatti l'Oratorio *Die Schöpfung* era stato concepito per durare o, se vogliamo dirla col Carpani, per sfidare i secoli.

Nel 1790, dopo un trentennale servizio, Haydn aveva sancito il suo distacco da Esterháza e dagli obblighi che gli derivavano come *Kapellmeister* presso quei principi per sistemarsi a Vienna. Via libera gli era venuta dalla morte del munifico Nicola I e dal parziale disinteresse per la musica del suo figlio ed erede Antonio. Haydn replicava così un gesto liberatorio che Mozart aveva compiuto qualche anno prima. Ma quanto diverse le circostanze! Ciò che per Mozart era stata scelta sofferta e traumatica, con un fatale strascico di drammatici eventi, per Haydn fu una tranquilla promozione a una superiore sistemazione da tempo attesa e auspicata. Non che nei nove anni che dividono la rottura tra Mozart e Colloredo e il distacco tra Haydn e gli Esterházy fossero cambiati così profondamente i tempi. Erano diversi gli uomini. Se infatti Nicola I, detto il Magnifico, era fatto di tutt'altra

pasta di quella del suo collerico e rozzo collega di Salisburgo, altrettanto si deve dire dei due musicisti. E i diversi caratteri avevano sancito un diverso destino, pur in presenza di analoghe istanze interiori e artistiche, dato che per Mozart come per Haydn Vienna era il punto di arrivo per collocare la propria arte in un ambito di maggiore libertà.

Nato quasi cinque lustri prima di Mozart, Haydn aveva vissuto quasi senza traumi il destino del musicista di corte, percorrendolo in tutte le sue tappe quasi fosse un necessario *cursus honorum*. Con tale spirito e con tenacia aveva saputo gradualmente conquistarsi, accanto all'affetto e alla fiducia dei suoi protettori, una larghissima considerazione internazionale, testimoniata dalle numerose committenze e dai prestigiosi inviti che gli erano via via venuti dalle più importanti capitali della musica, come Parigi, Londra e Napoli. Colui che nel 1790 lasciava Esterháza – munito di una pensione, di un lascito testamentario di Nicola e conservando con obblighi molto ridotti il titolo di *Kapellmeister* – era a tutti gli effetti un sovrano della musica. Come tale riconosciuto e perfettamente cosciente di esserlo, e ciò che più conta cosciente del ruolo e dell'importanza che la sua musica esercitava e che ancora poteva esercitare. Haydn viveva insomma in prima persona, e per molti aspetti anticipava, quel cambiamento del ruolo sociale dell'artista in genere e del musicista in particolare che sarebbe stata una conquista sofferta degli anni a venire. Conquista che andava di pari passo con la consapevolezza della storia – della propria storia – che la musica, ultima tra le arti, andava finalmente acquisendo in modo completamente nuovo. Per secoli infatti i musicisti avevano vissuto dei proventi di un artigianato che, anche quando altissimo, difficilmente poteva aspirare a resistere nel tempo, essendo la musica che producevano comunque di occasione. I rari esempi di sopravvivenza nei secoli non facevano che confermare la regola. Ciò che si conservava, infatti, non era tanto la produzione, ma l'immagine e il mito di alcuni compositori (è il caso di un Palestrina o di un Pergolesi), le cui musiche, quando e se eseguite, lo erano sempre dopo un sostanziale aggiornamento e adeguamento ai tempi e ai

gusti mutati. Tutto questo stava cambiando e certo nel corso della vita e della lunghissima militanza Haydn poteva avere valutato la possibilità di una sopravvivenza se non di tutte le proprie opere, almeno di alcune di esse. Non certo dei divertimenti, dei notturni, o delle stesse opere teatrali, che gli dovevano apparire non solo troppo legate alla committenza, ma anche troppo vincolate alle mode e alle esigenze di ambienti ristretti. Vi erano gli altri lavori: quelli che il rinnovamento del linguaggio perseguito con cura o l'appartenenza a un genere nobile collocava in una superiore scala di valori. I quartetti, ad esempio, sede del più arduo cimento formale, oppure le Messe e gli Oratorî, musica doppiamente elevata, perché vocale e perché sacra. A confrontare questa autocoscienza vi era l'analoga consapevolezza che andò formandosi in altri intorno a lui. Mozart, folgorato prima dalla conoscenza dei Quartetti op. 17 e op. 20 e più tardi da quelli dell'op. 33 di Haydn, aveva risposto da par suo con un gesto di riconoscenza per l'amico e maestro che era anche una sfida e un segnale di emancipazione per il mondo circostante e per i posteri. Spezzando la consuetudine cortigiana che voleva dediche a principi o al più a editori, aveva infatti pubblicato presso Artaria *Sei quartetti* dedicati a Haydn con una lettera, vergata in italiano, che era un omaggio esplicito al collega e al suo ruolo. Era il 1785 e il mondo stava cambiando: se molti principi lo ignoravano o fingevano di ignorarlo, i compositori impegnati a rinnovarsi ne avevano piena consapevolezza. Cinque anni dopo, lasciando precipitosamente Esterháza con una specie di fuga, Haydn sapeva che la libertà conquistata con la sistemazione a Vienna non poteva che essere la base per un'ultima fase della carriera nella quale realizzare una summa di tutta l'attività creativa, fino ad allora fin troppo frenetica. Lo stimolo per spiccare quell'ultimo audace volo gli venne da Londra.

Già dai primi anni Ottanta Haydn, divenuto popolarissimo in Inghilterra, aveva ricevuto pressanti inviti a recarsi a Londra. Nel 1785 su un giornale inglese comparve addirittura l'auspicio che venisse rapito e trasportato in "Gran Bretagna, il paese per cui sembra

fatta la sua musica". Si biasimava l'indegno trattamento riservato allo "Shakespeare della musica (...) vanto della nostra era" presso la corte di un "meschino principe tedesco". Se non rendeva giustizia a Nicola I, il giornalista la rendeva quanto meno al musicista. Più concretamente erano gli impresari londinesi a cercare di attirare il compositore con vantaggiosi contratti. Col trasferimento di Haydn a Vienna gli inglesi tornarono a sperare e, appena appresa la notizia, l'impresario Johann Peter Salomon, che si trovava a Bologna a procacciare cantanti e strumentisti, si precipitò a Vienna e riuscì a stipulare immediatamente un contratto col musicista. Era l'8 dicembre 1790. Il 15 Haydn era già in viaggio e il primo gennaio 1791 attraversava la Manica. Tra gli eventi di questo primo trionfale soggiorno, che si protrasse fino al giugno del 1792, ci fu, secondo i biografi, l'incontro decisivo con gli Oratorî di Händel. Si cita, in particolare, l'impressione prodotta su di lui dal *Messiah* ascoltato nell'abbazia di Westminster. Tale semplicistica notizia andrebbe forse almeno in parte rettificata. Haydn certo non ignorava Händel, la cui musica aveva ascoltato da giovane e che non era del tutto dimenticata nei Paesi di lingua tedesca. Forse si va più vicino al vero ammettendo che l'impressione ricevuta dall'incontro con gli Oratorî di Händel derivò sì dalla musica, ma anche dalla constatazione di trovarsi di fronte a capolavori che non solo avevano sfidato il tempo, ma che erano divenuti parte viva della coscienza e della tradizione di un popolo. Il fatto poi che i recensori inglesi lo salutassero spesso come lo "Händel del nostro tempo" non può che averlo stimolato a cimentarsi con l'oratorio, facendo germinare e sviluppare in lui l'idea di affidare proprio a quel genere l'ultimo più alto messaggio della propria arte. Ma fu operazione lenta, e alla quale contribuì in modo decisivo lo stesso Salomon. Passò ancora un secondo soggiorno londinese, iniziato nel febbraio del 1794, con rinnovati trionfi e con il completamento della serie delle ultime grandi sinfonie. Sul finire dell'estate del 1795, riattraversando la Manica, Haydn portava con sé il testo di *La Creazione* fornitogli da Salomon con il chiaro intento di riportarlo per la terza volta in Inghilterra come autore di Oratorî.

L'auspicio dell'impresario non si realizzò, ma il seme era gettato e Haydn avrebbe, per proprio conto, concretizzato il progetto. Fatto sta che, appena rientrato a Vienna, egli si concentrò sulla musica sacra. Insieme con le Messe (appartengono a quegli anni le ultime sei) fu l'oratorio a porsi al centro del suo interesse. In ciò Haydn trovò incoraggiamento anche da altri e in particolare da un singolare personaggio della vita culturale viennese di quel periodo, il barone Gottfried van Swieten.

Che Haydn fino a quel momento non si fosse accostato che sporadicamente all'oratorio può sorprendere solo in parte. Il genere, per quanto nobile, si seguitava a coltivare a Vienna soprattutto presso associazioni benefiche e come surrogato dell'opera. Lo scopo edificante si associava così a quello di procacciare denaro per i poveri; quello meno edificante, di dilettere nei periodi, come la Quaresima, in cui i teatri restavano chiusi. Quanto ai testi e alla musica si seguitavano a replicare piuttosto stancamente modelli stereotipi improntati al melodramma e nemmeno del più aggiornato. È comprensibile che Haydn, vincolato com'era dall'attività frenetica presso gli Esterházy, non avesse avuto modo di accostarsi a quel genere se non una volta. Era stato nel 1775, quando aveva musicato su commissione della Tonkünstler Societät (un'associazione che provvedeva al soccorso delle vedove e degli orfani dei musicisti) *Il ritorno di Tobia* su testo italiano di Gian Gastone Boccherini (fratello di Luigi). Il lavoro ebbe grande successo e conobbe una certa diffusione anche al di fuori dei paesi di lingua tedesca, nonostante la rigida fedeltà ai vecchi modelli. Di questo Haydn ebbe piena coscienza, dato che nel 1784 preparò una nuova versione del lavoro nella quale, eliminate diverse arie, ampliò le parti corali. Questa seconda edizione, a onta di certe prolissità e della meccanica un poco stereotipata della successione delle arie che la revisione non riuscì del tutto a superare, meriterebbe assai maggiore attenzione di quanta non gliene sia stata data fino a oggi. Haydn la tenne comunque in gran conto, dato che proprio nell'ultimissima fase della sua attività, nel 1808, ne preparò un'ulteriore versione per un organico

strumentale più ampio, con l'intenzione probabilmente di affiancare quel prodotto "giovanile" ai due capolavori nati nel frattempo: *La Creazione e Le Stagioni (Die Jahreszeiten)*. I quali furono comunque preceduti da un altro parziale avvicinamento al genere.

Nel 1775 su richiesta di un canonico di Cadice, Haydn aveva scritto alcuni brani strumentali "sopra le Sette Ultime Parole del nostro Redentore in Croce". Erano sette sonate (così definite nel titolo) accompagnate da un'introduzione e da un *terremoto* finale, evocative di alcuni momenti della Passione e destinate a seguire la declamazione delle sette Parole e il relativo sermone che si dedicava a ognuna durante una cerimonia del Venerdì Santo. Musica sacra per commentare delle parole, dunque, ma senza parole.

Il singolare lavoro era stato in qualche modo ridotto a oratorio da un tal Joseph Frieber, e non stupisce che Haydn, all'inizio del 1796, abbia voluto metterci mano in prima persona. La versione col coro di *Die sieben letzten Worte* venne eseguita per la prima volta a Vienna il 26 marzo 1796 sul medesimo testo utilizzato da Frieber, ma riveduto dal ricordato Swieten, il quale entrò direttamente anche nella vicenda compositiva di *La Creazione*, in quei mesi in piena gestazione.

Che Swieten abbia avuto un ruolo decisivo nello spingere Haydn a realizzarsi come il "nuovo Händel" non sembra possa essere messo in dubbio (Einstein scrive addirittura che senza di lui "Haydn non avrebbe mai scritto *La Creazione o Le Stagioni*"). Bibliotecario di corte, il barone organizzava concerti in casa e letture di partiture in cui Händel ebbe molto spazio, dato che egli stesso aveva portato con sé parecchie musiche händeliane da un suo viaggio in Inghilterra nel 1769. Fu Swieten che incaricò Mozart di rivedere alcune di quelle importanti partiture (tra le quali *The Messiah*): un compito che dopo la morte di Mozart si assunse in prima persona, essendo egli compositore dilettante. Anche Beethoven, che gli dedicò la sua *Prima Sinfonia*, dovette a Swieten la conoscenza di Händel. Per Haydn non c'era questione di conoscenza, come sappiamo, ma certo di stimolo e di collaborazione. Swieten divenne così forse il consigliere, certo il librettista degli Oratorî di Haydn, prima

rivedento le *Sette Parole* poi approntando il testo definitivo di *La Creazione* e infine desumendo ex novo quello di *Le Stagioni* da un poema di James Thomson. A Swieten infatti Haydn affidò il testo che gli aveva consegnato Salomon e che, a quanto riferisce lo stesso Swieten, era stato a suo tempo preparato proprio per Händel. La notizia in verità non è documentabile e potrebbe essere stata diffusa ad arte nell'intenzione di conferire al nuovo oratorio un'appropriata discendenza ideale da Händel. Sulle origini e sull'autore di quel testo gravano del resto molti dubbi. Uno dei primi biografi di Haydn, G.A. Griesinger, riferisce che Haydn stesso gli avrebbe dichiarato che l'autore era "un inglese di nome Lidley" non meglio identificato. Tra i possibili candidati si tende oggi ad accettare il compositore Thomas Linley, il quale aveva partecipato in qualità di organizzatore alle stagioni di oratori al Drury Lane di Londra. Se è lui il "Lidley" citato da Griesinger, è possibile che, più che autore del testo, sia stato quello che lo aveva proposto a Salomon o a Haydn. Tutt'altro che chiara è anche la successiva elaborazione. Come abbiamo accennato, una volta a Vienna Haydn affidò la versione originale a Swieten, il quale certamente tradusse il testo in tedesco. Impossibile dire quanto sia anche intervenuto sull'originale. In una contorta lettera pubblicata dalla *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nel gennaio 1799, Swieten rifiuta la paternità del libretto, che definisce "di autore ignoto", e ribadisce di avere accorciato l'originale e di esservi intervenuto: "È pur vero che seguì lo schema originale nel suo insieme, ma me ne allontanai ogni volta che lo svolgersi e l'esprimersi della musica, di cui avevo già un'immagine ideale, poteva richiederlo. Guidato da questi sentimenti, giudicai più volte necessario accorciare od omettere molte cose, sottolinearne alcune per porle meglio in luce, e lasciarne altre in ombra". Sono affermazioni che possono voler dire tutto e niente e che confermano piuttosto che Swieten si ritenne anche consigliere musicale di Haydn. Certamente questi, nel momento di comporre l'oratorio, tenne presente il testo in entrambe le lingue, e la pubblicazione da lui stesso promossa nel 1880 tramite sottoscrizione le reca entrambe. È evidente da questa scelta che Haydn

intendeva assicurarsi non solo la diffusione nei paesi di lingua tedesca ma anche quella in Inghilterra dove era tanto amato e dove gli Oratori erano così popolari. A questo intento di diffusione risponde anche l'avallo che dette alla traduzione italiana (e dunque nella lingua universale della musica, ancora largamente utilizzata nell'opera e nell'oratorio) fatta dal suo amico Carpani: traduzione che, come vedremo, venne utilizzata nella stessa Vienna e alla presenza dell'autore. Se la paternità del libretto è controversa, più chiare sono le fonti e le intenzioni che lo sottendono. Come per molti Oratori di Händel, si attinge soprattutto alle Sacre Scritture, qui in particolare al libro della *Genesi* per la narrazione, e a quello dei *Salmi* per i canti di lode. Un'altra fonte è *Il paradiso perduto* di Milton. I personaggi sono cinque: gli arcangeli Gabriel, Raphael e Uriel nelle prime due parti; il solo Uriel con Adamo ed Eva nella terza. In tal modo il numero dei solisti viene comunque contenuto a tre (soprano, tenore e basso). Molto meccanica e semplice è la distribuzione della materia. Le prime due parti narrano e celebrano rispettivamente i sei giorni della creazione, seguendo passo passo la *Genesi*. Si inizia dall'origine del Cosmo e dalla divisione della luce dalle tenebre a cui segue quella delle acque dalla terra con la creazione delle montagne, delle erbe e delle piante per concludersi con la separazione del giorno dalla notte. La seconda parte è dedicata alla nascita della vita: gli uccelli, gli abitanti dei mari e degli abissi, poi gli animali che vivono sul suolo: il leone, la tigre, le pecore, i buoi, gli esseri striscianti fino a giungere all'uomo, creato da Dio "a sua immagine e somiglianza". Dopo il racconto della creazione dell'uomo, un'aria di Uriel esalta il "re della natura" dal "cui sguardo traspare lo spirito, il soffio e l'immagine del Creatore" e il coro conclusivo celebra il "compimento della grande opera". Nella terza parte sono Adamo ed Eva a cantare le meraviglie del creato e, prima del finale, ad affermare l'unione sacra dell'uomo come guida e della donna come obbediente compagna. L'opera si chiude su questa visione beatificante del paradiso terrestre. Nessun accenno alla colpa, salvo nel recitativo prima del coro finale, in cui Uriel afferma: "O felice coppia eternamente

beata, finché non sarete sviati da false illusioni a desiderare più di quello che avete e a sapere più di quanto dovete". Un testo, come si vede, che canta con pacata serenità le meraviglie del creato ed elide qualsiasi accenno alla sofferenza. Tutto è luminoso in questo racconto della creazione, privo anche di sottigliezze poetiche che non siano quelle riprese di sana pianta dai testi consolidati. Né si può dire vi sia un intreccio drammatico di quelli che anche gli Oratori in genere contenevano. La distribuzione del materiale tra i narratori di turno, siano essi gli spiriti o i progenitori, e il coro è del tutto meccanica e l'unico momento, per così dire, privato, è il duetto tra Adamo ed Eva prima della conclusione, anch'esso tuttavia improntato ai più generici sentimenti. Al più si può dire che in queste "nozze felici" tra uomo e realtà del creato è ravvisabile un altrettanto utopico raccordo tra fede religiosa e fede razionalistica, quella, per intendersi, del primo e non ancora adombrato illuminismo. Proprio in quegli anni questa veniva propugnata a Vienna da quei circoli massonici ai quali erano affiliati, insieme a molti altri compositori e uomini di cultura, tanto Swieten che Haydn. Ci si stupisce comunque che due secoli di critica, che ha versato fiumi di inchiostro per biasimare le arditezze di un genio come Lorenzo Da Ponte, abbia lasciato correre quasi senza rilievi la "semplicità" del testo di *La Creazione*. Certo, come sempre, i risultati di un lavoro destinato alla musica si giudicano soprattutto dalla sua funzionalità e pertinenza alle intenzioni del compositore. E nel caso specifico non si può negare che Haydn abbia trovato in Swieten il suo Da Ponte. Il testo fornitogli era di fatto quanto bastava e serviva alla sua operosa vecchiezza di cantore di Dio e del mondo.

Il problema della musica sacra e dell'intonazione dei testi sacri o edificanti resta insoluto presso la critica e, non di rado, presso gli stessi fruitori. Troppi equivoci hanno gravato e seguitano a gravare sul "sacro" in musica e sull'espressione religiosa affidata alla musica, a cominciare da quello riguardante le forme. Per due secoli si è biasimato che gli autori di Messe e Oratori utilizzassero le stesse forme e gli stessi stilemi dell'opera,

dimenticando che spesso era stato il teatro a riprenderli dalla musica sacra (la *Jubilatio*, di pretta origine sacra e liturgica addirittura, è diretta antenata delle fioriture belcantistiche), ma soprattutto dimenticando da un lato la problematicità di assegnare contenuti alle forme musicali e dall'altro che nello stesso melodramma hanno posto e luogo il sacro e il numinoso. È però impossibile giudicare pienamente del senso ultimo di un oratorio come *La Creazione* senza almeno interrogarsi sul rapporto intercorso tra Haydn e la musica sacra e tra Haydn e la religione. Dal punto di vista professionale almeno esteriormente il comportamento di Haydn non differisce da quello di moltissimi altri che lo precedettero e che operarono dopo di lui. Ciò è facilmente comprensibile. Per secoli la musica sacra, o di argomento sacro, è stata un impegno ineludibile da qualsivoglia compositore: non solo la committenza, fosse essa direttamente derivata dalle istituzioni religiose o da quelle profane, prevedeva che ogni autore fornisse un certo numero di musiche per la Chiesa o per l'edificazione del popolo, ma la stessa organizzazione del mondo musicale era strettamente legata alla Chiesa. Di fatto fino alle soglie del nostro secolo quasi tutti i compositori si sono formati nell'ambito delle Cappelle Ecclesiastiche. È rarissimo il caso di quelli, come Mendelssohn, che grazie al censo e alla nascita siano potuti sfuggire a questa regola. Perfino i compositori importanti della prima parte del nostro secolo, come Giacomo Puccini, o di oggi, come Luciano Berio, discendono da una lunga teoria di maestri di cappella. Haydn non fa eccezione a questa regola. La sua formazione basilare avvenne nella Schola Cantorum della Cattedrale di Santo Stefano a Vienna e a quanto sembra egli, al pari di Rossini, sfuggì per un soffio al barbaro costume della castrazione con la quale si intendeva fare la fortuna pratica di molti ragazzi di bella voce e di spiccate doti musicali. Questo stretto connubio tra religione e produzione musicale fu determinante anche sul piano delle scelte formali. In barba ai richiami, alle encicliche e ai fumosi rimproveri dei puristi, la musica di Chiesa (soprattutto quella Cattolica) elaborò o si appropriò di una serie di stilemi e di forme consolidate

che rimasero in vigore per secoli con molta minore capacità di rinnovarsi di quanta non ne abbia avuta lo stesso teatro musicale.

La conseguenza fu che proprio nella musica sacra e negli Oratori persistettero forme arcaicizzanti anche quando il melodramma se ne era liberato. Ma altro è servire la Chiesa come maestro di cappella, altro sono le convinzioni profonde. Ancora una volta il confronto con Mozart può essere illuminante. Come Haydn anche Mozart ha scritto una lunga teoria di lavori sacri il cui assetto formale è sostanzialmente simile. Ma è difficile trovare in essi uno spiccato senso religioso, almeno nel significato corrente che si suole assegnare a questo termine. Vero è che Mozart, come testimoniano le lettere, sentì fortissimo il turbamento di fronte alla morte, vista come suprema liberazione. Non a caso la sua esperienza di compositore di musica sacra è approdata all'incompiuto *Requiem*, che si intreccia così strettamente e quasi misteriosamente con la sua prematura morte. In nessun modo la sua religiosità fu comunque dogmatica e, per molti versi, l'atteggiamento che ebbe di fronte all'aldilà fu quello di un laico. Ed è agevole affermare che il suo *Requiem* si appresenta molto di più ai profondi abissi esplorati in *Don Giovanni* di quanto non si colleghi alla levigata perfezione formale della *Krönungsmesse*, tanto per citare una delle sue Messe più note e musicalmente riuscite.

Ben diverso è il caso di Haydn. Per lui la musica sacra fu una esigenza ineludibile anche al di fuori della committenza e quando fu al servizio di Nicola I, spirito scettico e poco incline a incoraggiare la produzione sacra più di quanto non gli fosse strettamente richiesto dal rango e dalla posizione, Haydn seguì spesso a produrne per committenti esterni, non cessando mai di progredire in questo campo. Ma la sua religiosità non si dimostra solo nella produzione sacra e nello spirito che anima, ad esempio, le sue ultime Messe. Conta assai di più che Haydn abbia inteso il genio come un dono di Dio da utilizzare al meglio per il suo servizio e che dunque tutte le sue composizioni fossero implicitamente o anche esplicitamente un omaggio alla divinità. Non fu una semplice formalità quella da lui adottata di aprire i

manoscritti con le parole "In nomine Domini" e di chiuderli con la formula "Laus Deo". In questo non vi era bigottismo. Vi era adesione sincera alla religione, e a quella cattolica in particolare, che si traduceva in una piena fiducia nei destini ultimi dell'uomo e nel convincimento di trovare accoglienza agli occhi di Dio. Nello stesso tempo vi era in lui la certezza di vivere in un mondo ordinato da una superiore volontà. Tutto questo dette a Haydn una serenità interiore che sempre si rifletté sulla pagina musicale. Già a proposito delle Messe degli anni Settanta, Robbins Landon notava: "In questa musica la religiosità di Haydn è evidente e fervida: una fede spontanea e incrollabile, più solenne e rispettosa che ingenua, ricerca la devozione attraverso la contemplazione della bellezza". Ciò comportò nell'arte di Haydn l'eliminazione o l'attenuazione di effetti troppo drammatici, dato che ogni sofferenza, ogni angustia (per citare un termine che ci riporta a una delle sue Messe, quella detta "in angustiis") si ricompone nella fiducia nella misericordia di Dio, come egli stesso confidò negli ultimi anni della vita: "Ho pregato Dio non come un povero peccatore disperato, ma con calma e sommessamente. Io sento che un Dio eterno avrebbe sicuramente pietà delle sue creature mortali, e perdonerebbe alla polvere di essere polvere. Questi pensieri mi hanno rassicurato. Ho provato una gioia sincera e una grande fiducia; volendo esprimere il contenuto della preghiera non ho potuto soffocare la gioia, ma ho lasciato sfogare i miei sentimenti di felicità e sul *Miserere* ho indicato Allegro". Parole che contengono un'esplicita risposta a quanti nella musica sacra, non del solo Haydn, trovano importuna l'atmosfera gioiosa di certi ritmi e di certe forme musicali. Esse dimostrano che Haydn non solo si trovava a perfetto agio nel trattare la musica sacra, ma, pur essendo sempre intento a migliorarne le forme, accettare in pieno la tradizione. Ed è con questo spirito, non alieno dal coniugarsi con una fiducia terrena nelle sorti progressive dell'umanità, quella propugnata appunto dall'illuminismo (della cui crisi non sembrava volere o potere prendere atto) che Haydn si accinse a musicare *La Creazione* e le successive *Stagioni*.

Alla stesura della partitura Haydn si dedicò prevalentemente nella seconda metà del 1796 e per tutto il 1797 con un impegno straordinario testimoniato, oltre che dal citato Carpani, anche da altri biografi come Griesinger. Impegno che si riflette nel mirabile equilibrio interno: la suddivisione tra soli e coro, tra numeri chiusi e recitativi (a loro volta secchi o accompagnati, ma più spesso misti) è calibratissima e fu in qualche modo favorita dalla mancanza di una linea drammatica.

L'Oratorio inizia con la "rappresentazione del caos" come suona il titolo del primo numero con una implicita contraddizione "in terminis". Illuministicamente il caos sembra inteso come mancanza di luce più che di forma. Di fatto l'orchestra, dopo un do all'unisono, sviluppa, in minore e con l'uso dei sordini, un *Largo* fitto di arpeggi, scale e con ampio uso di cromatismi. Al termine Raphael intona con cupa solennità l'incipit della *Genesi* fino alle parole "e la terra era informe e vuota". Subito dopo il coro "sottovoce" completa il secondo versetto e intona il terzo: "E Dio disse: – Sia la luce – e fu la luce". Sulla parola *Licht* (luce) esplose il fortissimo dell'orchestra nell'accordo di do maggiore.

I contemporanei sottolinearono l'impressione enorme che questo primo numero suscitò sul pubblico all'epoca della prima e lo stesso Carpani (che non manca puntigliosamente di ricordare l'irrazionalità della descrizione del caos) ricorda: "Questo scoppio di tutta l'orchestra (...) corredato di tutta la possibile armonia e preparato da tanto silenzio colpì ciascuno sì fortemente, che pareva proprio che mille fanali apparsi fossero a un tratto nel cupo senso di profonda caverna, o spezzata la rupe, il Sole stesso vi si fosse messo d'improvviso e tutta l'avesse irraggiata e del gran disco ripiena".

Impossibile per l'ascoltatore moderno, aduso a ben altre tortuosità armoniche e a ben altri bagliori orchestrali, rivivere in pieno quell'impressione. Splende in realtà proprio in questo incipit dedicato all'avvento della luce la classica compostezza del compositore che subito dopo dà il via, con una solenne perorazione di Uriel, a una serie di numeri che riescono a mantenersi fedeli alla tradizione e nello stesso tempo svincolati da ogni suo peso. Il nucleo centrale della prima parte è sì basato,

come voleva la convenzione, su tre arie affidate a ciascuno dei solisti, ma riceve notevolissima tensione drammatica dagli interventi corali e da alcuni recitativi accompagnati: già nella prima aria di Uriel, all'*Andante* che descrive l'affermarsi dell'ordine del mondo, segue un *Allegro moderato* con l'aggiunta del coro che sottolinea il retrocedere degli spiriti degli abissi. Analogamente il successivo recitativo secco di Raphael, col versetto della *Genesi* dedicato alla separazione del firmamento dalle acque, trapassa subito in un concitato *Allegro* assai che descrive in poche ma efficacissime battute lo scatenarsi delle tempeste. Un solo con coro di Gabriel che esprime lo stupore degli spiriti beati dopo l'opera del secondo giorno precede le altre due arie. Significativo in quella di Raphael il contrasto tra il concitato andamento della prima sezione che illustra il dividersi dei mari e dei fiumi dai monti e il sommesso e dolce accompagnamento che ricrea nella seconda il mormorio del ruscello. Idilliaca serenità domina anche nell'aria tripartita di Gabriel, nel ritmo pastorale di 6/8, ornata di lievissime ed elegantissime fioriture: è la contemplazione delle amenità dei campi, delle ombre protettive dei boschi, del decoro e della fragranza dei fiori. Solo a questo punto si passa alla celebrazione della gloria divina con il coro "Stimmt an die Saiten", primo pezzo veramente händeliano della partitura, e col successivo coro finale. Tra i due brani corali c'è però un recitativo di Uriel che elenca le opere del quarto giorno della creazione con la divisione tra giorno e notte. Secco nelle prime battute, il recitativo diventa accompagnato nel momento di descrivere il levare del sole. Ancora una volta l'avvento della luce è salutato dalla piena orchestra, mentre un *Più adagio* segnato pp e "a mezza voce" sottolinea l'apparizione dell'argentea luna. Dopo questo magistrale recitativo il coro intona il Salmo XIX di lode (il ben noto "Coeli narrant gloriam Dei" secondo il testo della Volgata) con l'intervento dei tre solisti: un magniloquente e solenne finale che segna una pausa alla stringatezza dei numeri che contraddistingue tutta la prima parte. La sagacia con la quale, pur tenendosi aderentissimo al dettato del testo e seguendone le minime sfumature, Haydn sfugge ai rischi del mero descrittivismo sta da un lato nella

ricordata assunzione delle forme codificate in cui tutti i particolari lessicali vengono inseriti e ai cui parametri vengono comunque modellati, dall'altro nella loro levigata asciugatezza. È agevole notare infatti come l'aria di Gabriel si colleghi alla tradizione lunghissima delle arie pastorali di origine napoletana, così come tradizionalissimo è il metodo usato per descrivere la tempesta e lo scorrere delle acque, agitate o tranquille che siano. Il miracolo sta nella naturalezza con cui Haydn si appropria della tradizione evitando ogni ridondanza, ogni compiacimento retorico e di maniera. Allo stesso modo la pregnanza dei recitativi gli consente di evitare l'eccesso del numero delle arie e la loro troppo meccanica successione, un problema rimasto insoluto all'epoca di *Il ritorno di Tobia*. Analoga libertà è adottata nell'uso del coro. Sebbene sia stato frequentemente richiamato il modello di Händel, non vi è dubbio che Haydn abbia utilizzato il coro molto liberamente, facendolo intervenire nei recitativi accompagnati, oppure, come avverrà nella seconda e terza parte, facendo iniziare i numeri corali da terzetti o duetti dei solisti. La seconda parte, che canta la creazione della vita, si apre con un'aria di Gabriel dedicata agli uccelli. Qui Haydn indugia nel sottile gioco dei legni, nei trilli e nelle fioriture che sottolineano di volta in volta e con crescente frammentazione il volo dell'aquila, il tubare delle colombe, la dolcezza del canto degli usignoli. Tra le pagine dell'Oratorio è questa forse la più edonistica. Ma a essa segue subito, col recitativo di Raphael, il solenne invito agli abitatori del cielo, delle acque e degli abissi a moltiplicarsi. Il terzetto centrale descrive in un *Moderato cantabile* il fremito e il moto perpetuo della vita e si conclude con un *Vivace* cui si unisce il coro per esaltare la potenza divina. A un recitativo molto articolato e ricco di effetti strumentali è affidata la descrizione dell'apparizione del leone, del saltellare del cervo, degli animali da pascolo per finire con la nube degli insetti e lo strisciare dei vermi. L'aria di Raphael canta la maestà del creato prima di sottolineare che "al tutto mancava la creatura che ammirasse l'opera di Dio e glorificasse la sua bontà". La voce scende al fa grave in corrispondenza delle parole

che ricordano come "sulla terra si muovono pesanti gli animali". La creazione dell'essere umano, annunciata brevemente da un recitativo secco ed esaltata nella tripartita aria di Uriel, celebra l'uomo nella prima sezione e in quella di passaggio e solo a partire dalla ripresa fa menzione della sposa: una sottigliezza che indica il rispetto della gerarchia anche nell'assetto formale. Un altro brevissimo recitativo secco proclama la fine del sesto giorno e dell'opera del Creatore e introduce l'ampio finale con il coro e i solisti che intonano altri canti di gloria suggellati dall'*Alleluja*.

La terza parte inizia con un estatico *Largo* e un recitativo accompagnato che descrivono il sorgere del mattino. Il resto, concepito con molta maggiore ampiezza di impianto delle parti precedenti, colloca l'affettuoso duetto tra i progenitori al centro di altri due canti di lode. Il primo, intonato da Adamo ed Eva a cui si associa il coro, parafrasa il noto passo liturgico "Pleni sunt coeli et terra gloria tua" in uno dei numeri più articolati della partitura, forse l'unico che non sfugge al sospetto di un eccesso di ripetitività. Il duetto centrale, preceduto da un recitativo, prima secco e poi accompagnato, è ancora in due ampie sezioni. Il finale torna a essere assai conciso. Dopo poche battute di recitativo in cui vi è, come ricordato, l'unico accenno possibile alla colpa (in nessun modo sottolineato musicalmente), il coro intona un solenne *Andante* di poche battute a cui segue la tradizionale fuga conclusiva. È evidente da questa sommaria descrizione che alla tensione drammatica corrisponde una progressiva, anche se assai cauta amplificazione dei numeri. Essa accompagna e in qualche modo asseconda il continuo ricorrere ai canti di lode della divinità. Quest'ottica dei cerchi concentrici allargati (che replica l'immagine delle "glorie" angeliche) consente anche di evitare il fastidio di stucchevoli ripetitività nel testo. Analogamente andrà detto che più ci si avvicina al finale, più Haydn si adegua ai modelli consacrati. Il senso di questa operazione non è recondito. Dal caos iniziale Haydn giungeva alla celebrazione serena dell'opera della creazione e del suo prodotto più alto: l'uomo. Tra i portati dell'uomo vi era appunto l'evoluzione della musica, al culmine della quale Haydn

si collocava. La fede, semplice quanto incrollabile, in Dio era per Haydn anche la fiducia nell'opera dell'uomo e si coniugava, come si è detto, con la funzione che egli sentiva assegnata al proprio genio.

Il risultato, *en plein air* e in piena luce, sembra eliminare qualsiasi ombra. Dopo il caos iniziale, nel suo recitativo Uriel annuncia, con il sorgere del primo giorno, la scomparsa del caos e il prevalere dell'ordine. Subito la schiera infernale, impietrita, precipita nell'eterna notte. Da quel momento non vi è più nell'Oratorio alcun richiamo al male o allo spirito del male. Volutamente Haydn si arresta prima della colpa originale. Le mele di Satana (quelle che secondo un illuminista in vena di malignità facevano progredire il mondo) non hanno posto nell'ultima, definitiva visione musicale e cosmica di Haydn. In essa si cela e si riflette un supremo desiderio di ordine. Si spiega così l'equilibrio raggiunto, quell'eliminazione di ogni elemento superfluo e di ogni compiacimento di troppo che sono il "classicismo" di Haydn. Ma è altrettanto evidente che questo punto di arrivo, in qualche modo unico e solitario, non poteva avere avvenire. Il miracolo di *La Creazione* postula l'impossibilità di ripetersi, di fare scuola. Vero è che per decenni la partitura fu eseguita, amata, consultata e studiata da tutti i compositori. Ma è altrettanto vero che la musica, in quel 1798 in cui *La Creazione* venne eseguita la prima volta, aveva già intrapreso altre, più contorte vie: la musica, come il mondo creato. Del che lo stesso autore, colui che aveva saputo coniugare pienamente in sé la più serena ingenuità d'animo con la più ardita scaltrezza formale e compositiva, ebbe modo di avvedersi nei suoi ultimi giorni. Prima però gli fu dato di godere del risultato della sua opera e di ritenere felicemente raggiunto lo scopo che si era prefisso.

Die Schöpfung ebbe una esecuzione privata il 30 aprile 1798 (con un'anteprima il 29) nel palazzo del principe Schwarzenberg, sotto la direzione dell'autore, suscitando molta emozione tra i presenti. Assolutamente trionfale fu la prima esecuzione pubblica, avvenuta il 19 marzo 1799 alla presenza della famiglia imperiale con un'orchestra e un coro imponenti (anche se alcuni resoconti che parlano di 400 persone sono probabilmente amplificati), il cui

costo era stato sostenuto dall'aristocrazia viennese. Nove anni dopo, il 27 marzo 1808, Vienna volle celebrare il grande maestro nel suo settantaseiesimo compleanno con una esecuzione di gala dell'Oratorio nell'Aula Magna dell'Università. Dirigeva il *Kappellmeister* imperiale Antonio Salieri e Haydn accettò di intervenire. Al suo ingresso risuonarono le fanfare. Salieri abbracciò il collega e il giovane Beethoven gli baciò la mano. Scorsero lacrime commosse nei momenti salienti della prima parte e al termine di essa, quando il maestro, provato dall'età e dalle emozioni, lasciò la sala benedendo "i suoi figli". La scena è rievocata nel racconto di Carpani che era presente (e sulla cui traduzione si eseguiva la musica): "Quel giorno fu il trionfo dell'Haydn e del vero merito. Circondato dai grandi, dagli amici, dagli artisti, dai poeti e dal bel sesso; ascoltando le lodi di Dio da lui stesso immaginate, e le lodi proprie confuse con quelle della divinità, il buon vecchio ha dovuto crederci in cielo, e noi stessi a giudicarne la dolcezza dei sentimenti e della musica dovemmo crederlo al pari di lui".

Le lodi proprie confuse con quelle della divinità erano quanto il genio di Haydn aveva forse sperato e confidato di conseguire. Quello fu il giorno delle certezze. Il tempo che gli restò da vivere doveva amaramente ricordargli di essere ancora in una terra foscamente agitata. Mentre giaceva nel letto di morte, nella primavera dell'anno successivo, Vienna era invasa dall'armata francese e l'aristocrazia, quell'aristocrazia in cui aveva trovato protezione per tutta la vita, era in fuga. I territori dell'occupazione e della guerra non mancarono così di aggiungersi a quelli della malattia. E il disordine regnava intorno a quel mirabile cantore dell'ordine, quando il 31 maggio 1809 chiuse gli occhi per sempre. Fortuna, o la Mano Superiore nella quale aveva nutrito tanta fiducia, aveva voluto che, a differenza di quella umana, la sua vicenda creativa si fosse arrestata, come il suo massimo Oratorio, sul limitare dell'errore umano.

Bruno Cagli

(per gentile concessione del Teatro alla Scala)



ROGER NORRINGTON

Nato a Oxford, in una famiglia di musicisti, Roger Norrington ha iniziato prestissimo gli studi musicali. Studente di letteratura inglese all'Università di Cambridge, ha nel frattempo affrontato lo studio della direzione d'orchestra al Royal College of Music di Londra. Tenore professionista e violinista, ha istituito nel 1962 lo Schütz Choir. È stato direttore musicale della Kent Opera dal 1969 - anno della sua istituzione - al 1984, esibendosi in un repertorio vastissimo, da Monteverdi a Tippett. Dal 1985 al 1988 è stato direttore principale della Bournemouth Sinfonietta e primo direttore ospite della Jerusalem Symphony. Nel 1978 ha fondato i London Classical Players con il preciso scopo di sperimentare la pratica esecutiva di criterio filologico. Con questa formazione è regolarmente ospitato alla South Bank e si esibisce ai Proms della

BBC, nonché nei maggiori festival e nelle più prestigiose sale da concerto europee e degli Stati Uniti; ha inoltre realizzato numerose registrazioni televisive, fra cui il ciclo completo delle Sinfonie di Beethoven per la BBC. Benché l'interesse di Roger Norrington per l'interpretazione storica sia noto soprattutto grazie alla sua attività con i London Classical Players, egli dirige anche altre istituzioni concertistiche che utilizzano strumenti antichi: ricordiamo fra le altre l'Orchestra of 18th Century, il Boston Early Music Festival e la Netherland Bach Society.

Roger Norrington ha lavorato con le principali orchestre inglesi, come la Philharmonia, la London Philharmonic, la London Symphony, la BBC Symphony, la English Chamber Orchestra e la Chamber Orchestra of Europe. Dal 1986 si è dedicato con notevole successo alla direzione operistica.

È direttore musicale della Orchestra of St. Luke's di New York ed è spesso invitato come direttore ospite delle principali orchestre nordamericane (San Francisco, Boston, Chicago, Montreal e Washington).

È condirettore con Kay Lawrence di Historic Arts, istituzione che amministra non solo i London Classical Players, ma anche l'Early Opera Project, Early Dance Project, lo Schütz Choir e gli acclamati Weekends "Experiences" da lui stesso istituiti.

Roger Norrington ha alle spalle una ricca attività discografica; ha inciso il ciclo completo delle Sinfonie e dei Concerti per pianoforte di Beethoven, oltre che diverse opere di Mozart, Berlioz, Schubert, Schumann, Haydn, Brahms, Weber e Wagner. Alcune di queste registrazioni hanno vinto premi di prestigio. Ricordiamo il Premio Gramophone nel 1987 per le Sinfonie n.2 e n.8 di Beethoven; il Grand Prix Caecilia del Belgio nel 1989 per le Sinfonie n.1 e n.6 sempre di Beethoven, l'Ovation Award negli Stati Uniti per la Sinfonia Fantastica di Berlioz e il Deutsche Schallplattenpreis nel 1990 per il ciclo completo delle Sinfonie di Beethoven.

Roger Norrington è stato nominato Officer of the Order of the British Empire nel 1979, Cavaliere della Repubblica Italiana nel 1980 e Commander of the Order of the British Empire nel 1990.



SIMON HALSEY

Figura emergente tra i giovani direttori britannici, apprezzato particolarmente per la sua attività a capo di formazioni corali, consulente musicale di importanti case editoriali, Halsey è stato nominato direttore del City of Birmingham Chorus, direttore della City of Birmingham Touring Opera, direttore associato del Philharmonia Chorus, principale direttore ospite del coro della Radio Olandese e direttore artistico del Coro Nazionale della BBC del Galles. È ospite regolare della London Symphony Orchestra, della Flanders Symphony Orchestra, dell'Orchestra dell'Ulster, della Scottish Chamber Orchestra e Coro, e del Chicago Symphony

Chorus, del Coro dello Châtelet di Parigi, dei cori delle radio di Francia, Danimarca e Belgio; partecipa inoltre ai più importanti Festival corali americani ed australiani. Nel 1995 Halsey ha fondato il coro giovanile della Città di Birmingham, che ha debuttato nei *Carmina burana* di Orff alla Symphony Hall di Birmingham, eseguendo poi le musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn sotto la direzione di Frans Brüggen. Come direttore della City of Birmingham Touring Opera, Halsey ha collaborato con Graham Vick a diversi progetti, fra cui *Les Boréades* di Rameau e il *Ring* di Wagner. Recentemente ha portato i complessi in tournée in *Falstaff* di Verdi, che presenterà anche in Italia nel prossimo inverno. Halsey ha diretto la City of Birmingham Symphony Orchestra anche a Vienna, Lipsia e Francoforte. Fra gli appuntamenti che lo attendono oltre alla collaborazione con Rattle e la City of Birmingham, vi è una tournée con l'Australian Chamber Orchestra e altri impegni con i maggiori cori europei. Tra le numerose incisioni discografiche a cui ha collaborato spiccano la *Petite Messe solennelle* di Rossini, la *Messa in mi minore* di Bruckner, *A Child of our time* di Tippett (vincitore del Deutsche Schallplattenpreis) e lo *Stabat Mater* di Szymanowski (vincitore del premio Gramophone 1995 per la miglior incisione corale, con nomination al Grammy). Halsey incide anche regolarmente con i cori della Philharmonia, della Academy of Ancient Music e della Radio Olandese.



HILLEVI MARTINPELTO

Prima di diplomarsi alla scuola dell'Opera di Stoccolma, nel 1987, Hillevi Martinpelto aveva già cantato come Pamina in *Die Zauberflöte* alla Folkoperan di Stoccolma e come Zerlina in *Don Giovanni* al Teatro di Corte di Drottningholm. Lo stesso anno ha debuttato come protagonista di *Madama Butterfly* in una nuova produzione alla Royal Opera di Stoccolma, cantando poi per la prima volta nel ruolo di Tatiana in *Evgenij Onegin* con la Norrlands Operan in Svezia. In seguito è stata Donna Anna in *Don Giovanni* a Oslo e Stoccolma, Margherita in una nuova produzione di *Faust* della Norrlands Operan e protagonista di *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride* a Drottningholm.

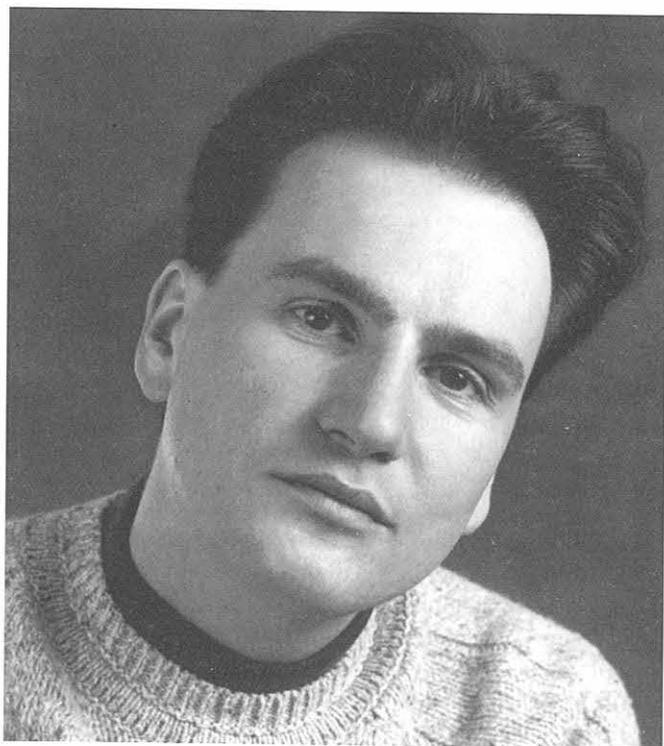
Nel 1990 ha debuttato a Bruxelles come Fiordiligi in *Così fan tutte* e come Contessa in *Le Nozze di Figaro*. Ha interpretato poi nel 1991 a Salisburgo, Innsbruck e Vienna il ruolo di Elettra in *Idomeneo* sotto la direzione di John Eliot Gardiner, con il Monteverdi Choir e la Monteverdi Orchestra.

Nel 1992 è stata Fiordiligi all'Opera di Stato di Amburgo; sempre nello stesso anno è stata, per la prima volta Eva in *Die Meistersinger von Nürnberg* a Nizza, ha

interpretato quindi Donna Anna ad Aix-en-Provence ed ha preso parte a una tournée di concerti con il Coro e l'Orchestra Monteverdi.

Nel gennaio del 1993 ha fatto il suo debutto americano alla Lyric Opera di Chicago interpretando *Freia* in *Das Rheingold* sotto la direzione di Zubin Mehta. Lo stesso anno ha cantato *Le Nozze di Figaro* (Contessa) a Tolosa, allo Châtelet di Parigi, in tournée con il Monteverdi Choir e Orchestra a Lisbona, ad Amsterdam, a Ludwigsburg, a Londra ed in una incisione discografica, oltre ad essere di nuovo ospite ad Aix come Donna Anna. Nell'autunno dello stesso anno ha interpretato *Die Meistersinger* in Giappone con la Deutsches Oper di Berlino, cantando poi in concerti con la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestra Nazionale del Belgio e ad Amburgo nella Nona Sinfonia di Beethoven.

Nel 1994 ha debuttato come Desdemona in una nuova produzione di *Otello* di Verdi della Helsinki Opera ed è stata poi Donna Anna al Festival di Glyndebourne, alle BBC Proms in una nuova produzione diretta da Rattle e, recentemente, all'Opera di Anversa. Ha successivamente cantato in *Leonore* di Beethoven per Radio Hilversum, in *Falstaff* di Verdi (Alice) a Tolosa, ne *La Clemenza di Tito* a Lione, in una ripresa di *Don Giovanni* per il Festival di Glyndebourne e nella *Missa Solemnis* di Beethoven diretta da Herbert Blomstedt a San Francisco. Infine ha interpretato Eva in *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner alla Deutsches Oper di Berlino, presentandosi a Firenze in *Idomeneo* e all'Opera di Los Angeles in *Così fan tutte*. Nella stagione 1996/97 interpreterà *Otello* all'Opera di Colonia, *Aida* a Stoccolma, *Die Meistersinger* (Eva) alla Deutsche Oper di Berlino, *Der Freischütz* (Agathe) a Copenaghen, e *Don Giovanni* all'Opera di Amburgo. Canterà poi la Nona Sinfonia di Beethoven alla Radio di Berlino e a Lipsia, la Sinfonia Kullervo di Sibelius con la London Symphony Orchestra e la Cantata n. 210 di Bach con l'Orchestra Filarmonica di Radio France diretta da Arnold Östman. Nella stagione 1997/98 la Martinpelto sarà di nuovo a Colonia per una nuova produzione di *Der Freischütz* e alla Staatsoper di Vienna per *Don Giovanni* (Donna Anna).



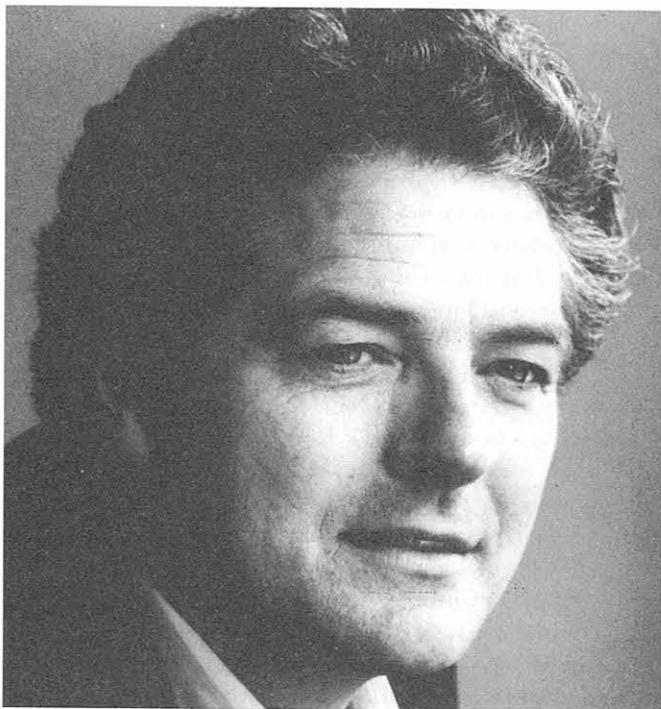
JOHN MARK AINSLEY

Ha iniziato la sua carriera lirica interpretando Idamante nell'*Idomeneo* con la Welsh National Opera e Don Ottavio in *Don Giovanni* all'Opera di Lione. Nel 1992 ha debuttato al festival di Glyndebourne come Ferrando in *Così fan tutte*. Nel 1993 è stato al Festival di Aix-en-Provence come Don Ottavio. Nel 1994 è tornato a Glyndebourne per la riapertura del Festival, in una nuova produzione di *Don Giovanni* diretta da Simon Rattle, debuttando poi al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles come Ferrando in *Così fan tutte*. Nel corso della stagione 1995/96 ha fatto il suo debutto a San Francisco, come Don Ottavio, ed è stato di nuovo a Glyndebourne come Ferrando. L'attuale stagione vede il suo debutto all'Australian Opera come protagonista de *La Clemenza di Tito* di Mozart e alla Staatsoper di

Monaco come Idamante in *Idomeneo*.

Contemporaneamente ha svolto un'intensa attività concertistica che lo ha portato ad esibirsi ai Festival di Edimburgo, Göttingen, Stoccarda, Vienna e dello Schleswig-Holstein. Nel 1990 ha debuttato in America con concerti a New York e Boston. Nel 1992 ha cantato per la prima volta con i Berliner Philharmoniker e nel 1993 ha debuttato al Musikverein di Vienna, nella *Matthäus Passion* e nella *Johannes Passion* dirette da Peter Schreier. Numerosi i concerti tenuti con le maggiori orchestre, tra cui la London Philharmonic Orchestra diretta da Franz Welser Möst, la London Symphony diretta da sir Colin Davis, la Scottish Chamber Orchestra diretta da Mackerras, Les Musiciens du Louvre diretti da Minkowski, i Berliner Philharmoniker diretti da Haitink, l'Orchestra of the Age of Enlightenment diretta da Rattle, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e l'Orchestre de Paris diretta da Carlo Maria Giulini.

Le sue numerose incisioni discografiche includono la Messa in do minore di Mozart e *Acis e Galatea* con Hogwood e l'Academy of Ancient Music, il *Saul* di Händel con Gardiner, *Alexander's Feast* di Händel con Hogwood, *Acis e Galatea* e *Joshua* di Händel, *L'Orfeo* di Monteverdi (protagonista), il *Requiem* ed il *Don Giovanni* di Mozart diretti da Norrington. Tra le incisioni più recenti sono *A Midsummer night's dream* di Britten con Andrew Davis e *Pulcinella* di Stravinskij diretto da Haitink, *L'Enfance du Christ* di Berlioz, *La Resurrezione* di Händel; Lieder di Schubert e songs di Purcell, la Serenata per tenore, corno ed archi, *Les Illuminations* e *Notturmo* di Britten.



ROBERT LLOYD

Nato a Essex, ha studiato all'Università di Oxford. Ha iniziato l'attività come docente di storia, per dedicarsi poi alla carriera di cantante a 28 anni. Nel 1972 è diventato primo basso del Covent Garden, interpretando un grandissimo numero di ruoli, sotto la guida dei maggiori direttori e registi. Lloyd è stato il primo basso inglese protagonista di *Boris Godunov* di Musorgskij al Covent Garden nella produzione di Andrej Tarkovskij (1983) presentata nel 1990 al Kirov di Leningrado e in seguito alla Staatsoper di Vienna diretta da Abbado, sempre con Lloyd nei panni dello zar; ha interpretato poi lo stesso ruolo nelle produzioni di Kupfer per l'Opera Olandese e di Faggioni per il Comunale di Firenze. Lloyd ha cantato tra l'altro in *Der fliegende Holländer* alla Scala di Milano, sotto la direzione di Muti, nel *Lohengrin* diretto da Abbado alla Staatsoper di Vienna,

in *Parsifal* al Metropolitan di New York, sotto la direzione di James Levine, e alla Scala di Milano, con Muti, in *Pelléas et Melisande* diretto da Abbado al Covent Garden, in *Don Carlos* a San Francisco, in *Le Cid* di Massenet all'Opera di Chicago e in *Pelléas et Melisande* all'Opera Olandese, direttore Simon Rattle. Nella stagione 93/94 Lloyd ha cantato al Covent Garden in tre nuove produzioni di *Aida*, *Die Zauberflöte* e *Chérubin* di Massenet ed ha partecipato ad una tournée in Giappone della Deutsche Oper di Berlino con *Tristan und Isolde*. È apparso in concerti con l'Orchestra di Cleveland diretta da Dohnanyi, con l'Orchestra di Filadelfia diretta da Jansons ed ha interpretato *Die Winterreise* alla Opéra Bastille di Parigi. Nella stagione 94/95 ha cantato *Macbeth* a San Francisco, *Rigoletto*, *Pelléas et Melisande*, *Parsifal* e *Simon Boccanegra* al Metropolitan di New York, *Roméo et Juliette* al Covent Garden, *Die Zauberflöte* all'Opéra Bastille, partecipando a concerti con la London Symphony Orchestra diretta da Sir Colin Davis e con la London Philharmonic diretta da Haitink. Canterà poi *Pelléas* ad Amsterdam, San Francisco e a Salisburgo, *Hamlet* di Thomas a San Francisco, *Don Giovanni*, *Aida* e *Macbeth* al Covent Garden, *Tristan und Isolde* a Berlino, *Faust* e *Roméo et Juliette* a New York. Ha condotto trasmissioni radiofoniche e televisive per la BBC. Ha anche partecipato ad una produzione televisiva de *Il castello di Barbablù* di Bartók, a cui è stato assegnato il premio della Royal Philharmonic Society. Lloyd ha effettuato oltre settanta incisioni discografiche, tra cui *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto*, *Parsifal*, *Die Dreigroschenoper* di Weill, *Messiah* di Händel con Mackerras, il *Requiem* di Mozart sotto la direzione di Giulini (vincitore del Grammy) e Marriner, *The Dream of Gerontius* di Elgar e *Canti e Danze di Morte* di Musorgskij. Ricordiamo anche le videoregistrazioni di *L'Incoronazione di Poppea* e *Don Carlos*. Lloyd è Presidente della British Youth Opera e componente del comitato esecutivo del Fondo di sostegno per i musicisti. Nel 1991 è stato creato Commendatore dell'Impero Britannico di Sua Maestà.

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT THE CHOIR OF THE ENLIGHTENMENT

L'Orchestra of the Age of Enlightenment ha preso il suo nome dal periodo storico, l'età dell'illuminismo, dal quale attinge il fulcro del suo repertorio, eseguito con strumenti d'epoca, sotto la guida di grandi direttori. L'orchestra non riceve sovvenzioni pubbliche, ma è sostenuta da sponsor, fondazioni e singoli sostenitori. Dal suo acclamato debutto, nel 1986, l'Orchestra of the Age of Enlightenment ha eseguito un vasto repertorio, da Purcell a Johann Sebastian Bach, da Haydn a Mozart, da Brahms a Wagner collaborando sia con specialisti del barocco come Frans Brüggen, Ton Koopman e Gustav Leonhardt, sia con grandi personalità della musica come Mark Elder, Andrew Davis, Charles Mackerras, Sir Simon Rattle, Ivan Fischer, Heinrich Schiff e Paavo Järvi.

Tra i più importanti eventi che hanno caratterizzato questi anni di attività dell'Orchestra sono un *Idomeneo* con Simon Rattle (1987); i concerti al Festival di Glyndebourne (1989, 1991, 1992, 1994); un ciclo haydniano (1989); una tournée nel Regno Unito con Frans Brüggen (1990); il Mozart Now Festival (1991); un ciclo bachiano al South Bank Centre (1992); la prima esecuzione per il Regno Unito di *Ermione* di Rossini (1992). Nel 1993 ha realizzato una produzione del melologo *Medea* di Benda per il Festival Ceco del South Bank Centre. L'Orchestra è ospite regolare dei maggiori centri musicali e dei più prestigiosi festival europei (Salisburgo, Edimburgo, Proms di Londra).

Nella scorsa stagione l'Orchestra ha affrontato il repertorio lirico ottocentesco su strumenti d'epoca, in acclamate produzioni di *Simon Boccanegra* di Verdi (nell'ambito del Festival Verdi della Royal Opera) e di *Eurianthe* di Weber, entrambe dirette da Mark Elder. Il 1995 ha visto anche l'inizio della "residency" alla St. George's Brandon Hill di Bristol, in collaborazione con la BBC.

La stagione 1995/96 segna il decimo anniversario di attività dell'Orchestra. Fra i vari impegni che essa include si segnalano alcune recite di *Così fan tutte* sotto

la direzione di Simon Rattle, con relativa incisione discografica, la prima collaborazione con Paavo Järvi, in un programma tutto ottocentesco, oltre a concerti barocchi con Brüggen e Rousset. All'esecuzione di *Die Schöpfung* di Haydn con Rattle segue il debutto dell'Orchestra al Covent Garden con *Alzira* di Verdi diretta da Mark Elder e il ritorno al Festival di Edimburgo con *Elias* diretto da Mackerras. La stagione 1996/97 prevede, fra l'altro, concerti con Frans Brüggen, Ivan Fischer, Roger Norrington, Nicholas McGegan, Paavo Järvi e Bruno Weil, oltre ad un'importante tournée europea con Rattle. Dal 1994 l'Orchestra of the Age of Enlightenment svolge un'importante opera educativa, facendo conoscere ai bambini le composizioni musicali presentate nei programmi al South Bank Centre. Uno dei progetti del 1995, basato su *Dido and Aeneas*, è sfociato in una rappresentazione dell'opera interpretata da ragazzi di due scuole medie, con il soprano Lynne Dawson nel ruolo di Didone.

Dalla sua fondazione l'Orchestra ha realizzato diverse incisioni discografiche, tra cui le sinfonie nn. 5, 8 e 9 di Schubert con Mackerras, opere di Carl Philipp Emanuel e Johann Sebastian Bach, Purcell e Rameau con Gustav Leonhardt, la Messa in la bemolle maggiore di Schubert con Bruno Weil ed il Wiener Knabenchor. Tra le incisioni recentemente apparse sul mercato ricordiamo delle cantate di Bach con Gustav Leonhardt, le Sinfonie nn. 34 e 40 di Mozart con Frans Brüggen e un disco dedicato ad arie di Händel con Ann Murray e Charles Mackerras.

Il Choir of the Enlightenment ha cantato per la prima volta con l'Orchestra nell'*Idomeneo* del 1987. Ha in seguito collaborato a *Dido and Aeneas* di Purcell e a *Venus and Adonis* di Blow, entrambi sotto la direzione di René Jacobs, alla Cantate di Bach dirette da Gustav Leonhardt e a *Così fan tutte* diretto da Simon Rattle. il Coro ha inoltre inciso con l'Orchestra gli Oratori di Pasqua e dell'Ascensione di Bach e alcune Odi di Purcell, sempre sotto la direzione di Gustav Leonhardt.

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

violini primi

Margaret Faultless (spalla)
Catherine Mackintosh
Alison Bury
Rachel Isserlis
Miranda Fulleylove
Andrew Roberts
Lucy Howard
Jill Samuel
Catherine Ford
Claire Sansom

violini secondi

Marshall Marcus
Catherine Weiss
Roy Mowatt
Peter Lissauer
Susan Carpenter-Jacobs
Pierre Joubert
Marc Cooper
Lisa Ferguson
Henrietta Wayne
Sue Kinnersley

viole

Jan Schlapp
Nicholas Logie
Martin Kelly
Annette Isserlis
Katharine Hart
Colin Kitching
Leon King
Rosemary Nalden

violoncelli

Timothy Mason
Susan Sheppard
Helen Verney
Lynden Cranham
Gabriel Amherst
Timothy Kraemer

contrabbassi

Chi-chi Nwanoku
Judith Evans
Elisabeth Bradley
Paul Sherman
Andrew Durban

flauti

Lisa Beznosiuk
Neil McLaren
Judith Treggor

oboï

Anthony Robson
Richard Earle

clarinetti

Michael Harris
Antony Pay

fagotti

Andrew Watts
Philip Turbett

controfagotto

David Chatterton

corni

Andrew Klark
Gavin Edwards

trombe

Mark Bennett
Stephen Keavy

tromboni

Susan Addison
Peter Thorley
Patrick Jackman

timpani

Janos Keszei

fortepiano

John Toll

THE CHOIR OF THE ENLIGHTENMENT

soprani

Frances Cooke
Clare Costa
Donna Deam
Angela Kazimierczuk
Rachel Platt
Elisabeth Roberts
Gill Ross
Olive Simpson
Sarah Stobart
Rachel Wheatley

contralti

Stephen Carter
Joyce Jarvis
Catherine Jones
Michael Lees
Alison Place
Richard Wyn Roberts
Caroline Stormer
Wilfrid Swansborough

tenori

Paul Badley
Robert Burt
Simon Davies
Nicholas Key
Gerard O'Beirne
Tom Phillips
Paul Tindall
Mark Warden

bassi

Jonathan Arnold
Michael Bundy
Christopher Foster
Charles Gibbs
Michael McCarthy
John Milne
Adrian Peacock
Lawrence Wallington

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Gaetano Trombini

Comitato Direttivo

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Lino Rondelli

Vanna Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti,
Firenze

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Alice Bulgari, *Roma*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Ido e Ada Casalboni, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Laudomia Del Drago, *Roma*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,
Milano

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Wanda Galtruccio, *Milano*

Giuliano e Anna Gamberini, *Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giancarlo Gasperini e Lora Savini,
Ravenna

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara,
Bologna

Mario e Barbara Gelli, *Ravenna*

Gordon e Ann Getty, *San Francisco*

Vera Giulini, *Milano*

Toyoko Hattori, *Vienna*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Giandomenico e Paola Martini,
Bologna

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna

Edoardo Misrocchi e Maria Letizia
Baroncelli, *Ravenna*

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò,
Ravenna

Cornelia Much, *Müllheim*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*

Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti,
Ravenna

Ilena e Maristella Pisa, *Milano*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lino e Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo e Vanna Rovati, *Bologna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian e Mercedes Stoutzker, *Londra*

Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio
Emilia*

Calisto Tanzi, *Parma*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Gaetano e Elia Trombini, *Ravenna*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Giammaria e Violante Visconti di

Modrone, *Milano*

Eduardo Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta Weinstock,
Londra

Carlo e Maria Antonietta Winkler,
Milano

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Giorgio Zavarini, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR Srl, *Ravenna*

CAMST Impresa Italiana di
Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca Spa, *Milano*

CMC, *Ravenna*

Diners Club International,
Francoforte

Fondazione Cassa di Risparmio di
Parma

Fondazione S. Paolo di Torino

Freshfields, *Londra*

Hotel Ritz, *Parigi*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna

Marconi Italiana Spa, *Genova*

Matra Hachette Group, *Parigi*

Parmalat Spa, *Parma*

Rosetti Marino Spa, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

Tir-Valvoflangia Srl, *Ravenna*

Touche Ross & Co., *Londra*

Video on Line, *Cagliari*

Viglienzona Adriatica Spa, *Ravenna*

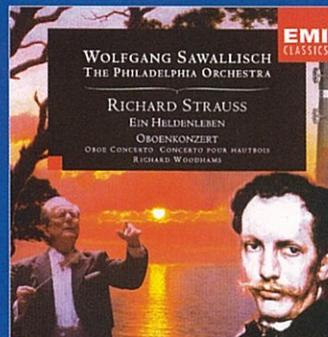
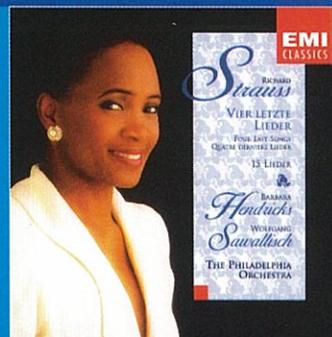
Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1996 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Acmar
Agip
Alma Petroli
Ambiente
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
CMC Ravenna
CNA Emilia Romagna
Deco Industrie
Enichem
ESP Shopping Center
Fondazione Cassa di Risparmio di Modena
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione San Paolo di Torino
Iter
Lega Cooperative Ravenna
Lonza
Parmacotto
Poste Italiane
Rolo Banca 1473
Sapir

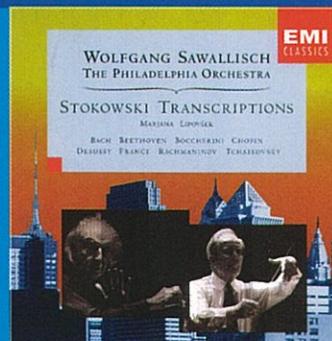
WOLFGANG SAWALLISCH

CDC 5555942



NOVITA'

CDC 5555922

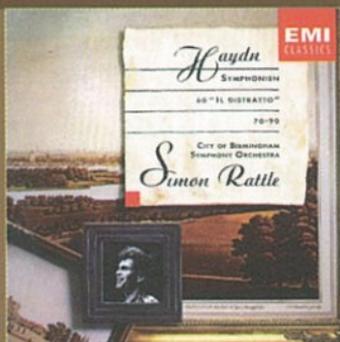


Simon Rattle

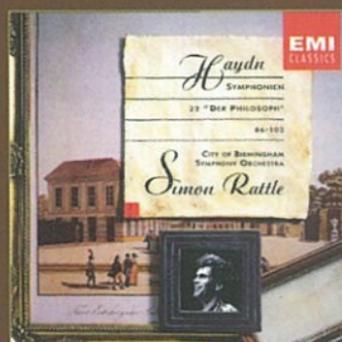
CDC 5556072



CDC 5554762



CDC 7542972



CDC 5555092