



**RAVENNA FESTIVAL**

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

**ORCHESTRA SINFONICA  
NAZIONALE DELLA RAI**

*direttore*

**WOLFGANG SAWALLISCH**



*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

---

Palazzo Mauro de André  
Domenica 23 giugno 1996, ore 21

**Orchestra Sinfonica  
Nazionale della RAI**

direttore  
**Wolfgang Sawallisch**



**FONDAZIONE**  
DELL'ISTITUTO BANCARIO  
**SAN PAOLO DI TORINO**  
PER LA CULTURA, LA SCIENZA E L'ARTE

*dal 1989 affianca, sostiene e coproduce  
l'attività dell'Orchestra Sinfonica RAI  
e partecipa ai principali eventi musicali del Paese*

---

**Anton Bruckner (1824-1896)**

*Sinfonia n. 8 in do minore*

**Allegro moderato**

**Scherzo. Allegro moderato - Langsam -**

**Allegro moderato - Trio**

**Adagio - Feierlich langsam, doch nicht schleppend**

**Finale. Feierlich, nicht schnell**

---

## Al di là dell'Imperatore

A noi, disperati di questa *fin de siècle*, vien da sorridere con rimpianto se pensiamo che i grandi artisti dell'altra *fin de siècle*, tra Ottocento e Novecento, si formavano, esordivano e si presentavano in pubblico magari più che consapevoli, anzi orgogliosi del proprio talento, ma con una latente preoccupazione; essere condannati alla condizione di epigoni. Con pari disperazione (e tra le due situazioni esiste un forte legame, quasi a farne due facce della medesima cupa realtà), oppressi - in tutto l'Occidente, ormai - da uno Stato sempre più poliziesco e persecutore e da una Chiesa sempre più integralista e arrogante, rimpiangiamo le libertà laiche e civili dell'Austria asburgica e cattolica e della Germania guglielmina. Non è difficile capire come l'artista tanto più soffra l'angoscia del "tout est dit déjà" quanto più è dotato di talento; quando il talento diventa genio, quando il grande artista diventa artista sommo e la sua statura svetta gigante, l'angoscia si traduce in crudele sofferenza, e il rischio dell'epigonismo è uno spettro di cui ossessivamente si avverte la presenza in ogni linea del dipinto, in ogni verso, in ogni accordo, in ogni modulazione, in ogni gesto di attore. Di questo assillo che si fa ossessione, esistono copiose testimonianze; le dichiarazioni di Brahms sui propri quintetti per archi, di Strauss sulla prima fase dei suoi poemi sinfonici, di Mahler a proposito del suo rapporto con la musica di Bruckner, e forse proprio Bruckner, fra i compositori austro-tedeschi del secondo Ottocento, è l'unico a non avere lasciato traccia, in documenti scritti, di tali turbamenti. Ma se l'arte sente di avere imboccato un vicolo cieco, la vita vuole continuare. È di conforto la seconda parte dell'aforisma di Rémy De Gourmont, che ora completiamo: "Tout est dit déjà, mais comme personne n'écoute il faut toujours recommencer". Le testimonianze scritte tacciono del profondo, misterioso stato d'animo dei musicisti di quella generazione che affrontavano la forma sovrana, la Sinfonia. Erano convinti di continuare, di camminare "nel solco", di arricchire indefinitamente il catalogo sinfonico della musica occidentale? Oppure sapevano che

stavano ponendo mano agli esemplari ultimi di quella forma illustre? Errore, errore (nostro): dire "ultimo" significa ridurre l'arte a storia. Il tempo della storia è rettilineo e unidirezionale: il tempo è affine al tempo della natura, circolare e ciclico, suggellato in immagine musicale dal lungo pedale di mi bemolle che apre il wagneriano *Rheingold*, e ancora a Wagner, alle parole di Gurnemanz nel primo atto del *Parsifal*, ricorriamo per una formula ulteriore e perfetta: *Zum Raum wird hier die Zeit* ("qui il tempo si trasforma in spazio"). Vanamente, in un'opera d'arte, cercheremo i significati ultimi (*ultimi*, sì, ma non nell'accezione temporale del prima e del poi) in un componimento futuro. Il supremo significato coincide con la forma perfetta. L'intervento della storia, proprio perché dà stimolo e sviluppo al linguaggio artistico, rompe la coincidenza, costringendo forma e significato a divergere. Il peso della storicità fa sì che le forme svuotino gradualmente e si riempiano di nuovi significati, pur continuando ad alludere a quelli originari. Questa allusività è insieme la rosa e la spina dell'arte, il suo fascino e la sua fragilità. Così il Finale del *Faust* di Goethe è la riscrittura storicizzata degli ultimi canti del *Paradiso* dantesco, e proprio perché di quella poesia integralmente cristiana esso ripete fedelmente la forma, ha potente rilievo la sua fisionomia non cristiana e, a nostra opinione, anticristiana. Questa ambiguità crea infiniti problemi di linguaggio e di stile a un interprete cattolico come Franz Liszt nella *Faust-Symphonie*, a un interprete protestante e tendenzialmente eterodosso come Robert Schumann nelle *Szenen aus Goethes 'Faust'*, a un interprete credente nella religione della natura e fondamentalmente libero pensatore come Gustav Mahler nell'*Ottava sinfonia*. *Hic Rhodus, hic salta*: abbiamo toccato lo spinosissimo tema, la relazione "belle et infidèle" che lega i grandi inventori di musica alla cultura religiosa dell'Occidente, e più i grandi che non i medi o i mediocri. La destinazione religiosa, in senso stretto liturgica, è all'origine l'impulso produttivo della musica occidentale. Senza il referente teologico e senza la necessità di definire il culto, la nostra musica non sarebbe ciò che è ed è stata negli ultimi milleseicento anni. Si pensi a ciò

che sono stati la Messa, l'Oratorio, il Responorio, il Mottetto; si pensi alle forme musicali che da quei generi si sono sviluppate e secolarizzate, e basterebbe "incredibile dictu" l'esempio del Lied romantico, il cui ascendente principale è il Lied luterano su testi sacri. Il sacro come oggetto, come destinatario, come colore poetico e come connotato storico domina la vicenda temporale della musica, è la sua roccaforte. Ma, con poche eccezioni, i grandi compositori non sono uomini religiosi in senso confessionale; non lo sono l'illuminista e deista Mozart, il kantiano Beethoven, il jeanpauliano Schumann, l'anarchico-schopenhaueriano Wagner, i laici e agnostici Verdi, Brahms e Čajkovskij. Fra le eccezioni, gli esempi di viva e ortodossa fede sono per lo più protestanti: Bach, Händel, Mendelssohn. Ciò che più conta, la loro fede protestante (propriamente luterana) determina la forma e la sintassi musicale, ed è il loro "essere musicisti in modo protestante". Un parallelo "essere musicisti in modo cattolico" è una fisionomia molto precisa e meno riconoscibile. In Haydn, in Liszt, nel non grandissimo ma originale Peter Cornelius, linguaggio e stile non discendono secondo ferrea logica dall'anima cattolica di quei compositori. La stretta consequenzialità – ossia la consanguineità tra educazione nella fede cattolica e carattere riconoscibile nella musica di autore cattolico – appartiene a un'epoca privilegiata, i secoli XVI e XVII, cioè ai decenni immediatamente successivi al Concilio Tridentino, appartiene a Monteverdi e a Palestrina, non ai musicisti cattolici dei secoli più recenti. Negli ultimi secoli, c'è forse un unico caso in cui la musica sembra davvero modellarsi secondo la teologia, la dogmatica, la metafisica di un pensiero cattolico fortemente storicizzato, ed è il caso a suo tempo imbarazzante di Anton Bruckner (Ansfelden nell'Alta Austria, sabato 4 settembre 1824 - Vienna, domenica 11 ottobre 1896). Ciò vale, in misura minore, per il suo allievo Franz Schmidt. La musica di Bruckner, non soltanto quella sacra, sinfonica e corale profana, ma anche quella cameristica, ristretta a pochi numeri di catalogo ma di grande bellezza, somiglia alle sublimi astrazioni del dogma cattolico. I grandi tremoli d'archi che abitualmente aprono le sinfonie con la tensione di chi attende una

rivelazione o un prodigio ultraterreno evocano il mistero ineffabile. I temi sinfonici sono ideati come amplissimi corali. L'architettura sinfonica tende alla verticalità delle cattedrali neogotiche di cui fiorì l'Austria del secondo Ottocento, esempio la Votivkirche di Vienna eretta sul Ring. Quest'uomo, nella vita privata, visse la religione con fervore assolutamente sincero e con abbandono che è stato definito infantile, ma non senza cedimenti all'unzione sentimentale. È nota la sua cura nell'annotare, su un vecchissimo e riciclato registro di scuola elementare, ereditato da suo padre e ancora con le pagine intatte, sotto le colonne "prove scritte" e "interrogazioni orali", il numero delle preghiere dette quotidianamente. Su ogni riga, invece dei nomi d'inesistenti scolari, c'era la data del giorno, seguita da sigle o simboli: V (Vaterunser = Paternoster), A (Ave Maria), S (Salve Regina), C (Credo). Tre righe orizzontali intenzionalmente parallele e in realtà malferme, tagliate da un trattino obliquo, indicavano i Rosari recitati in un giorno.

Ogni lettera-sigla era sottolineata una, due, tre, quattro volte e così via, a testimoniare il numero dei Pater, Ave, Salve Regina detti quotidianamente. Nei casi di poche sottolineature giornaliere, la riga era conclusa da parole di contrizione.

Bruckner, che alcuni imbecilli accusarono di mettere le mani addosso alle allieve, era in realtà uno strano uomo di candida morigeratezza, turbata però da velleità vitalistiche e da frustrazioni che gli provocavano sofferenza: per esempio l'essere sempre stato privo di un amore, della compagnia femminile. Ma quando componeva musica diventava marmoreo, limpido e disincarnato, e ascendeva verso mondi lontanissimi da ogni sentore di carnalità, anche la più lecita. Diventava un angelo della musica, e gli angeli sono notoriamente asessuati.

Escluso da ogni mondanità musicale, Bruckner fu uno dei più ardenti wagneriani fra quelli militanti in Austria. L'isolamento non gli procurò certo amicizie di quelle che "contano"; la fede wagneriana gli attirò antipatie, tra le quali spicca quella dell'antiwagneriano Brahms e del suo portabandiera Hanslick, anche se Brahms si addolcì

negli ultimi anni e il giorno del funerale di Bruckner si fece condurre in carrozza alla chiesa in cui si celebravano le esequie, ma restando fuori, per non entrare, lui nato protestante e vissuto laico, in un luogo cattolico.

Il wagnerismo di Bruckner fu un vero culto non privo di enfasi, come quando egli, andando in pellegrinaggio a Bayreuth e giunto al cospetto del Sommo, gli si inginocchiò dinanzi. A Wagner egli dedicò la *Terza sinfonia* e come una marcia funebre per la morte di Wagner è da intendersi il secondo tempo della *Settima*. Ma se dello stile wagneriano egli assorbì con dovizia il cromatismo accentuato nelle linee melodiche e nella concatenazione degli accordi, non fece propria la tecnica della modulazione a tonalità lontane se non nei momenti d'estasi suprema, là dove il significato della sua musica allude a porte aperte su improvvise rivelazioni. Più che *Tristan und Isolde* fu suo modello *Parsifal*, il dramma in cui la musica si smaterializza e irradia una luce arcana. Più lontana, ma penetrante, fu l'influenza del *Ring des Nibelungen*, con i suoi temi primordiali e capaci di ricostruire uno stile epico, da fiaba arcaica e rocciosa. Si può dire che, dalle prime alle ultime sinfonie di Bruckner, la suggestione del *Ring* si trasformi gradualmente nella suggestione di *Parsifal*. Per analogia, si può dire che le prime sinfonie sono in musica ciò che in architettura sarebbero massicce costruzioni di pietra, imponenti e grezze, mentre nelle ultime s'intravedono guglie, picchi montani, vette circondate da nubi, e ancora più in alto il cielo con il suo cristiano *mysterium*. La tensione verso il trascendente non è priva di inquietudini e di arcani timori, improvvise irruzioni di nuovi temi in zone d'imprevista armonia sono come il balenare di una luce che rivela celesti segreti e altri ne nasconde abbagliandoci. Nella *Nona sinfonia*, incompiuta quasi a darci un'ulteriore sensazione di mistero, il discorso musicale tutto costruito secondo attese, tensioni e rivelazioni è come un aprirsi di porte successive verso spazi sempre più luminosi, ma senza che si giunga alla luce finale assoluta. È doveroso aggiungere tuttavia che questa sfera mistica, quasi *Purgatorio e Paradiso* dantesco insieme, è spesso trasparente metafora del

mondo reale, e in particolare del mondo che per Bruckner era dimora e santuario, malgrado le sofferenze e le frustrazioni che egli ne aveva tratto: l'Austria Imperiale, venerata dal compositore con fede ancora più ingenua di quella propriamente religiosa, o tradotta in termini di metafisica.

Metafisica è parola giusta e non eccessiva, poiché per Bruckner l'Austria è Austria come l'Essere è Essere, e la gerarchia di sovrani, principi, funzionari e burocrati è tutt'uno con le gerarchie celesti. Le nove sinfonie di Bruckner sono offerte in dono a dedicatari in scala crescente, tranne che per una irregolarità. Vedremo subito quest'anomalia nella progressione d'ascesa, così come vedremo la deliziosa e "naturale" continuità tra il penultimo e l'ultimo gradino.

La *Prima* è dedicata all'Università di Vienna, la *Seconda* a Franz Liszt, la *Terza* a Richard Wagner, la *Quarta* al principe Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürst, la *Quinta* al non aristocratico Karl Stremayr, che però, essendo Ministro dell'Imperatore e dello Stato era più che il precedente Principe. Chiariamo questa sottigliezza gerarchica. Il Principe Konstantin Viktor Ernst Emil Karl Alexander Friedrich von Hohenlohe-Schillingsfürst, nato l'8 settembre 1828, appartenente alla linea cadetta (residente a Schillingsfürst) della casata di Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, la cui linea *ainée* era residente a Waldenburg, fu *Kammerrat* alla corte Asburgica, *Ceheimrat* (consigliere segreto) e ciambellano dell'Imperatore d'Austria, maggior generale e primo Gran Maestro della Corte austriaca, cavaliere dell'ordine del Toson d'Oro.

Titoli a catena, prestigiosissimi, circumfusi d'oro e di porpora, ma nel 1875, anno in cui Bruckner cominciò a lavorare alla *Quinta* (ed è l'anno di edizione dell'*Almanach de Gotha*, Justus Perthes, Gotha 1875, pp. 144-146, da cui abbiamo tratto quelle notizie altisonanti), il principe non aveva rivestito mai incarichi ministeriali. Non li aveva rivestiti neppure nel 1877 o nel 1878, anni in cui vennero ultimate rispettivamente la prima versione e la revisione della sinfonia. Invece Stremayr, rivestito di stoffa comune senza oro e senza porpora, era circumfuso da un'altra sostanza; il cristallo

trasparente e incolore dell'ufficialità impersonale, della pura astrazione. Quella di Stremayr, privo di prestigiosi titoli nobiliari e decorato soltanto da onoreficenze acquisite non per eredità di lombi bensì personalmente, *pour le mérite*, era dunque una nobiltà di toga e non di spada; anzi, neppure di toga ma piuttosto di redingote e di mezza maniche, quindi ancora più grigia, ancora più idealizzata dallo spirito di servizio. La nobiltà di un Hohenlohe derivava dalla storia e dalla tradizione, dalla selezione di qualità (secondo le mistificatrici apparenze) o di un casuale gioco di forza (in realtà) all'interno degli strati sociali, l'autorità di uno Stremayr derivava direttamente dall'Imperatore, e non dall'Imperatore come signore dinastico di territori e di possessi ereditati, ma dall'Imperatore come capo di Stato, vertice di una piramide astratta.

Per un povero diavolo di origine contadina, già servitore dello Stato a livello più umile, maestro elementare aggiunto nella "Trivialschule" del villaggio di Windhaag ai confini della Selva Boema (tale fu il primo ruolo statale di Bruckner), il termine di speranza e di venerazione era l'autorità sovrana, non quelle intermedie: "El mejor alcalde el Rey". Al Re, allo Stato (se è uno stato di giustizia come l'Austria d'allora, non come... ma lasciamo perdere!), non ai nobili titolati per linea araldica, guardano con fedeltà i poveri diavoli come Bruckner.

Proseguiamo con la progressione ascendente, e incontriamo subito l'irregolarità. La *Sesta sinfonia* è dedicata al dottor Anton Oelzelt-Newin, che aveva trovato casa a Bruckner: questa benemerita lo divinizzava agli occhi del compositore, e lo collocava al di sopra del Ministro. La *Settima sinfonia* è dedicata al Re Ludwig II di Baviera (ecco, da ministri e principi siamo passati a un Re), l'*Ottava* al sovrano di questa terra che nell'anima di Bruckner è al di sopra di ogni altro re o principe, e finalmente la *Nona* a colui che è immediatamente sopra l'Imperatore, *dem lieben Gott*, "al Buon Dio". Dopo di che, nessuno osi negare la natura metafisica dell'Austria bruckneriana. Il dedicatario dell'*Ottava* è nominalmente – certo, intenzionalmente – l'Imperatore, ma in una realtà superiore e ineffabile di

ciò che è al di là; al di là dell'Imperatore.

Siamo precisi; la dedica a Francesco Giuseppe non appare nella prima versione dell'*Ottava sinfonia* (1884-87), rimasta inedita durante la vita di Bruckner e pubblicata a cura di Robert Haas nel 1935, bensì nella seconda versione (1889-90), edita a Berlino da Schlesinger nel 1892 e compiuta con la collaborazione di un amico di Bruckner, Joseph Schalk (1857-1900), fratello del più celebre Franz Schalk (1863-1931), direttore d'orchestra e più tardi, alla Staatsoper di Vienna, collaboratore di Richard Strauss.

Stiamo toccando un punto dolente, croce di chiunque parli di Bruckner: le varie versioni delle sinfonie.

L'*Ottava* ne ha "soltanto" due, ma altre hanno una storia più tormentata. Nel preparare la *Gesamtausgabe* bruckneriana edita a cura del Musikwissenschaftlicher Verlag (Wien-Leipzig, 1930 e anni seguenti) insieme con il collaboratore Alfred Orel, il musicologo austriaco Robert Haas (1886-1960) si basò sulle ultime versioni di ciascuna sinfonia ma con sovrapposizioni e compromessi in base anche alle versioni precedenti. Questa commistione è il punto di partenza della contestazione sviluppata dal viennese Leopold Nowak, il quale, sempre a cura del Musikwissenschaftlicher Verlag di Vienna e sotto l'egida della benemerita Bruckner Internationale Gesellschaft, a partire dal 1951 avviò la "sua" *Gesamtausgabe*, fissando sempre le versioni definitive e ultime, convinto in tal modo di onorare la volontà di Bruckner. Questa scelta è a nostro avviso opportuna per quanto riguarda l'*Ottava*, ma non sempre viene seguita nelle esecuzioni delle sinfonie, soprattutto della *Prima*. A volte le varianti sono notevoli e tra l'una e l'altra versione ci sono addirittura interi tempi sinfonici alternativi; in particolare, gli Scherzi. A Ravenna, l'*Ottava* viene eseguita nella seconda versione.

Bruckner offrì l'*Ottava* in prima versione a Hermann Levi, il famoso direttore d'orchestra che aveva curato la prima esecuzione di *Parsifal* a Bayreuth nel 1882. Nell'autunno del 1887, Levi scrisse che egli rifiutava di dirigere la sinfonia; Bruckner avviò subito una revisione. Operò molti tagli (nella prima versione, l'*Ottava* è ancora più gigantesca di quanto non si sia abituati ad

ascoltare). In compenso, rese più ricca l'orchestrazione e sostituì nello *Scherzo* un nuovo *Trio* a quello originario. Per il resto, la più notevole variante è quella alla fine del primo tempo che nella prima versione si conclude con intensa sonorità in *Fortissimo*, mentre nella seconda versione si estingue *Pianissimo*.

Nel terzo tempo, *Adagio*, il grande *climax*, che originariamente culminava in do maggiore, nella nuova versione ha la sua *akmé* in mi bemolle maggiore. La prima esecuzione dell'*Ottava* fu perciò quella in seconda versione; ebbe luogo a Vienna domenica 16 dicembre 1892, diretta da Hans Richter, e il successo ottenuto superò le più audaci speranze dell'autore.

E la prima versione del 1887? Il primo tempo da solo fu diretto da Eugen Jochum a Monaco di Baviera domenica 2 maggio 1954. Un'esecuzione completa dell'*Ottava Sinfonia* in versione 1887 fu udita per la prima volta in una trasmissione della BBC di Londra domenica 2 settembre 1970, sotto la direzione di Hans-Hubert Schönzeler, autore tra l'altro di una bella monografia su Bruckner (1970). Il vistoso ricorrere del giorno di domenica ci fa pensare a un chiaroveggente gioco del caso: quale migliore collocazione nella settimana, per un musicista che identificò il culto della musica con il culto del Signore?

È singolare che la prima versione dell'*Ottava* sia stata edita, a fianco della seconda versione, proprio da Leopold Nowak (Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 1972), ossia da uno studioso orientato in tutt'altra direzione, come si è visto. Ciò è dovuto all'importanza alternativa delle due versioni e all'entità delle varianti. Scrive Nowak, nella sua introduzione alla partitura, che il pubblicare la prima versione dà allo studioso per la prima volta l'opportunità di studiare Bruckner nel suo tempo di rielaborazione ("Bruckner bei einer seiner Umarbeitungen genau zu studieren"). Nowak fa notare, per contrasto, che tra la prima e la seconda versione della *Prima sinfonia* c'è una tale distanza da rendere impraticabile il confronto; le due stesure appartengono l'una allo stile di Bruckner apprendista sinfonico, l'altra allo stile della vecchiaia. Le due versioni dell'*Ottava sinfonia* sono molto ravvicinate e permettono invece, di

seguire l'itinerario di trasformazione. Ci permettiamo di aggiungere, per quanto riguarda i tagli, che rispetto alla versione del 1887 la seconda stesura comporta nell'insieme un'abbreviazione di 104 battute; da 1869 a 1705.

L'*Ottava Sinfonia in do minore* ha un organico di 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti, 8 (o 4) corni, 4 tube (2 tube tenori in si bemolle, 2 basse in fa), 3 trombe in do, 3 tromboni, (uno contralto, uno tenore, uno basso), una tuba contrabbassa, timpani (in si bemolle, fa, sol, do), 2 arpe (non presenti nella prima versione), archi. L'*Ottava* è la più vasta e ambiziosa opera concepita da Bruckner, e la sua caratteristica essenziale, scrive Sergio Martinotti, consiste in una dilatazione estrema del gesto, del suono e delle dimensioni "e quindi nello smantellamento di una concezione sinfonica esperita nelle opere precedenti e soprattutto nella *Settima Sinfonia*" (Anton Bruckner, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 191).

È nota la predilezione di Bruckner per il tritematismo, importantissima novità formale rispetto al classico bitematismo del primo tempo di sinfonia, modellato nella tradizione classico-romantica (da Haydn a Brahms, ma con varie licenze e sfumature) sulla forma-sonata o, più precisamente, sulla forma primo tempo di sonata.

D'altra parte, anche il tendenziale bitematismo secondo cui è ideato, come vuole la tradizione, il tempo lento, si converte, in tritematismo nelle mani di Bruckner.

Nell'*Ottava* la distinzione di carattere fra i tre temi acquista maggiore rilievo e anzi si esaspera; i tre temi si configurano in tre gruppi tematici, ciascuno costituito da vari temi e motivi subordinati e tra loro affini. I tre temi principali, lunghi e spaziosi, in ciò che secondo tradizione dovrebbe essere lo sviluppo, si frammentano in brevi motivi ostinatamente ripetuti e trasposti, generando una struttura a mosaico e una sorta di contrappunto orizzontale.

Uno sguardo all'architettura tonale. Se il primo tempo è dichiaratamente in do minore, l'incipit è tonalmente ambiguo, fuorviante. Dopo questo *Allegro moderato*, il secondo tempo (*Scherzo*, ancora *Allegro moderato*) si apre di nuovo in do minore e si chiude in la bemolle

maggiore. Il terzo tempo, *Adagio*, è in re bemolle maggiore. Il quarto tempo (Finale, *Feierlich, nicht schnell*) ha un'armatura di chiave in do minore, ma ha un tormentatissimo avvio tonale che parte da minacciosi e stabilizzanti fa diesis ostinatamente ripetuti e sembra collocarsi in re bemolle maggiore; l'apoteosi conclusiva lo fa terminare in do maggiore. Ogni rapporto "classico" di tonalità tra i tempi sinfonici è completamente sovvertito. In un quadro tonale ricchissimo di sorprese e di destabilizzanti imprevisti, la struttura a mosaico dà all'accentuata monumentalità dell'*Ottava* un colore drammatico e una dinamica da *coup de théâtre*. Misterioso è, come spesso in Bruckner, il tremolo sul fa dei violini primi e secondi che apre la sinfonia, sottolineato dal pedale superiore sul fa del primo gruppo di corni e da quello sul do del secondo tempo. Ed ecco, fin dalla seconda battuta, un tema cupo e minaccioso enunciato sottovoce da viole, violoncelli e contrabbassi. Qual è il referente dell'immagine? Il potere, paventato non come realtà ostile ma come terribile e degno di reverenza? Oppure qualcosa di sacro che suscita la *Ehrfurcht*, il timore reverenziale dinanzi alle supreme dignità terrene ma confuso con il religioso *timor Domini*? Già spira un'aura metafisica e l'atmosfera è subito tesa, preoccupante. Sono in gioco forze immense e primigenie, alla maniera del *Ring* wagneriano. Il secondo grande tema, quasi il rovescio del primo tema nel secondo tempo della *Quarta sinfonia*, ha un carattere cantabile e lirico, ma non introduce un fattore rasserenante; anzi, il suo colore nostalgico lo colloca lontano dal quadro, come se fosse un ricordo, e accresce il turbamento di chi contempla le forze immani in opposizione. Il terzo tema, implacabile e di nuovo cupo, scatena un concitato dialogo tra archi e fiati, percorso da aspre dissonanze, fino a una liberatrice fanfara di trombe che assume il ritmo del primo tema spogliandolo della melodia; un annuncio di morte, come ebbe a dichiarare l'autore. Nella versione definitiva il primo tempo si spegne nella dissolvenza e nel silenzio. In una bella immagine, Sergio Martinotti (op. cit. p. 194) definisce questa conclusione "un notturno espressionista popolato di romantici astri". Bruckner, a sua volta,

suggerì un'idea; il respiro di un momento sul ritmo lontano della *Totenhur* ossia di quell'orrendo insetto, *anobium punctatum*, detto anche "orologio della morte". Aperto da un breve richiamo dei corni in ritmo puntato, secondo una predilezione di Bruckner nei suoi Scherzi sinfonici, il secondo tempo si lancia subito in una figurazione degli archi, discendente, da ultimo travolgente nel suo cromatismo, e commentata da un ostinato tremolo su ciascuna nota. Il discorso aereo e vagante degli archi è spesso rotto da altri richiami dei corni, sperduti nello spazio, a evocare una solitudine alpestre. Bruckner spiegò che nello *Scherzo* egli voleva dare la rappresentazione in musica dell'individuo tedesco, quello che la tradizione popolare chiama "der deutsche Michael": ingenuo, onesto, operoso e incline al fantasticare. Ispirazione altissima, il terzo tempo è un *Adagio* ampio e dilatato nel fraseggio, in cui l'emozione nasce da minimi intervalli (primi violini, si doppio bemolle come nota di volta rispetto al la bemolle di partenza e scandito in ritmo doppiamente puntato) e dalla dinamica ritmica che è invece molto forte e ipertesa. A quella dinamica, il tempo lento dà una ulteriore potenza suggestiva. Il discorso musicale è doloroso, e ciò non è smentito dalla tonalità maggiore; i momenti di serenità non fanno altro che dare rilievo alla tragicità funerea del contesto. D'altra parte, quali e quanti sono i momenti sereni dell'*Adagio*? Più che di serenità si dovrebbe parlare di timorosa estasi, come avviene nelle battute 21 e 22 che si ripetono quasi testualmente, senza che Bruckner ne avesse la minima conoscenza, le battute 115-118 della prima parte (*Waldmärchen*) di *Das klagende Lied* di Gustav Mahler. Anche là c'è un momento d'estasi dinanzi a una rivelazione non compiuta, che poi si dimostrerà malefica. Sul gigantesco finale qualcuno ha riversato ironia a piene mani soprattutto sull'iniziale, scultorea e grandiosa fanfara di trombe e tromboni in cui si è voluto ravvisare un intento descrittivo e ufficiale; l'arrivo di Francesco Giuseppe a cavallo e il suo incontro con lo Zar di Russia. Con una buona dose di sarcasmo, si è detto che Bruckner, accingendosi a comporre i suoi Finali sinfonici, amasse adottare una facile astuzia di sicuro

effetto: "ed ora, fiato alle trombe!". In realtà, né astuto né facile ma accidentato e di suprema intelligenza artistica nell'atto di sfida alla "materia a risponder sorda" è l'incipit di questo *Finale*. Sia pure; gli implacabili fa diesis degli archi, irruviditi dall'altrettanto implacabile acciacatura, rendono l'immagine di una cavalcata sonora che viene da lontano. E con ciò? Non è forse la cavalcata illustre ideogramma musicale, il simbolo minacciante di un evento voluto dal destino? Di Francesco Giuseppe, ammesso e non concesso che tale fosse in segreto l'oggetto da rappresentare musicalmente, l'Austria non poteva tranquillamente credere che fosse un sovrano affidato alle terre asburgiche da un fato veggente, non da un caso distratto e da una fortuna cieca; lo poteva suggerire la longevità incredibile dell'Imperatore, unita a una frenante e forse non geniale ma limpida e imparziale saggezza. Si pensi: non più di cinque anni dopo la seconda versione dell'*Ottava*, un anno prima della morte di Bruckner, Francesco Giuseppe difese Vienna dall'antisemitismo strisciante dei cristiano-sociali, bloccando la nomina del sindaco cattolico e antisemita Karl Lueger. L'israelita Sigmund Freud, offeso negli anni d'infanzia dalla canea urlante "sporco giudeo!", da convinto liberale fumò un sigaro alla salute dell'asburgico galantuomo. Con i suoi sessantotto anni di regno (quarantadue, già abbastanza, quando Bruckner concluse la seconda versione dell'*Ottava*), Francesco Giuseppe aveva tutto il diritto di sembrare eterno, ed eterna l'Austria che egli rappresentava. Al di là dell'aneddotica corriva, la famosa fanfara che apre il *Finale* è semplicemente la molla ritmica e armonica che attraverso raffinatissime e quasi indecifrabili complessità tonali guida la sinfonia alla perorazione conclusiva. Quest'ultima è uno sforzo immane di ricapitolazione; nella coda si sovrappongono i principali temi dell'intera *Ottava*, in omaggio alla "metafisica" della forma ciclica.

Quirino Principe



## WOLFGANG SAWALLISCH

È nato a Monaco nel 1923. Il suo impegno come maestro sostituto lo portò al Teatro Municipale di Augsburg (Auggusta) che lasciò nel 1953 per trasferirsi ad Aachen (Aquisgrana), quale più giovane direttore musicale tedesco. In seguito fu, sempre con la stessa carica, allo Staatstheater di Wiesbaden (dal 1958 al 1960) e all'Opera di Colonia (1960-64). A Colonia ha anche diretto la classe di direzione d'orchestra alla Hochschule, ricevendo il titolo di professore. Dal 1960 al 1970 è stato direttore principale dei Wiener Symphoniker, di cui è direttore onorario dal 1982. Dal 1961 al 1973 ha rivestito la carica di direttore generale musicale del Philharmonisches Staatsorchester di Amburgo, di cui è tuttora socio onorario. Dal 1971 al 1982 è stato direttore generale musicale e direttore stabile della Bayerische Staatsoper di Monaco. Dal 1973 al 1980 è stato direttore artistico dell'Orchestre de la Suisse Romande, succedendo a Ernest Ansermet. Nella

stagione 1976-77 ha ricoperto la carica di sovrintendente ad interim della Bayerische Staatsoper di Monaco, prima di assumerla definitivamente nel 1982. Dal settembre 1993 ha iniziato la sua attività come Music Director della Orchestra di Filadelfia.

Dal 1957 al 1962 ha diretto a Bayreuth, dal 1957 è direttore ospite al Teatro alla Scala di Milano, dal 1964 direttore ospite della NHK-Orchestra Sinfonica di Tokyo, che lo ha nominato direttore onorario.

Da anni è regolare ospite dei più importanti festival europei e delle maggiori orchestre mondiali. Svolge inoltre una intensa attività discografica.

## ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

È un nuovo complesso, con un organico stabile di 117 professori d'orchestra (in linea con le più importanti formazioni sinfoniche europee), che raccoglie l'eredità delle quattro Orchestre di Torino, Roma, Milano e Napoli della RAI.

Un patrimonio artistico, culturale, umano la cui continuità è testimoniata e assicurata dai musicisti che compongono la nuova compagine, cui si aggiungeranno in un imminente futuro le giovani leve di strumentisti selezionati per mezzo di concorsi internazionali a integrazione di residui vuoti d'organico.

Non c'è dunque soluzione di continuità tra l'Orchestra Nazionale e le Orchestre della RAI che fino a ieri hanno divulgato il repertorio sinfonico classico e romantico e proposto la musica moderna e contemporanea. La serie di concerti sinfonici pubblici, iniziata proprio a Torino sessantadue anni or sono, proseguirà anche in futuro con ambizioni rinnovate, con impegno ancora superiore, con una presenza televisiva più costante e significativa e con un'attenzione maggiore al "mercato" musicale sottolineata dalla tournée in Italia e all'estero, dalla incisione di dischi e dalla registrazione di home-video. Nel suo primo anno di attività, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI ha affrontato numerosi impegni che sono culminati con la lunga tournée in Giappone, effettuata tra gennaio e febbraio di quest'anno, che ha toccato 11 città per un totale di 15 concerti, diretti da Frank Shipway, Direttore principale dell'Orchestra e da Guido Maria Guida, e con la partecipazione di solisti di fama internazionale.

Tutta l'attività dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e dei complessi cameristici da essa derivati si svolge in coproduzione con la Fondazione Sanpaolo di Torino.

## ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

### *violini primi*

Alessandro Milani \*  
Marina Ghigino \*  
Roberto Ranfaldi \*  
Mihai Ilie \*  
Carlo Bettarini  
Giuseppe Lercara  
Claudio Cavalli  
Carmine Evangelista  
Rodolfo Girelli  
Patricia Greer  
Elfride Kani  
Kazimierz Kwiecien  
Marco Lamberti  
Giacchino Morrone  
Pio Pani  
Fulvia Petruzzelli  
Rossella Rossi  
Ilie Stefan  
Sergio Tavella

### *violini secondi*

Roberto Righetti \*  
Paolo Giolo \*  
Bianca Fassino  
Piermario Bossi  
Maria Dolores Cattaneo  
Jeffrey Fabisiak  
Alessandro Mancuso  
Maret Masurat  
Stefania Mezzena  
Antonio Molteni  
Giovanni Paolucci  
Vincenzo Prota  
Francesco Sanna  
Isabella Tarchetti  
Daniela Zanoletti

### *viola*

Luigi Talamo \*  
Maria Antonietta Alves Dos  
Anjos  
Gene Ali Brown Geri  
Antonina Antonova  
Maria Ardenghi  
Giuseppe Augimeri  
Massimo De Franceschi  
Rossana Dindo  
Alexandru Dumitrascu  
Alberto Giolo

Gabriella Guida  
Maurizio Ravasio  
Luciano Scaglia  
Maria Vittoria Venturino

### *violoncelli*

Massimo Macri \*  
Luca Pincini \*  
Wolfgang Frezzato  
Giuseppe Ghisalberti  
Giacomo Berutti  
Gianni Boeretto  
Paolo Conti  
Ermanno Franco  
Bruno Ispiola  
Stefano Pezzi  
Carlantonio Radic  
Fabio Storino

### *contrabbassi*

Cesare Maghenzani \*  
Davide Ghio  
Silvio Albesiano  
Riccardo Crotti  
Giorgio Curtoni  
Luigi De Fonte  
Maurizio Pasculli  
Paolo Dermo Ricci  
Virgilio Sarro  
Antonio Sciancalepore

### *flauti*

Andrea Romani \*  
Luigi Arciuli  
Paolo Fratini

### *oboi*

Carlo Romano \*  
Sandro Mastrangeli  
Teresa Vicentini

### *Clarineti*

Cesare Coggi \*  
Franco Da Ronco  
Graziano Mancini

### *fagotti*

Elvio Di Martino \*  
Massimo Data

### *contrafagotto*

Edmondo Crisafulli

### *corni*

Stefano Aprile \*  
Marco D'Altan  
Stefano Mangini  
Bruno Tornato

### *tube wagneriane*

Ettore Bongiovanni  
Corrado Saglietti  
Emilio Mencoboni  
Giuseppe Merlo

### *trombe*

Sandro Verzari \*  
Andrea Lucchi \*  
Roberto Maj  
Roberto Rivellini

### *tromboni*

Floriano Rosini \*  
Arnaldo Marchesi  
Antonello Mazzucco

### *tuba*

Daryl Marvin Smith \*

### *timpani*

Claudio Romano \*

### *percussioni*

Maurizio Bianchini  
Alessandro Lanzi

### *arpa*

Isabella Fassino \*  
Donata Cadoppi

\* *prime parti*

# 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 Miserochchi 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*

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*

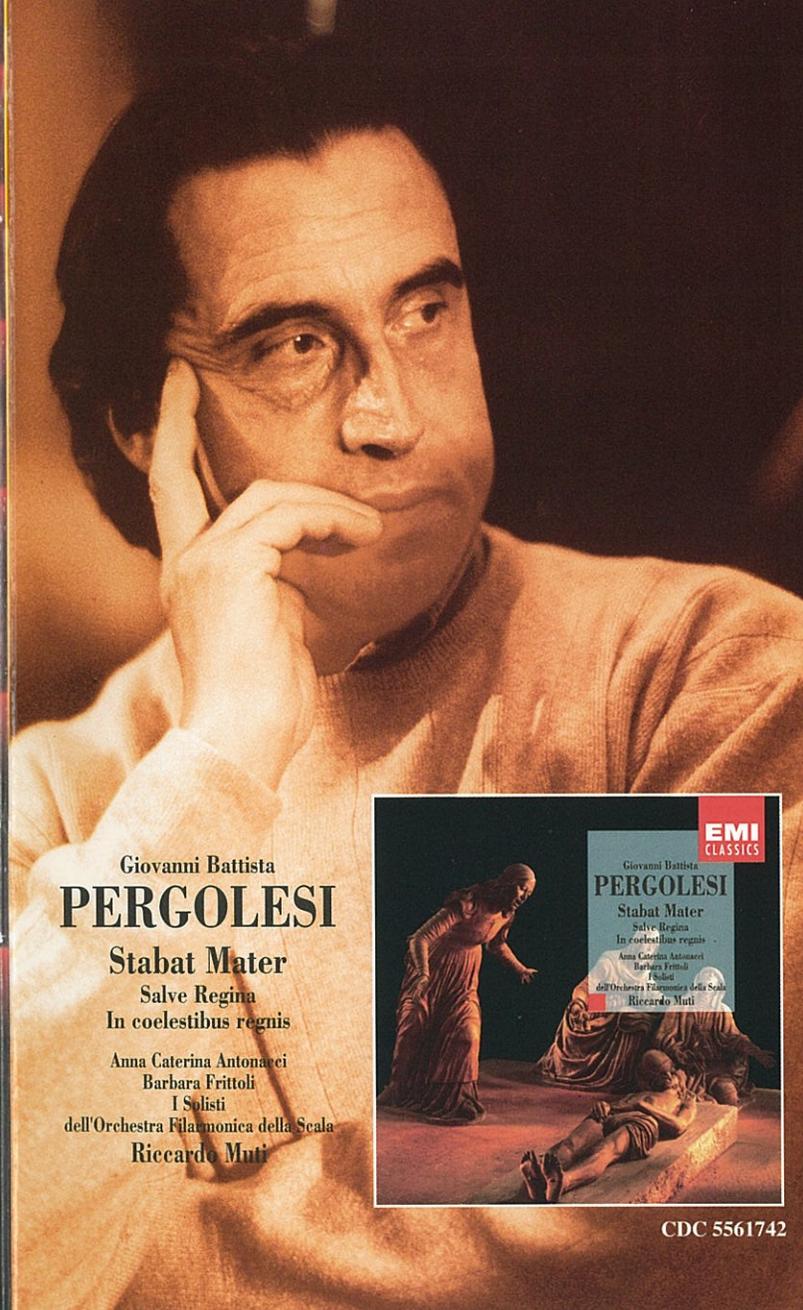
Viglienzzone Adriatica Spa, *Ravenna*

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

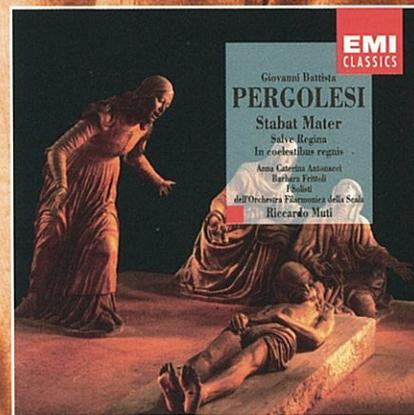
# Riccardo Muti



Giovanni Battista  
**PERGOLESI**

**Stabat Mater**  
Salve Regina  
In coelestibus regnis

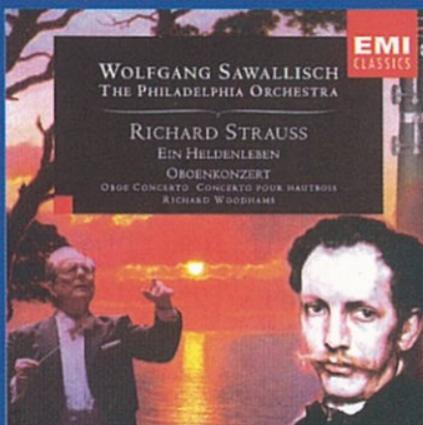
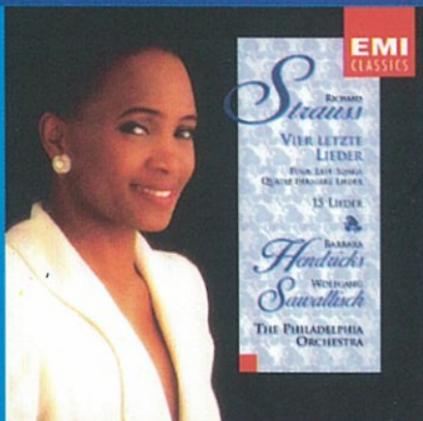
Anna Caterina Antonacci  
Barbara Frittoli  
I Solisti  
dell'Orchestra Filarmonica della Scala  
**Riccardo Muti**



EMI  
CLASSICS

# WOLFGANG SAWALLISCH

CDC 5555942



NOVITA'

CDC 5555922

