Palazzo Mauro de André
Domenica 13 luglio 1997, ore 21

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
e con il patrocinio di
Presidenza del Senato della Repubblica
Presidenza della Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero dei Beni Culturali e Ambientali
Ministero degli Affari Esteri
UNESCO

"Ravenna - Sarajevo"
Un ponte di amicizia attraverso l'Adriatico

Orchestra Filarmonica della Scala

Associazione del Coro Filarmonico della Scala

direttore
Riccardo Muti

maestro del coro
Roberto Gabbiani

Barilla e la Musica:
per Sarajevo,
per chiedere a tutto il mondo
di non dimenticare

Franz Schubert (1797-1828)
Gesang der Geister über den Wassern D. 714
per coro maschile e archi

Johannes Brahms (1833-1897)
Schicksalslied op. 54
per coro e orchestra

Langsam und Sehnsuchtvoll - Allegro - Adagio

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55
"Eroica"

Allegro con brio
Marcia funebre: Adagio assai
Scherzo: Allegro vivace
Finale: Allegro molto - Poco andante - Presto

Franz Schubert
Gesang der Geister über den Wassern
(versi di Johann Wolfgang Goethe)

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser.
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels;
Und leicht empfangen
Wallt er verschleiernd,
Leis-rauschend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schämt er anmutig,
Stufenweise,
Zum Abgrund.

Im flachen Bette schleicht er
Das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhle,
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wellen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Canto degli spiriti sulle acque

Simile all'acqua
è l'anima dell'uomo.
Viene dal cielo,
risale al cielo,
di nuovo scendere
deve alla terra,
in perpetua vicenda.

Il getto limpido
sgorga dall'arduo
precipite dirupo,
sul sasso liscio
si frange in belle
nuvole di pulviscolo;
ondeggia accolto
in dolce grembo,
tra veli e murmuri,
al basso via scorrendo.

Scogli si drizzano
contro il suo empito;
egli spumeggia iroso
di gradino in gradino
verso l'abisso.

Indi per lento letto
di prati volgesi,
e fa specchio di lago,
dove il lor viso
miran tutte le stelle.

Ma dolce amante
dell'onda è il vento;
e talvolta dal fondo
flutti spumanti suscita.

O anima d'uomo,
come all'acqua somigli!
O destino dell'uomo,
come somigli al vento!

(Traduzione di Diego Valeri)

Johannes Brahms
Schicksalslied
(versi di Friedrich Hölderlin)

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller,
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Canto del Destino

Vagate lassù nella luce
su soffice suolo, geni beati!
Aure lucenti divine
vi sfiorano appena,
come le dita della artista
sfiora le sacre corde

Sottratti al destino, come il poppante
dormiente, respirano i celesti;
castamente custodito
in pudico germoglio,
fiorisce in eterno
per essi lo spirito,
e gli occhi beati
osservano con serena,
eterna lucidità.

Ma a noi non è dato
riposare in alcun luogo;
svaniscono, cadono
gli uomini sofferenti
alla cieca da una
ora all'altra,
come l'acqua si frange
di scoglio in scoglio,
per tutto l'anno laggiù nell'Ignoto.

(Traduzione di Olimpio Cescatti)

Franz Schubert
Gesang der Geister über den Wassern

Attorno al Lied sul goethiano *Gesang der Geister über den Wassern* (Canto degli spiriti sulle acque) Schubert arrovellò ripetutamente il suo genio ventenne in almeno tre versioni, prima di giungere alla definitiva, quella per quattro parti di tenori, quattro di bassi, due parti di viole, due di violoncelli e una di contrabbassi condotta a termine nel febbraio 1821 e qui prescelta. L'organico vocale era rimasto quello per voci d'uomo, decisamente privilegiato (contro quello per voci femminili o miste) nel consistente elenco dei Lieder per più voci solistiche o corali che si affianca a quello, ben più copioso e noto, di canti per voce sola e pianoforte. La presenza, tra codesti terzetti, quartetti, cori, di numerose paginette occasionali o estemporanee in cui si esprime la sublime quotidianità del Biedermeier schubertiano più amabile e confidenziale, non esclude lavori di forte impegno, cui il compositore affidava, insieme con la propria immagine professionale, i più alti messaggi interiori. Istruttivo è, del *Gesang*, ripercorrere l'itinerario di una lunga gestazione che ebbe inizio nel settembre 1816 con un frammento di *Lied* in sol maggiore (D. 484) a voce sola e pianoforte, e proseguì con un *Quartetto* in la maggiore (D. 538) per due tenori e due bassi senza accompagnamento, ultimato nel marzo 1817. Il seme, gettato nel primigenio tentativo, nel quartetto germina attraverso alcune strutture di base che troveranno pieno sviluppo nell'opera perfetta, non senza l'esperimento transitorio di un secondo abbozzo incompiuto, il D. 705 in do maggiore del dicembre 1820, dove al quartetto vocale vengono aggiunti viole, violoncelli e contrabbassi. Da qui al definitivo D. 714, di due mesi dopo, il passo è breve ma sensibile. Le voci si sfaccettano in due cori di quattro parti ciascuno, sì che la massa e il timbro ne escano più profondi, soffici, articolati: e lo stesso avviene per gli archi, mediante lo sdoppiamento di viole e violoncelli. Le semplici, talora scolastiche imitazioni, di che principalmente consisteva la scrittura del *Quartetto* D. 538, già nell'abbozzo transitorio D. 705 cedono a una cantabilità omoritmica affatto liederistica che esalta

l'iridescenza delle modulazioni, o meglio, transizioni tonali, frequenti e audacissime. Tale verticalità strutturale ha come alternativa la propria rifrazione, d'un piccante gusto neomadrigalesco, a più cori timbricamente contraddistinti.
Sussiste di contro, giungendo a compiuta definizione, l'elemento fondante del *Gesang* in ogni sua versione o abbozzo, ossia la macrostruttura dinamica che porta, da un iniziale *Adagio molto* corrispondente ai primi due versi della lirica goethiana, attraverso un *Più andante* relativo ai versi che vanno da "Vom Himmel kommt es" *a* "Zur Tiefe nieder", a un *Un poco più mosso* (versi da "Ragen Klippen" a "Alle Gestirne"), seguìto da un *Più mosso* il quale, dal verso "Wind ist der Welle" digradando mediante un *Poco a poco sempre più andante*, ritorna al *Tempo I* in coincidenza della perorazione conclusiva, "Seele des Menschen".
In virtù di tale percorso dinamico, la reattività del compositore alle sollecitazioni figurali ed espressive del testo si fa necessità strutturale: non diversamente, del resto, da quanto avviene nella liederistica maggiore, e non solo. L'andamento di tale parametro, tale da accumulare il massimo della tensione al centro del brano, contro la stasi simmetrica degli episodi iniziali e conclusivi, diverrà tipico ai tempi di mezzo della grande produzione strumentale schubertiana, dall'*Adagio* del *Quintetto* D. 956 all'*Andante sostenuto* della *Sonata* D. 960 per pianoforte.
L'acqua, l'elemento ctonio e mitopoietico che pervade la *Romantik* scorrendo mista alle lacrime nel ruscello della Bella Mugnaia, recando attraverso i laghi delle sue Loreley, i fiumi delle sue Ondine, le grotte marine delle sue Ebridi giù giù fino allo stagno di Wozzeck un suo destino di inganno e dissoluzione, trova per la voce di Schubert una mimesi tragicamente oggettiva, spoglia di qualsivoglia mistificazione idealistica o estetizzante.
Gli spiriti che increspano queste acque rassomigliate all'anima dell'uomo appartengono al tremendo regno delle Madri e in voci tenebrose intonano canti più appropriati alle onde di Stige che a quelle del precipite e spumeggiante rivo goethiano. Senza i prati e le stelle promessi, senza la carezza dell'amante vento, insomma senza lusinga alcuna è forza si concluda la risposta

negativa del giovane musicista al vecchio poeta, nell'immoto do maggiore iniziale: lo stesso dell'attacco del *Quintetto* a due violoncelli (1828), ora sottolineato dalla topica pulsazione dattilica, la stessa già prescelta a scandire il dialogo (1817) tra la Morte e la Fanciulla.

Johannes Brahms
Schicksalslied

I cinquant'anni che intercorrono tra il *Gesang* schubertiano e lo *Schicksalslied*, eseguito a Vienna l'8 settembre 1871, vanno correttamente considerati al di sopra di ogni infantile evoluzionismo lessicale (quello stesso che, giudicando in tempi più vicini a noi l'opera di Richard Strauss meno "progressiva" di quella, poniamo, di Schönberg, di tante devastazioni estetiche e ricettive è stato apportatore), assumendo bensì a unità di misura la personalità di Brahms, il "guardiano della musica" secondo l'imperfettibile definizione di Furtwängler. Come tale, Brahms, che tanto si adoperò affinché l'immenso *corpus* degl'inediti schubertiani trovasse degna attenzione da parte dell'editoria e del pubblico, non poté non aggiudicarsi come legittima eredità anche lo straordinario *Lied* corale che dobbiamo ritenere alla radice non solo dello *Schicksalslied*, ma altresì degli altri canti per coro con o senza soli e orchestra – *Rinaldo*, *Rhapsodie*, *Nanie*, *Gesang der Parzen*, che il maestro andò allineando giunto al culmine della propria parabola artistica e spirituale.
Solo così non ci sorprenderanno più di tanto le analogie ravvisabili tra l'opera di Schubert e quella brahmsiana: a cominciare dalla scelta di un testo poetico, quello di Hölderlin, al pari di quello goethiano fondato sul tema della precarietà dell'esistenza umana, fragile oggetto "ciecamente travolto (…) come acqua precipite di roccia in roccia, nell'ignoto, per sempre" da un *Fatum sive Natura* (ancora, dunque, e sempre, l'acqua come elemento generatore di vita, e quindi di morte). Della matrice schubertiana sussiste inoltre la struttura dinamica a climax e anticlimax, nello *Schicksnlslied* ricondotta a un elementare (anche se, come vedremo,

solo apparente) schema ternario, giusta quella tendenza alla essenzialità che informa tutta l'opera della maturità brahmsiana. Vi è infine il clima estatico dell'esordio, contrapposto alla drammatizzazione di quello che secondo Hölderlin è l'esodo, secondo Brahms lo stasimo centrale di una tragedia neopagana in cui, da luoghi deputati tra loro inattingibili, agiscono dèi e uomini. Un'orchestra di classicistica castità, tutta antichi rimpianti nei frequenti "ritardi" sugli accordi cadenzali e nell'intreccio dei legni accuratamente depurato di ogni lenocinio sensuale, dischiude mirabilmente lo scenario (*Lento e pieno di nostalgia*, recita l'indicazione, più eloquente di qualsiasi chiosa, apposta in testa alla partitura) sulla luminosa dimora degli spiriti beati, in uno stato di grazia quale raramente altrove al compositore sarà dato di attingere. Memoria dilatata del dattilo schubertiano, ma insieme segnacolo negativo, in tanto ridondare di aliena beatitudine, sussiste, ossessivo, l'ostinato mi bemolle del timpano. Solo che l'audace marezzatura armonica, tutta coloristica ed emotiva, e quindi poco o punto funzionale, di Schubert qui lascia il posto a un ritegno iperclassico che vuol essere più cherubiniano dell'adorato Cherubini (…); e anche l'*Allegro* che segue in tempo ternario, esprimendo la cieca caduta dei mortali nel gorgo dell'ignoto, risente assai più di un antico, gestuale e ben costrutto drammaticismo da *tragédie-lyrique* (Cherubini ancora?) efficacemente recuperato, che non del panico e del vuoto dell'inesorabile ragazzo di Lichtenthal.
Ma anche per Brahms giunge il momento di gettare quella maschera che Wagner, con intuizione malevolmente geniale, gli vedeva calata sul volto; e questo avviene nella ripresa orchestrale che con tratto imprevedibile quanto sconvolgente conclude la composizione. Apparentemente, forzando la mano a Hölderlin; in realtà, portando alle estreme conseguenze quel nichilismo esistenziale, mediante il faticoso riapparire di una smorta luce salvifica in un improbabile do maggiore: fuoco fatuo di una speranza ingannevole sul cieco fato degli umani.

Giovanni Carli Ballola
(per gentile concessione del Teatro alla Scala)

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 op. 55 "Eroica"

Si sottolinea spesso che Beethoven scrisse solo nove Sinfonie, mentre Mozart ne aveva composte oltre cinquanta e Haydn oltre cento.
Come ha osservato Massimo Mila, "fino ad allora, scrivere una Sinfonia non costava a un compositore maggior fatica di quanto ne costi ad una gallina fare l'uovo. È con Beethoven che la composizione d'una Sinfonia comincia a diventare una fatica simile a quella di partorire un figlio. D'allora in poi le Sinfonie, nella vita d'un musicista, non si conteranno più a decine, ma per singole unità".
Quando Beethoven entrò sulla scena musicale viennese la sinfonia si era da poco collocata al primo posto in una ideale gerarchia delle forme strumentali: più del concerto solistico, per definizione brillante e mondano, e della musica da camera, non destinata alla sala da concerto e quindi limitata a un pubblico di intenditori, era la sinfonia a costituire il principale tramite tra l'autore e un nuovo, più composito pubblico. Haydn, con le sue sei "Parigine" prima e con le dodici "Londinesi" poi, aveva elevato la sinfonia da forma di intrattenimento di corte a luogo di espressione del pensiero musicale più impegnato; Mozart, ancor prima di dare il suo massimo contributo individuale alla letteratura sinfonica con le ultime tre *Sinfonie*, aveva definitivamente emancipato la sinfonia da lavoro di carattere occasionale a contenuto di alta speculazione musicale. Non sorprende che Beethoven, nell'affrontare un campo già reso illustre dai capolavori haydniani e mozartiani, ne ripercorresse le tracce adattandosi a questi modelli consolidati, salvo introdurre alcune innovazioni formali sotto la spinta di una urgenza espressiva sempre più marcata ed esuberante.
Nacquero così, a cavallo del nuovo secolo, la *Prima sinfonia* in do maggiore op. 21 (1799-1800) e la *Seconda* in re maggiore op. 36, abbozzata già nel 1800 e terminata nel 1802 durante il soggiorno ad Heiligenstadt. Se queste due *Sinfonie* – da sole sufficienti a porre il Beethoven sinfonista al livello dei suoi due grandi predecessori – sono oggi considerate soprattutto lavori di transizione,

ciò è dovuto, a posteriori, al confronto con la *Terza sinfonia* in mi bemolle maggiore op. 55, scritta tra il 1802 e l'inizio del 1804.
Dedicata al principe Lobkowitz, il suo più importante mecenate, nel cui palazzo viennese fu eseguita in forma privata nell'agosto 1804 (la prima esecuzione pubblica avvenne il 5 aprile 1805 in un concerto al Theater an der Wien, sempre con la direzione dell'autore), la *Terza* è per concezione e realizzazione un lavoro assolutamente originale: una di quelle opere capaci di modificare il corso stesso della storia della musica.
È noto che Beethoven avrebbe voluto intitolare la *Terza sinfonia* "Bonaparte", in omaggio a Napoleone e agli ideali rivoluzionari che egli ai suoi occhi rappresentava. Il titolo fu poi cambiato in "Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo", titolo che compare per la prima volta sulle parti d'orchestra pubblicate a Vienna nel 1806. Indipendentemente dalle motivazioni che indussero Beethoven a concepire prima e a ripudiare poi la celebre dedica – assai più complesse della semplice delusione da lui provata alla notizia dell'incoronazione di Napoleone a Imperatore – ciò che appare realmente importante è la volontà del musicista di collegare la propria opera con la storia e nello stesso tempo di superarla: il suo eroe è un grande uomo che, pur prodotto dalla storia, non si identifica con essa ma si proietta in una sfera ideale, propria della musica. In ciò sta la grandezza del suo gesto, il suo eroismo.
Beethoven stacca la musica dalla cornice formale e con gesto imperioso la getta nella mischia della vita, che non è più il luogo di un altrove. Nell'*Eroica* la cornice non basta più a contenere tutto il ribollente paesaggio sonoro ed è ridotta alle funzioni di un sipario: due accordi perfetti maggiori all'inizio, ben sedici ripetuti fino all'autoesaurimento alla fine: giacché anche un pezzo di musica delle proporzioni inaudite di questo deve comunque aprirsi e chiudersi. Alcuni brandelli galleggiano sul mare in tempesta degli sviluppi del primo movimento, *Allegro con brio* (per esempio verso la fine dell'esposizione, nella drammatica serie di strappate sincopate di tutta l'orchestra), o del secondo, *Marcia funebre. Adagio assai* (nei laceranti appelli di corni e

trombe prima della ripresa della parte iniziale): ma sono frangiflutti che si oppongono alla violenza della marea, non elementi di una cornice.
La forma della *Terza sinfonia* in mi bemolle maggiore op. 55 è un *unicum* che non sarà mai più ripetuto da Beethoven: per il semplice fatto che in esso la forma è una conseguenza dell'idea e del gesto che l'aveva originata. I tradizionali principi costruttivi del sonatismo classico sono rivisitati in chiave epica: il primo movimento diventa così un dramma di proporzioni colossali, che non si esaurisce nella ripresa ma richiede l'aggiunta di una grandiosa coda di 120 battute, una specie di nuovo sviluppo, e di lì si prolunga nella grave meditazione del movimento lento, una tartarea *Marcia funebre;* di conseguenza, il vecchio *Minuetto* viene sostituito da un più sostanzioso e incisivo *Scherzo*, che nel *Trio* ribadisce la necessità dell'aggiunta di un terzo corno all'organico classico; quanto al *Finale*, esso utilizza una forma inconsueta, nella quale trovano una originale sintesi le forme del rondò e del tema con variazioni, a sua volta pregno di storia personale (il tema è lo stesso già impiegato da Beethoven nell'episodio conclusivo del balletto *Le creature di Prometeo* e nelle *Variazioni* op. 35 per pianoforte).
L'idea che informa la *Sinfonia* (e non solo le dà forma) è la violenta irruzione di una volontà plasmatrice e rigeneratrice, di natura anzitutto interiore, nel complesso dei temi e degli sviluppi. Ciò produce non soltanto un progressivo aumento di tensione nella lotta con la materia e con le forze aggressive dell'elaborazione e della modulazione armonica, ma anche un processo di affinamento della capacità di risolvere ogni elemento in evidenza tematica e in unità tonale: sì da portare, da ultimo, allo scioglimento di quella tensione.
La scommessa di Beethoven nell'*Eroica* stava nel conciliare un contenuto espressivo, che era espressione di una visione del mondo e di una convinzione ideale, con la resistenza che ad esso avrebbe opposto la materia: di più, nel rappresentare l'uno e l'altra in termini essenzialmente musicali. E.T.A. Hoffmann, allargando i confini della sfida, ne trasse motivo per assegnare a Beethoven un anelito romantico: ma non dalla volontà di

sostituire al mondo reale un mondo fantastico e irreale, come volevano i romantici, esso dipendeva, bensì, al contrario, dalla volontà di conformare il mondo reale a quello ideale, per dargli la forma di una *Sinfonia* di cui l'autore fosse nello stesso tempo creatore e creatura, attore e spettatore.
Fu così che l'idea divenne prima di tutto gesto.
Riconsideriamone ora le tappe. In origine Beethoven voleva scrivere una "grande" *Sinfonia* in onore di Napoleone Bonaparte: nello stesso anno 1800 in cui dedicava all'Imperatrice Maria Teresa d'Austria un più modesto (seppure bellissimo) *Settimino*.
In testa l'autografo recava dapprima questa indicazione: "Sinfonia Grande / Intitulata Bonaparte / Del Sigr. / Louis van Beethoven / Geschrieben / auf Bonaparte".
La seconda riga ("Intitulata Bonaparte") fu poi cancellata, ma il *Geschrieben auf Bonaparte* rimase.
Molto diverso è invece il frontespizio (tutto in italiano) delle prime edizioni: "Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo, e dedicata / A Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz, da Luigi van Beethoven". Dunque: una *Sinfonia* non *Grande* ma *Eroica*, ufficialmente dedicata a un mecenate cui Beethoven doveva molto ma idealmente composta per altri. La ragione sovente avanzata per spiegare questo cambiamento – la delusione provata da Beethoven per la decisione di Bonaparte, atto effimero di un "uomo volgare" come tutti gli altri – può essere convincente a patto di non caricarla di significati ideologici: Beethoven non vedeva più in lui l'eroe, cioè un grand'uomo, perché il suo eroe non poteva essere identificato con un personaggio della storia, rivoluzionario o imperatore che fosse (ecco la distanza da Haydn e da Mozart). Il gesto, come si è detto, è tutto qui: nel sottrarre la musica a ogni riferimento alla storia per proiettarla in una sfera ideale, propria di lei stessa.
Resta però da chiarire il significato del "sovvenire".
E qui si torna dal gesto all'idea. È probabile che nell'italiano non sicurissimo di Beethoven "sovvenire" significasse non tanto "sopravvenire" o "soccorrere", come di solito si interpreta, quanto "entrare in scena", alla maniera teatrale. Ciò che vi si festeggerebbe sarebbe

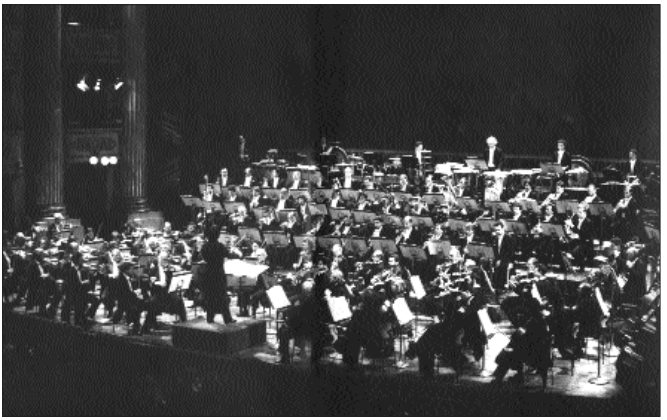
dunque non l'annuncio rivolto al futuro o l'utopia della redenzione, ma l'entrata in scena dell'eroe: e ciò caricherebbe la *Sinfonia* di un peso drammatico che non sfuggì per esempio a Wagner. Ciò non toglie che in alcuni momenti la raffigurazione di un eroe puro (di cui si celebra il compianto nella *Marcia funebre*, epicedio per un eroe presunto più che reale) sia scossa da sussulti di collera, di sdegno quasi morale per il suo destino nel mondo: fino a diventare, nello *Scherzo*, parodia di un'immagine convenzionale e riaffermazione di un principio vitale. Sotto questa luce anche la svolta del *Finale*, con l'utilizzazione del tema del balletto *Le Creature di Prometeo* astratto dalla scena materiale in cui era già apparso e piegato a nuove, molteplici avventure nelle variazioni figurate di stile sinfonico, acquista rilievo: di marca non solo teatrale (*Leonora*, *ossia Fidelio* era alle porte e ne avrebbe reso evidenti gli sviluppi nella specificità del genere), ma anche contenutistica, nel segno di un vittorioso umanesimo prometeico, ed etica. Ma se davvero con l'*Eroica* Beethoven intese inscenare l'eroismo, che è qualcosa di più di un eroe, il suo obiettivo restava l'idea di un grand'Uomo: se non lui stesso, un suo sosia destinato nella solitudine degli eletti a un regno metafisico.

Sergio Sablich

RICCARDO MUTI

Riccardo Muti è Direttore Musicale del Teatro alla Scala dal 1986 ed è stato Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra dal 1980 all'agosto 1992, ricevendo la nomina di "Conductor Laureate" dell'Orchestra.
Dal 1968 al 1980 ha ricoperto la carica di Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1972 ha diretto la London Philharmonia ottenendo un tale successo da venir nominato Direttore Principale, succedendo a Otto Klemperer. Nel 1979 è diventato Direttore Musicale della stessa Orchestra e nel 1982 venne nominato "Conductor Laureate".
Ha effettuato numerose tournées in diversi paesi con la Philadelphia Orchestra. Con il Teatro alla Scala è stato in Giappone, in Germania e in Francia dove nel 1988 ha diretto la *Messa da Requiem* di Verdi nella Cattedrale di Notre Dame di Parigi. Nel 1989 la trionfale tournée della Scala in Russia ha visto la partecipazione di illustri personaggi come Michail Gorbaciov e Andrej Sakharov.
Nel 1987 è stato nominato Direttore Principale dell'Orchestra Filarmonica della Scala, con la quale ha ricevuto nel 1988 il premio "Viotti d'oro".
Sin dal 1971 partecipa al Festival di Salisburgo dirigendo opere e concerti. Le sue esecuzioni delle opere di Mozart sono diventate una tradizione del Festival.

Ha diretto nuove produzioni di opere a Monaco, Vienna e Londra, oltre che alla Scala. Ospite costante dei Berliner Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, ha inaugurato con questi ultimi le celebrazioni del bicentenario mozartiano del gennaio 1991 a Salisburgo e il 22 maggio dello stesso anno, nella Sala del Musikverein, ha diretto il concerto per il 150° anniversario dell'Orchestra.
Ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi dalla critica internazionale per molte delle sue registrazioni effettuate con diverse case discografiche. Tra le numerose incisioni spiccano il ciclo delle opere di Verdi con il Teatro alla Scala, le Sinfonie di Beethoven, di Brahms e di Skrjabin con la Philadelphia Orchestra ed il ciclo delle Sinfonie di Schubert e di Schumann con i Wiener Philharmoniker.
È stato insignito delle lauree ad honorem in musica dalla University of Pennsylvania e dal Mount Holyoke College (Massachussets) e dalle Università di Bologna e di Urbino; è anche Dottore in lettere honoris causa della Warwick University (Inghilterra) e del Westminster Choir College (Princeton). È membro della Royal Academy of Music di Londra, dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze. È Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e gli sono state conferite la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, la Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca, la Legione d'onore della Repubblica Francese ed è Cavaliere dell'ordine di Malta. A Salisburgo, nell'estate del 1991, i Wiener Philharmoniker gli hanno consegnato l'anello, simbolo di alto onore.
Nel luglio 1989, Riccardo Muti è stato nominato Ambasciatore Onorario dell'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati.
Nel 1993 ha diretto per la prima volta il tradizionale Concerto di Capodanno dei Wiener Philharmoniker, trasmesso in mondovisione e seguito da oltre un miliardo di telespettatori, ed uguale successo si è ripetuto in occasione del Concerto di Capodanno del 1997.

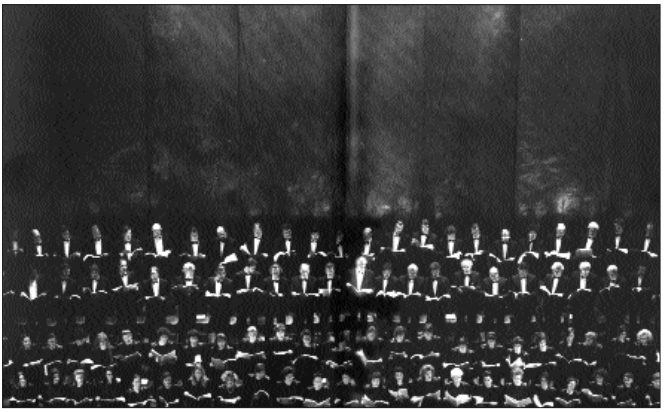


ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

L'Orchestra Filarmonica della Scala nasce nel 1982 dal complesso del Teatro milanese con il proposito di ampliare la frequentazione del repertorio sinfonico e con l'obbiettivo di arrivare a competere con le più importanti compagini in campo internazionale. L'iniziativa riscuote da subito ampi consensi anche nel mondo culturale ed economico cittadino, che, attraverso alcuni importanti esponenti, entra a far parte del gruppo di soci fondatori e sostenitori. Le scelte artistiche sono effettuate da una delegazione degli stessi Professori dell'Orchestra, in assoluta autonomia rispetto al Teatro alla Scala.
Dal 1987 Riccardo Muti è Direttore Principale dell'Orchestra che in questi anni è stata diretta da importanti direttori ospiti, quali Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Wung Chung, Gianandrea Gavazzeni, Valerj Gergiev, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Gennadij Roždestvenskij, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Yurj Temirkanov.
L'Orchestra esegue i concerti della propria stagione (registrati e trasmessi regolarmente dalla televisione) al Teatro alla Scala e compie tournées in Italia e all'estero.
Nel 1996 l'Orchestra Filarmonica ha chiuso le "Wiener Festwochen" nella prestigiosa sala del Musikverein di Vienna; è stata in Oriente e in Germania sotto la

direzione di Riccardo Muti, grazie al quale in questi ultimi anni è stata protagonista di numerose incisioni discografiche dedicate a compositori come Busoni, Casella e Martucci; sono state registrate, poi, opere di rara frequentazione quali *Ket Kep* di Béla Bartok, la *Serenata per orchestra n. 1* di Johannes Brahms, *In the South* di Elgar, *Il bacio della fata* di Igor Stravinskij, la Suite da *La Strada*, il *Concerto per archi* e le danze da *Il Gattopardo* di Nino Rota, *Ouvertures e Preludi* di Giuseppe Verdi, *La canzone dei ricordi* di Giuseppe Martucci, interpretata da Mirella Freni. Prosegue la pubblicazione dell'intero corpus delle *Sinfonie* di Beethoven dirette da Carlo Maria Giulini. L'Orchestra Filarmonica diretta da Riccardo Muti ha inciso un cd dedicato a Vivaldi, solisti le prime parti dell'Orchestra, e lo *Stabat Mater* e due Arie di Giovanni Battista Pergolesi, soliste Barbara Frittoli e Anna Caterina Antonacci. Con la direzione di Riccardo Chailly è stato recentemente pubblicato un cd di *Ouvertures* di Gioachino Rossini.

L'Orchestra Filarmonica della Scala è da sempre attenta ai giovani musicisti e ha istituito una borsa di studio annuale, con occasioni di collaborazione, per i diplomati italiani di particolare talento; il concorso del 1996 è stato riservato alle viole.



ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO DELLA SCALA

L'Associazione del Coro Filarmonico della Scala è nata da pochi mesi, tuttavia l'organico dei componenti è esattamente lo stesso del Coro del Teatro alla Scala. Il coro non è solo impegnato nelle produzioni del cartellone, principalmente nel campo lirico-sinfonico, ma affronta anche repertori inconsueti per questo tipo di formazione, dal Cinquecento alla musica contemporanea. Il Coro della Scala ha acquisito un repertorio di notevoli proporzioni ed i suoi concerti sono ormai un appuntamento tradizionale nella stagione del Teatro. Anche per questa peculiarità di repertorio e per l'imponente organico che lo caratterizza, il Coro della Scala è uno dei cori più apprezzati in Italia e nel mondo da pubblico e critica. Direttore del Coro è il Maestro Roberto Gabbiani.

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

direttore principale
Riccardo Muti

violini primi
Francesco Manara* *(spalla)*
Stefano Pagliani* *(spalla)*
Franco De Angelis*
Giuseppe Albanesi
Shelagh Burns
Virginia Ceri°
Rodolfo Cibin
Alessandro Ferrari
Mariangela Freschi
Giulio Rovighi
Andrea Leporati
Virginia Popescu
Ernesto Schiavi
Alberto Martini
Francesca Monego
Claudio Mondini

violini secondi
Giorgio Di Crosta*
Loris Carletti
Stefano Dallera°
Silvia Guarino
Alois Hubner
Ludmilla Laftchieva
Goran Marianovic
Anna Salvatori
Gianluca Scandola
Anna Skerleva
Franco Tanganelli
Aldo Turconi
Federica Mazzanti
Giuliana Santi

viole
Danilo Rossi*
Simonide Braconi*
Emanuele Rossi
Giorgio Baiocco
Marco Giubileo
Stefano Pancotti
Luciano Sangalli
Mihai Sas
Hiroshi Terakura
Demetrio Comuzzi
Ilona Balint
Stefano Zanolli

violoncelli
Enrico Dindo*
Massimiliano Tisserant
Massimo Polidori
Ina Schluler
Pierantonio Gibertoni
Simone Groppo
Claire Ibbott
Beatrice Pomarico°
Marcello Sirotti
Luca Simoncini

contrabbassi
Ferruccio Francia
Ettore Giuseppe*
Daniele Ragnini
Demetrio Costantino
Emanuele Pedrani
Alessandro Saccone
Alessandro Serra
P. Mario Murelli
Massimo Clavenna

flauti
Bruno Cavallo*
Romano Pucci
Dante Milozzi

ottavino
Maurizio Simeoli

oboi
Alberto Negroni*
Francesco Di Rosa*
Gaetano Galli
Renato Duca

clarinetti
Fabrizio Meloni*
Luigi Gorna
Denis Zanchetta
Vincenzo Mariozzi

fagotti
Evandro Dall'Oca*
Valentino Zucchiatti*
Fernando Bombardieri
Nicola Meneghetti

corni
Alessio Allegrini*
Stefano Alessandri
Stefano Curci
Pier Antonio Pesci
Corrado Saglietti

trombe
Giuseppe Bodanza*
Luciano Cadoppi*
Mauro Edantippe

tromboni
Vittorio Zannirato*
Edvar Erik Torsten*
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

basso tuba
Brian Earl

arpe
Luisa Prandina*
Olga Mazzia*

timpani
Jonathan David Scully*

percussioni
Francesco Loris Lenti
Gianni Arfacchia

ispettore dell'orchestra
Vittorio Sisto

addetti all'orchestra
Eugenio Salvi
Orazio Mozzanic
Roberto Viganò
Maura Giorgetti

**prime parti*
°*strumenti ospiti*

ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO DELLA SCALA

maestri collaboratori
Folco Vichi
Pino Corradino Giovannini

soprani primi
Licia Antonini
Gabriella Barone
Lucia Ellis Bertini
Alessandra Cesareo
Silvia Chiminelli
Tiziana Cisternino
Gabriella Ferroni
Genoveffa Guidolin
Barbara Lavarian
Gemma Marangoni
Lourdes Martinez
Keiko Miyoshi
Irma Righettini
Anna Sandri
Anna Selvaggio

soprani secondi
Emilia Bertoncello
Rosanna Chianese
Cristina Iannicola
Elisabeth Ann Kilby
Rossella Lampo
Beatrice La Spina
Suzanne Marie Lotito
Ornella Malvasi
Patricia Mc Gibbony
Francesca Trivini
Inga Djoeva

mezzosoprani
Graziella Azzi
Marlena Bonezzi
Ester Ferraro
Gabriella Manzan
Gabriella Martorana
Carole Lynn Mc Grath
Vittoria Rizzato
Irma Verzeri
Agnese Vitali
Junko Oda

contralti
Francesca Benessi
Lucia Bini
Perla Cigolini
Annalisa Forlani
Daniela Gioia
Marina Maffei
Patrizia Molina
Lopez Amor Perez
Giovanna Pinardi
Jivka Markova

tenori primi
Franco Castellana
Luigi Colnaghi
Giuseppe Di Stefano
Stuart Gardner
Giovanni Maestrone
Vincenzo Manno
Eros Sirocchi
Giuseppe Veneziano
Renato Zanchetta
Lorenzo De Caro
Giorgio Tiboni

tenori secondi
Danilo Caforio
Massimiliano Italiani
Gilberto Maffezzoni
Franco Previdi
Silvio Scarpolini
Claudio Venturelli
Aldo Verrecchia
Giuseppe Donno
Gregor Staskievic

baritoni
Aleardo Corbetta
Claudio Del Tin
Maurizio Menegozzo
Alberto Milesi
Massimo Pagano
Andrea Panaccione
Franco Podda
Robert Porter
Gian Luigi Senici
Guerrino Spiz
Cristopher Thornton-Holmes
Gianfranco Valentini
Alberto Paccagnini

bassi
Vincenzo Alaimo
Luciano Andreoli
Venelin Arabov
Paolo Battaglia
Giuseppe Cattaneo
Sandro Chiri
Corard Colombo
Mauro Pecoli
Alessandro Perucca
Claudio Pezzi
Alberto Rota
Emidio Guidotti
Giorgio Valerio

Presidente
Marilena Barilla

Vice Presidenti
Roberto Bertazzoni
Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo
Domenico Francesconi
Giuseppe Gazzoni Frascara
Gioia Marchi
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Eraldo Scarano
Gerardo Veronesi

Segretario
Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*
Paolo Bedei, *Ravenna*
Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*
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*
Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*
Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*
Richard Colburn, *Londra*
Claudio Crecco, *Frosinone*
Maria Grazia Crotti, *Milano*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*
Sebastian De Ferranti, *Londra*
Roberto e Barbara De Gaspari, *Milano*
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*
Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*
Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Wanda Galtrucco, *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*

Vera Giulini, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
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 Miserocchi 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*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading USA*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
Angelo 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 Stoutzker, *Londra*
Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*
Calisto Tanzi, *Parma*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Giammaria e Violante Visconti di Modrone, *Milano*
Luca Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Giorgio Zavarini, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

<u>Aziende sostenitrici</u>
ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Carpigiani Group-Ali, *Bologna*
Centrobanca Spa, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Deloitte & Touche, *Londra*
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*
Fondazione S. Paolo di Torino
Freshfields, *Londra*
Gioielleria Ancarani Srl, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi Spa, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Nuova Telespazio Spa, *Roma*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino Spa, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
Tir-Valvoflangia, *Ravenna*
Viglienzone Adriatica Spa, *Ravenna*

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

L'edizione 1997 di

RAVENNA FESTIVAL

viene realizzata grazie a

Acmar
Agip
Ambiente
Area Ravenna
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
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
Consar - Grar
Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi
Enichem
ESP Shopping Center
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Iter
Lega Cooperative Ravenna
Lonza
Miuccia Prada
Officine Ortopediche Rizzoli
Parmacotto
Poste Italiane
Rolo Banca1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund