
Palazzo Mauro de André
Venerdì 16 luglio 1999, ore 21

**Orchestra e Coro Kirov del Teatro
Mariinskij di San Pietroburgo**

direttore

Valerij Gergiev

soprano

Marina Šaguč

contralto

Olga Borodina

Pagina Officine Ortopediche Rizzoli

GUSTAV MAHLER (1860-1911)
Sinfonia n. 2 in do minore
per soli, coro e orchestra “Auferstehung”
su testi da *Des Knaben Wunderhorn*
e di Friedrich Klopstock

*Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem
und feierlichem Ausdruck*
Andante moderato. Sehr gemächlich
In ruhig fliessender Bewegung
Urlicht. Sehr feierlich aber schlicht. Choralmässig
Im Tempo des Scherzo. Wild herausfahrend



Gustav Mahler

Una delle più vistose caratteristiche delle sinfonie di Gustav Mahler (Kalischt, oggi Kaliste in Boemia, 7 luglio 1860 – Vienna 18 maggio 1911) è un'apparente contraddizione – tra linguaggio e architettura formale. Il linguaggio musicale mahleriano ha tre caratteristiche fondamentali: è assolutamente personale, e combatte con la tradizione più di quanto non la assuma come specchio in cui riconoscersi; è fortemente espressivo e programmatico, sia pure nei termini non ingenuamente descrittivi di un “inneres Programm”, e tutta la sua morfologia e la sua semantica non dicono mai qualcosa in ossequio alla consuetudine di buona scuola, perché quella cosa “dev’essere detta”, ma perché la necessità di *quell’idea* e di *quella* circostanza esigono che si dica così in *quel* momento e con *quelle* caratteristiche armoniche, timbriche, ritmiche e prosodiche; è ibrido e impuro, poiché assorbe dalla materia musicale (e talora da quella extramusicale) elementi di diversissima qualità, sino a quella logora o triviale.

Perciò, l’indole di Mahler avrebbe potuto avviare questo compositore verso la scelta adottata da Richard Strauss: essere un sommo sinfonista, ma *non* scrivere sinfonie (Strauss non lo fece più, dopo due saggi dell’adolescenza e della prima giovinezza). Anche Mahler avrebbe potuto scrivere, in alternativa, poemi sinfonici, e in origine, appunto, il I tempo della Seconda Sinfonia, detto “Totenfeier”, come tale era stato concepito. Egli, invece, fu attratto dalla forma sinfonica; ma, quasi negando tale scelta, scrisse sinfonie formalmente anomale. Esse lo sono in gran parte per quanto riguarda il numero dei tempi. I quattro tradizionali e canonici sono riservati alla Quarta, alla Sesta e alla Nona (anche la Prima fu originariamente concepita in cinque tempi), e tutte le altre ne hanno cinque (Seconda, Quinta, Settima, anche la Decima secondo la ricostruzione di Deryck Cooke), o due (Ottava) o sei (Terza). In realtà, la contraddizione è apparente, poiché ridisegnando la forma sinfonica Mahler intendeva rinvigorirla e riempirla di vino nuovo. L’importanza della Seconda Sinfonia in do minore, per soprano e contralto solisti e coro misto, è il fatto che con questa gigantesca partitura appare per la prima volta

nelle sinfonie mahleriane il potente richiamo della Nona di Beethoven: nella sinfonia entra il canto su un testo poetico attinto all'antologia *Des Knaben Wunderhorn* di Achim von Arnim e Clemens Brentano. Così la Seconda inaugura il ciclo delle *Wunderhorn-Symphonien*, esteso anche alla Terza e alla Quarta. A parte il colore poetico derivante dall'adozione di quei testi, la Seconda avvia in senso più ampio il ciclo delle "sinfonie con canto", interrotto dall'altra terna (Quinta, Sesta, Settima, soltanto orchestrali) e non paragonabili all'Ottava, che ha un testo cantato ma si differenzia dalle *Wunderhorn-Symphonien* per la sua natura quasi di "messa" ancorché del tutto eterodossa.

Mahler lavorò alla Seconda Sinfonia tra il 1888, quando lavorava come direttore a Budapest, e il 1894, nel pieno del suo impegno ad Amburgo. Il V e ultimo tempo attese qualche tempo prima di essere completato, poiché all'autore mancava l'idea centrale; la trovò quasi miracolosamente ai funerali di Hans von Bülow ad Amburgo (29 marzo 1894), e fu l'idea di "Auferstehung", di risurrezione, come egli ebbe subito dopo a comunicare a un amico presente, il musicista Josef Bohuslav Föerster: "Föerster, ich hab'es!" (Föerster, ce l'ho!). L'idea di risurrezione, proclamata continuamente durante l'ufficio funebre, completava il grandioso affresco musicale della Seconda, il cui tema doveva essere il giudizio cui l'anima di un estinto era sottoposta, proiettato contro l'immensa visione del Giudizio Universale e Finale, non senza la citazione della medievale sequenza del *Dies irae*.

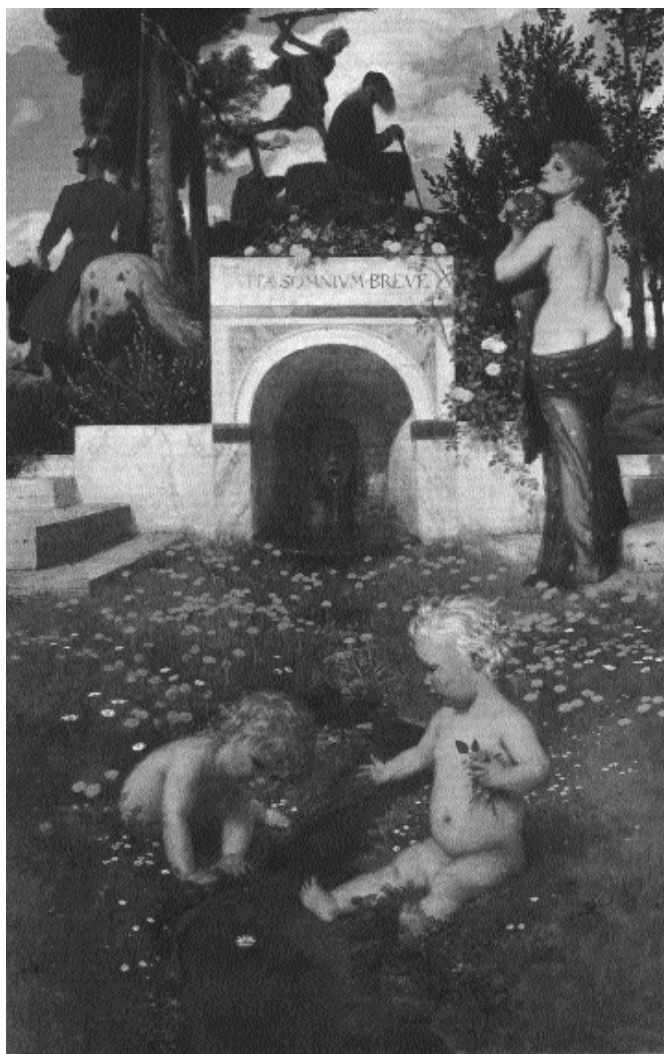
La versione originaria del I tempo, intitolata *Totenfeier* e già menzionata poco fa, fu ultimata in abbozzo l'8 agosto 1888, e in scrittura orchestrale il 10 settembre di quell'anno. La versione definitiva che ascoltiamo abitualmente fu conclusa il 29 aprile 1894. Al II tempo, l'autore lavorò dal 1888 al 30 luglio 1893. Pochi giorni prima, il 16 luglio, aveva concluso il III tempo. Il IV risale al 1892. Del V tempo, l'abbozzo fu ultimato il 29 giugno 1894; l'orchestrazione, il 18 dicembre dello stesso anno. I primi tre tempi furono eseguiti a Berlino il 4 marzo 1895 (l'esecuzione parziale sfruttò la possibilità di impiegare soltanto l'orchestra, senza cantanti solisti e senza coro). La prima esecuzione integrale ebbe luogo a Berlino il 13 dicembre 1895, con il soprano Josephine von Artner e il

contralto Hedwig Felden. Sia l'una che l'altra esecuzione furono dirette dall'autore alla guida dei Berliner Philharmoniker.

A Mahler toccò in sorte la funzione che nella prima metà dell'Ottocento ebbe Schumann: trasformare la letteratura in funzione della musica, ma organicamente, non con l'unità occulta e misteriosa di Schubert, ma col "fascino dell'evidente". Ci illumina anche la cronologia in cui trovano posto la musica e il tentativo di garantirne l'eloquenza. La partitura orchestrale della Seconda fu compiuta il 18 dicembre 1894, quando i "programmi" erano di là da venire.

Il primo di essi fu incluso in una lettera a Marschalk del 17 dicembre 1895, quattro giorni dopo la prima esecuzione integrale a Berlino: la Seconda, scrisse il compositore, mirava a descrivere non un evento, ma un modo di sentire. Il 26 marzo 1896, sempre a Marschalk, dichiarò che la *Totenfeier* portava a sepoltura l'eroe morto della Prima. Ma nel gennaio 1896 egli aveva segnalato a Natalie e a Bruno Walter un programma lievemente diverso, distinguendo nella Seconda tre blocchi disuguali. Un blocco narrativo abbraccia il primo tempo (vita e morte di un eroe), l'*Andante* (rievocazione dell'eroe caduto e di ciò che egli ha amato), lo Scherzo (una danza udita a distanza); un breve intermezzo, *Urlicht*, rappresenta la ricerca di Dio; il terzo blocco, drammatico e non narrativo, è costituito dal Finale, in cui appare, dopo la vicenda di vita e morte, l'annullamento di tutti gli uomini; qui si confonde e si sublima, goccia nel mare, la scomparsa individuale dell'eroe. Antagonista di questo tema è, nel Finale, la speranza di risurrezione; non c'è, tuttavia, né giudizio divino né giudice supremo. Mahler ideò un nuovo programma per l'esecuzione a Monaco nel 1900 e per un concerto a Dresda nel 1901; a Monaco, lo eliminò all'ultimo momento, ma a Dresda lo restaurò e lo rese pubblico.

La *Totenfeier* è il funerale di un uomo molto amato: "Che cosa sono vita e morte? Esiste una vita eterna?". L'*Andante* è il ricordo della giovinezza e dell'innocenza, lo Scherzo accoglie lo spirito di negazione e lo scetticismo di fronte alla speranza di risurrezione, a *Urlicht* è affidata la stessa funzione descritta nel programma



Arnold Böcklin (Basilea 1827-Fiesole 1901), *Vita somnium breve*, 1888, Basilea, Kunstmuseum.

precedente. La novità è nel testo illustrativo del Finale: in un'atmosfera iniziale simile a quella che conclude il terzo tempo, la voce dell'Araldo annuncia il Giudice, e soltanto dopo il giudizio è possibile la risurrezione.

Ritorniamo alla prima delle due lettere a Marschalk: potremmo leggerla come un intento di riconoscere non la propria fede privata di fronte a una visione escatologica, bensì quella visione – il Giudizio Universale – come grande tema nella tradizione musicale. Se è vero che nelle sinfonie Mahler tende sempre meno all'epos e sempre più al romanzo, è falso che nella Seconda egli narri se stesso. Più che mai in quella fase della sua vita d'artista, oggetto della narrazione è il sistema di significati del sinfonismo europeo, in cui egli cerca radici proprie, cercando di radicarvi soprattutto, mediante autocitazioni e rielaborazioni, la propria musica. Questo ci conduce ad una riflessione sui possibili precedenti storici della Seconda. Ce n'è uno, suggestivo, che pare imporsi a chi cerca analogie: la Sinfonia n. 2 di Mendelssohn. La similarità sembra farsi forte degli elementi vocali di cui questa sinfonia-cantata si vale: le voci solistiche, il coro. Ma il fattore di analogia che ci illude come decisivo è anche l'unico, e in realtà molto debole, se si pensa alla netta sproporzione fra l'insieme dei tre tempi strumentali (25 minuti e mezzo) e le nove parti vocali in cui si articola la cantata (poco più di 40 minuti). È debolissimo, se si nota quanto siano lontane ed estranee nell'ispirazione la composizione di Mendelssohn e quella di Mahler. La stessa denominazione mendelssohniana, *Lobgesang*, segno della volontà laica e protestante di celebrare l'invenzione della stampa, è remotissima da ciò che ispira il sottotitolo mahleriano, *Auferstehung*, "risurrezione". Priva dell'elemento vocale, eppure, è strano, fortemente analoga è la composizione che dobbiamo giudicare il vero precedente della Seconda, ossia la *Symphonie fantastique* di Berlioz, prediletta da Mahler e spesso presente nei programmi dei suoi concerti; fu memorabile l'interpretazione che egli ne diede quando la diresse il 4 febbraio 1895 a Berlino, in un'atmosfera malevola. Assente la voce, tutti gli altri conti tornano. Nei 48 minuti di durata della *Fantastique*, i cinque tempi si allineano in un rapporto proporzionale che vede preponderanti il

primo (*Rêveries, passions*) e l'ultimo (*Songe d'une nuit du sabbat*), in corrispondenza col rapporto che lega i cinque tempi della Seconda mahleriana. *Un bal* ha il suo omologo nell'*Andante moderato* in tempo di Landler della Seconda. Più debole è l'omologia tra *Scène aux champs* e lo Scherzo di *Auferstehung*, a parte la scenografia naturalistica in cui tocca a Mahler il primato della bizzarria inventiva, ma le venature di irrequietezza in Berlioz (si pensi ai tremoli prima della sez. 37 della *Scène*) ci riconducono a strette parentele. A parte la sorprendente identità di durata (4 minuti entrambi), i quarti tempi delle due sinfonie sono invero diversissimi; ma appunto, sono troppo diversi per essere indifferenti l'uno all'altro. *Urlicht* non è semplicemente altra cosa da *Marche au supplice*: ne è addirittura il rovescio emotivo, la speranza assoluta contro l'assoluta disperazione. Per sottolineare le corrispondenze tra *Songe d'une nuit du sabbat* e il Finale mahleriano è fin troppo comodo invocare la comune citazione del *Dies irae*, che in Berlioz compare nella sez. 66, btt. 127 ss., e, sovrapposto alla *Ronde du sabbat*, nella sez. 81, btt. 414 ss.; ancora una volta, nello spirito di una non dissimile vocazione visionaria al soprannaturale, il rapporto tra il demoniaco Finale della *Fantastique* e l'angelica chiusa della Seconda sottintende una stretta relazione. A tutto questo, sorvolando sui generici modelli proposti da La Grange per l'inizio della *Totenfeier* (gli *incipit* bruckneriani, l'entrata di Hunding nel I atto della *Walkiria*), aggiungerei i precedenti rintracciabili nelle prime composizioni mahleriane: nelle prime battute della *Totenfeier* si riconosce soprattutto l'attacco di *Der Spielmann*.

In generale, nell'armonia e nei timbri, la Seconda è sulla linea di *Das klagende Lied*, e in ciò è quasi una deviazione rispetto alla Prima. Ma rispetto all'esperienza di *Das klagende Lied*, l'invenzione musicale cerca una scenografia d'interno, diverge dal naturalismo agreste e selvoso, è "urbanizzata". Dopo l'idillio agreste e montano che dilaga in ampie zone della Prima, il mondo urbano entra nell'emotività della musica di Mahler con la Seconda, in cui la tensione metafisica verso l'alto poggia sul grigiore quotidiano della grande città e sulla

quotidiana fatica del lavoro industriale; nel primo tempo, le btt. 43-47 (sez. 2) in opposizione alle 48-50 (sez. 3) sono il modello in miniatura di questa sovrapposizione. Estraneo alla Terza e alla Quarta, l'ambiente urbano rientra nella Quinta, e con maggior forza, nella Nona e nella Decima.

È una delle grandi novità introdotte dalla Seconda nel sinfonismo mahleriano. L'altra è il rovesciamento, talora occasionale ed eccezionale, talora sistematico, di un tradizionale sintagma del linguaggio musicale moderno, l'antitesi tensione-liberazione. Mahler costruisce una pratica linguistica in cui la tensione tempestosa è la condizione naturale e originaria, e fremiti e scricchiolii di preparazione sono il percorso che conduce dalla normalità dell'inquietudine all'anormalità inattesa della quiete: scoppia la pace, prorompe il sottovoce, irrompe il silenzio.

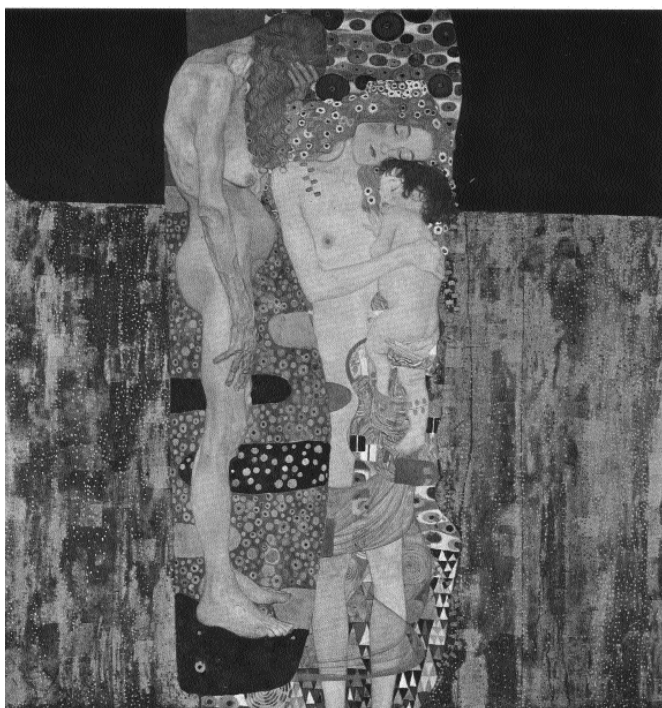
Si è parlato molto di due apparenti novità, che tali non sono, poiché già compaiono in *Das klagende Lied*: i timbri particolari nella strumentazione e gli effetti scenici nella disposizione di gruppi di strumenti. In *Hochzeitsstück*, il carattere teatrale del *Fernorchester* dà alla rappresentazione una profondità artificiale ma non un suono di moneta falsa. È elementare, ma efficace. Nella Seconda, la regia musicale è accuratissima. Al principio di *Urlicht*, oltre agli archi, entra un numero limitato di strumenti a fiato: il secondo fagotto, il controfagotto, il terzo, quarto, quinto e sesto corno in fa, tre trombe in fa. Questi fiati devono essere vicini tra loro, e possibilmente collocati lontani dal pubblico, nel fondo dello spazio orchestrale, come prescrive una nota di Mahler nella partitura. Nel Finale, mentre l'ottavino e il primo flauto sono in orchestra (sez. 29), suonano fuori orchestra 4 corni, 4 trombe e un timpanista. Mahler prescrive che dopo la bt. 471 essi rientrino in orchestra "senza disturbare con lo scalpiccio il coro a cappella" che segue nella sez. 31, a partire dalla bt. 472. Oltre al normale organico della percussione, figurano in lontananza altri strumenti aggiunti: grancassa, piatti, triangolo. Il soprano e il contralto solisti e il coro misto segnano la prima presenza di voci umane nelle sinfonie di Mahler. Possiamo giudicarla una tendenza naturale,

legata alle personali vocazioni del compositore fin dal grande sforzo architettonico di *Das klagende Lied*. Se però essa si realizza storicamente già nella Seconda, ciò è conseguenza dell'arduo problema che Mahler aveva posto a se stesso col Finale della Prima. Nella storia della sinfonia, la Quinta di Beethoven attribuisce al tempo conclusivo un'importanza superiore a quella del primo tempo, ed è, credo, la prima volta. In Beethoven ciò avviene di nuovo con la Sesta e la Nona; ma nella Quinta l'ultimo tempo ha tale funzione soltanto per la sua efficacia emotiva, nel Finale della Sesta comincia ad affiancarsi anche una crescente importanza formale, e finalmente il Finale della Nona si presenta, rispetto agli altri tre tempi, con un'assoluta prevalenza nel disegno architettonico

e nel suo valore di summa e di scioglimento dei nodi. La tendenza percorre il sinfonismo ottocentesco, a intervalli e con periodiche eclissi: scompare in Mendelssohn, è difficile rintracciarla in Schumann. In altri compositori, la tendenza trapela, e sembra affermarsi soprattutto nelle sinfonie che concludono il loro catalogo: nello Schubert della *Grosse*, nel Brahms della Quarta (ma già, naturalmente, della Prima). In Bruckner, personalità artistica a sé, il primo e l'ultimo tempo sono entrambi centrali, e il carattere che le bicentriche sinfonie bruckneriane già posseggono come dinamica mahleriana anticipata è il presentarsi del Finale non tanto come ultimo elemento di una sequenza, quanto come ripresa di un discorso interrotto alla fine del primo tempo. Il problema posto a Mahler dal Finale della sua Prima è l'assoluta prevalenza di esso rispetto agli altri tempi, sia nei mezzi impiegati, sia nella dinamica dei significati, sia nelle dimensioni. Nell'importanza attribuita a quel Finale, Mahler rischia a tal punto se stesso da rendere irripetibile l'esperienza, e infatti la Seconda è costruita in modo totalmente nuovo. Fra le sinfonie successive, quelle che continuano ad attribuire all'ultimo tempo un peso preponderante risolvono il problema ogni volta in modo diverso: la Terza è una *Finalsinfonie* con un grande *Adagio* conclusivo, la Nona riprende quest'idea di chiusa ma le dà una valenza negativa, nella Decima l'*Adagio* finale ha una valenza ambigua, la Quarta ha un

ultimo tempo che svetta verso l'alto, ma semplificando e alleggerendo (è come se la Seconda terminasse con *Urlicht* e la Terza con *O Mensch!*), l'Ottava non è, propriamente parlando, una sinfonia. La Quinta e la Settima sono sinfonie di altra natura, e in esse il Finale è, come potrebbe essere nella Quarta di Mendelssohn, d'importanza secondaria rispetto al primo tempo. Forse soltanto il Finale della Sesta si avvicina, per analogia, a quello della Prima.

Paul Bekker osserva che il primo tempo della sinfonia, *Allegro maestoso*, non comincia con un tema sinfonico vero e proprio, bensì con un lungo motivo, da lui distinto in *Vortakt, Kern, Ausklang* (battute di preparazione, nucleo, epilogo) che, come nella Quinta beethoveniana, non è un'individualità tematica ma una forza motrice; gli fa eco Adorno, notando che in questo tempo iniziale "un tema principale è sostituito da un recitativo dei bassi e dai relativi contrappunti analoghi a un *cantus firmus*". La felice analisi di Bekker dà inesaurevoli frutti, anche se, volendo trarne altre conseguenze, ci limitiamo a comprendere nell'insieme la dinamica del primo tempo. Il tempestoso inizio passa e ripassa come ventata, ma persistenti sono i succhi amari distillati dal disegno melodico dei legni nella sez. 2, btt. 43-47, che mi sembra ispirato al rumorio industriale di un ambiente nuvoloso e urbano, e che si fa lancinante quando, in bt. 46, tocca il si bemolle. Col tema a corale (sez. 3, btt. 48 ss.), i violini rovesciano, in una dimensione metafisica, il motivo "industriale" della sez. 2; in aggiunta a quanto scrive Bekker sul tono visionario di questo tema in mi maggiore, direi che quel tono deriva dalla sua improvvisa e impensata semplicità ascendente, dopo tanti contorcimenti. La dinamica carica di nuovo la molla nella sez. 4, dove è riesposto il falso *Vorklang* iniziale: si precipita di nuovo negli abissi. Dopo il ritorno del tema "metafisico" nella sez. 7, il quadro "pastorale" della sez. 8 è ingigantito e collegato al movimento ascensionale verso il cielo, come residua zolla di terra. Nella sez. 13, il tema metafisico è reso ombra dall'esilità dei flauti e dal tempo veloce; ma la sez. 15, col falso *Vorklang* e il ronzio degli archi, è un nuovo precipitare. Questo avvicinarsi, ormai, si fa minaccioso: reminiscenze e citazioni



Gustav Klimt (Vienna 1862-1918), Le tre età, 1908, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

appaiono, di qui in poi, cupamente premonitrici, e tali sono il corno inglese che riecheggia Berlioz (*Fantastique*, terzo tempo) nella sez. 16, btt. 258 ss., e poco dopo (btt. 270 ss.) il *Dies irae*. Per la terza volta la dinamica precipita nella sez. 20 (btt. 331 ss.), e dopo il rumore urbano seguito dall'ascesa verso il cielo (btt. 357 ss.), i fiati e gli archi tutti insieme scendono rovinosamente agli inferi, ed è silenzio. A questo punto, Mahler indicò nella partitura la necessità di una pausa: almeno cinque minuti.

Al moto verticale del primo tempo, il secondo e il terzo oppongono una tendenza al disegno orizzontale, non tanto tematico quanto nella costruzione d'insieme, e nell'*Andante moderato* in ritmo di Ländler è immediatamente visibile l'estrema lunghezza del primo tema (btt. 1-32). Eppure, il secondo tempo è pieno di sintomi irrequieti. Il lungo tema è tutto percorso da balzi verso l'alto, trattenuti e frenati dal regolare ritmo di danza, la cui grazia non impedisce che le continue impennate diano alla melodia sembianze quasi caricaturali. La caricatura aggraziata è ancora più sensibile nel "controtema" discendente della sez. 5, scandito con lentezza dolciastra ed esasperante; Bekker ha ragione a metà, quando paragona questo danzante idillio al secondo tempo dell'Ottava di Beethoven. Si avvertono tensioni, e l'atmosfera si rannuvola nella sez. 3, ancora una volta memore della *Fantastique* di Berlioz, e poi nella sez. 6, che varia la 3 e la sviluppa. Il pizzicato della sez. 12 riporta una calma apparente, e nella sez. 15 l'indicazione dinamica che conclude il tempo, *morendo bis zum Schluss*, contiene già una parola chiave, *morendo*, caratteristica di grandi epiloghi negativi nelle tarde composizioni mahleriane, ma qui priva di tono tragico o patetico; il vero tono, sostenuto dal ritmo di danza, è piuttosto lievemente beffardo.

Il terzo tempo, *In ruhig fliessender Bewegung* (con moto tranquillamente scorrevole), cita ampiamente il *Lied Des Antonius von Padua Fischpredigt*, sviluppandolo e mantenendone la tonalità, do minore, e con ciò si ritorna anche alla tonalità della *Totenfeier*, dopo il la bemolle maggiore del secondo tempo.

La visione d'insieme mostra una strumentazione in

principio coincidente con quella del Lied (per esempio, nell'uso della percussione: i piatti colpiti con bacchette di spugna), e poi gradualmente diversa. Nelle btt. 67-71 l'ottavino, assente nel passo corrispondente del Lied, entra esponendo la melodia delle parole *Antonius zum Predigt*, e nelle btt. 112-116 il disegno dell'oboe corrisponde alle parole *steigen eilig vom Grund*. Nell'uno e nell'altro caso, l'assenza della voce umana crea uno spazio vuoto, fa circolare aria, alleggerisce la materia musicale e la solleva; è come se le acque peschose del Lied, per un prodigio di natura, salissero in cielo, nella sfera cristallina del Primo Mobile.

Il decisivo punto di divergenza dal Lied è nelle btt. 190-204, là dove il do è tenuto all'unisono da ottavino e primo flauto. Da questo passo della partitura, il terzo tempo anticipa il Finale, culminando nel fortissimo delle trombe (btt. 211-219). Questa parte della sinfonia, mentre continua il discorso del secondo tempo, ne traduce il tono dolcemente caricaturale in bizzarro e in surreale, sfiorando alla fine il tragico con cui si aprirà, dopo il breve intermezzo di *Urlicht*, la gigantesca conclusione. È stato scritto ripetutamente che i tre tempi centrali interrompono volutamente il clima che accomuna la *Totenfeier* al Finale. A mio parere, più che un'interruzione è un mutamento di scena, un temporaneo allontanarsi dall'epicentro del cataclisma. La tempesta, la tensione verticale si avvertono a distanza: il Finale non è una loro ripresa dopo una sosta e un ristoro, ma un ritorno nella zona in cui esse non hanno mai cessato d'imperversare. In *Urlicht*, ultimo istante di raccoglimento, ci si illude ancora per poco che i fragori tacciano. Il tema a corale (btt. 1-35) si muove in una tonalità molto lontana dalla precedente, in re bemolle maggiore, con anticipazioni della Terza ed echi schubertiani. Attraverso episodi liberamente mobili, l'uno dopo l'altro, il contralto entra nella zona "angelica" in la maggiore in cui appare una singolare somiglianza con un Lied di Schumann, l'op. 27 n. 1. L'ultima parte, di nuovo in re bemolle maggiore, è tesa da una forte drammatizzazione cromatica.

Il Finale, *Im Tempo des Scherzo* (ma con successive diverse indicazioni: *wild herausfahrend, kraftig*,

langsam, misterioso), si apre con una violenta e rapida scala ascendente di violoncelli e contrabbassi, che è l'esatto contrario della discesa agli inferi alla fine del primo tempo.

Tra quell'inabissarsi e questo risalire c'è una tale suggestione di contatto immediato, che non pare di trovarsi dinanzi a un vero inizio di tempo sinfonico. *Heri dicebamus*; è il "passo indietro" dei vecchi romanzi ricchi d'intreccio. Dopo 42 tempestosissime battute dominate soprattutto dalle arpe, angeliche e terribili, si fa silenzio, e avviene qualcosa che, sempre pagando implicitamente un tributo all'immortale *Tuba mirum* di Berlioz nella *Grande Messe des Morts*, fa corpo con la tradizione ispiratrice delle grandi interpretazioni in musica del Giudizio finale. I corni suonano il grande appello, con effetti d'eco, come da lontano, con la nota finale a lungo tenuta in risonanza. In momenti solenni si rivelano le predilezioni di un compositore, e qui, non sembri strano, se ne svela una "laica": nelle btt. 43-47, l'appello dei corni reca l'incancellabile memoria delle trombe sulla scena nel *Lohengrin* wagneriano, atto II, scena 3, btt. 57-62. Ancora più eloquente è la rivelazione che guarda al futuro, alle vie che la musica di Mahler imboccherà: nella bt. 48 il primo oboe comincia a snodare lentamente una serie di *Triolen*, le ormai familiari terzine mahleriane che qui ci appaiono smisurate proprio perché rallentate. È il Mahler di *Des Knaben Wunderhorn* divenuto ombra gigante proiettata su uno schermo. L'intensità con cui la proiezione deforma l'oggetto originario sarà diversa dall'una all'altra delle future sinfonie, e sotto questo aspetto la Seconda si associa soprattutto alla Quinta e alla Sesta. La diversità deriva da due motivi. Il primo è la diversa materia sonora dello schermo, lo spessore timbrico, la fisionomia armonica. Il secondo, più importante, è l'ampiezza della composizione, e il rapporto di tale ampiezza con la carica di tensione del pensiero musicale. Nel maggio 1910, subito dopo avere ascoltato la Seconda diretta dall'autore a Parigi, Adolf Sandberger scrisse nella "Revue musicale" che Mahler era "caduto nell'errore dei musicisti maldestri e di second'ordine, che vogliono mettere in un'opera tutto ciò che sanno e che sono capaci di dire". E giusto: una delle

debolezze di Mahler e del suo pervicace volontarismo è il desiderio di rendere tutto esplicito. Questo però non implica una severa censura della tanto bistrattata lunghezza delle sinfonie. Anzi, la deformazione delle immagini (l'*énormité* di cui parla Sandberger) è provocata da una lunghezza non sufficiente, da quei poco più che 80 minuti in cui le idee musicali sono compresse e addossate l'una all'altra. Si può tentare un'analogia con le funzioni trigonometriche. Immaginiamo che la carica di tensione, ossia la possibilità di sviluppo tematico e armonico, sia il raggio del cerchio: il coseno (l'estensione della sinfonia) e il seno (la verticalità, l'ingigantimento della proiezione) sono funzioni inverse. Mantenendo immutata la tensione interna al pensiero musicale, la sinfonia deve prolungarsi per evitare che la proiezione delle immagini divenga un'ombra smisurata su uno schermo verticale e deformante.

Della forza di tensione e di sviluppo presente in questo Finale sono massima testimonianza due luoghi della partitura. Il primo è la riapparizione del *Dies irae*, mutato e variato rispetto alla sua comparsa nella *Totenfeier*, sulla strada di una metamorfosi tematica che si compirà nella Decima. Qui è esposto lentamente e all'unisono da un flauto, un oboe e un clarinetto (btt. 62-69). Il secondo luogo è la sez. 29, con la riesposizione del tema "lohengriniano", detto *der Rufer in der Wüste* (ossia, *vox clamantis in deserto*, btt. 448-453), di nuovo affidato ai corni. Nelle btt. 43-47 era in fa maggiore, qui è in fa diesis maggiore; le *Triolen* che seguono non sono più lentissime ma rapide, suonate non dall'oboe ma dalle trombe. Mentre il primo flauto e l'ottavino disegnano una straordinaria cadenza in cui si dissolve la tonalità, si odono corni, trombe e un timpano fuori orchestra. Sui frantumi della totale distruzione, il coro a cappella promette: "Risorgerai dalla tua polvere". Lo sviluppo orchestrale intreccia al tema introdotto dal coro a cappella (*Aufersteh'n, ja aufersteh'n*, l'ispirazione venuta a Mahler durante il funerale di Bülow) il tema ascendente "della redenzione", e con questo ponte si giunge al blocco veramente conclusivo del Finale. Esso comincia alla bt. 560, con l'entrata del contralto solista (*O glaube!*), accompagnato da un tremolo di viole.

Questa fiduciosa promessa, ripresa dal soprano alla bt. 601, conduce, attraverso un'immensa tessitura armonica e tematica segnata da un glissando d'arpa (bt. 617) che riscatta la discesa degli inferi della *Totenfeier*, all'accordo finale di mi bemolle maggiore che a sua volta riscatta il do minore con cui si apre la sinfonia. L'entrata del contralto, traendo con sé tutte le conseguenze, indirizza il Finale su una via eterodossa. Senza negare il Giudice, salvaguarda dal Giudizio, prende l'anima ansiosa di risorgere dalla polvere e la protegge dagli sguardi di Dio. Il Finale della Seconda non "descrive" il Giudizio universale: ne parla, ne fa udire il suono e il rimbombo da lontano.

La salvezza non si vede: se ne riceve la promessa. Prima della promessa, non c'è terrore, ma disperazione, che non nasce dall'abbandono dei propri beni, ma dal non averli mai posseduti, in consonanza con lo stato d'animo di Mahler trentacinquenne che, girovago, soffre non d'esser esule, ma di non sapere ancora riconoscere un luogo rispetto a cui sentirsi esule.

La salvezza, in questo Finale, non è il Paradiso, liberazione dall'inferno; è l'essere, liberazione dal nulla.

Quirino Principe

GUSTAV MAHLER

Sinfonia n. 2 in do minore

Urlicht

[Alt-Solo]

O Röschen roth!

Der Mensch liegt in grösster Noth!

Der Mensch liegt in grösster Pein!

Je lieber möcht' ich im Himmel sein.

Da kam ich auf einen breiten Weg;

Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen;

Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen.

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!

Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,

Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

Aufersteh'n

[Chor, Sopran-Solo]

Aufersteh'n, ja aufersteh'n

Wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh!

Unsterblich Leben! Unsterblich Leben

Wird der dich rief dir geben.

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!

Der Herr der Ernte geht und sammelt Garben

Uns ein, die starben.

[Alt-Solo]

O glaube, mein Herz, o glaube:

Es geht dir nichts verloren!

Dein ist, dein, ja dein,

Was du gesehnt!

Dein, was du geliebt, was du gestritten!

Sopran-Solo

O glaube: du wardst nicht umsonst geboren!

Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Luce delle Origini

[Contralto solo]

Piccola rosa rossa!

L'uomo è quaggiù in miseria immensa e angoscia!

L'uomo qui giace in supplizio crudele!

Oh, potessi piuttosto essere in cielo!

Un giorno, andavo per un'ampia via:

venne un piccolo angelo, e voleva respingermi;

ah, no! non mi lascio fermare, nessuno può respingermi.

Son venuto da Dio, e voglio tornare a Dio!

Il buon Dio mi darà un lumicino, una lanterna,

che a me risplenderà fino alla beata vita eterna!

Risorgerai

[Coro, soprano solo]

Risorgerai, certo, risorgerai,

dopo breve riposo, mia polvere!

Una vita immortale, immortale,

colui che ti ha chiamato ti darà.

Sei stato seminato, di nuovo rifiorirai!

Va il Signore delle messi, e in covoni affastella

noi, che morte cancella.

[Contralto solo]

Credi, mio cuore, credi:

di tuo nulla è perduto!

È tuo, tuo, tuo, vedi,

tutto quel che hai bramato!

Tuo, quel che hai amato, tuo, quel che hai combattuto!

[Soprano solo]

Oh, non invano, credi, tu sei nato,

non invano hai sofferto, vissuto!

[Chor, Alt-Solo]

Was entstanden ist, das muss vergehen!

Was vergangen auferstehen!

Hör' auf zu beben!

Bereite dich zu leben!

[Soli, Chor]

O Schmerz! Du Alldurchdringer!

Dir bin ich entrunnen!

O Tod! Du Allbezwinger!

Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,

In heissem Liebesstreben

Werd'ich entschweben

Zum Licht, zum dem kein Aug'

Gedrungen!

Sterben werd' ich um zu leben!

Aufersteh'n, ja aufersteh'n

Wirst du, mein Herz, in einem Nu!

Was du geschlagen

Zu Gott wird es dich tragen!

[Coro, contralto solo]
Quel ch'è esistito, deve passare,
quel ch'è passato, deve risorgere!
Finisci di tremare!
A vivere preparati!

[Soli, coro]
O dolore, che penetri dovunque,
ecco, sono sfuggito alle tue pene!
O morte, tu che travolgi chiunque,
eccoti qui in catene!
Con ali, che ora sono mia conquista,
in uno slancio vivo e caldo
d'amore, io volerò in alto
verso la luce, che nessuna vista
ha penetrato mai!
Io morirò per vivere.
Risorgerai, certo, risorgerai,
mio cuore, in un istante!
Tutto ciò che da te vinto sarà,
a Dio ti condurrà!

(trad. © Quirino Principe 1983)



VALERIJ GERGIEV

Nato a Mosca nel 1953, Valerij Gergiev ha studiato direzione d'orchestra al Conservatorio di San Pietroburgo con Il'ja Musin ed all'età di ventitrè anni ha vinto il prestigioso concorso per Direzione d'Orchestra "Herbert von Karajan" a Berlino.

Nominato a soli 35 anni Direttore Artistico dell'Opera Kirov di San Pietroburgo, ha portato i complessi del Mariinskij in un breve giro d'anni ai vertici del panorama musicale mondiale, grazie al successo ottenuto dal Festival delle Notti Bianche da lui fondato e alle acclamatissime tournées nelle maggiori sale da concerto e teatri del mondo.

Durante la sua prima stagione al Kirov presentava un Festival con cinque opere di Musorgskij, trasmesso dalla televisione in tutta l'ex Unione Sovietica e in Europa, oltre ad un ciclo di opere e creazioni sinfoniche per la commemorazione del 150° anniversario della nascita di Čajkovskij. Inoltre, per il centenario di Prokof'ev

dirigeva una nuova produzione di *Guerra e pace*, trasmessa in diretta dalla BBC. Nel 1994 ha diretto un Festival interamente dedicato a Rimskij-Korsakov, che ha registrato un eccezionale afflusso di giornalisti da tutto il mondo, mentre nel 1997 presentava per la prima volta nella storia del Teatro Mariinskij *Parsifal* di Wagner, con la regia di Tony Palmer.

Le tournées internazionali con l'Opera Kirov includono, oltre all'Italia, la Spagna, la Francia, la Germania, il Belgio, la Svizzera, l'Inghilterra e i Paesi Bassi. Nel luglio del 1992 Gergiev e l'Opera Kirov hanno debuttato negli Stati Uniti al Metropolitan di New York: vi hanno fatto ritorno per due tournées che hanno compreso New York, Chicago e Washington. L'Opera Kirov è tornata con *La leggenda della città invisibile di Kitež* alla Brooklyn Academy of Music, e nella primavera del 1998 ha tenuto una vera e propria stagione al Metropolitan, con *Mazepa, Il principe Igor, Ruslan e Ljudmila e Il matrimonio al convento*. Dal 1994 Gergiev ed il Teatro Mariinskij sono regolari ospiti in Giappone: dopo il debutto operistico con *La dama di picche, L'angelo di fuoco e Boris Godunov*, l'Orchestra Kirov vi ha fatto ritorno nel 1995 e nel 1997, la compagnia dell'Opera nel novembre 1996, sempre con successo straordinario. La prossima presenza, con opere del repertorio russo, italiano e tedesco, è prevista per il gennaio 2000.

Considerato unanimemente fra i massimi direttori del nostro tempo, Gergiev appare frequentemente a capo delle maggiori orchestre europee, dai Berliner ai Wiener Philharmoniker, dall'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, alla Dresden Philharmonie, dall'Orchestra Filarmonica della Scala all'Orchestra National de France, dalla City of Birmingham Symphony Orchestra alla NDR di Amburgo, oltre a tutte le maggiori orchestre londinesi: la London Symphony Orchestra, la London Philharmonic, la Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestra del Covent Garden. Dal 1995 Gergiev è Direttore Principale dell'Orchestra Filarmonica di Rotterdam, dove ha fondato il "Rotterdam Philharmonic & Gergiev Festival".

Oltre ad apparire regolarmente alla Royal Albert Hall, alla Royal Festival Hall ed al Barbican Center di Londra,

Gergiev ha partecipato ai gala reali al Teatro Drury Lane e a Buckingham Palace. Con i complessi del Covent Garden, Valerij Gergiev ha diretto opere di grandissimo successo, da *Evgenij Onegin* nel 1994 al *Lohengrin* del 1997, che gli è valso un vero e proprio trionfo. È stato nominato “Direttore dell’anno 1994” dalla Classical Music Awards di Londra per la sua direzione di *Kašcej l’immortale* di Rimskij-Korsakov. Del 1997 è il debutto al Festival di Salisburgo con *Boris Godunov*, coronato da grandissimo successo: vi è tornato nell’estate 1998 dirigendo il concerto inaugurale con i Wiener Philharmoniker e *Parsifal* dedicato alla memoria di Sir Georg Solti mentre nell’estate 1999 presenterà *Chovanščina* di Musorgskij in forma di concerto con i complessi del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo. Negli ultimi anni è stato protagonista “residente” di varie stagioni, come quelle annuali al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, al Festival di Edimburgo, al Festival di Baden Baden (agosto 1998).

In Italia Valerij Gergiev ha debuttato con l’Orchestra di Santa Cecilia nel 1988, ritornandovi ogni anno nell’ambito di una collaborazione che è culminata con il Festival “Da Roma a San Pietroburgo”, per il quale Valerij Gergiev ha ricevuto il prestigioso Premio Abbiati della critica italiana. Nel settembre 1994 ha diretto per la prima volta i complessi dell’Opera Kirov al Teatro alla Scala di Milano in un memorabile concerto con *La leggenda della città invisibile di Kitež* di Rimskij-Korsakov: vi è poi tornato nel febbraio 1996, alla guida dei complessi scaligeri, con una fortunata produzione de *Il giocatore* di Prokof’ev e nel marzo 1998 con il Festival “Le Notti Bianche a Milano”, nell’ambito del quale ha diretto *Chovanščina* al Teatro alla Scala e numerosi concerti a Milano, Torino, Venezia. Regolare ospite del Ravenna Festival, nell’estate 1997 ha presentato una nuova produzione di *Boris Godunov* nella versione originale. Nello stesso anno ha portato per la prima volta *Parsifal*, con Domingo, al Festival wagneriano di Ravello. A partire dal debutto nel 1990 con la Boston Symphony Orchestra, Valerij Gergiev ha diretto regolarmente le maggiori orchestre nord-americane: Chicago Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic e New York

Philharmonic, oltre alle orchestre di Cleveland, San Francisco, Dallas, Houston, Toronto, Montreal.

Dal 1998 Gergiev è Principale Direttore ospite al Metropolitan Opera House di New York, dove ha debuttato nel corso della stagione 1993-94 con *Otello* di Verdi, protagonista Placido Domingo, tornandovi per una nuova produzione de *La dama di picche* nel 1996-97; sono previste inoltre otto nuove produzioni nel corso di cinque stagioni tra cui *Guerra e pace* e *Il giocatore* di Prokof'ev, *Don Carlo* di Verdi e *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk* di Šostakovič.

Valerij Gergiev vanta una vastissima discografia. In ambito sinfonico vanno ricordate, con l'Orchestra Kirov due compilations di famose pagine orchestrali russe, un disco di arie russe con Dimitri Hvorostovskij, la Sinfonia n. 2 di Rachmaninov, la Sinfonia n. 8 di Šostakovič e *L'uccello di fuoco* di Stravinskij, *Ivan il Terribile* di Prokof'ev, mentre con la Rotterdam Philharmonic Orchestra ha registrato le Sinfonie nn. 1 e 2 di Borodin e con la London Philharmonic i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij. Con il pianista Alexander Toradze ha inciso i cinque Concerti di Prokof'ev e *Prometeo* di Skrjabin. Recentemente è stata registrata la Sinfonia n. 5 di Čajkovskij con i Wiener Philharmoniker.

Per quanto riguarda il repertorio operistico, Valerij Gergiev e l'Opera Kirov hanno intrapreso da anni una metodica pubblicazione in disco dei grandi capolavori, più e meno noti, del repertorio russo: *Chovanščina* e *Boris Godunov* (nella prima e nella seconda versione) di Musorgskij; *Guerra e Pace*, *Il giocatore*, *L'angelo di fuoco* e *Il matrimonio al convento* di Prokof'ev; *La dama di picche*, *Iolanta* e *Mazepa* di Čajkovskij, *Sadko*, *Kašcej l'immortale*, *La sposa dello Zar* di Rimskij-Korsakov, *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, *Il principe Igor* di Borodin, oltre all'integrale dei balletti *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, *La bella addormentata* e *Lo schiaccianoci* di Čajkovskij. Di grande interesse la registrazione de *La forza del destino* di Verdi nella versione originale di San Pietroburgo del 1862. Fra le pubblicazioni video ricordiamo inoltre *Boris Godunov*, *Chovanščina*, *La dama di picche*, *Guerra e Pace*, *L'angelo di fuoco*, *Sadko*, *Mazepa*.



MARINA ŠAGUČ

Nel 1989 Marina Šaguč ha vinto il primo premio al Concorso “Musorgskij” e sempre nello stesso anno il primo premio al Concorso “Glinka”. Nel 1990 si è diplomata presso il Conservatorio di Stato di San Pietroburgo. Nel 1992 ha vinto il secondo premio al Concorso Internazionale “Čajkovskij” e il primo premio al Concorso Internazionale “Rosa Ponselle”.

Entrata a far parte della compagnia del Teatro Mariinskij, Marina Šaguč partecipa regolarmente alle tournées dell’Opera Kirov in tutto il mondo.

Il suo repertorio include i ruoli di Ljudmila in *Ruslan e*

Ljudmila di Glinka, Tatjana in *Evgenij Onegin* di Čajkovskij, Parassia in *La fiera di Sorocinskij* di Musorgskij, Marfa ne *La sposa dello Zar*, Fevronia ne *La leggenda della città invisibile di Kitež*, Volkhova in *Sadko* di Rimskij-Korsakov, Zemfira in *Aleko*, Francesca in *Francesca da Rimini* di Rachmaninov, a cui si aggiungono quelli di Micaela in *Carmen*, Leonora ne *Il trovatore*, Mimì ne *La Bohème* e Liù in *Turandot*.

In ambito concertistico la Šaguč ha interpretato lo *Stabat Mater* di Pergolesi, il *Requiem* di Mozart, la Sinfonia n.9 di Beethoven, il *Salve Regina* di Schubert, *Ein deutsches Requiem* di Brahms, lo *Stabat Mater* di Dvorák, la *Messa di Requiem* di Verdi, *Das klagende Lied* e le Sinfonie nn. 2, 4 e 7 di Mahler, *Le campane* di Rachmaninov, *Gurrelieder* di Schönberg, i *Vier letzte Lieder* di Strauss, la Sinfonia n.14, la raccolta *Dalla poesia popolare ebraica* op. 79 e le *Sette romanze su testi di Aleksandr Blok* op. 127 di Šostakovič, *Il violino di Rothschild* di Fleischman.



OLGA BORODINA

Olga Borodina si è affermata come uno dei migliori mezzosoprani del momento; si esibisce sia nel teatro d'opera che in recital solistici. Scoperta da Valerij Gergiev quando era ancora studente del Conservatorio "Rimskij-Korsakov", nel 1989 ha vinto il Concorso di Barcellona riscuotendo unanimi consensi di critica in Europa e negli Stati Uniti. Successivamente ha vinto il primo premio al Concorso "Rosa Ponselle International

Vocal Competition". Ha debuttato al Salzburg Festspiele ne *Il Convitato di pietra* di Dargomižskij nel 1991; nello stesso anno ha effettuato una tournée con Mstislav Rostropovič. Nel gennaio 1992, all'Opéra Bastille di Parigi, ha partecipato ad una nuova produzione di *Boris Godunov* diretta da Myung Whun Chung, cui hanno fatto subito seguito le rappresentazioni di *Chovanščina* a Vienna. Sono seguiti i debutti a Firenze nel concerto inaugurale del Maggio Musicale Fiorentino nello *Stabat Mater* di Rossini poi alla Royal Opera House, Covent Garden di Londra, dove ha cantato con Plácido Domingo in *Sansone e Dalila* (Dalila). Sempre al Covent Garden è stata nuovamente invitata ad interpretare Margherita ne *La dannazione di Faust* di Berlioz con la direzione di Sir Colin Davis; successivamente, nel 1994, viene invitata ad interpretare il ruolo di Angelina ne *La Cenerentola* e, nello stesso anno, canta con Claudio Abbado all'Opera di Vienna. Nel 1995 viene invitata alla Davies Hall di San Francisco per interpretare il ruolo della protagonista in *Cenerentola* e, nel 1996 sempre a San Francisco, per la rappresentazione della *Carmen*, riscuotendo un clamoroso successo che la riporta sul palco della Davies Hall nel 1998.

Il suo vasto repertorio include altresì i ruoli di Olga in *Eugene Onegin*, Siebel in *Faust* e Amneris in *Aida*. Dall'estate 1992, quando ha compiuto il suo debutto al Metropolitan Opera di New York con la compagnia dell'Opera Kirov diretta da Valerij Gergiev, è ospite regolare di questo prestigioso teatro.

Oltre all'intensa attività operistica, Olga Borodina esegue recital nelle maggiori sale da concerto del mondo.

Come artista principale nella compagnia stabile del Teatro Mariinskij-Opera Kirov di San Pietroburgo dal 1987, è apparsa in tutte le registrazioni discografiche e audiovisive realizzate sotto la direzione di Valerij Gergiev per Philips Classics: a partire dalla mondovisione in occasione delle rappresentazioni di *Boris Godunov* (Marina Mnishchik) di Musorgskij e *Guerra e Pace* (Helene) di Prokof'ev e ancora in *Chovanščina* (Marfa) di Musorgskij, *Il principe Igor* (Konchakovna) di Borodin, *La dama di picche* (Paolina) di Čajkovskij, fino alla recentissima *La forza del destino*.

(Preziosilla). Sempre per Philips Classics ha compiuto diverse incisioni sotto la direzione di Colin Davis e Seiji Ozawa; vari sono, inoltre, i recital incisi tra i quali ricordiamo le romanze di Čajkovskij, accompagnata al pianoforte da Larissa Gergieva, premiato come “migliore registrazione” nel 1994 dalla giuria di Cannes Music Awards. Fra le altre incisioni emergono *Romeo e Giulietta* di Berlioz sotto la guida di Colin Davis, *Bolero*, recital spagnolo sotto la direzione di Semyon Skigin, un album di Arie con la Welsh National Opera Orchestra, Arie e duetti con Dmitri Hvorostovsky condotte da Patrick Summers e Carlo Rizzi, e il *Don Carlo* di Giuseppe Verdi con Bernard Haitink.



IL TEATRO MARIINSKIJ E L'OPERA KIROV

La notte del 26 gennaio 1859 andò a fuoco a S. Pietroburgo il teatro che il grande architetto russo (ma di origine italiana) Albert Cavo (1801-1863) aveva eretto dodici anni prima sulla piazza Karusel'naja. Lo zar Alessandro II affidò nuovamente a Cavo la ricostruzione: la sala, strutturata a ferro di cavallo, splendente di ori e cristalli, adorna di stucchi, pitture, sculture e sontuose tappezzerie, divenne capace di contenere oltre 1.500 persone, con un palcoscenico fra i più grandi di Europa. Denominato Mariinskij in onore di Marija Aleksandrova, moglie dello zar, il teatro fu inaugurato formalmente il 2 ottobre 1860, con una rappresentazione di *Una vita per lo zar* di Glinka.

L'apertura del Teatro Mariinskij ha coinciso con l'età dell'oro della cultura musicale di San Pietroburgo. Nel 1869 Eduard Napravnik fu nominato direttore musicale del teatro, carica che tenne fino alla sua morte, 47 anni più tardi: durante questo periodo diresse praticamente tutte le grandi prime al Teatro Mariinskij, che portò al livello dei più importanti teatri d'opera del mondo. Berlioz, Wagner, Mahler furono ospiti del Teatro

Mariinskij a dirigere le loro composizioni: addirittura brani del *Ring* e di *Tristan und Isolde* vi furono eseguiti prima ancora di essere ascoltati a Bayreuth. Negli anni seguenti e fino alla catastrofe della seconda guerra mondiale grandi direttori furono ospiti del Teatro Mariinskij, da Fritz Busch a Bruno Walter.

Nel 1935 il Teatro Mariinskij è stato dedicato al funzionario del partito comunista Sergej von Kirov. Tuttavia, pur mantenendo questa denominazione nell'uso comune, dal 1992 il Teatro ha riassunto il nome originario.

Nel 1988 Valerij Gergiev fu nominato direttore artistico e musicale dell'Opera Kirov come successore di Jurj Temirkanov, del quale era stato assistente tra il 1978 e il 1983. Cominciava così quella straordinaria stagione che ha portato l'Orchestra Kirov sotto la bacchetta di Gergiev a presentarsi negli ultimi anni, tanto con la compagnia operistica, quanto in formazione da concerto, nei più importanti centri musicali internazionali tra cui il Metropolitan di New York, la Royal Opera House, Covent Garden, il Teatro alla Scala di Milano, il Théâtre des Champs Élysées a Parigi, la NHK di Tokyo, oltre ai maggiori festival in Inghilterra, Finlandia, Francia, Germania, Olanda, Israele, Italia, Giappone, Scozia e Stati Uniti. Autentica sensazione ha destato il debutto alla Carnegie Hall di New York; qui la stessa orchestra è stata protagonista di un festival dedicato agli ultimi anni della produzione di Čajkovskij nel novembre 1998.

Con l'Orchestra Kirov inoltre, Gergiev ha creato una serie di festival internazionali tra cui il Festival di Mikkeli (Finlandia), il Red Sea Festival (Israele), il Festival "Pace nel Caucaso" (Ossetia), il Rotterdam Philharmonic & Gergiev Festival (in collaborazione con l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam) oltre al Festival "Da Roma a San Pietroburgo", in collaborazione con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

L'Opera Kirov e Valerij Gergiev svolgono un'attività di grande levatura culturale, caratterizzata dalla particolare attenzione sia al repertorio tradizionale russo, sia a quello occidentale, dove spicca il recupero del repertorio tedesco in lingua originale, che ha riportato il Teatro Mariinskij al centro dell'attenzione della

stampa e del pubblico di tutto il mondo, specialmente per le nuove produzioni presentate nel corso dell'annuale *Festival delle Notti Bianche*.

Parallelamente all'attività istituzionale con l'Opera Kirov e Valerij Gergiev il Coro, istruito da ormai dieci anni da Valerij Borisov, mantiene una intensa attività concertistica, interpretando il repertorio sacro "a cappella" nel corso delle tournées e dei festival internazionali, dal Mikkeli Festival in Finlandia (dal 1994), al Bologna Festival in Italia (maggio 1995), ai recenti Rotterdam Philharmonic Festival (settembre 1996) e Red Sea Festival in Israele (gennaio 1997).

L'Opera Kirov e Valerij Gergiev hanno svolto una straordinaria attività discografica e televisiva che ha portato alla realizzazione di numerose produzioni operistiche tra le quali ricordiamo *Guerra e pace* di Prokof'ev, *La dama di picche* e *Iolanta* di Čajkovskij, *Sadko* di Rimskij-Korsakov, *Il principe Igor* di Borodin e *Chovanščina* di Musorgski, oltre a due raccolte di musica russa intitolate *White Nights* e *Russian Spectacular*, salutate con entusiastici commenti da pubblico e critica internazionali.

ORCHESTRA KIROV DEL TEATRO MARIINSKIJ

Direttore artistico, direttore generale, direttore principale
Valerij Gergiev

Principale direttore ospite
Gianandrea Noseda

Direttore dell'Orchestra
Vladimir Ivanov

violini primi
Jurij Zagorodnuik *
Sergej Levitin *
Pavel Fainberg *
Leonid Vexler
Anna Vayman
Sergej Zakurin
Elena Berdnikova
Leonid Kirichenko
Boris Vassiliev
Tatjana Rusetskaja
Vsevolod Vassiliev
Lolita Silvan
Mark Kogan
Artur Dzhavadian
Maria Safarova
Irina Petukhova

violini secondi
Georgij Shirokov *
Zumrad Ilieva *
Zhanna Abdulaeva
Ildar Gatov
Alexander Soloviev
Svetlana Zhuravkova
Alexander Vassiliev
Viktoria Shchukina
Nina Pirogova
Elena Khaitova
Viktor Zaitsev
Tatiana Frenkel
Elena Shirokova

viole
Olga Kirillova *
Vladimir Litvinov
Robert Pakkanen
Viktor Zakharov
Ekaterina Garchina
Yurij Afonkin
Sergej Evtikhov

Dmitrij Vassilevskij
Elena Solovieva
Andrej Pavlyuchenkov
Dmitrij Vesselov
Mikhail Slobodyanyuk

violoncelli
Zenon Zalitsailo *
Mikhail Slavin *
Alexander Ponomarenko
Nikolai Vassiliev
Vitalij Naidich
Riza Gimaletdinov
Natalia Baikova
Sarkis Ginosian
Inna Zalitsailo
Boris Lifanovskij
Georgij Tleubaev
Kirill Bogatyrev

contrabbassi
Kirill Karikov *
Vladimir Shostak *
Alexander Alexeev
Denis Kashin
Evgenij Mamontov
Sergej Trafimovich
Alexej Lavrov
Jaroslav Kopylkov

flauti
Valentin Cherenkov *
Diana Cherezova *
Ekaterina Rostovskaja
Margarita Maistrova
Denis Lupachev

oboi
Viaceslav Lupachev *
Alexander Trushkov *
Sergej Bliznetsov *
Leonid Sirotkin

clarinetti
Ivan Tersky *
Viktor Kulyk *
Anatolij Shoka
Vasilij Joutchenko
Yurij Ziuriaev
Dmitrij Kharitonov

fagotti

Igor Gorbunov *
Alexej Dmitriev *
Valentin Kapustin
Alexander Sharykin
Rodion Tolmacev

corni

Dmitrij Vorontsov *
Igor Prokof'ev *
Stanislav Avik
Vladislav Kuznetsov
Valerij Papyrin
Andrej Antonov
Leonid Kiselev
Vasilij Sokolov

trombe

Jurij Fokin *
Sergej Kriuchkov *
Konstantin Baryshev *
Alexander Smirnov
Gennadij Nikonov *
Vitalij Zaitsev

tromboni e basso tuba

Andrej Smirnov *
Igor Jakovlev *
Vikhaïl Seliverstov
Nikolaj Timofeev
Nikolaj Slepnev
Fedor Arkhipov
Valentin Avvakumov

percussioni

Sergej Antoshkin *
Andrej Khotin
Jurij Alexeev
Valerij Kniga

Mikhail Peskov
Jurij Mishchenko
Denis Ryabchikov

arpa

Elizaveta Alexandrova
Olga Shevelevic

pianoforte e celesta

Natalja Arzumanova

banda

Georgij Strautman, *direttore*
Viktor Vyazovchenko
Mikhail Khasin
Vasilij Karpushkin
Alexander Bobkin
Jurij Klimenkov
Alexander Somin
Andrej Cherezov
Viktor Shirokov
Valentin Ogy
Sergej Vasilevskij
Alexander Chepkov
Igor Vikulov
Dmitrij Andreev
Sergej Faustov

direttori di scena

Vladimir Guliaev
Petr Smirnov

archivista

Natalja Morozova

assistente alla direzione

dell'orchestra
Elena Shostak

* *prime parti*

CORO KIROV DEL TEATRO MARIINSKIJ

direttore principale

Valerij Borisov

altro maestro del coro

Sergej Inkov

soprani primi

Julia Antonova

Elena Guliaeva

Margarita Ivanova

Olga Kuznetsova

Tatjana Larina

Elena Lukonina

Svetlana Petukhova

Svetlana Petrenko

Alexandra Potemkina

Nadejda Seliugina

Elena Shmyglevskaja

Olga Sergeeva

Ljudmila Stepanova

Ljudmila Tarasova

Larisa Vekhova

Tamara Jusupova

soprani secondi

Alevtina Babushkina

Tatjana Balturina

Ljudmila Bolotova

Larisa Borisova

Anna Galichina

Galina Kulikova

Elina Lebedeva

Anna Mironova

Alla Papushina

Irina Shendevitskaja

Natalja Shubina

mezzosoprani

Irina Bystrievskaja

Natalja Inkova

Marina Mareskina

Irina Solovieva

Olga Semenova

Galina Stepanova

Julia Khazanova

Julia Khramtsova

contralti

Antonina Davydova

Ljudmila Ivanova

Alla Kiritchenko

Nadezhda Khadzheva

Natalja Kedrova

Djoulietta Mardachova

Tatjana Rentsova

Ljudmila Serova

Galina Smirnova

Olga Vakareva

Ekaterina Vorobieva

tenori primi

Alexander Bolotov

Yurij Dolgopolov

Leonid Ivanov

Jurij Kupreev

Jurij Latyshev

Viacoslav Makarov

Viktor Melnik

Jurij Pavlov

Alexander Pinkhasovich

Alexej Shakitko

Vitalij Shein

Valerij Sobanov



tenori secondi

Jurij Andrushko
Alexej Gromasev
Roman Gibatov
Froim Groysman
Sergej Kamenev
Vladimir Kniazev
Sergej Melenevskij
Jury Orlov
Igor Silakov
Vitali Yakovlev
Sergej Yukhmanov

baritoni

Gennadij Anikin
Vitali Baskatov
Valerij Belyaev
Yurij Gavrilenko
Nikolaj Kruk
Dmitrij Kusov
Sergej Matveev
Mikhail Mozol

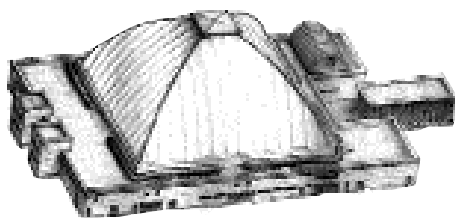
Alexander Peretiatko
Andrej Khrapovitskij
Alexandre Shubin

bassi

Yurij Bogdanovich
Anatolij Gryaznov
Vitalij Ikonnikov
Alexander Kogan
Evgenij Kocheregin
Petr Kuznetsov
Sergej Kuznetsov
Alexander Maximenkov
Egor Pavlov
Sergej Pozdnyakov
Mikhail Romashin
Viktor Samsonov
Sergej Simakov
Erikh Eglit
Leonid Vorobiev
Evgenij Yakovlev



IL LUOGO



palazzo m. de andré

PALAZZO MAURO DE ANDRÉ

Il Palazzo “Mauro De André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali ed artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e di incontro di popoli e di civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempio periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa 8 metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi

gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all'esterno, liberando l'area coperta, consentendo d'altro lato la loro utilizzazione per spettacoli all'aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovich e Uto Ughi, è stato utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival. Basti ricordare la *Messa da Requiem* e il *Nabucco* di Verdi diretti da Muti nel 1994 e 1995, i concerti dei Wiener Philharmoniker diretti da Ozawa (1994), Muti (1998), della Philharmonia Orchestra e della Filarmonica della Scala diretti da Muti (1995-1998) e Sawallisch (1994), della Philadelphia Orchestra diretta da Muti (1993), dell'Orchestra del Maggio Fiorentino diretta da Mehta (1993), della London Symphony Orchestra diretta da Boulez (1993), del Schleswig-Holstein Musik Festivalorchester diretto da Solti (1993), dei Berliner Philharmoniker diretti da Abbado (1992), dell'Orchestra della Bayerischen Rundfunk diretta da Maazel (1995, 1998), del Bayerisches Staatsorchester diretto da Kleiber (1997), della Philharmonia Orchestra diretta da Chung (1994), dell'Orchestra Nazionale della RAI diretta da Sawallisch (1996) e Rostropovich (1998), dell'Ensemble Intercontemporain diretto da Boulez (1996), dell'Orchestra dell'Accademia di S.Cecilia diretta da Chung (1997), della Staatskapelle di Dresda diretta da Sinopoli (1994, 1997), dell'Orchestra del Marijnskij di S. Pietroburgo (1995, 1997).

Gianni Godoli

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



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

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

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 Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Marcello e Marzia Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

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

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
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 Misericocchi e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*
Cornelia Much, *Müllheim*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
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*
Emanuela Serena Monghini, *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*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Cooperativa Agricola Cesenate, *Cesena*
Deloitte & Touche, *Londra*
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Motori Minarelli, *Bologna*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SEASER - Marinara Porto Turistico, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Technogym, *Forlì*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

L'edizione 1999 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Caletti Communication
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Motorola
Officine Ortopediche Rizzoli
Pirelli
Proxima
Poste Italiane
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
Unibanca

**Si informa il gentile pubblico
che per cause di forza maggiore
il soprano Marina Šaguč
sarà sostituita da
Anna Netrebko**

ANNA NETREBKO

Dal 1990 ha studiato canto al Conservatorio “Rimskij-Korsakov” di San Pietroburgo sotto la guida di Novicenko, vincendo nel 1993 il Primo Premio al Concorso Nazionale di Canto “Glinka”.

Nell'aprile 1994 ha debuttato giovanissima al Teatro Mariinskij come Susanna ne *Le nozze di Figaro* ed è entrata a far parte dell'ensemble di artisti dell'Opera Kirov, partecipando alle maggiori tournée internazionali dell'Opera Kirov sotto la direzione di Valerij Gergiev.

Ad imporla all'attenzione internazionale è stato particolarmente il debutto nel febbraio 1995 nella produzione di *Ruslan e Ljudmila* di Glinka diretta da Gergiev dalla quale sono state realizzate registrazioni in CD e in video, con grande successo di pubblico e critica. Nell'agosto successivo ha ripreso questo titolo alla San Francisco Opera.

Nel 1996 ha vinto il Primo Premio al Concorso Internazionale “Glinka” ed è stata inserita nel “Merola Program” della San Francisco Opera, che prevede ogni anno l'esibizione in nuovi ruoli: nel 1997 ha interpretato così Susanna ne *Le nozze di Figaro*, mentre nel 1998 è stata Luisa ne *Il matrimonio al convento* di Prokof'ev.

Nel settembre 1996 ha cantato a Rotterdam e Londra, nell'ambito dei Proms, il ciclo di Musorgskij per voce e orchestra *La camera dei bambini* con l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam diretta da Valerij Gergiev, ripreso poi nel marzo 1998 con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Nel giugno 1997 ha debuttato come Gilda in *Rigoletto* diretto da Gianandrea Noseda al Teatro Mariinskij; nello stesso ruolo si è anche presentata alla Washington Opera nella stagione 1998/99. Nel luglio 1997 ha preso parte alla produzione televisiva di *Parsifal* accanto a Placido Domingo e Valerij Gergiev, un'opera che ha nuovamente cantato al Festival di Salisburgo nell'agosto 1998. Nell'agosto 1997 ha partecipato ad una produzione audiovisiva de *Il matrimonio al convento*.

Nel maggio 1999 ha cantato in *Benvenuto Cellini* di Berlioz con l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam diretta da Gergiev ad Amsterdam, Rotterdam e Londra.

Il suo repertorio comprende, oltre ai titoli già menzionati, Pamina in *Die Zauberflöte*, Micaela in *Carmen*, Adina ne *L'elisir d'amore*, Xenia in *Boris Godunov*.

Tra i prossimi impegni che attendono Anna Netrebko si segnalano il debutto come Ilia in *Idomeneo* e Musetta ne *La bohème* all'Opera di San Francisco.