
Palazzo Mauro de André
Domenica 18 luglio 1999, ore 21

Orchestra Filarmonica della Scala
Associazione del Coro Filarmonico
della Scala

direttore

Riccardo Muti

maestro del coro

Roberto Gabbiani

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Quattro Pezzi sacri:

Ave Maria

**sopra una scala enigmatica
per coro a 4 voci**

Stabat Mater

per coro e orchestra

Laudi alla Vergine Maria

**per coro femminile a 4 voci
(testo dal canto XXXIII del *Paradiso* di Dante)**

Te Deum

per doppio coro e orchestra

soprano Anja Kampe

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro



Giuseppe Verdi fotografato mentre legge un giornale nei pressi del Teatro alla Scala di Milano.

La musica sacra: per Verdi fanciullo una sorta di consuetudine, talvolta mal sopportata (come quando svolgeva i compiti di aiuto nel servizio religioso), a lungo praticata prima come organista di campagna poi come autore (e concertatore) di svariati pezzi destinati ai dilettanti filarmonici di Busseto. Per il Verdi maturo la musica sacra fu “il” cimento doveroso: un autore che aveva padroneggiato, ridisegnata e – in parte – liquidata la tradizione operistica del suo secolo, figlia d’una consuetudine compositiva che col sacro aveva sempre civettato fin dai tempi della “scuola napoletana”, non poteva ricusare il confronto in età di saggezza e di “péchés de vieillesse” con testi e sentimenti così radicati nella sensibilità nazional-popolare.

Ma la religiosità verdiana può anche essere indagata su altre basi. Suffragata dall’osservazione degli indizi segreti ma non troppo che segnano l’opera teatrale. Le ambientazioni propriamente religiose sono poche e non sempre cristiane (pensiamo a *Stiffelio*, ad esempio), mentre non mancano primattori e deuteragonisti in abito talare (o simile, come *Zaccaria* o il Gran Sacerdote egizio). Ancor più numerosi i travestimenti “in abito da frate”. Numerose le scene chiesastiche o “pretesche” (come lui chiamò alcune di *Don Carlos* e *Aida*, ad esempio), sparse un po’ dovunque le “preghiere”: da quelle laiche di *Nabucco*, a quelle più specifiche dei *Lombardi alla prima Crociata* o di *Otello*, da quelle grottesche di *Giovanna d’Arco* a quelle teatralmente motivate come il “Te Deum” della *Battaglia di Legnano*, il “Miserere” del *Trovatore* o la “Vergine degli Angeli” della *Forza del destino* – per non parlare di *Ernani* o di *Attila* – fino alla miriade di citazioni-caricature del gregoriano che compaiono in *Falstaff*.

“Questo brigante si permette d’essere – non dico ateo – ma certo poco credente”. In questi termini, affettuosamente di rimprovero, si lamentò spesso Giuseppina Strepponi, salvo poi definire la *Messa di Requiem* – la più celebre espressione in musica della religiosità verdiana – un’“emanazione della scintilla divina”. Ma la *Messa di Requiem* rimane un caso a parte. Sia per le vicende che motivarono la non eseguita *Messa a Rossini*, sia per quelle non meno documentate che

vollero questa straordinaria partitura destinata all'anniversario della morte di Alessandro Manzoni “è un impulso, o dirò meglio, un bisogno del cuore che mi spinge a onorare, per quanto posso, questo Grande che ho tanto stimato come Scrittore, e venerato come Uomo, modello di virtù e patriottismo!”), “l'unico santo del suo calendario”, come lo definì, con non celata arguta malizia, il laico Massimo Mila.

Rimangono allora i *Pezzi sacri*, che sono quattro più due. A uscire dal conteggio, e da un progetto compositivo reso unitario dalla consuetudine esecutiva, furono il *Pater Noster* per coro a cinque voci (“40 soprani, 40 soprani secondi, 40 contralti, 40 tenori, 50 bassi – dico 50”) su testo volgarizzato da Dante (1879) e l'*Ave Maria* per soprano e archi (1880), sempre su testo “volgarizzato da Dante”; in realtà apocrifi. Libere parafrasi in italiano dei testi liturgici, risalenti alla fine del XIV secolo. Brani musicali in pratica sconosciuti oggi, ma che Verdi teneva in grande considerazione, anche perché concepite come un'unica preghiera: “vorrei che *Pater* e *Ave* fossero cantati di seguito, come se fossero un solo pezzo”, raccomandò a Giulio Ricordi nel gennaio 1880.

Una riflessione specifica, anche per la ricca documentazione epistolare che ne accompagna le vicende compositive, merita l'*Ave Maria su scala enigmatica* per coro a quattro voci (1889) entrata stabilmente nel catalogo nei *Quattro Pezzi sacri*. La partitura – scritta nel 1889 con intento ludico e dimostrativo, quasi per sofisticatissimo gioco musicale – non c'era, quando i *Pezzi sacri* vennero eseguiti per la prima volta a Parigi il 7 aprile 1898 sotto la direzione di Paul Taffanel. Ed erano ancora tre, quando Arturo Toscanini ne diresse la prima italiana a Torino, il 26 maggio. Come e quando venne aggiunta, lo vedremo in seguito.

Del resto un lavoro come l'*Ave Maria su scala enigmatica* non era facilmente rubricabile. Nacque in modo così stravagante, che lo stesso Verdi fece in seguito di tutto per distogliere l'attenzione da quelle note. “Non vale la pena di parlarne. È stato uno scherzo ed è quasi un puro esercizio scolastico. Se ci potesse essere qualche cosa di buono sarebbe nella disposizione delle parti”, scrisse a Ricordi nel luglio 1895; poche settimane prima, il 28 giugno, l'*Ave Maria* era stata presentata in

un'esecuzione privata e semiclandestina (presenti soltanto insegnanti, allievi e qualche genitore) realizzata alla Sala Verdi del Conservatorio di Parma, dov'è tuttora conservata una copia manoscritta – non autografa – di questa che si può ragionevolmente considerare una prima versione, in carico della biblioteca già dal maggio dello stesso anno. Responsabile del tutto, il direttore Giuseppe Galignani, cui Verdi aveva dato in visione il “basso sgangherato su cui ho posto quelle note di *Ave Maria*”.

Ma facciamo un passo indietro. Il primo dei *Pezzi sacri* a veder la luce fu la “Preghiera-Paradiso”, ovvero le *Laudi alla Vergine Maria*, una sorta di mottetto per due soprani e due contralti su testo tratto dal XXXIII Canto del *Paradiso*, scritto nel 1887, poco dopo l'*Otello*. Testo in italiano, dunque, e stile a cappella. Per una partitura insinuante seppure calibrata e tutta compresa nel registro vocale medio, in cui affascina, oltre alla luminosa ma devota invenzione melodica, la sapienza con cui il compositore per il palcoscenico maneggia i principi della polifonia palestriniana. Le *Laudi* sono un pezzo mirabile: arcuato nell'espressione sempre tesa, tenuto in sapiente equilibrio tra passi declamatori e fervide distensioni contrappuntistiche in cui Verdi estrinseca tutto il suo amore e la sua curiosità tecnica oltre che poetica per il linguaggio musicale rinascimentale.

L'“Ave Maria-sciarada” è successiva. Galeotta fu la pubblicazione sulla “Gazzetta Musicale” di Ricordi di una scala alterata “inventata” da Adolfo Crescentini – professore del Conservatorio di Bologna –, e di cui si chiedeva ai lettori un'armonizzazione: in premio, alle migliori, la pubblicazione sulla stessa “Gazzetta”. Del rompicapo armonico Verdi parlò sicuramente con Boito. Lo si desume da una lettera scritta da Genova il 6 marzo 1889.

Partendo da Milano gettai sul fuoco alcune carte, fra le quali anche quella tale sgraziata Scala. Tengo la prima parte di questa Scala, ma della seconda, fatta lì per lì, ho dimenticato le modulazioni e la disposizione delle parti, specialmente di queste tre note (...)

Se voi non l'avete abbruciata, mandatemi gli accordi del

la# e del sol#.

Direte che non val la pena di occuparsi di queste inezie ed avete ben ragione. Ma che volete? Quando si è vecchi si diventa ragazzi, dicono; queste inezie mi ricordano i miei diciotto anni quando il mio Maestro si divertiva a rompermi il cervello con bassi consimili.

E più credo che di questa Scala si potrebbe fare un pezzo con parole per es.: un'*Ave Maria* aggiungendo però alla quarta del Tono un Tenore od al Soprano la stessa Scala con modulazioni e disposizioni differenti. Sarebbe però difficile ritornare al Tono principale con naturalezza. Un'altra *Ave Maria*! Sarebbe la quarta! (le altre due sono il "Salve Maria" dal I atto dei *Lombardi* e l'"Ave Maria" dal IV atto di *Otello*: questa è dunque l'unica in latino, ndr) Potrei così sperare d'essere, dopo la mia morte, beatificato.

In realtà Verdi era già al lavoro. Tant'è che quattro giorni dopo, annunciò a Boito che così aveva accusato ricevuta del precedente messaggio – : "in quei contrappunti che cantano c'è una vaghezza mesta che fa venire in mente la preghiera della sera – Venga questa quarta *Ave Maria*".

Le *Ave Maria* sono diventate cinque invece di quattro!!

E come?

Quella tal Scala non bastava per tutta la Preghiera; e così credetti di aggiungere al Soprano la stessa Scala alla Quarta del Tono... ma impossibile dopo (e par tanto facile) tornare al Tono Principale con garbo e naturalezza. Allora ho aggiunto un'altra Scala al Contralto in *do*; ed un'altra al Tenore in *fa*: e così ho fatte le due *Ave Maria*. Strano che con quella sgangherata Scala riescano buone le modulazioni e buona distribuzione di parti!!!

Ma Verdi non era uomo da perdersi in gratuiti autocompiacimenti: sapeva che il pezzo era singolare, non disprezzabile. Così due anni dopo, quando l'editore ricordando l'esecuzione di Parma tornò alla carica per l'eventuale pubblicazione, Verdi prima traccheggia ("La sciarada? Non ci ho più pensato, e non sono ben certo di averla portata qui da Genova") quindi decide. È il 4 giugno 1897.

Non ho potuto trovare quella tal *Sciarada* che forse è restata a Genova ma la trascriverò, anzi l'ho quasi trascritta di nuovo, ed avrò certamente cambiato qualche battuta qua e là perché non ricordavo del tutto la prima: ma poco male; anzi credo che questa sia più corretta nelle modulazioni e disposizioni delle parti. È tutto quello che si può fare su questa strana scala... cioè *tutto quello* che posso far io: un altro chiunque farebbe ben altra cosa.

Appena finita ve la manderò

1° per essere stampata soltanto nella vostra Gazzetta Musicale

2° senza nome d'autore

3° *Sciarada* non è un bel titolo sopra due *Ave Maria*.

Diremo solo *Scala cromatica armonizzata a quattro parti*.

In realtà, il tutto procederà con più calma. “Dietro riflessioni fatte è meglio lasciar dormire *Sciarada*, *Pregiera-Paradiso*, *Te Deum* e *Stabat*”, è il ripensamento di alcuni giorni dopo. Così i brani sacri verranno ripresi in mano in autunno, col ritorno di Verdi a Sant'Agata (per alcuni giorni, anche Boito fu ospite in villa e fece continue pressioni sul compositore affinché autorizzasse il raggruppamento dei quattro lavori): il 21 ottobre partiranno per gli stabilimenti Ricordi *Ave Maria* e *Stabat Mater*; il 25 gli altri due. Quindici giorni dopo, a Sant'Agata moriva Giuseppina Strepponi. Il suo testamento concludeva con “Ed ora, addio, mio Verdi. Come fummo uniti in vita, ricongiunga Iddio i nostri spiriti in cielo”.

Lo strazio per la lunga malattia e il dolore profondo ma composto di Verdi si possono arguire alla lettura e all'ascolto dello *Stabat Mater*; nel modo con cui la rievocazione della scena del Golgota, affidata alle tinte commosse e arcane del testo intagliato di latino scabro e rime pressanti di Jacopone da Todi, diviene la “tinta” drammatica dominante della partitura. In realtà è lo *Stabat Mater*, con i suoi colori cinerini, con il suo procedere discorsivamente frammentario eppure unitario (non ci sono cioè episodi individuali, corrispondenti alle otto strofe come, per capirci aveva fatto Rossini), sospinto dalle pause e dalle calibrate afasie cantabili (ma al momento voluto, al “Paradisi gloria” ad esempio, la passionalità senza etichette confessionali di Verdi

deflagra), a rappresentare come meglio non si potrebbe volere il severo senso del “sacro” del compositore. Il suo riconoscibile rispetto per il trascendente, il pudico ma fiero riguardo nei confronti del mistero della morte, tante volte trasfigurata – “giustificata” o resa drammaticamente “appropriata” – nel suo teatro.

Le quinte iniziali, sulla tonalità di cornice di sol minore (la medesima che ricompare sull’“Amen” che conclude *morendo* la partitura) schiudono un palcoscenico dell’anima espressivamente identificato con precisione: l’omioritmia delle quattro voci a cappella, il sillabismo della strofe iniziale, il quasi declamato terminale, quando le voci ripiegano tutte insieme (“Filius”) sulla medesima nota, chiariscono l’intenzione di non comporre tanto un pezzo di musica sacra, ma di meditare con le note sul testo. Di vivere per sé, nel linguaggio a lui più familiare, un’ulteriore meditazione su misteri inafferrabili, in una stagione in cui l’ala della morte non può essere sentita come una semplice metafora. Forse proprio per questo Verdi fu così riluttante a distaccarsi da queste musiche: “Vi spedisco, ahimé, anche questi altri due pezzi, la *Pregghiera del Paradiso*, e lo *Stabat ...* con immenso dolore”, confessò il 25 ottobre a Ricordi (nella stessa lettera si legge “la Peppina non migliora! Ah ciò è triste assai!”), e chiari “finché esistevano sul mio scrittojo li guardavo qualche volta con compiacenza e mi parevano cosa mia! Ora non sono più miei!! (...) non esistono più per me esclusivamente”.

Solo in seguito, a partire dall’esecuzione scaligera del 1899, tenacemente voluta da Boito e poco caldeggiata dall’autore – “Fate in modo che lascino in pace quei poveri pezzi” chiede Verdi a Boito nel dicembre 1898 -, le musiche licenziate nel tragico ottobre 1897 divennero i *Quattro Pezzi sacri*. La motivazione artistica decisiva venne dalla consistenza dei lavori più impegnativi, cioè lo *Stabat Mater* per coro a quattro parti e orchestra (1894-97) e il *Te Deum* per doppio coro a quattro parti e orchestra cui il compositore s’era dedicato nella seconda metà del 1895 – nei mesi successivi alle celebrazioni, e alle esecuzioni, del terzo centenario della morte di Palestrina: “un miracolo non mai uguagliato in nessun tempo!” – , forse pensando “di trastullarsi con le note,

tanto per ingannare la propria solitudine, ora che aveva preso congedo dal teatro, ragione della sua vita. Ma uomini come Verdi non si trastullano mai” (Massimo Mila). Oggi i *Quattro Pezzi sacri* appartengono alla tradizione esecutiva corrente, se non frequente come si vorrebbe. Non è difficile vederne la globale importanza musicale e il significato storico di consapevoli recuperi “moderni” della più nobile civiltà musicale italiana del passato. Nell’affrontare soprattutto le ultime due partiture, Verdi s’impone una sintassi musicale “tutto riserbo, castigato ritegno e puntigliosa accuratezza di perfezione (...) Un linguaggio levigato dalle esperienze artistiche, private e civili, come un ciottolo che le acque abbiano rotolato per millenni, smussandone le asperità, senza indebolirne la salda compattezza” (Mila). Una lingua che appartiene totalmente all’uomo che aveva saputo pensare e reinventare il teatro, senza dimenticare la sua funzione di collettore emozionale dei sentimenti privati e collettivi del secolo.

Questi con evidenza spiccano nel *Te Deum*, il testo che più a lungo Verdi aveva meditato, e di cui offerse anche una suggestiva esegesi in un lettera di straordinario interesse inviata nel febbraio 1896 a Giovanni Tebaldini direttore del Conservatorio di Parma (allora responsabile della Cappella musicale di Loreto) e riconosciuto esperto di musica sacra.

Io conosco alcuni *Te Deum* antichi, ne ho sentiti altri, pochi moderni, e mai sono stato convinto dell’interpretazione (a parte il valore musicale) data a questa cantica.

Essa viene ordinariamente eseguita nelle feste grandi, solenni, chiassose o per una vittoria o una incoronazione ecc. Il principio vi si presta ché il Cielo e la terra esultano: SANCTUS, SANCTUS, DEUS SABAOTH; ma verso la metà cambia colore ed espressione. TU AD LIBERANDUM: è il Cristo che nasce dalla Vergine e apre all’umanità il REGNUM COELORUM. L’umanità crede al JUDEX VENTURUS; lo invoca: SALVUM FAC, e finisce con una preghiera: DIGNARE DOMINE DIE ISTO, commovente, triste, fino al terrore.

Non riusciamo a immaginare introduzione al *Te Deum* più onesta e pertinente. Il tradizionale inno non è interpretato verso dopo verso come lo *Stabat Mater* ma a blocchi espressivamente unitari, con la sobria adesione di un musicista nato drammaturgo. Tra il sommesso e salmodiante inizio antifonale a cappella e la soffocata invocazione del soprano solo, spazzata via dall'estremo "In te speravi", scorrono una serie di quadri sonori di impressionante plasticità, continuamente variati nel colore e nelle intenzioni ma realizzati in assoluta economia compositiva; collegati tra loro dall'esplicita parentela tematica con il disegno a cinque note del "Pleni sunt coeli", enunciato dopo una ventina di misure.

"L'immensa grandezza e idealità di quei tre pezzi che per me sono tre cupole del Correggio e tali resteranno nella storia", epigrafò Boito in una lettera del 19 aprile 1899, in buona parte dedicata alla cronaca delle prime esecuzioni (Parigi, Torino e Milano), con sottili osservazioni esecutive e critiche. L'osservazione vale anche per la quaterna, che al di là dell'effettiva valutazione artistica rappresenta la sintesi più profonda e lucida della vocazione teatrale di una vita e di un'esistenza di passioni furibonde, che vengono contemplate con l'occhio asciutto e incorruttibile di chi sa di avere concluso la sua missione su questa terra.

Verdi morirà il 24 gennaio 1901, ma dopo lo *Stabat Mater* non avrebbe più scritto musica.

Angelo Foletto

Il genio che non ha uguali, al grande artista, all'uomo buono". La dedica che accompagna il ritratto di Teresa Brunsvik, visibile nella prima casa di Ludwig van Beethoven, condensa i tratti dell'autore che ha segnato l'ingresso della musica nella cultura moderna. Primo autentico libero professionista, insofferente e cipiglioso, utopista e sregolato secondo la più diffusa agiografia, Beethoven è la figura di riferimento per tutto l'Ottocento: profeta del romanticismo e di un impegno artistico carico di istanze sociali, filosofiche e libertarie. Musicista moderno, cioè capace e deciso a difendere l'autonomia e la *necessità* dell'essere artista – comunque: nel suo caso nonostante la sordità che lo colpì attorno ai ventisei anni, e lo condannò all'isolamento dal mondo degli uomini e dei suoni –, Beethoven è creatore solitario che trascende il proprio stile e la propria epoca, aprendo le strade alla musica del futuro. In particolare attraverso l'opera di graduale rifondazione esercitata nelle forme classiche della sonata, del concerto, del quartetto e della sinfonia.

“Grandioso, e insensato”, epigrafò Wolfgang Goethe rivolto a Felix Mendelssohn. “Così batte il destino alla nostra porta”, spiegò all'attonito allievo Anton Schindler (unica fonte, molto controversa, della citazione) lo stesso Beethoven, riferendosi al più celebre “attacco” della storia della musica. La partitura rappresenta, al di là della felice pubblicistica, una svolta decisiva nella storia della letteratura per orchestra. Collocata al centro del catalogo sinfonico dell'autore – la creazione della Quinta, prolungata per quattro anni, dal 1804 al 1808, si intrecciò con la stesura della Quarta, con quella della Sesta (scritta tra l'estate 1807 e il maggio 1808) e la prima versione dell'unica opera teatrale, il Singspiel *Fidelio* – è documento perfetto dell'inventiva compositiva e della tormentata umanità del musicista, qui ritratta come empito drammatico.

L'etichetta di “Sinfonia del destino”, fortunatissimo per quanto sospetto slogan, è scolpita sul frontespizio della Sinfonia in do minore. Impossibile rifiutarla. Anche perché in quell'impulso squassante e teatralissimo – che nel corso della partitura si fa ricamo metrico insinuante o autentico battito cardiaco – riconosciamo un sigillo



Ludwig van Beethoven in un disegno di L.F.Schorr von Carosfeld.

d'autore. Così come dalla disposizione e dalle scelte sintattiche di questa partitura, ricaviamo il più riconoscibile riscontro degli intendimenti fieramente progressisti di Beethoven nei confronti della matura forma sinfonica. Se la Sinfonia n. 3 "Eroica" era un indizio, in parte contraddetto dalla ricognizione lirica soave e dai tratti gentili della Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore (la "slanciata fanciulla greca fra due giganti nordici" raccontata da Schumann), con la Sinfonia n. 5 l'estro iconoclasta e la vocazione costruttiva evidenziate nel cammino graduale ma già avanzato del sonatismo pianistico, si manifestano paradigmaticamente. "Pochi altri capolavori presentano tutte le caratteristiche e le idiosincrasie del linguaggio di Beethoven con altrettanta chiarezza di percorso", scrive Giorgio Pestelli: "in particolare vi si trova rappresentata con la precisione di un teorema e l'eloquenza di un dramma quella concezione formale che vuole tutta la composizione, a differenza della sinfonia 'Eroica', organizzata in una sola vicenda, in un solo processo che ha nel Finale il suo punto di fuga e che considera i quattro movimenti in funzione del tutto".

1808, Haydn è morto da qualche mese, l'impero napoleonico comincia a vacillare. L'undicenne Schubert viene iscritto all'Imperial Regio Convitto di Vienna e il sedicenne Rossini compone la *Messa di Bologna*; Giacomo Leopardi traduce Esiodo, Mosco e Omero, Ugo Foscolo – un anno dopo la pubblicazione dei *Sepolcri* – ottiene la cattedra di Eloquenza all'Università di Pavia; a Milano viene aperto il Conservatorio. Il pubblico viennese che la sera del 22 dicembre di quell'anno entrò al Teatro an der Wien per partecipare all'accademia musicale prenatalizia, non poteva sapere di essere destinato a divenire il testimone d'un battesimo storico. Sui leggi degli strumentisti guidati da Beethoven c'era solo musica sua, e mai presentata in pubblico. Due sinfonie, Quinta e Sesta, un concerto per pianoforte (il Quarto in sol maggiore, eseguito in precedenza soltanto nel palazzo del dedicatario principe Lobkowitz, nel marzo 1807), la Fantasia op. 80 per pianoforte, coro e orchestra, oltre ad alcuni estratti della Messa in do maggiore op. 86. Il maxi-concerto fu l'ultimo interpretato

da Beethoven. Allestito in poco tempo (due sole prove), non fu privo di difetti esecutivi. Gli spettatori rimasero disorientati dalla grandiosità del programma e dalla novità delle composizioni. Qualche osservatore dalle orecchie fini non fu depistato: vivace cronista dell'“Allgemeine musikalische Zeitung”, noto con lo pseudonimo “Kapellmeister Johannes Kreisler”, Hoffmann diede ai suoi lettori soprattutto un meticoloso resoconto dell'“unitarietà e della logica interiore impressionante” del nuovo lavoro beethoveniano.

A un anno dalla morte del “padre della sinfonia” Haydn, l'architettura coerente e l'inusitata potenza sonora espressa in questa partitura (dove tra l'altro Beethoven per la prima volta impiegava l'ottavino, il controfagotto e tre tromboni) dischiudono un altro mondo. Intanto nasce l'idea di un discorso musicale totalmente emancipato dagli obblighi di delicatezza e/o di equilibrio ereditati dal vecchio secolo. Wilhelm Furtwängler scrisse più volte, e le sue esecuzioni stanno a dimostrare che la sua non era soltanto teoria, che la musica di Beethoven ha un “fondamento assai meno sensuale di altre musiche” e che nella sua scrittura “il carattere dello strumentale e dei temi è al servizio solo delle idee”: il riferimento alla Sinfonia in do minore è inevitabile. Quale altra partitura sacrifica alle intenzioni e all'architettura complessiva la voluttà dell'invenzione tematica, sostituendovi un elemento ritmico primario che pare una forza esterna dell'anima (il famigerato “destino”?) reso ancor più implacabile dall'opposizione di un secondo tema dall'umanissima vocazione lirica? Forse soltanto nello Scherzo della Sinfonia n. 9 l'autore ripropone con determinazione quasi brutale il teorema del superamento della melodia come elemento costruttivo indispensabile di un movimento sinfonico. Ma lì c'è una materia orchestrale che deve bruciare per creare lo spazio emotivo alla preghiera infinita e metafisica dell'*Andante molto e cantabile*; nella Quinta Sinfonia, in gioco è messa tutta l'organizzazione e quindi la storia della forma-sonata. Pareva, prima di questa partitura, che il procedimento sonatistico fosse indissolubilmente legato all'invenzione tematica, quindi all'“ispirazione” – struggente, e sfuggente, atto del pensiero d'artista così

necessario al completamento di ogni ideologia romantica: Beethoven dimostra il contrario. Più della creazione di un elemento, conta l'idea che lo rinnova e lo rende ineshausto. L'elaborazione anticipa l'invenzione: quel battito proverbiale, quell'intervallo orecchiabile, quelle pause calibrate a far coincidere il *battere* con la terza nota, e quindi a trasformarlo in sempre rinnovata spinta verso l'alto, il procedere iniziale per piccoli blocchi... tutto contribuisce a rinnovare una prospettiva sinfonica e orchestrale che dal 22 dicembre 1808 non potrà più essere quella di prima. Perfino il secondo movimento, un *Andante con moto* che recupera l'antico passo haydniano del tema con variazioni – e ricopre il ruolo di bilanciamento emotivo dopo i profondi sconvolgimenti dell'*Allegro* – non rinuncia alla presenza ossessiva di quel disegno, anche se preferibilmente lo maschera nei registri gravi e nelle zone dinamiche sommesse degli archi.

La progettualità e lo sfruttamento dei procedimenti elaborativi, si fanno ancora prioritari negli ultimi due quadri. Sia per la plateale ricomparsa del “tema del destino” che taglia in diagonale lo schieramento timbrico dell'orchestra, portando anche nelle zone acute il colore sinistro e inchiostro dei contrabbassi che lo riespongono, prima di dilagare. Sia per la costruzione irregolare dello Scherzo. Sia per la stregante trovata di unire Scherzo e *Allegro* tramite un lungo e ipnotico pedale in cui la smaterializzazione strumentale è scandita lugubramente dal “ritmo del destino” affidato al timpano. Già in alcune sonate per pianoforte, Beethoven aveva verificato l'originale rendimento drammatico della trovata. Qui però accadono almeno due cose che la rendono straordinaria: intanto quell'accennato, fantasmatico, ritorno del motivo d'avvio è ridotto alla sua natura originale di impulso metrico mentre lacerti tematici sempre più smarriti dello Scherzo vengono dispersi in un clima timbrico ed emotivo lunare; poi c'è l'autentico strappo tonale – un vero colpo di scena – che porta in do maggiore l'esordio trionfale e affermativo dell'*Allegro*. Solare, dimostrativamente trionfo e selvaggiamente gioioso (come non pensare a duetto e finale di *Fidelio* o alla stretta conclusiva della Sinfonia “Corale”?), eppure capace di arrestare per un momento

la sua vertiginosa cavalcata per una spettrale (ultima) reminiscenza dello Scherzo. Col risultato di aumentare ancora una volta – in una sinfonia dalle caratteristiche e intenzioni psicoacustiche non casuali –, l’attesa e la tensione d’ascolto. Vale la pena. Beethoven prima riallestisce l’emozionante *crescendo* da cui era sfociato l’*Allegro*, quindi prepara con la scolpita sbrigatività di nutrite “strappate” strumentali la liberazione, procrastinata ad arte, della conclusione. Per decine di battute, martellante, risuona l’alternanza dell’accordo tonica-dominante, gridato a tutta orchestra. Così la Sinfonia si compie in esemplare simmetria: un altro gesto musicalmente elementare, ripetuto con calibrata violenza, si trasforma in sostanza creativa primaria. Perfettamente inquadrata, la sua scontata (e voluta) trivialità diventa essenziale al progetto sinfonico complessivo, quindi – a suo modo – poetica.

Angelo Foletto

GIUSEPPE VERDI
Quattro Pezzi sacri

Ave Maria

Stabat Mater

Laudi alla Vergine Maria

Te Deum

GIUSEPPE VERDI

Quattro pezzi sacri

I. Ave Maria

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui Jesus.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

II. Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa,
juxta crucem lacrymosa,
dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat
pia Mater, dum videbat
Nati poenas inelyti.

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

I.

Ave Maria, piena di grazia,
il Signore è con te,
benedetta tu fra le donne,
e benedetto il frutto del tuo ventre, Gesù.
Santa Maria, madre di Dio,
prega per noi peccatori,
adesso e nell'ora della nostra morte.
Amen.

II.

Stava la madre dolente
in lacrime presso la croce
dov'era appeso il Figlio.

Una spada trafisse
l'anima sua piangente,
colma d'amarezza e dolore.

Oh com'era triste e afflitta
la madre benedetta
di un unico Figlio!

Gemeva e soffriva
la madre pietosa al vedere
i tormenti del Figlio divino.

Chi non piangerebbe
al vedere la madre di Cristo
in sì grande tortura?

Chi non s'affliggerebbe
al contemplar la madre di Cristo
sofferente per il Figlio?

Pro peccatis suae gentis,
vidit Jesum in tormentis,
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem Natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.

Eja mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui Nati vulnerati,
tam dignati pro me pati
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,
et me tibi sociare,
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagis recolere.

Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriari,
et cruore Filii.

Vide Gesù fra tormenti
e sottoposto ai flagelli,
per i peccati del suo popolo.

Vide il suo dolce Figlio
morire abbandonato
mentre rendeva l'anima.

Orsù madre, fonte d'amore,
fammi provar la forza del dolore
si ch'io pianga con te.

Fa' che arda il mio cuore
nell'amare Cristo Dio,
per riuscirgli gradito.

Madre santa, ti scongiuro,
infliggi le piaghe del Crocifisso
saldamente nel mio cuore.

Dividi con me le pene
del tuo Figlio ferito
che s'è degnato di soffrire per me.

Fammi piangere con te di cuore,
fammi patire col Crocifisso
fin ch'io avrò vita.

Io bramo di stare
con te presso la croce
e d'unirmi al tuo pianto.

Oh Vergine delle vergini,
con me non esser dura,
fammi piangere con te.

Fa' che custodisca in me la morte di Cristo,
fammi partecipare alla passione
e venerare le sue piaghe.

Fammi ferire dalle sue ferite,
fammi inebriare dalla croce
e dal sangue del Figlio.

Flammis ne urar succensus,
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.

Christe, cum sit hinc exire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria.

Amen.

III. Laudi alla Vergine Maria

Vergine madre, figlia del tuo figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio.

Tu se' colei che l'umana natura
Nobilitasti sì, che' l suo Fattore
Non disdegnò di farsi sua fattura.

Nel ventre tuo si riaccese l'amore,
Per lo cui caldo nell'eterna pace
Così è germinato questo fiore.

Qui se' a noi meridiana face
Di caritate, e giusto, in tra i mortali,
Se' di speranza fontana vivace.

Donna, se' tanto grande, e tanto vali,
Che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
Sua disianza vuol volar senz'ali.

La tua benignità non pur soccorre
A chi dimanda, ma molte fiata
Liberamente al dimandar precorre.

Tu, Vergine, difendimi
nel giorno del giudizio,
perch'io non bruci tra le fiamme.

Cristo, quando dovrò da qui partire,
fa' che tua Madre mi guidi
alla palma della vittoria.

Quando il corpo morrà,
fa' che l'anima ottenga
la gloria del paradiso.

Amen.

In te misericordia, in te pietade,
In te magnificenza, in te s'aduna
Quantunque in creatura è di bontate.

Ave.

IV. Te Deum

Te Deum laudamus,
te Dominum confitemur,
te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.

Tibi omnes Angeli,
tibi coeli et universae Potestates:
tibi Cherubim et Seraphim,
incessabili voce proclamant:

“Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
majestatis gloriae tuae”.

Te gloriosus Apostolorum chorus,
te Prophetarum laudabilis numerus,
te Martyrum candidatus
laudat exercitus.

Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia
Patrem immensae majestatis,

venerandum tuum verum
et unicum Filium,
sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Tu, Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.

Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.

IV.

Ti lodiamo Dio,
ti proclamiamo Signore,
tutta la terra ti adora
eterno Padre.

Tutti gli Angeli,
il cielo e tutte le sue schiere,
Cherubini e Serafini,
t'esaltan con voce incessante:

“Santo, santo, santo,
il Signore Dio del celeste esercito,
Cielo e terra sono pieni
della maestà della tua gloria”.

Ti lodano il coro glorioso degli Apostoli,
la venerabile compagnia dei Profeti,
il luminoso esercito
dei Màrtiri.

Su tutta quanta la terra
ti proclama la santa Chiesa
Padre d'immensa maestà,

il tuo venerabile vero
e unico Figlio,
e lo Spirito Santo consolatore.

Tu, re della gloria, Cristo.
tu sei il sempiterno Figlio del Padre.

Tu, per la salvezza dell'uomo,
non disdegnasti l'utero della Vergine;

Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus
regna coelorum.

Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.

Judex crederis esse venturus.

Te ergo, quaesumus,
tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.

Aeterna fac cum Sanctis tuis
in gloria numerari.

Salvus fac populum tuum, Domine,
et benedic haereditati tuae;
et rege eos, et extolle illos
usque in aeternum.

Per singulos dies
benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum
et in saeculum saeculi.

Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.

Miserere nostri, Domine,
miserere nostri!

Fiat misericordia, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te.

In te speravi;
non confundar in aeternum.

Tu, rintuzzato il pungiglione della morte,
schiudesti ai credenti
il regno dei cieli.

Tu siedi alla destra di Dio,
nella gloria del Padre.

Crediamo che tornerai per giudicare.

Dunque, ti prego,
soccorri i tuoi servi
che hai redento col prezioso sangue.

Fa' che siano partecipi
dell'eterna gloria dei tuoi Santi.

Salva il tuo popolo, Signore,
e benedici i tuoi eredi;
governali e guidali
fino all'eternità.

Ogni singolo giorno
ti benediciamo;
e lodiamo il tuo nome adesso
e per tutti i secoli.

Dègnati, in questo giorno, Signore,
di custodirci senza peccato.

Pietà di noi, Signore,
pietà di noi!

Scenda su di noi la tua misericordia, Signore,
al modo che noi abbiamo sperato in te.

Ho sperato in te;
non sia confuso in eterno.

*(Traduzioni a cura di Olimpio Cescatti).
Per gentile concessione del Teatro alla Scala.*



RICCARDO MUTI

Nato a Napoli, ha qui completato gli studi musicali di pianoforte con Vincenzo Vitale al Conservatorio di San Pietro a Majella; si è poi diplomato anche in composizione e direzione d'orchestra nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto al Conservatorio di Milano. Nel 1967 si è imposto all'attenzione del mondo musicale vincendo, primo direttore italiano, il Premio "Cantelli". Dal 1968 al 1980 è stato Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1972 è stato chiamato sul podio della Philharmonia Orchestra di Londra, di cui è divenuto *Principal Conductor*, succedendo a Otto Klemperer; nel 1979 l'orchestra londinese lo ha nominato *Music Director* e, nel 1982, *Conductor Laureate*. Dal 1980 al 1992 è stato *Music Director* della Philadelphia Orchestra, guidandola in numerose tournées ed incisioni discografiche.

Dal 1986 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala e nel 1987 è stato nominato anche Direttore Principale della Filarmonica della Scala.

Nei tredici anni di direzione musicale a Milano, Riccardo Muti ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Ha diretto i capolavori del primo Verdi, *Nabucco* e *Attila* (oltre a *Ernani*, nel 1982). All'insegna di Verdi ha inaugurato anche la stagione 1989/90 con *I vespri siciliani*, la stagione 1992/93 con *Don Carlo*, la stagione 1997/98 con *Macbeth*. Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo molti anni di assenza *La traviata* e *Rigoletto*, e recentemente, *La forza del destino*. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori d'apontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*; ha dato impulso all'esplorazione del repertorio neoclassico con *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini e *Guglielmo Tell* di Rossini fino a rarità come *Lodoïska* di Cherubini e *La vestale* di Spontini oltre ai titoli gluckiani *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride* e *Armide*. Dopo aver diretto *Der fliegende Holländer* e *Parsifal*, l'impegno wagneriano di Riccardo Muti si è concentrato su *Der Ring des Nibelungen*, ciclo aperto con *Die Walküre* (1994) e proseguito con *Das Rheingold* (1996) e *Siegfried* (1997) e chiuso nell'inaugurazione della stagione scaligera 1998/99 con *Götterdämmerung*. Con *Manon Lescaut* ha inoltre portato in scena la sua prima opera di Puccini, avendo già diretto a Philadelphia un'edizione di *Tosca* in forma di concerto, incisa anche in disco. Il 18 maggio 1996 ha diretto il concerto per il Cinquantenario della ricostruita sala del Teatro milanese.

Con i complessi scaligeri ha effettuato acclamate tournées, in Giappone (1988 e 1995) dove tornerà nel 2000, in Germania, in Russia, e ancora a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo '92, alla Carnegie Hall di New York (1992) e alla Alte Oper di Francoforte (1994); nel 1988 ha diretto la *Messa di Requiem* di Verdi a Nôtre Dame a Parigi.

In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala, che ha portato ai vertici del panorama concertistico internazionale: con essa riceve, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per l'incisione del primo dei due dischi dedicati a musiche di Nino Rota. Nel 1996 ha diretto l'orchestra milanese a

Vienna, per la prima volta, nella Sala del Musikverein, a chiusura delle Wiener Festwochen e poi in una tournée in Estremo Oriente (Giappone, Corea, Hong Kong) e in Germania. Tra gli appuntamenti di quest'anno si segnala la presenza della Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo.

Nella passata stagione ha portato a compimento al Teatro alla Scala il ciclo integrale delle Sinfonie di Ludwig van Beethoven. Sempre con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue un progetto discografico di ampio respiro dedicato, fra l'altro, alla musica orchestrale italiana di fine '800 e di questo secolo: Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota.

Oltre che al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo (dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute una importante tradizione) e alla Scala, Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche a Philadelphia, New York, Monaco di Baviera, Vienna, Londra e a Ravenna nell'ambito di Ravenna Festival. È inoltre ospite ogni anno sul podio del Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco e dell'Orchestre National de France. Recente il suo debutto sul podio della New York Philharmonic Orchestra, che ha riscosso entusiastiche reazioni di pubblico e critica.

In questi trent'anni di carriera è stato più volte chiamato sul podio dei Berliner Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, con i quali, in particolare, il rapporto è particolarmente intenso. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'Anello d'Oro onorificenza da sempre riservata ai massimi direttori d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese prosegue un'importante collaborazione discografica incentrata soprattutto sui capolavori del sinfonismo classico e romantico (Mozart, Schubert e Schumann) e ha realizzato diverse tournée europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994 e nel 1997, alla Carnegie Hall di New York e quest'anno anche a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto, a Salisburgo nel gennaio 1991, il concerto inaugurale delle celebrazioni del Bicentenario mozartiano, nel 1992 il concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e nel 1993 e 1997

il Concerto di Capodanno, che dirigerà anche nel 2000. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria e l'anno successivo, nell'ambito delle celebrazioni per il Bicentenario schubertiano, una importante serie di concerti, culminati in quello tenuto in Santo Stefano a Vienna con la Messa in mi bemolle maggiore D 950. Sempre con i Wiener Philharmoniker ha inaugurato le Festwochen di Vienna con la Messa in re maggiore di Cherubini e ha presentato al Festival di Pentecoste di Salisburgo musiche sacre di Porpora e Pergolesi.

Durante la sua carriera Riccardo Muti ha ottenuto numerosi riconoscimenti e onoreficenze accademiche: dall'Università di Philadelphia e dal Mount Holyoke College del Massachusetts, dalla Warwick University, dal Westminster Choir College di Princeton e dalle Università di Bologna, Urbino, Cremona e Lecce e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia "Luigi Cherubini" di Firenze. È Grand'Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. È stato insignito della Verdienstkreutz della Repubblica Federale Tedesca, dell'Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca e della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta, della Legion d'Onore della Repubblica Francese. È cittadino onorario di molte città fra cui Busseto, Firenze, Milano, Philadelphia e Ravenna. A seguito di un concerto benefico per finanziare il restauro della casa di Mozart, il Mozarteum di Salisburgo lo ha insignito della medaglia d'argento, massima onorificenza riconosciuta ad un interprete mozartiano, e una targa in marmo con il suo nome e quello dei Wiener Philharmoniker è stata collocata sulla casa del compositore.

Molto significativa infine la testimonianza dell'impegno civile di Riccardo Muti a capo della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala in occasione di tre concerti tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel 1997, Beirut nel 1998 e Gerusalemme nel corrente luglio 1999, tutti promossi e organizzati da Ravenna Festival.



ROBERTO GABBIANI

Roberto Gabbiani è nato a Prato e si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperini. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare il Maestro del coro Adolfo Fanfani, a cui succede dopo pochi anni.

Negli anni passati a Firenze ha lavorato accanto ai più illustri direttori quali Riccardo Muti, Thomas Schippers, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel e Carlos Kleiber.

Ha sempre alternato, con vivo successo, l'attività di maestro del coro con quella di direttore ospite di varie

orchestre e cori: Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Regionale Toscana, Groot Omroep Choir, ed altri ancora. Il suo repertorio spazia dall'antico (ha diretto prime esecuzioni in tempi moderni di musiche di Girolamo Frescobaldi, Paolo Aretino e Carlo Gesualdo da Venosa), al contemporaneo (gli sono state affidate le prime esecuzioni mondiali di autori come Aldo Clementi, Giani Luporini, Luigi Nono, Goffredo Petrassi).

Nel 1991 è stato chiamato da Riccardo Muti alla direzione del coro del Teatro alla Scala. A tutt'oggi ha diretto l'Orchestra del Teatro alla Scala e L'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", in vari concerti sinfonico-corali.



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'obiettivo di arrivare a competere con le più importanti compagnie 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. La gestione dell'attività è affidata a un direttivo eletto dall'Orchestra.

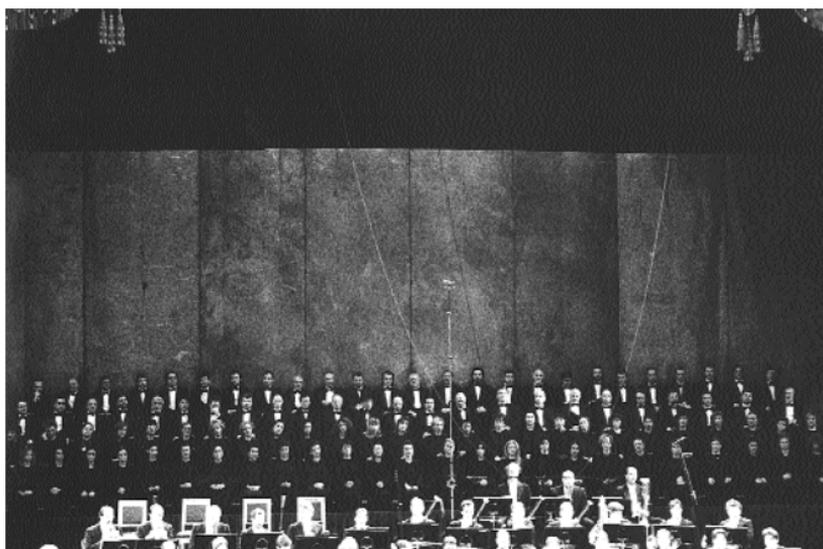
Dal 1987 Riccardo Muti è Direttore Principale dell'Orchestra che in questi anni è stata diretta da importanti direttori ospiti, quali Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Wung Chung, Gianandrea Gavazzeni, Valerij Gergiev, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Gennadij Rozdestvenskij, 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. In questi ultimi anni l'Orchestra è stata interprete di numerose incisioni discografiche (Sony, Decca, Emi).

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.

È stato inoltre attuato un importantissimo progetto rivolto alla formazione professionale denominato “Accademia della Filarmonica della Scala” che con il supporto economico di CEE, Regione Lombardia e Ministero del Lavoro si propone di formare i giovani all’attività orchestrale.

A partire dal 1998 la Filarmonica ha commissionato ogni anno a compositori di fama internazionale un brano dedicato all’Orchestra.



ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO DELLA SCALA

L'Associazione del Coro Filarmonico della Scala, nasce nell'aprile del 1997 per volontà degli artisti, con lo scopo di promuovere e divulgare il repertorio corale al di fuori degli spazi della programmazione del Teatro.

In questo senso il Coro non affronta unicamente il repertorio operistico, ma si dedica anche ad altri repertori vocali, compresi nel periodo che va dal Rinascimento ai giorni nostri. L'imponente organico - oltre 100 elementi - viene utilizzato con risultati di omogeneità e fusione, all'altezza di quelli ottenuti da una formazione di piccola struttura.

L'Associazione del Coro Filarmonico della Scala, costituita dagli stessi componenti della Scala, ha riscosso sia in Italia che all'estero innumerevoli importanti successi, lavorando con i più grandi direttori.

Di particolare importanza la collaborazione con Riccardo Muti, direttore musicale del Teatro alla Scala e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica della Scala, con il quale ha tenuto importanti concerti: ricordiamo, fra gli altri, quelli di Ravenna e Sarajevo nel luglio 1997, Ravenna e Beirut nel luglio 1998, l'esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven alla Scala nel marzo 1998 e la Messa di Cherubini a Roma nel

settembre 1998. Nell'ottobre successivo l'Associazione è stata presente con un piccolo organico al Festival Kurtag presso il Teatro alla Scala in una prima esecuzione assoluta diretta da Riccardo Muti. Nel dicembre 1998 ha inaugurato la serata per l'illuminazione della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano, con un programma per coro femminile.

Nel 1998 il Coro dell'Associazione ha effettuato l'incisione "live" della Nona Sinfonia di Beethoven con l'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Muti. È tuttora impegnato nel progetto d'incisione discografica delle Cantate di Gioachino Rossini insieme all'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Chailly (Decca).

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

violini primi

Francesco Manara *
Stefano Pagliani *
Franco De Angelis *
Heidrun Baumann
Shelagh Burns
Virginia Ceri °
Rodolfo Cibin
Alessandro Ferrari
Mariangela Freschi
Adriano Graneri
Andrea Leporati
Carlo Parazzoli °
Virginia Popescu
Luciano Sala
Ernesto Schiavi
Gianluca Turconi
Simion Vasimca

violini secondi

Giorgio Di Crosta*
Pierangelo Negri *
Anna Longiave
Arienzo Pisani
Duccio Beluffi °
Loris Carletti
Stefano Dallera°
Silvia Guarino
Alois Hubner
Ludmilla Laftchieva
Goran Marianovic
Anna Salvatori
Gianluca Scandola
Anna Skerleva
Franco Tanganelli
Aldo Turconi

viola

Simonide Braconi*
Danilo Rossi*
Emanuele Rossi
Giorgio Baiocco
Maddalena Calderoni°
Maurizio Doro
Marco Giubileo
Stefano Pancotti
Luca Ranieri
Luciano Sangalli
Mihai Sas
Hiroshi Terakura
Zoran Vuckovic

violoncelli

Enrico Dindo*
Giuseppe Lafranchini*
Enrico Bronzi°
Luca Fiorentini°
Ina Schluter
Pierantonio Gibertoni
Simone Groppo
Claire Ibbott
Beatrice Pomarico°
Marcello Sirotti
Jakob Ludwig

contrabbassi

Giuseppe Ettore*
Ezio Pederzani*
Claudio Cappella
Demetrio Costantino
Gioacchino D'Aquila
Emanuele Pedrani
Alessandro Saccone
Alessandro Serra

flauti

Bruno Cavallo*
Davide Formisano°
Romano Pucci

ottavino

Maurizio Simeoli

oboi

Francesco Di Rosa*
Gaetano Galli
Renato Duca

corno inglese

Giacomo Calderoni

clarinetti

Mauro Ferrando*
Fabrizio Meloni*
Denis Zanchetta

clarinetto basso

Romano Parisi

fagotti

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

corni

Alessio Allegrini*
Danilo Stagni*
Stefano Alessandri
Claudio Martini
Alfredo Coppola
Stefano Curci
Pier Antonio Pesci

trombe

Giuseppe Bodanza*
Luciano Cadoppi*
Vito Calabrese
Mauro Edantippe
Sandro Malatesta

tromboni

Edvar Erik Torsten*
Vittorio Zannirato*
Riccardo Bernasconi
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

bassi tuba

Brian Earl
Vito Torsiello

arpe

Olga Mazzia*
Luisa Prandina*

timpani

Jonathan David Scully*
David Searcy*

percussioni

Gabriele Bianchi
Francesco Loris Lenti
Gianni Arfacchia

tastiere

Francesco Catena*
Ada Mauri*

* prime parti

° strumentisti ospiti

ASSOCIAZIONE DEL CORO FILARMONICO DELLA SCALA

soprani primi

Gabriella Barone
Lucia Bertini
Chiara Buttè
Alessandra Cesareo
Margherita Chiminelli
Silvia Chiminelli
Gabriella Ferroni
Genoveffa Guidolin
Gemma Marangoni
Lourdes Martinez
Anna Sandri
Vania Soldan
Bruna Tredicine

soprani secondi

Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rosanna Chianese
Inga Djoeva
Nadia Engheben
Paola Grandini
Cristina Iannicola
Paola Iazzetta
Suzanne Lotito
Ornella Malavasi
Francesca Trivini
Mila Vilotievič

mezzosoprani

Enza Callari
Giovanna Caravaggio
Ester Ferraro
Gabriella Manzan
Valeria Matakchini
Carole Mc Grath
Kjerstie Odegard
Irma Verzeri
Agnese Vitali

contralti

Francesca Benassi
Lucia Bini
Perla Cigolini
Annalisa Forlani
Stefania Gianni
Jivka Markova
Patrizia Molina
Amor Perez
Giovanna Pinardi
Claudia Vignati

tenori primi

Luciano Bertolo
Bruno Capisani
Franco Castellana
Lorenzo De Caro
Felix Gemio
Andrej Glowienka
Giovanni Maestrone
Stephen Mullan
Paolo Sala
Eros Sirocchi
Giorgio Tiboni
Alberto Vaccaro

tenori secondi

Giovanni Carpani
Roberto Covatta
Giuseppe Donno
Nag-Young Jeong
Francesco Pellegrino
Enrico Piccinni
Franco Previdi
Davide Siega
Claudio Venturelli
Mauro Venturini
Renato Zanchetta

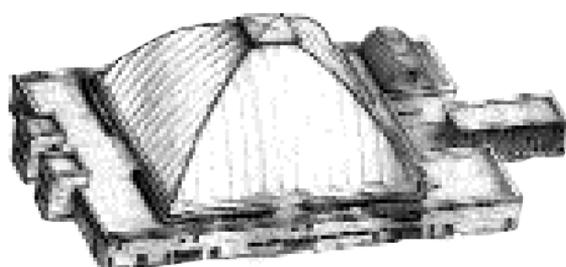
baritoni

Claudio Del Tin
Emidio Guidotti
Maurizio Menegozzo
Alberto Milesi
Alberto Paccagnini
Massimo Pagano
Andrea Panaccione
Mauro Peconi
Franco Podda
Guerrino Spiz
Gianfranco Valentini

bassi

Vincenzo Alaimo
Luciano Andreoli
Venelin Arabov
Giuseppe Cattaneo
Sandro Chiri
Jun Rim Park
Alessandro Perucca
Claudio Pezzi
Alberto Rota
Giorgio Valerio

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
