

RAVENNA FESTIVAL



**ORCHESTRA FILARMONICA
DELLA SCALA**

**ASSOCIAZIONE DEL CORO
FILARMONICO DELLA SCALA**

**ORCHESTRA E CORO
DEL TEATRO BOLSHOI**

direttore
RICCARDO MUTI



ROLO BANCA
1473

Gruppo UniCredito Italiano



In preparazione
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
Guleghina, Licitra, Nucci
Orchestra e Coro
Teatro alla Scala
(Marzo 2000)
S2K 89271 (2 CD)

www.sonyclassical.com

Palazzo Mauro de André
Domenica 23 luglio 2000, ore 21

Orchestra Filarmonica della Scala
Associazione del Coro Filarmonico
della Scala

Orchestra e Coro del Teatro Bolshoi

direttore
Riccardo Muti

soprano Krassimira Stoianova
contralto Larissa Diadkova
tenore Giuseppe Sabbatini
basso Alastair Miles





*La cultura
è il cuore della civiltà.*

*La musica
è il cuore della cultura.*



ROLO BANCA
1473

Gruppo UniCredito Italiano

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Nona Sinfonia in re minore op. 125

*Allegro ma non troppo, un poco maestoso
Molto vivace*

*Adagio molto e cantabile
Presto sull'ode "An die Freude" di Schiller*

Com'è noto la Nona di Beethoven non è semplicemente una sinfonia: è un *totem*. Lo spazio di un rito collettivo, il feticcio dell'ideologia borghese, un'opera d'arte in cui la cultura occidentale riconosce uno dei propri crocevia più netti. In essa crepita qualcosa che ha il sapore di una sintetica parola d'ordine in cui una certa civiltà si è riconosciuta e continua a riconoscersi. Una parola che svela e contemporaneamente prescrive. Una rivelazione e un precetto. Inutile specificare che questo effetto di risonanza spirituale è legato quasi integralmente all'ultimo movimento della sinfonia: complice l'adozione dell'Ode alla gioia di Schiller come imprevista e spettacolare intrusione della parola in un contesto a priori squisitamente strumentale. Lì si offre, con la massima trasparenza, la provocazione di un messaggio. Lì si appunta l'attenzione del pubblico: che nel candore della parola poetica arriva a possedere ciò che nell'obliquo linguaggio della musica pura può tutt'al più intuire. Ciò che altrove crepita come presentimento si offre con la nettezza di un manifesto ideologico. Tutto ciò incrina il guscio più squisitamente musicale dell'opera elevandola a momento dello spirito e offrendola come spazio aperto per le incursioni di elementi extra musicali. Il primo e più immediato effetto è di tipo ideologico-quantitativo: la Nona è forse la prima opera musicale che allude esplicitamente a un pubblico infinito e non è costruita su misura per un certo pubblico definito dall'occasione, dal tempo, dalle circostanze. Qualsiasi opera musicale è oltre a un fatto artigianale-artistico un evento sociologico: essa produce un pubblico. Nella prassi dell'ascolto quelle che in origine sono individualità separate e potenzialmente ostili diventano un'unità sociale accomunata da più o meno sotterranee complicità. La musica è da sempre fondazione di una qualche comunità. In certo modo il valore di una composizione si misura anche con la sua capacità di generare tale magia sociologica. Come ha notato Paul Bekker, la sinfonia, in questo senso, rappresentava per il compositore sette-ottocentesco lo strumento ideale, secondo solo alla monumentale potenza del teatro musicale. "Per il musicista creatore il genere sinfonico rappresenta il mezzo per comunicare con un vasto

pubblico attraverso la musica strumentale. Sulla base di un'immagine ideale di tale pubblico il compositore concepisce la sua opera e la modella nella sua individualità. Egli compone dunque non solo ciò che si può leggere chiaramente nella partitura, ma allo stesso tempo una raffigurazione ideale dell'ambiente e dell'uditorio". La sinfonia diventa a poco a poco una sorta di grandioso specchio musicale in cui una molteplicità di individui viene restituita composta in un'immagine unitaria e ideologicamente caratterizzata. È un ritratto non solo di chi la scrive ma anche di chi l'ascolta. Si può ben capire come, di fronte a una situazione del genere, la Nona di Beethoven rappresenti null'altro che la spinta all'eccesso di un fenomeno che già era presente nel sinfonismo del tempo. Qui come altrove il trucco beethoveniano è quello di assumere un modello già consolidato e provare a spingerlo alle sue estreme conseguenze. L'eccezionalità della Nona è in quel suo offrirsi come specchio non solo di un certo frammento dell'umanità, ma, tout court, come specchio dell'umanità tutta. È una sinfonia che ha l'ambizione di chiamare a raccolta il mondo intero. Non si limita a produrre una delimitata comunità: pretende che quella comunità sia la globale comunità dei viventi. "Abbracciatevi, o milioni", recitano i versi di Schiller. Non a caso Beethoven li sceglie tra gli altri e ritaglia intorno ad essi una radura di sacralità nel cuore del complesso ultimo movimento. Con infallibile intuito li scolpisce in un modo tale che nessuno può evitare di capirli. Essi stringono con inequivocabile sinteticità l'evento straordinario che si sta consumando: in un colpo solo quella sinfonia chiama a raccolta l'intera umanità e la stringe in un generale sentimento di fratellanza: non solo convoca i "milioni" ma anche li sottrae al possibile destino di una inutile babele e li colloca nella salvifica prospettiva di una fratellanza universale. Perché tutto ciò non si risolva solo in un pio appello, Beethoven ne offre immediatamente dopo una legittimazione trascendentale: montando abilmente versi che nell'Ode di Schiller compaiono in stanze diverse, compatta la magia di un teorema che non ha ancora smesso di sembrare plausibile: "Fratelli, sopra la volta stellata deve abitare un padre amabile. Vi prosternate, o milioni? Intuisce tu il Creatore, o Mondo? Cercalo al di là

della volta stellata. Egli deve esistere al di sopra delle stelle". Il cerchio si chiude: tutti fratelli in quanto tutti figli di un Dio che dimora sopra gli astri e sopra i tuoni, salvifica cupola trascendentale che tiene unita l'umanità risparmiandole l'incerto destino di essere casuale groviglio di individualità sperdute. L'esattezza del teorema è restituita con precisione dalla forma musicale: Beethoven raccoglie quei versi nelle sessanta battute di quell'oasi in tempo lento (Andante maestoso e Adagio) che Mila chiamava "tabernacolo" della sinfonia. Davvero quelle sessanta battute stringono il nocciolo di tutto il disegno beethoveniano: da esse discende tutto il resto, ciò che sta prima e ciò che sta dopo: l'andata e il ritorno di un trionfale pellegrinaggio che ha nel profilo della immortale Freudenmelodie il suo esatto logotipo, la resa quasi visiva di un popolo in festivo, vagamente militaresco, sottilmente folcloristico cammino. L'umanità che celebra se stessa in un'itinerante festa sonora. Sotto la penna, abilissima, di Beethoven la magia che ogni sinfonia inseguiva torna moltiplicata per mille e sancita una volta per sempre. Non solo la musica cristallizza un pubblico e crea una comunità, ma in questo caso raduna l'umanità tutta, e ne fa il proprio pubblico, gratificandola con una legittimazione trascendentale. Il bello di questa magia è che non ha ancora smesso adesso di funzionare. Poco importa che i versi di Schiller fossero figli di una precisa civiltà ormai sfumata da secoli, poco importa che a ispirarli fosse stato un background massonico che dovrebbe risultare quanto meno esoterico per l'uomo moderno: la tradizione ci ha consegnato la Nona come evento musicale indissolubilmente legato a una formula ideologica che trasformata in slogan custodisce un generico senso di fratellanza universale che nessuno può permettersi di discutere. Ancor oggi il pubblico lo adotta con istintiva partecipazione, senza mediazioni, e con grato entusiasmo. La Freudenmelodie è ormai diventata per sempre la sigla di un ipotetico mondo buono. Crolla il muro di Berlino e, per la gioia delle multinazionali del disco, cosa va a dirigere, in quel momento, laggiù Leonard Bernstein? La Nona, naturalmente. Come si vede il totem resiste, al tempo come alle metamorfosi ideologiche del mondo. Adottarlo supinamente è ciò che tranquillamente può fare il pubblico; con meno

tranquillità dovrebbe farlo la riflessione critica. È lecito sospettare che proprio l'ipertrofia contenutistica della Nona conduca spesso a equivocare sulle ragioni della sua grandezza. O quanto meno: a scambiare, nel giudicarla, i mezzi coi fini. Forse ciò che tocca fare, oggi, alla riflessione critica è prendere il vecchio e caro totem e capovolgerlo. Si ha un'idea di quel che potrebbe raccontare se solo si provasse a metterlo a testa in giù? Detto in termini elementari, capovolgere il totem significa: provare a pensare che Beethoven non abbia scritto una sinfonia per veicolare un preciso messaggio ideale raccolto dall'Ode alla gioia, ma che, al contrario, si sia limitato a utilizzare l'Ode alla gioia per ottenere una sinfonia fuori dall'ordinario. Cioè: il contenuto ideale della Nona non è il suo fine ma uno dei suoi mezzi e niente di più. Si dirà: un mezzo per ottenere cosa? Semplice: spettacolo. Per ottenere dello spettacolo. E qui, una parentesi si impone. La categoria di "spettacolarità" è una categoria negletta dall'esegesi musicale. Il lavoro della composizione viene in genere ridotto a due funzioni fondamentali: l'esercizio di un dominio del linguaggio musicale destinato a progredire col tempo, di complicazione in complicazione, fino agli estremi dell'atonalità; l'intento di veicolare, attraverso la musica, dei valori ideali. Come si vede, scarsa importanza, se non addirittura un valore negativo, si attribuisce a un'altra funzione del comporre, tanto ovvia quanto misconosciuta: produrre spettacolo, cioè emozioni, cioè sorprese, cioè successo. Invertendo le gerarchie di valori a cui si è ormai abituati, si dovrebbe riprovare a pensare che un'opera musicale inseguie per prima cosa la spettacolarità: e per raggiungerla passa attraverso stratagemmi quali il dominio del linguaggio o l'espressione di contenuti ideali. In questo senso, proprio Beethoven offre un esempio emblematico: spacciato per un gran pioniere del linguaggio musicale e un profetico dispensatore di messaggi, Beethoven fu innanzitutto un eccezionale uomo di spettacolo. Ciò che impressiona in tutta la sua opera è il vertiginoso giro di vite che seppe dare alla spettacolarità della musica strumentale. Si potrebbe perfino azzardare che sia stato il primo a immaginare che la musica strumentale potesse produrre,

similmente al teatro musicale, un vero e grandioso spettacolo, e non semplicemente un gradevole intrattenimento. Perfino nelle Sonate per pianoforte, che non erano pensate per esecuzioni concertistiche pubbliche, costante è l'ambizione a stupire, a catturare l'emozione, a spiazzare l'ascoltatore per stanarne l'attenzione. Eccezionale è la capacità di usare ciò che già era entrato nelle consuetudini dell'ascoltatore per montare oggetti sonori in grado di offrire la sorpresa del mai prima udito: una dialettica tra sapere e stupore che è il vero segreto di qualsiasi spettacolarità. Assolutamente rivelativo è l'uso delle forme musicali: l'istinto con cui teatralizzò un espediente come la forma-sonata, che per anni era vissuto come anodino principio regolatore del comporre, parla chiaro: quello che era semplice norma diventa scheletro di una drammaturgia muta eppur incandescente: quasi irrefrenabile vi crepita la necessità di strappare ai suoni lo scalpore dello spettacolo. Beethoven fu, innanzitutto, un grande seduttore. Per ottenere ciò che cercava dovette ovviamente chiedere al linguaggio musicale più di quanto quello avesse fino ad allora offerto: e qui ha il suo momento di verità il suo tratto di pioniere linguistico. Ma deve rimanere chiaro che, sempre, la forzatura dei contorni linguistici è per lui un'acrobazia non fine a se stessa o consacrata a chissà quale fame di progresso, ma un'acrobazia strumentale alla produzione di una determinata spettacolarità. Solo il Beethoven degli ultimi Quartetti, della Sonata op. 111 e delle Variazioni Diabelli sfugge a questa impostazione. Lì, effettivamente, si assiste al paradossale non-spettacolo di una mente impegnata in un duello personale con la lingua musicale; lì, effettivamente, le gerarchie si ribaltano: la bellezza e la spettacolarità vi appaiono come casuali detriti espulsi da un duello intimo e patologico tra compositore e materiale musicale. Proiettare però retrospettivamente questa immagine di Beethoven su tutto quello che scrisse prima è falso e deviante: è un equivoco che cristallizzandosi in mito ha fornito un modello e un alibi per quasi due secoli di imitazioni non sempre sostenute dal talento necessario. Il grosso della produzione beethoveniana rimane legato all'ambizione di una superiore spettacolarità: un'ambizione esercitata

con tale ipertrofica ossessione da produrre sulla superficie del linguaggio, delle forme e della prassi musicale sfregi geniali e meravigliosamente violenti. Se si arriva ad ammettere tutto ciò si può tornare al cospetto della Nona e provare a guardarla con occhi diversi. Bisogna immaginarsi un compositore che nella sua parabola sinfonica aveva già macinato un'escalation di spettacolarità senza precedenti: un compositore che aveva progressivamente sbriciolato la pacifica idea settecentesca di sinfonia e che non aveva avuto paura, in opere come la Quinta e la Settima, di mettere a dura prova la resistenza nervosa del suo pubblico.

È un compositore del genere che si mette a scrivere la Nona: con una precisa ambizione: dare un ulteriore giro di vite alla capacità della musica di produrre spettacolo. I primi tre movimenti della Nona testimoniano del tentativo, riuscito, di dispiegare tutte le potenzialità delle pratiche spettacolari già sperimentate da Beethoven in passato. Difficilmente si sarebbe riusciti a ottenere di meglio senza produrre un insanabile strappo con il gusto e le consuetudini linguistiche del pubblico dell'epoca. Essi dimostrano tuttavia che conservando i presupposti su cui erano costruite le precedenti sinfonie più in là di tanto non era possibile spingersi. Di fronte all'ultimo movimento, che doveva essere la solenne apoteosi di questa avventura oltre qualsiasi emozione, Beethoven percepì la necessità di un radicale cambio di scenario. Lo ottenne grazie a tre espedienti fondamentali. Il più evidente: introdusse il canto. Era una mossa, per così dire, irregolare, proibita. Se la divisione della musica in generi significava qualcosa, introdurre il canto in una sinfonia non poteva che essere un sottile modo di barare. La consapevolezza di ciò è chiaramente iscritta nelle prime pagine di questo mitico ultimo movimento. Tutto quel macchinoso inizio, con la citazione degli altri tre movimenti e i recitativi di violoncelli e contrabbassi che intervengono puntualmente a bocciarli, ha il chiaro profilo dell'*excusatio non petita*. Si sente, nettissima, la necessità di dare legittimazione all'ingresso della voce umana in un contesto che non la prevedeva: di prepararla e, insieme, di giustificarla. Non a caso, quando finalmente la voce entra in scena, si affretta

immediatamente a dire qualcosa a sua discolpa: "O amici, non più questi suoni, ma altri intoniamone graditi e più gioiosi". Si badi bene che la frase non è di Schiller, ma di Beethoven, che la redasse, pare, non senza tormentati ripensamenti. Essa appare come la candida ammissione e annunciazione dell'irregolarità a cui ci si sta concedendo: in nome della spettacolarità si chiede all'ascoltatore di chiudere un occhio e lasciarsi andare al piacere dell'infrazione: sotterraneamente gli si suggerisce che non avrà a pentirsene: quella dei suoni "più graditi e più gioiosi" suona come una promessa. Introducendo il canto, Beethoven mette in funzione simultaneamente il secondo espediente: il canto porta con sé la parola. Ciò significa: apre alla possibilità di un qualche messaggio. Già in passato Beethoven aveva potuto sperimentare come l'attribuzione alla musica di un qualche significato otteneva di moltiplicarne il fascino e l'efficacia. Il fantasma napoleonico che aleggia sulla Terza o il destino che bussa alla porta nella Quinta non avevano mancato, in precedenza, di ottenere i loro begli effetti. Nella Nona questa sotterranea e furba combinazione di suono e senso viene portata in superficie e messa in scena senza pudore nella luce esplicita della parola che parla. In un gesto del genere, come in tutti i gesti che sciolgono la magia del sottointeso nella luce dell'evidenza più palese, alberga qualcosa di sottilmente volgare. Torna in mente la frase di Proust secondo cui le opere che manifestano esplicitamente la loro poetica sono come i regali a cui non si è tolto il cartellino del prezzo. L'Ode alla gioia ha qualcosa di tale sfrontatezza non propriamente nobilissima. Se si lascia perdere l'immagine di un Beethoven predicatore e filosofo che detta precetti all'umanità e si resta all'immagine, più realistica, di un compositore meravigliosamente lanciato in un'ossessiva ricerca della massima spettacolarità possibile, l'Ode alla gioia appare come un furbissimo trucco, non esente da riserve di gusto e d'opportunità, e comunque infallibile. Oltretutto va annotato che Beethoven, una volta scelta una simile strada, si guardò bene dal fermarsi a metà. La scelta del testo schilleriano testimonia la mancanza di qualsiasi pudore: se messaggio doveva essere, allora tanto valeva sceglierne uno capace di non mancare

nessuno. Di tutti i messaggi possibili Beethoven scelse di fatto quello capace di essere assolutamente universale e incontestabile. Quel testo metteva nel mirino del compositore l'umanità intera: con la magia di una melodia in fondo elementare il compositore non sbagliò il colpo. Come si è visto, continua a centrare il bersaglio ancora oggi, a quasi due secoli di distanza. A questa sua infallibilità non è estraneo il terzo espediente adottato da Beethoven: quello forse meno sottolineato e percepito dal pubblico: in realtà quello che legittima la grandezza profetica di quelle pagine. Esso ha a che vedere con la loro struttura formale. Gli acrobatici e colti tentativi compiuti in passato per ritrovare, nella complessa struttura dell'ultimo movimento della Nona, le geometrie classiche della forma-sonata hanno ottenuto un solo risultato: confermare che Beethoven, in quelle pagine, fa deflagrare la forma-sonata. Non si limita ad evitarla, ma più propriamente la fa esplodere. L'incursione del canto e del senso gli offrono il pretesto per mollare gli ormeggi della forma tradizionale e salpare per un universo strutturale tutto da scoprire. Volendo gli si può riconoscere uno scheletro formale nella successione delle otto variazioni della *Freudenmelodie*: ma è uno schema che lascia fuori non pochi episodi (alcuni dei quali fondamentali) e che spiega poco. In realtà, questo profetico ultimo movimento sembra proporsi fondamentalmente come un libero saggio di drammaturgia musicale. Non la forma, ma l'elemento drammaturgico è ciò che lo tiene insieme. Come già è stato notato esso contiene veramente di tutto: il *Lied*, lo stile fugato, refoli di *Singspiel*, il recitativo, le variazioni, ombre di belcantismo, marce militari, l'imitazione sonora di una battaglia, ricordi di stile handeliano e palestriniano, turcherie un po' *démodé*... In questa rutilante esibizione da gran bazaar sonoro ciò che regola il traffico non è più l'astratto dettato di una forma predeterminata, ma il ritmo esatto di una drammaturgia messa in scena. In ciò si affaccia qualcosa che fa di questo movimento un evento storico: lì Beethoven anticipa ciò che pochi anni dopo Berlioz sintetizzerà in un'opera dal titolo rivelativo (*Sinfonia fantastica*) e che poi si insinuerà irresistibilmente nel gusto collettivo fino

a trionfare nella forma del poema sinfonico e nella teatralità cinematografica del sinfonismo mahleriano. Non è una cosa da poco: nella sua infallibile rincorsa della spettacolarità, Beethoven arrivò a intuire un'idea di spettacolarità sinfonica che avrebbe poi dovuto aspettare ancora una sessantina d'anni per diventare prassi consapevole di musicisti e pubblico. Gli scompensi, gli squilibri, le ridondanze e i passaggi a vuoto che innegabilmente segnano l'ultimo movimento della Nona hanno quell'inconfondibile sapore di esatta imperfezione che contraddistingue tutte le formulazioni che enunciano un'idea prima che quella esista. Crepita in esse la fragilità di tutto ciò che è profetico. È nell'idea di spettacolarità dispiegata nell'ultimo movimento che la Nona trova il suo tratto più autenticamente geniale. Al suo cospetto gli altri due espedienti adottati da Beethoven – l'uso del canto e l'articolazione di un preciso messaggio – sfumano ad astuzie da mestierante illuminato. Nell'impostazione drammaturgica di quelle pagine è inciso il sigillo dell'autore capace di guardare oltre. Ciò che lì si annuncia è una rivoluzione che sarebbe poi puntualmente avvenuta e che sarebbe riduttivo interpretare come una rivoluzione squisitamente musicale. Contrariamente a quanto generalmente si crede, la categoria della spettacolarità è tutt'altro che accessoria nel contesto di una globale riflessione estetica. Ogni civiltà conia un suo concetto di spettacolarità e in esso nasconde la matrice, il negativo, delle sue paure. Qualsiasi spettacolo è la struttura di uno shock. Qualsiasi idea di spettacolarità è la formalizzazione dell'istinto di autodifesa dell'umano insidiato dalle lame dell'esistere. Per questo una categoria apparentemente così effimera come quella della spettacolarità offre, in realtà, una preziosa chiave di lettura del mondo. La Nona è, in questo senso, un caso emblematico. Paradossalmente, ciò che in essa si dà come contenuto di verità non è tanto custodito dall'esplicito messaggio dell'Ode alla gioia quanto dall'enigmaticità della sua configurazione formale. Non è ciò che dice, ma come lo dice che disegna una qualche cifra del mondo. Oltretutto di un mondo che non esisteva ancora.

Alessandro Baricco

An die Freude*

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!

Deine Zauber binden wieder
was die Mode streng geteilt,
alle Menschen werden Brüder
wo dein sanfter Flügel weilt.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Wem der grosse Wurf gelungen
eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen
mische seinen Jubel ein!

Ja, wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
an den Brüsten der Natur;
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben
einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.

Ihr stürzt nieder, Millionem?
ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such'ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen!

Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmels prächt'gen Plan,
wandelt, Brüder, eure Bahn,
freudig, wie ein Held zum Siegen.

* Dell'ode di Schiller si riportano qui soltanto le strofe musicate da Beethoven.

Alla gioia

*Gioia, bella scintilla di Dio,
figlia dell'Eliso,
noi entriamo ebbri d'ardore,
o Celeste, nel tuo santuario!*

*I tuoi incanti ricongiungono
quello che la moda ha rigidamente separato;
tutti gli uomini divengono fratelli
dove la tua dolce ala si posa.*

*Siate avvinti, o milioni!
Questo bacio al mondo intero!
Fratelli; sopra la volta stellata
deve abitare un caro Padre.*

*Colui, al quale è toccata la grande ventura
di essere amico di un amico,
colui che ha ottenuto una dolce donna
unisca alla nostra la sua gioia!*

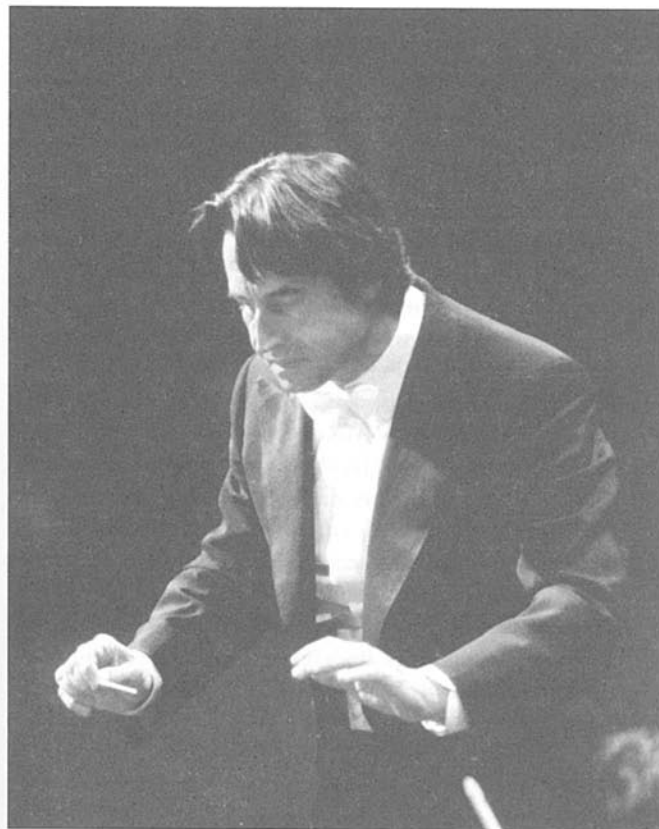
*Sì, chi anche soltanto un'anima
può chiamare sua sulla terra!
E chi non lo ha potuto si involi
piangendo da questa riunione.*

*Tutti gli esseri suggono gioia
dal petto della natura,
tutti i buoni, tutti i cattivi,
seguono la sua traccia rosea.*

*Essa ci ha dato baci e uve,
un amico provato fino alla morte;
anche al verme è stata data la voluttà
e il cherubino sta innanzi a Dio.*

*Vi prosternate, o milioni?
Senti tu il Creatore, o mondo?
Cercalo sopra la volta stellata!
Egli deve abitare sopra le stelle!*

*Lieti, come i suoi soli volano
per il magnifico piano del cielo,
percorrete, o fratelli, il vostro cammino
gioiosamente, come un eroe verso la vittoria.*



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 con 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*, come successore di Otto Klemperer; nel 1979 l'Orchestra 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.

Il 5 novembre 1970, in un concerto sinfonico con Dino Ciani al pianoforte, Muti ha fatto il suo debutto al Teatro alla Scala di Milano, di cui sarebbe divenuto nel 1986 Direttore Musicale; nel 1987 è stato nominato anche Direttore Principale della Filarmonica della Scala.

Nei quattordici 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 le stagioni 1989/90 con *I vespi siciliani*, 1992/93 con *Don Carlo* e 1997/98 con *Macbeth*. Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo anni di assenza, *La traviata* e *Rigoletto* e, nel febbraio 1999, *La forza del destino*. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori dapontiani *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*, ha affrontato l'intero ciclo *Der Ring des Nibelungen*, iniziato nel 1994 con *Die Walküre* e proseguito con *Das Rheingold* (1996) e *Siegfried* (1997) fino a *Götterdämmerung*, spettacolo inaugurale della stagione 1998/99. 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 50° della ricostruita sala del Teatro milanese.

Con i complessi scaligeri ha effettuato acclamate tournées in Giappone, nel 1988 e nel 1995, dove tornerà nel prossimo settembre, in Germania, in Russia, e a Parigi, dove nel 1988 ha diretto la *Messa di Requiem* di Verdi a Notre Dame. Si è presentato inoltre a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo '92, alla Carnegie Hall di New York (1992) e alla Alte Oper di Francoforte (1994). 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. Lo scorso anno ha portato la Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo. Dopo molti decenni ha riportato 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 (tra cui un nuovo ciclo della trilogia Mozart-Da Ponte), Londra e a Ravenna Festival (fra cui nuove produzioni di *Norma* di Bellini nel 1994, *Cavalleria rusticana* di Mascagni nel 1996 e *Pagliacci* di Leonecavallo nel 1998). È inoltre ospite ogni anno sul podio del Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco, dell'Orchestre National de France e della New York Philharmonic Orchestra.

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 tournées europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994, nel 1997 e nello scorso aprile, alla Carnegie Hall di New York e a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto a Salisburgo nel 1991 il concerto inaugurale delle celebrazioni del Bicentenario mozartiano, nel 1992 il

concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e nel 1993, 1997 e 2000 il Concerto di Capodanno. 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.

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, dall'Istituto delle Scienze Weizmann di Tel Aviv, dalle Università di Bologna, Urbino, Cremona, Lecce e dall'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 Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, dell'Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca, della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta, della Legion d'Onore della Repubblica Francese. Nel maggio 2000 ha ricevuto dalle mani del Presidente dello Stato di Israele il prestigioso Premio Wolf per le arti. È cittadino onorario di molte città fra cui Philadelphia, Milano, Firenze, Busseto, Maiolati Spontini 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 in campo mozartiano, e una targa in marmo con il suo nome e quello dei Wiener Philharmoniker è stata collocata sulla casa del compositore.

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



KRASSIMIRA STOIANOVA

Nata a Velico Turnovo, in Bulgaria, ha studiato violino dal 1976 al 1983 alla Scuola superiore di Musica di Russe, e canto dal 1984 al 1988 presso l'Accademia di Musica e Danza di Plovdiv.

Dopo aver fatto parte, in qualità di violinista, dell'Orchestra sinfonica di Plovdiv, si è dedicata principalmente al canto divenendo solista presso il Teatro d'Opera di Opava, in Cecoslovacchia. Dal 1995 è solista dell'Opera Nazionale Bulgara a Sofia e

protagonista di varie tournée, sia operistiche che concertistiche, in Svizzera, Polonia, Germania, Spagna e Brasile.

Nel 1998 ha compiuto il suo debutto allo Staatsoper di Vienna, come Micaela nella *Carmen* di Bizet; nel 1999 ha cantato per la prima volta presso l'Opera di Israele a Tel Aviv, come Rachele ne *La Juive* di Halévy, dove ritornerà il prossimo agosto interpretando Donna Anna nel *Don Giovanni* di Mozart.

Protagonista di diverse registrazioni effettuate per la Radio Nazionale della Bulgaria, Krassimira Stoianova ha al suo attivo numerosi ruoli operistici fra cui Adina nell'*Elisir d'amore* di Donizetti; Cecilia nel *Il Guarany* e Delia in *Fosca* di Gomez; la Contessa nelle *Nozze di Figaro* e Vitellia ne *La clemenza di Tito* per quanto riguarda il repertorio mozartiano; Gilda in *Rigoletto* e Violetta ne *La traviata* di Verdi; Mimì ne *La Boème* e Liu in *Turandot* di Puccini.



LARISSA DIADKOVA

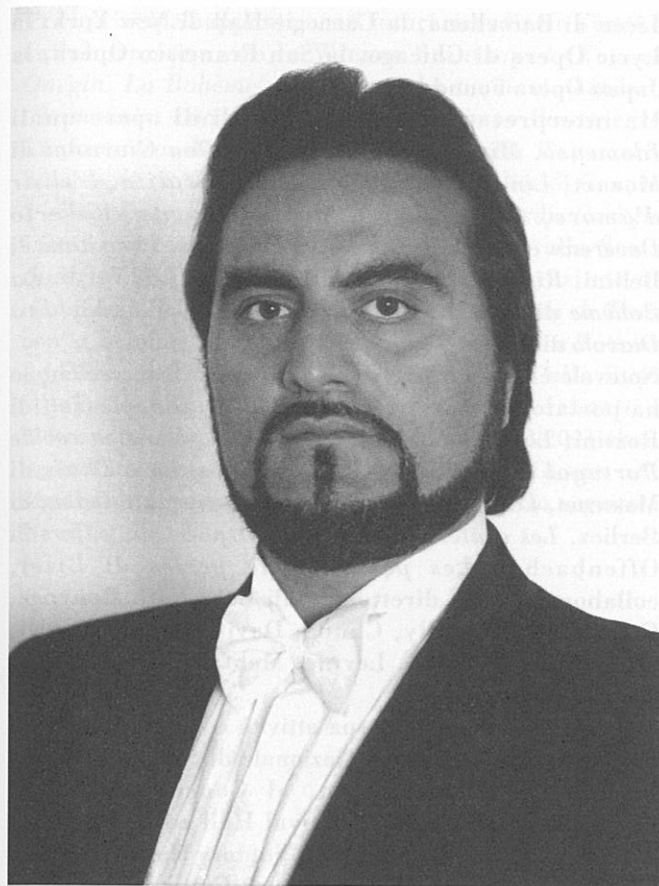
Larissa Diadkova è nata a Zelenodolsk e ha studiato canto al Conservatorio di Leningrado. Dopo il diploma nel 1984, si è inserita nella compagnia dell'Opera di Kirov, debuttando nell'*Ivan Susanin* di Glinka nel ruolo di Valya. Al Teatro Marinskij ha ricoperto i ruoli di Ratmir nel *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, Konchakovna nel *Principe Igor'* di Borodin, Polina-Milovzor ne *La dama di picche*, Olga nell'*Evgenij Onegin* di Čajkovskij, Feodor nel *Boris Godunov* e Marfa in *Chovanščina* di Musorgskij, la chiromante ne *L'angelo di fuoco* di Prokof'ev, Nezhata in *Sadko* di Rimskij-Korsakov, Cloriche ne *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev e Kaščejevna in *Kašcej l'immortale* di Rimsky-Korsakov.

In qualità di membro dell'Opera di Kirov, la Diadkova ha preso parte a molte tourné insieme al Direttore musicale, Valerij Gergiev, soprattutto in Germania, Italia, Francia, Olanda, Regno Unito, Spagna, Stati Uniti e Giappone. All'Opera del Bolshoi è stata invitata da Mstislav Rostropovič ad unirsi a lui per il suo tanto atteso ritorno in quel teatro con le esecuzioni di *Chovanščina*. La Diadkova è apparsa inoltre in molti dei più famosi teatri del mondo come la Royal Albert Hall di Londra, il Konzerthaus e il Musikverein di Vienna, il Concertgebouw di Amsterdam, l'Avery Fisher Hall e il Metropolitan di New York.

Il repertorio verdiano ha costituito una parte importante nella stagione 1999-2000 della Diadkova, con le esibizioni autunnali in *Aida*, prima con la Houston Grand Opera poi al Teatro Comunale di Firenze e con le esibizioni primaverili del *Ballo in maschera* alla Deutsche Oper Berlin. Alla Deutsche Oper, su invito di Christian Thielemann, la Diadkova si è inoltre cimentata con il suo primo ruolo wagneriano, quello di Waltraute in *Götterdämmerung*.

Nelle prossime stagioni sarà al Festival di Pasqua di Salisburgo con l'interpretazione di Quickly nel *Falstaff* sotto la direzione di Claudio Abbado, un progetto che sarà inciso per la Deutsche Grammophon. Sempre con la Deutsche Grammophon è in programma la registrazione dello *Stabat Mater* di Dvořák con Myung-Whun Chung e i Wiener Philharmoniker. Tornerà al Metropolitan Opera in *Aida* e nel *Trovatore* e al San Francisco Opera in *Aida*, mentre compirà il suo debutto al Lyric Opera di Chicago nel 2003.

Artista spesso impegnata in incisioni discografiche, la Diadkova ha recentemente preso parte alla produzione Kirov per Philips Classics de *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev diretta da Gergiev. Altre incisioni recenti includono *Mazepa* e *Iolanta* di Čajkovskij, *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, *L'angelo di fuoco* di Prokof'ev e *Sadko* di Rimskij-Korsakov, tutte dirette da Gergiev (Philips); il ciclo *Dalla poesia popolare ebraica* op. 79 di Sostakovič con Gennadij Roždestvenskij (BMG/RCA). Le precedenti distribuzioni video comprendono *Eugenij Onegin*, *Boris Godunov* (Decca) e *Sadko* (Philips).



GIUSEPPE SABBATINI

Dopo una iniziale attività come contrabbassista, ha intrapreso lo studio del canto vincendo numerosi concorsi nazionali ed internazionali tra i quali il Concorso Sperimentale "A. Belli" di Spoleto (1987), dove ha debuttato nel ruolo di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor*. La sua carriera lo ha portato nei principali teatri italiani quali la Scala di Milano, l'Opera di Roma, il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli, il Regio di Parma, i Comunali di Bologna e di Firenze, ed internazionali tra cui la Royal Opera House di Londra, lo Staatsoper di Vienna, l'Opéra Bastille di Parigi, il

Liceu di Barcellona, la Carnegie Hall di New York, la Lyric Opera di Chicago, la San Francisco Opera, la Japan Opera Foundation.

Ha interpretato i ruoli principali di opere quali *Idomeneo*, *Mitridate re di Ponto* e *Don Giovanni* di Mozart, *Linda di Chamounix*, *La favorita*, *L'elisir d'amore*, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux* e *Lucrezia Borgia* di Donizetti, *I puritani* di Bellini, *Rigoletto*, *La traviata* e *Falstaff* di Verdi, *La Bohème* di Puccini, *Evgenij Onegin* di Cajkovskij, *Fra Diavolo* di Auber.

Notevole è il suo interesse per la musica francese che lo ha portato ad eseguire opere quali *Guillaume Tell* di Rossini, *La fille du régiment* e *Dom Sébastien roi de Portugal* di Donizetti, *Werther*, *Manon* e *Thaïs* di Massenet, *La damnation de Faust* e *Benvenuto Cellini* di Berlioz, *Les contes d'Hoffmann* e *Orphée aux enfers* di Offenbach e *Les pêcheurs de perles* di Bizet, collaborando con direttori quali Bartoletti, Bonyngé, Campanella, Chailly, Chung, Davis, Delman, Gatti, Gavazzeni, Gelmetti, Levine, Mehta, Muti, Nagano, Osawa e Plasson.

Molto intensa è anche la sua attività concertistica che lo ha portato all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, al Festival di Schwetzingen, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Royal Festival Hall ed al Barbican Center, alla Carnegie Hall e alla Suntory Hall di Tokyo.

La vasta produzione discografica di Giuseppe Sabbatini include *La maga Circe* di Anfossi (Bongiovanni), *Le maschere* (Ricordi/Fonit Cetra), *Simon Boccanegra* (Capriccio), *La Bohème* (Ricordi/Emi), *Don Giovanni* (Chandos), la *Messa Solenne* e lo *Stabat Mater* di Rossini con Riccardo Chailly (Decca), un recital di arie tratte da opere italiane (Zyx), nonché alcune registrazioni antologiche del repertorio belcantistico e sacro, oltre che una raccolta di arie di Mozart (Capriccio). Per la Decca ha inoltre registrato *Mitridate re di Ponto* con la direzione di Christoph Rousset e *Thaïs* di Massenet.

Giuseppe Sabbatini è stato insignito di diversi premi e riconoscimenti fra i quali il "Björöling" (1987), il "Caruso" e il "Lauri Volpi" (1990), l'"Abbiati" (per l'interpretazione vocale, 1991) e lo "Schipa d'Oro" (1996).

Tra i principali appuntamenti futuri ricordiamo l'intensa collaborazione con la Wiener Staatsoper (*Evgenij Onegin*, *La Bohème*, *Jérusalem*, *La traviata*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, *Simon Boccanegra*, *La favorita*, *Don Giovanni*); *Faust* alla Bayerische Staatsoper di Monaco e al Teatro Carlo Felice di Genova; *L'elisir d'amore*, *Messa da Requiem* di Verdi, *Così fan tutte*, *I puritani*, e *La traviata* al Teatro alla Scala, quest'ultima diretta da Muti per la celebrazione del centenario della morte di Verdi; *La damnation de Faust* con la London Symphony Orchestra e all'Opéra National de Paris; *La traviata* e *Roberto Devereux* alla Royal Opera House. Di grande rilievo sarà il debutto al Metropolitan Opera durante la stagione 2000/2001 che lo vedrà interpretare il ruolo del Cavaliere des Grieux nella *Manon* di Massenet, ruolo che riproporrà in seguito al New National Theatre di Tokyo.



ALASTAIR MILES

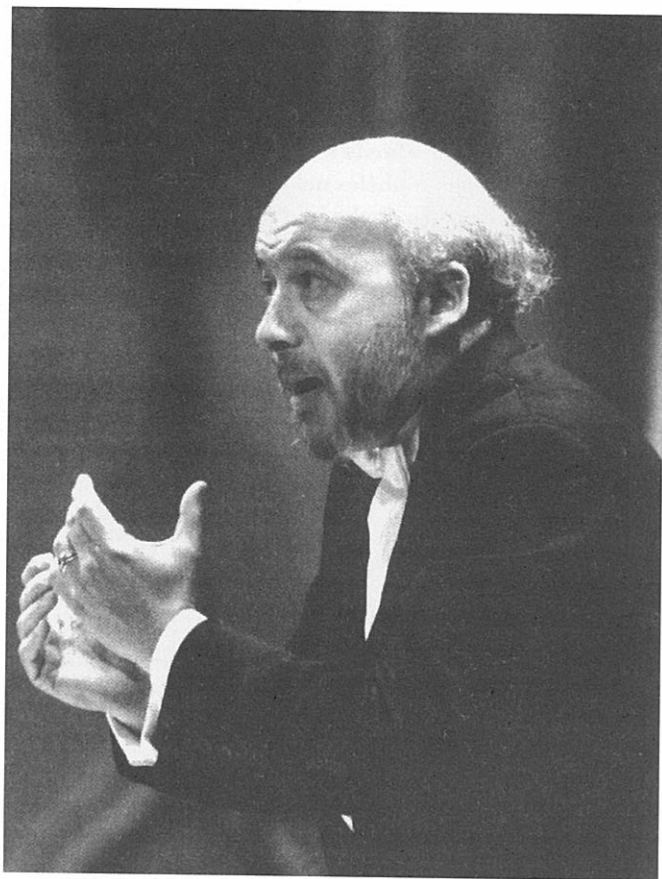
Riconosciuto come una delle migliori voci inglesi del nostro tempo, Alastair Miles si è esibito nei principali teatri del mondo. Ha cantato allo Staatsoper di Vienna (Giorgio ne *I puritani* ed il Prefetto in *Linda di Chamonix*), all'Opéra di Parigi (Raimondo in *Lucia di Lammermoor*), all'Opera di Nizza (ruolo principale in *Oberto Conte di San Bonifacio* di Verdi), all'Opera olandese (Figaro nelle *Nozze di Figaro*), al Covent Garden (Lord Sydney ne *Il Viaggio a Reims*), all'English National Opera (ruolo principale nel *Mefistofele* di Boito), al Metropolitan (Raimondo in *Lucia di*

Lammermoor e Giorgio nei *Puritani*), all'Opera di San Francisco (Basilio ne *Il barbiere di Siviglia*). Ha instaurato altresì una lunga collaborazione con la Welsh National Opera interpretando Zaccaria in *Nabucco*, Silva in *Ernani*, Sparafucile in *Rigoletto*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Méphistophélès nel *Faust* di Gounod.

Miles si esibisce spesso anche in ambito concertistico, con le maggiori orchestre ed i principali direttori a livello internazionale. Si è esibito con Giulini e l'Orchestra della Radio svedese nella *Sinfonia* n. 9 di Beethoven; con Muti e i Wiener Philharmoniker nella *Messa* in si minore di Bach; con Gardiner nella *Missa solemnis* di Beethoven, nel *Saul* di Haendel e nella *Messa di Requiem* di Verdi; con Chung nella *Damnation de Faust* di Berlioz; con Norrington nel *Requiem* di Mozart a Boston e lo *Stabat mater* di Rossini al Festival di Salisburgo; con Masur nell'*Elijah* di Mendelssohn con la Israel Philharmonic e nella *Passione secondo Matteo* di Bach con la New York Philharmonic. Miles è regolare ospite del Festival di Edimburgo.

Intensa è la sua attività discografica nella quale si annoverano l'*Elijah* diretto da Masur (Teldec) vincitore del Premio "Grammophone" 1993; *Saul e Agrippina* di Haendel, la *Messa di Requiem* di Verdi diretti da Gardiner (Philips); *Roméo et Juliette* di Berlioz diretto da Davis (Philips); *Nozze di Figaro* (Telarc) e *Lucia di Lammermoor* (Sony) diretti da Mackerras; *Faust* di Gounod diretto da Parry (Chandos).

Tra i principali impegni futuri di Miles ricordiamo il ruolo del protagonista in *Saul* allo Staatsoper di Monaco, il Cardinal Bregni ne *La Juive* di Halévy e il Conte Walter in *Luisa Miller* al Klangbogen Festival di Vienna, il Conte Rodolfo in *Sonnambula* e Banco in *Macbeth* al Covent Garden, Zaccaria in *Nabucco* all'English National Opera.



ROBERTO GABBIANI

Nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperi. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare il Maestro del coro Adolfo Fanfani, succedendogli dopo pochi anni.

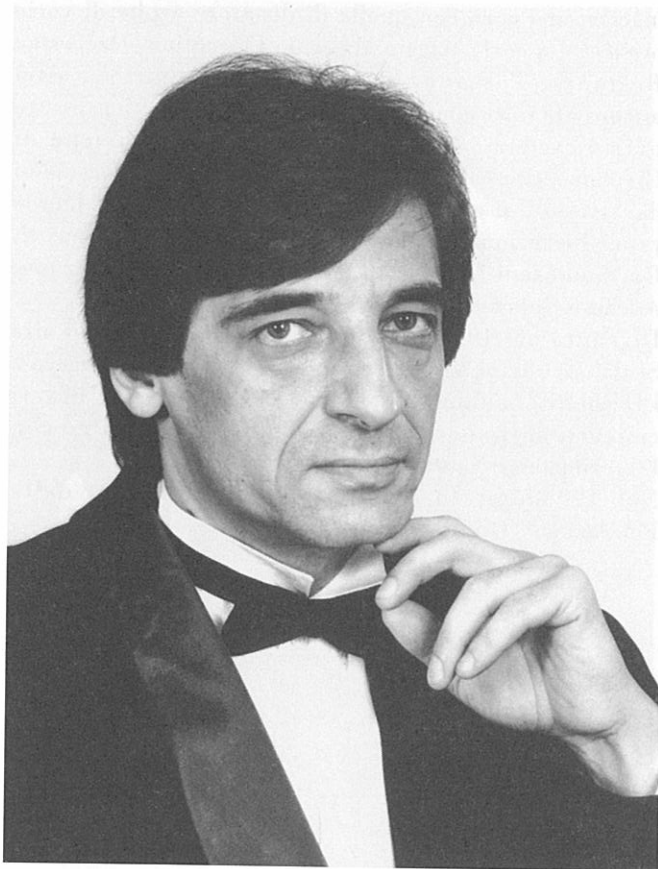
Negli anni passati a Firenze ha lavorato accanto ai più illustri direttori quali Riccardo Muti, Thomas Schippers, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel e Carlos Kleiber.

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, Gaetano Giani Luporini, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Adriano Guarnieri).

Divenuto nel 1991 Direttore del coro del Teatro alla Scala, Gabbiani ha guidato anche l'Orchestra scaligera e l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" in vari concerti sinfonico-corali, collaborando inoltre con l'Accademia di Santa Cecilia e Radio France.

Nel 1999 è stato nominato sovrintendente della Fondazione "Guido d'Arezzo".



STANISLAV LYKOV

Nato a Mosca nel 1948, nel 1965 si è diplomato all'Accademia Corale di Stato "Svešnikov" di Mosca.

Nel 1970 si è diplomato in direzione di coro al Conservatorio di stato di Mosca "Čajkovskij", sotto la guida di S. Kazanskij.

Nel 1972 si è unito alla Compagnia del teatro Bolshoi come Maestro del coro, divenendo nel 1988 Primo Maestro del Coro e nel 1995 Direttore Artistico del Coro del Teatro Bolshoi.

Nel 1997 è stato insignito del titolo di "Artista del popolo di Russia", in considerazione dei suoi meriti per la diffusione della cultura musicale.

Il repertorio di Lykov include oltre 30 titoli operistici di compositori russi e stranieri. Sotto la sua guida il Coro ha preparato ed eseguito sul palcoscenico del Bolshoi e altrove un ricchissimo programma concertistico.

Grande successo ha ottenuto Lykov nelle tournée all'estero, anche in Spagna e Italia, dove i complessi orchestrali e corali del Bolshoi hanno eseguito *Ivan il terribile* e *Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev, le cantate *Primavera* di Rachmaninov e *Mosca* di Čajkovskij, oltre a composizioni di Claude Debussy e Maurice Ravel. Il repertorio di Lykov comprende inoltre la *Messa di Requiem* di Verdi e *Le campane* di Rachmaninov. Nel 1994 Stanislav Lykov ha diretto il Coro del Bolshoi in una serie di concerti in Belgio e Francia dal titolo "Tesori della Musica Sacra Russa"; con questo programma il Coro del Bolshoi riprendeva la tradizione del canto a cappella e, in particolare, il repertorio sacro dopo 80 anni di silenzio.



ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

violini primi

Michelangelo Mazza
Anaki Carfi
Heidrum Baumann
Andrea Pecolo
Shelag Burns
Gianluca Scandola
Virginia Ceri
Virginia Popescu
Luciano Sala
Ernesto Schiavi
Simion Vasinca
Claudio Mondini
Francesco Manara

violini secondi

Giorgio Di Crosta
Victoria Borissova
Fulvio Liviabella
Anna Cima
Stefano Dallera
Alois Hubner
Goran Marjanovic
Liliana Bernardi
Ana Skerleva
Federica Mazzanti
Francesca Monego
Anna Salvatori

viola

Danilo Rossi
Giorgio Baiocco
Maurizio Doro
Marco Giubileo
Stefano Pancotti

Luca Ranieri

Mihai Sas
Maddalena Calderoni
Zoran Vuckovic
Flaminia Zanelli
Davide Sorio

violoncelli

Giuseppe Laffranchini
Sandro Laffranchini
Massimo Repellini
Emanuele Silvestri
Jakob Ludwig
Simone Groppo
Massimiliano Tisserant
Andrea Anzalone
contrabbassi
Giuseppe Ettore
Ezio Pedersani
Attilio Corradini
Claudio Pinferetti
Alessandro Saccone
Alessandro Serra
Emanuele Pedrani
Demerio Costantino

flauti

Maurizio Simeoli (*ottavino*)
Carlo Macalli
Romano Pucci

oboi

Francesco Di Rosa
Gaetano Galli

clarinetti

Fabrizio Meloni
Roberto Scalabrin

fagotti

Evandro Dall'Oca
Nicola Meneghetti

contrafagotto

Alessio Pisani

corni

Alessio Allegrini
Stefano Alessandri

Pierantonio Pesci

Stefano Curci

trombe

Giuseppe Bodanza
Sandro Malatesta

tromboni

Vittorio Zannirato
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

timpani

David Searcy

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.

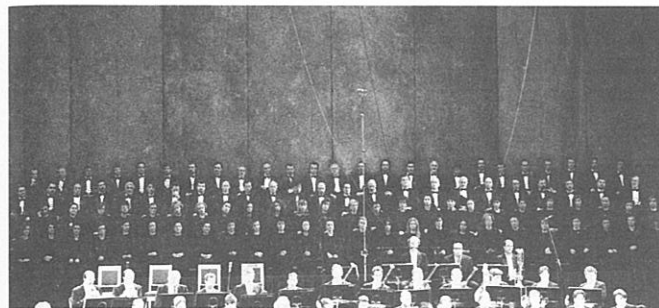
Dal 1987 Riccardo Muti è Direttore Principale dell'Orchestra che in questi anni è stata diretta da importanti direttori ospiti, quali Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Wung Chung, Gianandrea Gavazzeni, Valerij Gergiev, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Gennadij Roždestvenskij, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Yurj Temirkanov. L'Orchestra esegue i concerti della propria stagione (registrati e trasmessi regolarmente dalla televisione) al Teatro alla Scala e compie tournée 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



*Associazione del
Coro Filarmonico della Scala*

presidente

Ernesto Paolillo

presidente onorario

Carlo Fontana

vicepresidente

Lucia Bini

consiglio di amministrazione

Luciano Andreoli, Emilia Bartoncello,
Maurizio Menegozzo, Eros Sirocchi

direttore principale

Roberto Gabbiani

altro maestro del coro

Piero Corradino Giovannini

soprani primi

Gabriella Barone
Lucia Ellis Bertini
Chiara Buttè
Alessandra Cesareo
Margherita Chiminelli
Valentina De Vecchi
Gabriella Ferroni
Paola Grandini
Genoveffa Guidolin
Rossella Lampo
Gemma Marangoni
Lourdes Martinez
Keiko Miyoshi
Vania Soldan
Bruna Tredicine
Mila Vilotjević

soprani secondi

Nina Almark-Termine
Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rosanna Calabrese
Inga Djoeva
Nadia Engheben
Cristina Iannicola
Suzanne Marie Lotito
Ornella Malavasi

mezzosoprani

Giovanna Caravaggio
Carla Carnaghi
Ester Ferraro
Stefania Gianni
Gabriella Manzan

contralti

Francesca Benassi
Lucia Bini
Perla Cigolini
Annalisa Forlani
Valeria Maccacchini
Jivka Markova
Carole Lynn Mc Grath
Patrizia Molina
Ainhoa Lopez
Amor Perez
Giovanna Pinardi
Kjerstie Odegard
Rachel 'O'Brien
Irma Verzeri
Agnese Vitali

tenori primi

Peter Büchi
Luciano Buono
Danilo Caforio
Giovanni Carpani
Lorenzo De Caro
Jae Ho Jaeng
Alessandro Maccari Calafà
Giovanni Maestrone
Davide Siega
Eros Sirocchi
Giorgio Tiboni
Giuseppe Veneziano
Claudio Venturelli

tenori secondi

Woo Suk Byun
Roberto Covatta
Felix Gemio
Andrej Glowienka
Alessandro Moretti
Steven Mullan
Francesco Pellegrino
Franco Previdi
Paolo Sala
Mauro Venturini

baritoni

Claudio Del Tin
Bruno Gaudenzi
Maurizio Menegazzo
Alberto Milesi
Alberto Paccagnini
Massimo Pagano
Franco Podda
Guerrino Spiz
Lorenzo Tedone
Roberto Termine
Gianfranco Valentini

bassi

Vincenzo Alaimo
Luciano Andreoli
Venelin Arabov
Davide Baronchelli
Giuseppe Cattaneo
Sandro Chiri
Mauro Peconi
Alessandro Perucca
Claudio Pezzi
Alberto Rota
Giorgio Valerio

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 numerosi importanti successi, lavorando con alcuni tra 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, la Messa di Cherubini a Roma nel settembre 1998 e i *Quattro pezzi sacri* di Verdi a Ravenna nel 1999. Nell'ottobre 1998 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.

Il Coro ha partecipato alla trascorsa stagione sinfonica del Teatro alla Scala con *Oedipus Rex* e *Sinfonia dei Salmi* di Stravinskij, diretti da Ingo Metzmacker; *Il Martirio di San Sebastiano* di Debussy diretto da George Prêtre; *Rhapsodie* op. 53, per contralto, coro e orchestra di Brahms e *A se stesso* di Roman Vlad diretti da Giuseppe Sinopoli.

Il Coro dell'Associazione ha effettuato, nel 1998, 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



*Il Teatro Bolshoi dopo la ricostruzione (1853-1856)
in una stampa ottocentesca.*

IL TEATRO BOLSHOI DI MOSCA

Il Teatro Petrovskij

Il 28 marzo 1776 l'imperatrice Caterina II concesse al Procuratore provinciale, il principe Pjotr Urusov il privilegio governativo per dare vita al primo teatro stabile di Mosca, "che venisse a costituire un'attrazione per la città e in cui si potesse assistere a rappresentazioni di opera, balletto e prosa e anche a balli in maschera". Il Principe, appassionato di teatro, diede vita insieme all'inglese Michael Maddox ad una eterogenea compagnia, la prima di professionisti attiva a Mosca, in cui elementi di una precedente filodrammatica si univano a universitari e dilettanti; in origine essa contava 13 attori e 9 attrici, 4 danzatrici, 3 danzatori, 13 strumentisti e un coreografo, di origine italiana. La compagnia si esibì temporaneamente nel palazzo Vorontsov in via Znamenka, mentre si approntava l'edificazione di un teatro in pietra, su progetto dell'architetto Christian Rosberg, in un'area disabitata presso la sponda destra del fiume Neglinka in via Petrovskaja. Questa collocazione è rimasta la residenza stabile del Teatro durante i suoi 200 anni di storia.

L'inaugurazione avvenne il 30 dicembre 1780, con il prologo allegorico di Ablesimov *Viandanti*, e il balletto-pantomima *Scuola dei maghi*.

Il repertorio comprendeva rappresentazioni di prosa, balletto e soprattutto di lirica, tant'è che il Teatro Petrovskij era anche chiamato comunemente Teatro dell'Opera. Non vi era tuttavia reale distinzione fra attori e cantanti e i medesimi artisti si producevano contemporaneamente in spettacoli di prosa, lirica e danza: questo richiedeva all'interno delle stesse scuole di canto un preciso addestramento all'arte drammatica, che caratterizzerà anche in seguito i cantanti russi.

L'Imperatrice aveva stabilito per decreto che l'Orchestra fosse composta da 35 musicisti, aggiungendo con un emendamento che "a questa orchestra saranno aggiunti, se necessario, strumentisti dall'orchestra della sala da ballo" – che ne comprendeva 41. Gli orchestrali erano per lo più servi della gleba, che venivano comprati a

spese dello Stato, a cui si aggiungevano stranieri e altri liberi professionisti.

La compagnia del Petrovskij, avvezza alla pratica della musica folkloristica, contribuì a definire le caratteristiche nazionali dello stile moscovita. In questo periodo ebbero grande successo opere di soggetto comico o lacrimoso scritte da compositori russi che sfruttavano ampiamente temi musicali tradizionali e formule del canto popolare come *Il mugnaio stregone, truffatore e sensale* di Mikhail Sokolovskij, *I guai per una carrozza*, *L'avar* e *Il bazar di S. Pietroburgo* di Vassili Paškevič.

Caratteristica pressoché unica del Teatro all'epoca era la presenza di una Commissione formata dai principali attori che aveva potere decisionale su tutte le questioni artistiche, dalla scelta del repertorio all'attribuzione dei ruoli. Docenti universitari e intellettuali di stampo illuminista improntarono fortemente l'attività del Petrovskij e i suoi indirizzi in questi anni.

L'8 ottobre del 1805, per la disattenzione del costumista, che aveva dimenticato due candele accese nel guardaroba di scena, un violento incendio distrusse pressoché interamente il Teatro.

Per una ventina d'anni gli spettacoli dovettero essere ospitati in vari edifici, dapprima nel Teatro Volkonskij, nel Dom Paškova e, dal 1808, nel Teatro ligneo "u Arbatskich vorot", poi (1814-18) nel palazzo Apraksin e successivamente ancora nel Dom Paškova. Nel 1806 la Compagnia, fino ad allora fondazione privata, si nazionalizzò passando sotto la giurisdizione dell'Ufficio dei Teatri Imperiali e nel 1807 fu istituita una scuola teatrale.

Il Teatro Bolshoi Petrovskij

Nel frattempo si mise mano alla ricostruzione del nuovo teatro, sul sito del precedente. Il progetto di A. Mikhajlov, approvato dallo stesso Alessandro I, fu affidato per la realizzazione ad un prestigioso architetto russo, Osip Bove; esso richiese la spesa di due milioni di rubli, una cifra astronomica, per l'epoca.

Il 6 gennaio 1825 aprì ufficialmente i battenti il nuovo Teatro Petrovskij, ora denominato anche Bolshoi ("grande"), per distinguerlo dall'adiacente Teatro Malyj

("piccolo"), sempre costruito da Bove ed inaugurato appena tre mesi prima. Nella storica serata andò in scena il Prologo allegorico *Il trionfo delle Muse* con musiche di Aleksej Verstovskij e Aleksandr Aljab'ev, dove si mostrava il Genio della Russia che con l'aiuto delle Muse creava un tempio dell'arte – il nuovo Bolshoi Petrovskij – dalle ceneri di quello preesistente. I migliori artisti della compagnia vi presero parte: il Genio della Russia era impersonato dall'attore tragico Pavel Močalov, il dio delle arti Apollo dal cantante Nikolaj Lavrov e la musa Tersicore dalla grande ballerina franco-russa Félicité Virginie Hullin-Sor. Seguì nella stessa serata *Cenerentola*, un balletto in tre atti su musiche di Fernando Sor, sempre protagonista la Hullin.

La direzione artistica del teatro fu affidata al drammaturgo Fëdor Kokoskin e a Verstovskij. Si affermò una tradizione drammatica locale, dapprima espressa in *divertissement* coreografici basati su storie e melodie popolari o nella forma dell'*opera vodevil'*, versione russa del *vaudeville* francese, di cui furono massimi esponenti Alab'ev, Stephan Davydov e l'italiano Catarino Cavos; Cavos, dapprima attivo come direttore dell'opera italiana, era passato a dirigere il repertorio russo, contribuendovi con proprie composizioni. Più tardi si affermarono opere di grandi dimensioni fra cui emerge *La tomba di Askol'd* di Verstovskij (1840), caratterizzata da grande ricchezza melodica. Dagli anni '40 fanno la loro comparsa anche titoli di Mozart, Weber, Cherubini, Rossini, Donizetti, Bellini, Boïeldieu, Auber. Un ruolo determinante fu assunto dal direttore d'orchestra Ivan Johannes, che il 7 settembre 1842 presentò al Bolshoi *Una vita per lo zar* (1842) di Glinka, pietra miliare nella formazione dell'opera nazionale russa, al pari di *Ruslan e Ljudmila*, che andò in scena nel 1846. I cantanti erano in massima parte autodidatti e la loro stessa categoria vocale non chiaramente definita. La Hullin-Sor, che nel 1837 fece conoscere a Mosca *La Sylphide*, operò strenuamente per la formazione di una scuola di danza nazionale, da cui emerse Ekaterina Sankovskaja, soprannominata la "Taglioni russa". Al Bolshoi erano attivi anche coreografi italiani, come Fortunato Bernardelli, che fece conoscere a Mosca i

personaggi della commedia dell'arte, e Salvatore Viganò, che il 26 agosto 1828 rappresentò un suo *Otello*.

Nella mattina dell'11 marzo 1853 scoppiò per cause non accertate un furioso incendio che proseguì per vari giorni, risparmiando solo i muri perimetrali e le colonne del pronao; il guardaroba di costumi conservati a partire dalla fine del settecento, le scenografie, i preziosi strumenti musicali, archivi, partiture e parti orchestrali, tutto andò in fumo.

Il Teatro imperiale Bolshoi

A vincere il concorso indetto per la ricostruzione fu Alberto Cavos, figlio di Catarino, grande conoscitore dell'architettura europea. Egli conservò la pianta originale e la struttura dell'edificio costruito da Bove, ma ne aumentò l'altezza, mutandone le proporzioni e ideò un nuovo programma decorativo.

Il Teatro, chiamato da quel momento semplicemente Bolshoi, e riservato stabilmente all'opera e al balletto, riaprì il 20 agosto 1856 con una rappresentazione de *I puritani* di Bellini, a cui assistette la stessa famiglia imperiale e rappresentanti diplomatici. Nei decenni seguenti le opere russe - tra cui *Rusalka* (1859) di Dargomyžski, *Judif* (1865) e *Rogneda* (1868) di Serov - venivano rappresentate solo una volta alla settimana, con l'orchestra del balletto, che andava in scena tre volte; sempre tre erano le recite di opera italiana, che utilizzava un'orchestra indipendente. Nel 1880 le orchestre si fusero, dando vita ad un unico complesso di 100 elementi, a cui si aggiungevano 120 coristi.

Il successo contemporaneamente riscosso dal balletto moscovita si deve al talento del leggendario coreografo Marius Petipa, residente a San Pietroburgo, ma che si recò varie volte a Mosca per realizzare i suoi spettacoli. Nel 1869 portò in scena *Don Chisciotte* di Ludwig Minkus, il suo più grande successo, che in seguito fece conoscere nella medesima San Pietroburgo. Il corpo di ballo del Bolshoi si distingue già per la predilezione per l'intenso, cangiante dinamismo dell'azione e per l'individualizzazione dei caratteri, nell'intento di esprimere una completa gamma emozionale, anche violando i canoni classici.

Grande importanza nell'evoluzione del teatro musicale russo ebbe Pëtr Il'ič Čajkovskij, che proprio al Bolshoi portò in scena nel 1869 con grande successo la sua prima opera lirica, *Voevoda*, e nel 1877, con minor fortuna, il suo primo balletto, *Il lago dei cigni*. La prima ufficiale di *Evgenij Onegin* ebbe luogo sempre al Bolshoi nel 1881, benché l'opera fosse stata già presentata dagli studenti del Conservatorio al Teatro Malyj due anni prima. Il 2 febbraio 1884 debuttò al Bolshoi *Mazepa*, il più grande successo della sua carriera; il 19 gennaio del 1887 Čajkovskij salì per la prima volta sul podio del teatro moscovita per dirigere *Gli stivaletti*, versione definitiva de *Il fabbro Vakula*. Nel 1898 *La bella addormentata nel bosco* sigla un felice connubio di musica e danza, che impronerà le successive produzioni del Bolshoi.

Proprio a partire dalla fine degli anni '80 incomincia realmente ad imporsi l'opera nazionale russa, grazie a grandi compositori i cui capolavori costituiscono tuttora il fondamento del repertorio del teatro. Il 16 dicembre 1888 si svolge la storica prima al Bolshoi di *Boris Godunov* di Musorgskij; Rimskij-Korsakov debutta qui nel 1893 con *La fanciulla di neve*, a cui fa seguito *La notte di Natale* nel 1889. Nel 1898 va in scena *Il principe Igor'* di Borodin e due anni dopo il balletto *Raymonda* di Glazunov. Sulle scene del Bolshoi non mancava il repertorio italiano: l'impresario Merelli portò nel 1868 *Otello* di Rossini con Roberto Stagno e Desirée Artôt e nel 1871 Adelina Patti fu protagonista del rossiniano *Barbiere di Siviglia*; ai titoli italiani, francesi e tedeschi già in repertorio si aggiunsero *Rigoletto*, *Aida* e *La traviata* di Verdi, *Faust* e *Roméo et Juliette* di Gounod, *Carmen* di Bizet, *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Die Walküre* di Wagner. Si forma una grande scuola di canto russo, i cui principali esponenti sono Osip Petrov, Lavrentij Donskoj, Aleksandr Antonovskij, Stefan Vlasov, e poi Eulalia Kadmina, Anton Bartsal, Pavel Khokhlov, Nadež da Salina, Ivan Gryzunov, Margarita Gunova, Vasilij Petrov.

In questi anni, in cui a capo della gestione del Bolshoi era lo stesso imperatore di Russia, l'attività teatrale assume un'importanza sempre crescente, coinvolgendo enormi masse, energie e mezzi finanziari, dalla cura per la

preparazione musicale dei giovani cantanti nei conservatori, fino alla realizzazione del grandioso apparato degli allestimenti delle opere e dei balletti.

Nei primi decenni del secolo Mosca vive un intenso periodo di rinnovamento culturale. Mentre in campo poetico emerge il gruppo dei simbolisti, e le esposizioni organizzate dalla rivista *Mir iskusstva* (Il Mondo dell'Arte) favoriscono i contatti con le avanguardie occidentali, nel 1902 Kostantin Stanislavskij fonda il Teatro d'Arte di Mosca; a mettere in luce giovani talenti pensa la compagnia dell'Opera Privata Russa di Mosca, fondata da Sava Mamontov, a cui succede il Teatro d'Opera Privato di S.I. Zimin. A questa fioritura non rimane estraneo il Bolshoi, ormai consacrato fra le più grandi compagnie operistiche del mondo, attraverso imponenti rappresentazioni di *La fanciulla di Pskov* e *Sadko* di Rimskij-Korsakov (1901 e 1906), *Khovanščina* di Musorgskij (1912), *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila* di Glinka (1904 e 1907) e *Francesca da Rimini* di Rachmaninov, improntate a grande intensità espressiva e realismo storico. Se in campo lirico spiccano grandissimi cantanti come il soprano Antonina Neždanova, il tenore di grazia Leonid Sobinov e il basso Fedor Šaljapin, la presenza di Sergej Rachmaninov sul podio del Bolshoi (1904-6), contribuì a migliorare la qualità musicale delle esecuzioni, conferendo inedito risalto al versante strumentale delle opere e dei balletti; per sua iniziativa si mutò la disposizione degli orchestrali e il direttore, che prima stava rivolto verso il pubblico, assunse la collocazione odierna. A lui seguirono Václav Suk (1904-33) e E.A. Kuper (1910-19).

Un periodo di rinnovata creatività coreutica si delinea per la presenza a capo del Balletto, a partire dal 1902, di Aleksandr Gorskij, che riunì attorno a sé danzatori di straordinario talento come Ekaterina Gel'cer, Vera Coralli, Sofia Fëdorova, Aleksandra Balašova, Vasilij Tikhomirov, Mikhail Mordkin, oltre al compositore e direttore d'orchestra Andrej Arends. Gorskij aveva debuttato al Bolshoi ancora nel 1898 con *La bella addormentata nel bosco* e *Rajmonda*, e si era segnalato per il sorprendente realismo conferito alla ripresa di *Don Chisciotte* di Minkus e Petipa (1900), per il quale furono

chiamati per la prima volta i giovani scenografi Konstantin Korovin e Aleksandr Golovin, che con i loro bozzetti dal marcato spirito fiabesco domineranno negli anni seguenti le scene moscovite. L'apice della carriera di Gorskij venne comunque con *Salambò* (1910), su musiche di Arends, perfetta simbiosi di musica e danza, scenografia e azione. Il successo crescente della compagnia del Bolshoi – che attirò molti danzatori provenienti da San Pietroburgo, fra cui Matel'da Kšesinskaja, Anna Pavlova e Mikhail Fokin –, fu consacrato nel 1911 dall'invito a Londra in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione di Giorgio VI.

Gli anni della rivoluzione

La rivoluzione russa rese la vita difficile al Teatro, ma non ne interruppe l'attività.

Nei giorni dell'Ottobre rosso la compagnia, che il 9 marzo precedente aveva eletto a proprio direttore il tenore Leonid Sobinov, adottò una politica di prudente attesa. Il 21 novembre la stagione si aprì regolarmente, ma *Una vita per lo zar* e *Boris Godunov* furono eliminate dal cartellone e sostituite con *La fanciulla di neve* e *Sadko* di Rimskij-Korsakov. In linea con i tempi il poema sinfonico di Glazunov *Stenka Razin* fu trasformato in un balletto che andò in scena nella successiva stagione.

Si accendono in questi mesi dibattiti sul ruolo dell'opera e del balletto nel nuovo stato comunista; ed alcuni bolscevichi propongono addirittura di "migliorare" lo stesso Bolshoi, simbolo di un'arte aristocratica e reazionaria, con l'impiego della dinamite. Messe a tacere le voci estremistiche, si assistette ad una vera esplosione di entusiasmo popolare per il teatro musicale, esplicitamente favorito dal governo sovietico; dal 1919 divenne tradizione ospitare all'interno del Bolshoi i congressi del Partito Comunista, le celebrazioni ufficiali della rivoluzione e di altre ricorrenze di importanza nazionale: tutto questo contribuì a definire il ruolo del Bolshoi come centro della cultura del Paese.

Direttori come Suk, Samuil Samosud, Nikolaj Golovanov e Jurij Fajer contribuirono al miglioramento del livello qualitativo dell'Orchestra, che radunò i migliori strumentisti da tutto il paese, affermandosi non solo

come la massima compagine lirica, ma anche come uno dei migliori complessi in campo concertistico di tutta l'Unione Sovietica. Dagli anni '20 l'Orchestra affrontò infatti anche il grande repertorio sinfonico, dalle integrali di Beethoven e Čajkovskij fino a Scriabin e Richard Strauss, esibendosi regolarmente nello stesso Bolshoi, dove fu realizzata appositamente una camera acustica sul palcoscenico, nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca e nel Palazzo dell'Unione. All'inizio degli anni '20 si svolgevano al Bolshoi concerti sinfonici due volte alla settimana, e dagli anni '30 iniziarono i concerti a sottoscrizione (sei per ciascuna). Nel 1920, in occasione del 150° genetliaco di Ludwig van Beethoven fu intitolata al grande compositore tedesco una sala da concerti, ricavata nell'ex foyer imperiale, che divenne per un ventennio sede di prestigiosi concerti cameristici, a cui prendeva parte anche il Quartetto Bolshoi, formato dalle prime parti dell'Orchestra.

Una considerevole influenza sugli allestimenti scenici venne da Stanislavskij, che nel 1918 inaugurò lo Studio d'Opera del Bolshoi, dove si diede nuova formulazione ai principi della regia operistica; trasformato nel 1924 in Opera Stanislavskij, come ente lirico autonomo, nel 1941 diverrà il Teatro d'Opera Stanislavskij-Nemirovič-Dančenko. Nel 1919 fu creato anche un coro stabile di bambini, scelti fra i figli degli artisti e del personale del Teatro, e l'anno successivo fu istituito da parte del regista Vladimir Losskij un gruppo stabile di mimi, che vivacizzassero le scene di massa.

Sotto la direzione artistica di Suk, che durò fino al 1933, e poi di Samuil Samosud (1936-43), il Bolshoi privilegiò, seguendo le direttive originarie di Lenin, il repertorio nazionale, rendendolo accessibile anche alle classi sociali meno privilegiate, che ora potevano godere di posti prima riservati solo ai cittadini abbienti. Gli anni '20 videro un'intensa promozione della musica classica da parte del governo sovietico, e nuove opere di carattere propagandistico come *I Decabristi* di Zolotarev, *Il figlio del sole* di Vasilenko e *L'artista del toupé* di Šišov videro la luce sulle scene del Bolshoi; nel 1927 l'allestimento del *Boris Godunov* presentò per la prima volta il quadro della Cattedrale di San Basilio, regolarmente espunto

nelle esecuzioni precedenti. Gli anni '30 vedono debuttare al Bolshoi nuove opere, come *Almast* di Spendiarov (1930), *La Lady Macbeth del Distretto di Mtsensk* (1936) di Šostakovič, *Abesalom ed Eteri* del georgiano Zakharij Paliašvili (1939). Nel 1939 ritorna sulle scene del Bolshoi *Una vita per lo zar* di Glinka, ora con libretto modificato e sotto il nuovo titolo *Ivan Susanin*. Non manca comunque in questi anni una intensa presenza di Rossini, Verdi, Puccini, Bizet.

Spiccava la presenza in scena di cantanti leggendari come Antonina Neždanova, Nadežda Obukhova, Ksenija Deržinskaja, Valerija Barsova, Elena Stepanova, Marija Maksakova, Eva Kruglikova, Elisabeta Šumskaja, Ivan Kozlovskij, Sergej Lemešëv, Maksim Michajlov, Nikander Khanaev, Mark Rejzen, Pantelejmon Nortsov, Aleksandr Baturin, Vasilij Lubentzov.

Nel campo del balletto un nuovo stile emerge dall'interazione tra la tradizione delle scuole di Mosca e Leningrado, da cui il Bolshoi prese in prestito molte star, come Marina Semënova e Aleksej Ermolaev; mentre la scenografia assume sempre maggiore importanza e suggestioni orientali emergono nei bozzetti e nelle stesse coreografie. Gli anni '20 costituiscono un periodo di intense sperimentazioni di nuove forme e soggetti in campo artistico. Nel 1920 debutta al Bolshoi Asaf Messerer, che impersonando il Principe Sigfrido ne *Il lago dei cigni* sotto la guida di Gorskij, propone una gestualità intensa ed espressiva, purgata di tutti i manierismi tradizionali; sulla sua scia si collocano, nel 1924, Mikhail Gabovič e Igor' Moiseev. Nel 1925 Kas'jan Golejzovskij, Direttore del Balletto da Camera di Mosca, presenta alla Filiale del Bolshoi *Giuseppe il bello*, su musiche di S. Vasilenko, un lavoro profondamente innovativo nella concezione globale e nelle forme coreutiche, ispirate ai principi del movimento nella scultura.

Dopo la morte di Gorskij a difendere la tradizione accademica fu soprattutto Vasilij Tikhomirov, che dopo la riesumazione di *Esmeralda* di Pagni, portò in scena il 14 giugno 1927 *Il papavero rosso*, su musiche di Glier, il primo grande balletto di ambientazione marcatamente contemporanea, che anticipa alcuni elementi cardine

dell'evoluzione della danza nel decennio successivo: l'acuto scandaglio psicologico dei personaggi, la presenza di una struttura drammatica ad ampio respiro e lo stesso impiego delle forme di danza tradizionale. Anche negli allestimenti dei classici balletti čajkovskiani il Bolshoi rinnovò gli schemi tradizionali nella direzione di una più intima espressività, inserendo anche schemi attinti dalla danza popolare. Emerge in particolare la grande ballerina Ol'ga Lepešinskaja, tanto nel classico *Don Chisciotte* ripreso da Zacharov (1940), quanto in *Svetlana* di D. Klebanov, con coreografia di N. Popko, che debuttò il 9 dicembre 1939.

Gli anni della guerra

L'anno 1941 fu molto duro per il Bolshoi. Il 15 aprile le rappresentazioni furono sospese per l'urgente necessità di riparazioni al Teatro; le ostilità scoppiate due mesi più tardi, non interruppero i lavori, pur mutandone la scansione. Il 28 ottobre in piena notte un aereo tedesco scaricò presso la facciata del Teatro una bomba, che devastò l'atrio d'ingresso.

Il 14 ottobre precedente, tuttavia il governo, per salvaguardare le sue risorse creative e artistiche, aveva provveduto ad evacuare gli artisti e il personale del Bolshoi e le loro famiglie a Kujbyšev (oggi Samara), dove sarebbero rimasti per 21 mesi. Inizialmente, accanto ai concerti dei solisti del Bolshoi, solo *La traviata* di Verdi e *Il lago dei cigni* di Čajkovskij andarono in scena al Palazzo della Cultura di Kujbyšev. L'8 novembre del 1942 fu allestito *Guglielmo Tell* di Rossini, che ottenne un Premio di Stato, seguito il 30 dicembre dal balletto con musica di Jurovskij *Le vele scarlatte*. Nel 1943 ben nove opere e cinque balletti, oltre a numerosi concerti, furono eseguiti a Kujbyšev.

Il 5 marzo del 1942 Samuil Samosud aveva diretto la prima esecuzione assoluta della *Settima Sinfonia* di Sostakovič, composta nell'assediate Leningrado – da cui prende il nome – come monumento musicale alla grande guerra patriottica. “Io dedico la mia sinfonia alla nostra vittoria contro il nazismo, alla nostra futura vittoria sul nemico, alla mia città natale Leningrado”, scrisse il compositore, che successivamente così ricordò quella

storica esecuzione in un messaggio indirizzato ai complessi del Bolshoi: “La prima della mia sinfonia a Kujbyšev fu per me un lieto evento... Nel tragico clima del primo mese di ostilità, l'orchestra, i solisti, e il vostro indimenticabile direttore Samuil Samosud diedero saggio di grande capacità tecnica, ad altissimo livello artistico”. Non tutta la compagnia partì per Kujbyšev, e molti membri rimasero a Mosca, dando vita, per decisione del governo, a rappresentazioni diurne nell'edificio della succursale del Bolshoi; spesso venivano interrotte dall'allarme aereo e gli spettatori dovevano ritirarsi nei rifugi, ma dopo il segnale di cessato pericolo, lo spettacolo proseguiva. In questi anni terribili la compagnia portò in scena nuovi allestimenti, tra cui l'opera di Kabalevskij *Vogne* (Nel fuoco), la prima risposta del teatro alle ostilità, che andò in scena nella succursale il 19 settembre 1942.

Nel frattempo, nonostante la minaccia dei combattimenti presso la capitale, i lavori di restauro diretti dall'architetto A.P. Velikanov procedevano senza interruzione nell'edificio del Bolshoi, avvolto da un paramento mimetico per proteggerlo da ulteriori incursioni.

Nel luglio 1943 la compagnia ritornò a Mosca e due mesi dopo la stagione del Bolshoi si riaprì con *Ivan Susanin* di Glinka, il cui carattere patriottico fu accolto con entusiasmo dagli spettatori che gremivano la sala. In adempimento al servizio nei confronti della patria, i danzatori e i cantanti continuarono le rappresentazioni e i concerti, devolvendo parte dei loro onorari a favore dell'Armata rossa impegnata al fronte. Articolato in sedici complessi ad organico ridotto il Bolshoi eseguì 2000 concerti presso la linea del fronte; negli anni della guerra gli artisti del Teatro effettuarono 10000 fra rappresentazioni e concerti come volontari, esibendosi anche nei centri di reclutamento militare e negli ospedali. Alcuni di quelli che si esibivano per le unità del fronte presso Mosca seguirono l'Armata dal Volga fino a Berlino, dove il 5 maggio 1945, giorno della vittoria, si svolse tra le rovine del Reichstag un grande concerto con la partecipazione delle star del Bolshoi che si erano particolarmente distinte in quegli anni.

Il dopoguerra

Il 21 novembre 1945 si svolse al Bolshoi la celebrazione ufficiale della fine delle ostilità, con la rappresentazione del balletto *Cenerentola* di Prokof'ev, protagonista Ol'ga Lepešinskaja, con la coreografia di Rostislav Zacharov, le scene di P. Vil'jams e la direzione di Jurij Faier.

Nel dopoguerra il Bolshoi, sotto la direzione artistica di Pazovskij (1943-48), Nikolaj Golovanov (1948-53), Aleksandr Melik-Pašae (1953-62), vide un significativo ampliamento del repertorio. Molte opere del patrimonio nazionale dei paesi del Patto di Varsavia vennero messe in scena: *La sposa venduta* di Smetana (1948), *Halka* di Moniuszko (1949), *Jenufa* di Janáček (1958), *Bánk Bán* di Erkel (1949). Molte anche le nuove opere di compositori sovietici, come *Guerra e pace* (1946) e *Semën Kotko* (1957) di Prokof'ev, *La madre* (1956) di Tikhon Khrennikov, *I decabristi* (1937) di Jurij Šaporin. Fu conferita nuova veste scenica ad opere del grande repertorio tradizionale, come *Evgenij Onegin* (1944), *Sadko* (1949, con regia di Boris Pokrovskij), *Boris Godunov* (1943), *Chovanščina* (1950, con regia di Leonid Baratov).

Sul podio dell'Orchestra del Bolshoi si alternano grandi direttori come Melik-Pašae, Jurij Fajer, Vasilij Nebolsin, Boris Chajkin, Aleksej Kovalev, Evgenij Svetlanov, Kirill Kondrašin, Gennadij Roždestvenskij, Mark Ermler; da ricordare anche il ceco Zdenek Halabala, che dirige la prima rappresentazione de *La bisbetica domata* (1958) di Šebalin. Dominano sulle scene cantanti del calibro di Eva Kruglikova, Vera Firsova, Evgenija Smolenskaja, Evgenija Verbitskaja, Sofia Preobaženskaja, Veronika Borisenko, Irina Archipova, Vera Davidova, Sergej Lemešev, Ivan Kozlovskij, Georg Nelepp, Andrej Ivanov, Aleksej Ivanov, Vladimir Ivanovskij, Aleksej Korolev, Pavel Lisitsjan, Evgenij Kibkalo, Maksim Michajlov, Mark Rejzen, Aleksandr Pirogov, Artur Ejzen. Fra i registi più significativi basti ricordare Leonid Baratov, Ruben Simonov, Nikolaj Okhlopkov, grazie ai quali capolavori come *Le nozze di Figaro* di Mozart, *Roméo et Juliette* di Gounod, *Carmen* di Bizet, *Rigoletto*, *La traviata*, *Aida* di Verdi, *Pagliacci* di Leoncavallo, *Lohengrin* di Wagner conobbero nuova

vita sulle scene del Bolshoi.

Nel dopoguerra il Balletto del Bolshoi trova in Galina Ulanova la sua danzatrice simbolo, mentre come Coreografo Principale è designato Leonid Lavrovskij, che nel 1944 porta in scena *Giselle* di Adam e l'anno successivo *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, con un cast eccezionale, che comprendeva la Ulanova, Mikhail Gabovič e Aleksej Ermolaev. Importanti furono anche gli spettacoli di Zakharov, fra cui *Il cavaliere di bronzo*, con musiche di Glier (27 giugno 1949). Una marcata tendenza sperimentale caratterizzano le coreografie di Vasilij Vajnonen per *Mirandolina* di Sergej Vasilenko (1949), di Leonid Jakobson per *Šurale* di Jarullin (1955) e di Konstantin Sergeev per *Il sentiero del tuono* di K. Karaev (1959). Nel 1957 va in scena al Bolshoi con grande successo il balletto *Spartacus* di Aram Khačaturjan con le coreografie di Igor' Moiseev. Accanto alla Ulanova si affermano Maja Plisetskaja, Raisa Stručkova, Marina Kondrat'eva, Rimma Karelskaja, Vladimir Preobraženskij, Nikolaj Fadeečev, Jurij Zdanov.

Nel 1956 il Balletto compì una trionfale tournée a Londra presentando *Romeo e Giulietta*, *Il lago dei cigni*, *La fontana di Bakhchisaraj* e *Giselle*, seguita da quelle nel 1958 a Bruxelles e nel 1959 negli Stati Uniti. Nel 1959 Jurij Grigorovič portò trionfalmente a Mosca, dopo la prima a Leningrado, *Il fiore di pietra*, con musica di Prokof'ev; in questo periodo balletti in un solo atto divengono la forma prediletta per coreografi come Leonid Lavrovskij e i coniugi Natalja Kasatkina e Vladimir Vasil'ov, che hanno firmato spettacoli sempre a quattro mani.

Dal 1961 gli spettacoli del Bolshoi, per rispondere alle richieste del pubblico, furono ospitati anche dal Palazzo dei Congressi del Cremlino, capace di 6000 persone e nel 1964 vennero istituiti i festival annuali *Stelle di Mosca* e *Inverno russo*.

Nel 1964 i complessi del Bolshoi effettuarono una storica tournée al Teatro alla Scala di Milano, in cui furono presentate *Boris Godunov*, *Il Principe Igor*, *La dama di Picche*, *Sadko* e *Guerra e pace*; in quest'occasione l'orchestra si esibì per la prima volta all'estero anche in un programma sinfonico. Gli anni seguenti videro altre

trionfali presenze del Teatro moscovita all'estero, ancora alla Scala nel 1973, ma anche in Germania, Francia, Grecia, Austria, Giappone, Stati Uniti e Canada, imponendo in tutto il mondo la grande tradizione dell'opera russa e della sua scuola di canto.

In questo periodo le scene del Bolshoi sono dominate da un regista di straordinario talento come Boris Pokrovskij, che ha firmato memorabili spettacoli come *Guerra e pace* di Prokof'ev (1959), *La dama di picche* di Čajkovskij, *Falstaff* (1962) e *Otello* (1978) di Verdi, *Tosca* di Puccini. Nel riproporre il repertorio classico russo e internazionale il Bolshoi aprì le porte a grandi registi stranieri fra cui Joachim Herz (*Der fliegende Holländer* di Wagner, 1963) e Erhard Fischer (*Il trovatore* di Verdi, 1972); mentre lo scenografo della Scala di Milano Nicola Benois firma gli allestimenti di *A Midsummer Night's Dream* di Britten (1965), *Un ballo in maschera* di Verdi (1979), *Mazepa* di Čajkovskij (1986). Il repertorio del Bolshoi si ampliò con importanti titoli dell'opera novecentesca, come *Il castello del Principe Barbablù* di Bartók, *La voix humaine* di Poulenc, *L'heure espagnole* di Ravel, ma anche con significativi allestimenti del *Giulio Cesare* di Händel (1979) e di *Iphigénie en Aulide* di Gluck (1983). Da ricordare le nuove produzioni di due capolavori di Rimskij-Korsakov come *La leggenda dell'invisibile città di Kitež* del 1983, con regia di Roman Tikhomirov, e *Il gallo d'oro* del 1988, con regia di Georgij Ansimov.

Tra le illustri voci che contribuirono a consolidare in tutto il mondo la fama del Bolshoi basti ricordare Irina Archipova, Galina Višnevskaja, Tamara Milaškina, Elena Obrazzova, Makvala Kasrašvili, Tamara Sinjavskaja, Bela Rudenko, Vladimir Atlantov, Zurab Sotlikava, Juri Mazurok, Aleksandr Vedernikov, Evgenij Nesterenko, Artur Eizen.

Dal 1964 al 1995 coreografo principale del Bolshoi è stato Jurij Grigorovič. Le sue creazioni, come *La leggenda dell'amore* di A. Melikov (1965), *Lo schiaccianoci* (1966), *Spartacus* (1968, con la direzione di Roždestvenskij e Vasil'ev, Lavrovskij, Liepa, la Maksimova, la Besmertnova), *Il lago dei cigni* (1969), *Ivan il terribile* (1975), *Romeo e Giulietta* (1979) e *L'età dell'oro* di

Šostakovič (1982), sono improntate ad un respiro monumentale e ad una dinamica teatralità, che richiedono negli interpreti straordinarie doti espressive non meno che tecniche. Non meno importanti gli allestimenti de *Il luogotenente Kiže* di Prokof'ev, con coreografia di O. Tarašova e A. Lapauri e Raisa Stručkova protagonista (1963), *Leili e Mecnun* di S. Balasanjan con coreografie di K. Golejzovskij (1964), *Poema eroico* di N. Karentikov, con coreografie di Natalja Kasatkina e Vladimir Vasil'ov (1964) e, più di recente, *Cipollino* di Karen Khačaturjan (dalla fiaba di Gianni Rodari), con coreografia di Genrikh Majorov (1979), *Schizzi* di Alfred Schnittke, con coreografia di A. Petrov. Nel 1967 è andato in scena il fortunato spettacolo *Carmen Suite* di Alberto Alonso, su musiche di Bizet arrangiate da Rodion Ščedrin, come omaggio a Maja Plisetskaja, indiscussa stella della danza moscovita.

Negli anni di Grigorovič accanto alla Plisetskaja emergono al Bolshoi danzatori come Ekaterina Maksimova, Natalija Besmertnova, Nina Timofeeva, Nina Sorokina, Maris Liepa, Mikhail Lavrovskij, Jurij Vladimirov, Vladimir Vasil'ev e in seguito Ljudmila Semenjak, Alla Mikhajčenko, Nadezda Pavlova, Nina Semizorova, Nina Ananjašvili, Nadezda Gračeva, Galina Stepanenko, Inna Petrova, Boris Akimov, Viačeslav Gordeev, Aleksandr Godunov, Aleksandr Bogatyrev, Irek Mukhamedov, Aleksej Fadečev, Andris Liepa.

Alcuni di essi si sono distinti anche come coreografi, come la stessa Plisetskaja, che ha firmato i balletti *Anna Karenina* (1972), *Il gabbiano* (1980) e *La signora con il cane* (1985), sempre con musiche del marito Rodion Ščedrin, e Vladimir Vasil'ev, che ha presentato *Icarus*, con musica di Slonimskij (1971), *Questi suoni affascinanti...* (1978), *Macbeth*, con musiche di Molkhanov (1980); grande successo ha ottenuto nel 1980 il suo balletto su musiche di Gavrivlin *Anjuta*, con la moglie Ekaterina Maksimova come protagonista.

Il Bolshoi oggi

Il 9 marzo 1987 il Consiglio dei Ministri dell'URSS ha emanato un decreto sulle misure da adottare per consolidare l'edificio del Teatro Bolshoi e rinnovare le

sue strutture tecniche. I mutamenti politici ed economici degli anni seguenti in Russia hanno tuttavia costretto al rinvio della messa in opera di tali disposizioni; e il nuovo governo della Repubblica Russa, nell'approvare la loro realizzazione, ha dovuto nondimeno provvedere ad assicurare, durante la chiusura del Bolshoi, una sede adeguata alle rappresentazioni di una compagnia in cui sono attive circa 2500 persone. Così il Governo russo ha emanato un nuovo decreto relativo alla costruzione di un nuovo teatro gemello, che possa costituire la sede della compagnia nel periodo del restauro del vecchio Teatro e in seguito divenire un secondo palcoscenico del Bolshoi. Nello stesso anno è stato siglato un accordo con l'UNESCO, che si è impegnato a fornire esperti di alto livello, e assistenza tecnica per preparare un piano di sviluppo decennale (1995-2005); l'UNESCO ha anche dato il via ad una raccolta internazionale di fondi per finanziare la ricostruzione del Teatro.

Il 20 aprile 1994 si è stabilito il calendario dei lavori divisi in due fasi: la prima vedrà la costruzione del secondo teatro e degli annessi, la seconda il restauro del Bolshoi. Il 28 settembre 1995 è stata posata solennemente sulla Piazza Teatralnaja, presso l'edificio del vecchio Bolshoi, la prima pietra del nuovo Teatro gemello.

Il lavoro di ammodernamento del Bolshoi, che costerà secondo i preventivi circa 400 milioni di dollari, comprenderà l'impianto elettrico e scenotecnico dell'edificio, i camerini degli artisti e i servizi della sala stessa, con scrupolosa attenzione a non compromettere in alcun modo lo storico aspetto artistico dell'edificio.

Dal 1995 Direttore Artistico e Direttore Generale del Teatro Bolshoi è Vladimir Vasil'ev, che ha assunto così la guida dell'intera compagnia di Opera e Balletto; costretto a far fronte ad un momento particolarmente difficile per il Teatro, ha ristrutturato l'intero impianto produttivo, introducendo un sistema contrattuale per tutti gli artisti e dipendenti del Teatro e favorendo un rinnovamento del repertorio.

Sotto la sua direzione sono state allestite numerose nuove produzioni operistiche: *Le nozze di Figaro* di Mozart (con la regia di Herz), *La Bohème* di Puccini (regia di F. Mirdita), *Khovanščina* di Musorgskij (con la direzione di

Mstislav Rostropovič e la regia di Boris Pokrovskij), *Aida* di Verdi (regia di I. Gabitov), *Francesca da Rimini* di Rachmaninov (regia di Pokrovskij), *La traviata* di Verdi (regia di Vasil'ev), *Iolanta* di Čajkovskij (regia di Ansimov), *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev (regia di Peter Ustinov), a cui si aggiungono esecuzioni in forma di concerto di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e *Norma* di Bellini, e riprese rinnovate di *Ivan Susanin* di Glinka (regia di I. Baratov) e *La molinara* di Paisiello (regia di G. Gelovani). Molteplici anche le nuove produzioni di danza tra cui *La bisbetica domata*, su musiche di Domenico Scarlatti, con coreografia di John Cranko ripresa da J. Born, *Mozartiana* su musiche di Čajkovskij e coreografie di Balanchine, *Sogni del Giappone*, balletto in un atto sul tradizionale "Taiko" giapponese con musiche per strumenti a percussione di L. Eto, M. Yamaguchi, R. Tosha e la coreografia di Ratmanskij, *Il lago dei cigni* di Čajkovskij e *Giselle* di Adam con nuove coreografie di Vladimir Vasil'ev, la ripresa del leggendario allestimento di *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev firmato da Lavrovskij.

Da due stagioni Vasil'ev ha rinnovato i vertici delle compagnie di Opera e Balletto, nominando Direttore Musicale del Teatro Bolshoi un pilastro delle stagioni del Bolshoi nei decenni passati come Mark Ermler, che ha ottenuto uno straordinario successo presentando *L'ufficiale della guardia* di Čajkovskij, con la regia della Molostova e Kuznetsov, una rarità accolta con particolare favore dalla critica straniera; nella stessa stagione è andato anche in scena *Mozart e Salieri* di Rimskij-Korsakov con la direzione di Čistjakov.

Come Direttore Artistico del Balletto è stato scelto un artista di straordinario prestigio come Aleksej Fadeečev, che ha dato un rinnovato impulso creativo alla Compagnia. Grandissimo successo ha ottenuto l'omaggio a Balanchine comprendente *Mozartiana* di Čajkovskij, *Sinfonia in do magg.* di Bizet e *Agon* di Stravinskij, allestito da S. Farrell e J. Taras, *Il cavallino gobbo* di Rodion Ščedrin, con coreografie di N. Androsov, e la ripresa, curata dallo stesso Fadeečev, della coreografia di Gorskij per *Don Chisciotte*. In occasione del 200° anniversario della nascita di Puskin è stato organizzato

un festival comprendente i nuovi spettacoli *Insonnia*, con musica di Sergej Zhukov e coreografia di Aleksandr Petukhov, il quadro grottesco *Balda* con musiche di Šostakovič e coreografia di Vasil'ev, calorosamente accolte dal pubblico.

L'attuale stagione, 224ª del Teatro moscovita, include nuove produzioni delle opere *La fanciulla di Pskov* di Rimskij-Korsakov, presentata a dicembre con la direzione di Evgenij Svetlanov e la regia di I. Saroev, e *Rusalka* di Dargomyžskij, andata in scena lo scorso giugno con la direzione di Ermler e la regia di M. Kisljarov; altre novità sono costituite dai balletti *Amleto di Russia* con musiche di Beethoven e Mahler e la coreografia di B. Eifman, presentato a febbraio e *La figlia del Faraone* di Cesare Pugni a cura di Pierre Lacotte, andata in scena nel maggio scorso. Il 18 aprile è andato in scena uno spettacolo per celebrare il 60º compleanno di Vasil'ev.

Attualmente la compagnia del Bolshoi include quasi 2600 persone, fra cantanti, ballerini, direttori, orchestrali, coristi, mimi, tecnici, funzionari e dirigenti che mantengono un repertorio di oltre 30 opere e 30 balletti, con una media di 300 rappresentazioni annuali, per un pubblico di 2000 persone a serata. Ogni stagione comprende numerosi galà in onore dei suoi più prestigiosi artisti oltre a rappresentazioni di beneficenza (Croce rossa, ospizi, campi di accoglienza per bambini, veterani di guerra, orfani, Chiesa russa, ecc.).

L'Orchestra, composta da circa 300 elementi, vanta musicisti di somma levatura, vincitori di concorsi internazionali, attivi in patria e all'estero anche come solisti e membri di ensemble cameristici; alcuni di essi sono stati insigniti del titolo di Artista del Popolo di Russia. Molti fra i musicisti più anziani insegnano al Conservatorio di Mosca o all'Accademia di Musica Gnesin, e hanno avuto come allievi proprio alcune delle nuove leve dell'Orchestra; viene così assicurata la continuità di una gloriosa tradizione di stile esecutivo. Da questa stagione si è ripresa la tradizione dei concerti su sottoscrizione dell'Orchestra nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca.

Il Coro del Bolshoi, di circa 140 elementi, è attivo non

solo in campo lirico, ma anche nel repertorio oratoriale e sacro. I suoi membri sono educati a sviluppare singolarmente precipue capacità attoriali, grazie all'impostazione estremamente individualizzata che viene conferita alle scene corali negli allestimenti lirici del Teatro. Vi è anche un coro di bambini di 40 elementi, dai 7 ai 16 anni, diretto da Andrej Zaboronok, che si è presentato in patria e all'estero in programmi solistici. Ad integrare l'azione del coro è attivo un gruppo mimico di circa 75 attori professionisti, presente in quasi tutti gli allestimenti lirici e che assume importanza determinante in scene di massa.

Accanto ad un'intensa attività discografica e concertistica in patria il Teatro Bolshoi continua ad effettuare intense tournées all'estero; la compagnia lirica nella scorsa estate si è mossa con l'organico completo di 300 elementi per alcune trionfali recite all'inizio di agosto di *Boris Godunov* e *L'amore delle tre melarance* al Coliseum Theatre di Londra, precedute nel mese di luglio da non meno acclamate performances del corpo di ballo in *La bayadère*, *Paganini*, *Giselle*, *Spartacus*, *Raymonda*, *Il lago dei cigni* e *Don Chisciotte*; nello scorso settembre si è quindi recata a Cipro. Il Balletto è impegnato nella corrente stagione negli Stati Uniti con *Romeo e Giulietta* e *Don Chisciotte* e *Giselle*, in Spagna con *La bella addormentata nel bosco* e *Giselle*, in Israele con *Giselle*, e in Egitto.

L'Opera del Bolshoi, reduce da un concerto al Festival di Aspendos in Turchia, sarà nel prossimo agosto in Corea del Sud, con *La dama di picche*; per l'anno prossimo è prevista una nuova tournée dell'Opera e del Balletto al Covent Garden di Londra, mentre il Balletto si recherà all'Opéra Bastille di Parigi.

a cura di Gianni Godoli

ORCHESTRA DEL TEATRO BOLSHOI

violini primi
 Rimma Stepanjan
 Petr Tarasevič
 Asja Kušner
 Ljubov Kalašnikova
 Dagmara Kalaškova
 Elena Isačik
 Marina Dneprovskaja
 Leonid Lundstrem
 Irina Mitčurina
 Vladimir Skljarevskij
 Olga Pervozvanskaja
 Julja Zabavnikova
 Tamara Vinnikova

violini secondi
 Roman Jančiašin
 Vladimir Kozemjako
 Evgenja Astachova
 Elena Putnikova
 Ksenja Rozanova
 Valerja Gajdar
 Vera Čecik
 Sergej Korolev
 Julia Tjulkina
 Mark Benir

viola
 Igor' Boguslavskij
 Pavel Fedoseev
 Larissa Poltorazkaja
 Sergej Jedunov
 Ljubov Tokareva
 Natalja Sablina
 Irina Lakščina
 Aleksei Kočergin

violoncelli
 Vsevolod Jakimenko
 Andrej Krasilnikov
 Gavriil Šapošnikov
 Vladimir Skuvalov
 Dmitrij Čeglakov
 Dmitrij Deduchin
 Maksim Zolotarenko

contrabbassi
 Anatolij Valetnij
 Aleksej Sablin
 Leopold Andreev
 Michail Kisel
 Victor Maladjan
 Aleksej Manakov

flauti
 Sergej Balaskov
 Vladimir Sytčev
 Aleksander Kozlov

oboi
 Sergej Lysenko
 Vladislav Komisarčuk
 Evghenij Ivanov

clarinetti
 Sergej Vlassov
 Gennadij Zubritskij
 Nikolaj Sokolov

fagotti
 Stanislav Katenin
 Aleksander Ščalin
 Vladimir Turčaninov

corni
 Maksim Melnikov
 Ilja Pervozvanskij
 Vjacheslav Taran
 Anton Anoprienko

trombe
 Vjačeslav Prokopov
 Denis Murzov
 Vladimir Puščečnikov

tromboni
 Aleksander Morozov
 Pavel Gajdaj
 Aleksander Rybintzev

tuba
 Aleksander Žbanov

percussioni
 Konstantin Semenov
 Guennadij Butov
 Nikolaj Grišin
 Sergej Prozorov
 Sergej Vetrov

pianoforte
 Vladimir Puščečnikov

arpe
 Irina Paščinskaya
 Alla Koroleva

CORO DEL TEATRO BOLSHOI

direttore del coro
 Stanislav Lykov

maestri del coro
 Nikolaj Sadikov
 Aleksej Stepanov

responsabile del coro
 Boris Dergačev

responsabile segreteria
 Elena Uzkaia

soprani primi
 Irina Baškireva
 Svetlana Grabar'
 Elena Guseva
 Galina Kočeva
 Ljubov' Kuznetsova
 Ljudmila Masjagina
 Marina Minina
 Ljudmila Petrova
 Tamila Rumjantseva
 Valerja Sokolovskaja

soprani secondi
 Natalja Alova
 Tat'jana Kolesnikova
 Irina Ozerova
 Elena Panibratseva
 Ekaterina Pavlova
 Lidia Perova
 Maria Petrova
 Galina Samsonova
 Olga Sokolovskaja

contralti primi
 Marina Alekseenko
 Tamara Dobromirova
 Lidia Kir'janova
 Irina Mernaja
 Valentina Sidel'nikova
 Natal'ja Šipulina
 Ol'ga Strel'tsova
 Tat'jana Vedeneeva
 Anna Vojskovskaja

contralti secondi
 Elena Bagirova

Natal'ja Čuprova
 Irina Jurikova
 Tat'jana Lundina
 Inessa Molodtsova
 Tat'jana Ovodova
 Lilja Volkova
 Svetlana Vovk

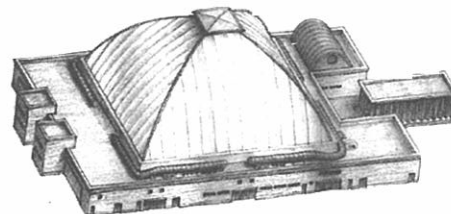
tenori primi
 Aleksandr Eliseev
 Vasilij Gerasimčuk
 Vjačeslav Kostričkin
 Aleksandr Luk'jančuk
 Sergej Orlov
 Nikolaj Raskovskij
 Vladimir Sokolovskij
 Valentin Solopov
 Michail Šuvalov

tenori secondi
 Aleksej Černych
 Vladimir Danilov
 Agzam Kafizov
 Gennadij Kurenkov
 Nariman Orudžev
 Eduard Rjabych
 Jurij Udalov

bassi primi
 Rasul Aslanov
 Vladimir Baibičev
 Victor Bogatyrev
 Vladimir Emel'janov
 Valerij Grišin
 Sergej Majorov
 Petr Malevič
 Petr Šitsko
 Aleksandr Timošin
 Pavel Zorin

bassi secondi
 Vjacheslav Alechin
 Evgenij Burmatskij
 Boris Favr
 Dmitrij Kornev
 Vladimir Nekrasov
 Jurij Okišev
 Marat Vaganov

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*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,
Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta 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*

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*

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

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e

Sandro Calderano, *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 e Graziella Pasini, *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*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford,

Ravenna

Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian Stoutzker, *Londra*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Leonardo e Monica Trombetti,

Ravenna

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*

Associazione Viva Verdi, *Norimberga*

Camst Impresa Italiana di

Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca, *Milano*

CMC, *Ravenna*

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*

Parmalat, *Parma*

Rosetti Marino, *Ravenna*

Sala Italia, *Ravenna*

SEASER - Marina Porto

Turistico, *Ravenna*

Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,

Ravenna

Technogym, *Forlì*

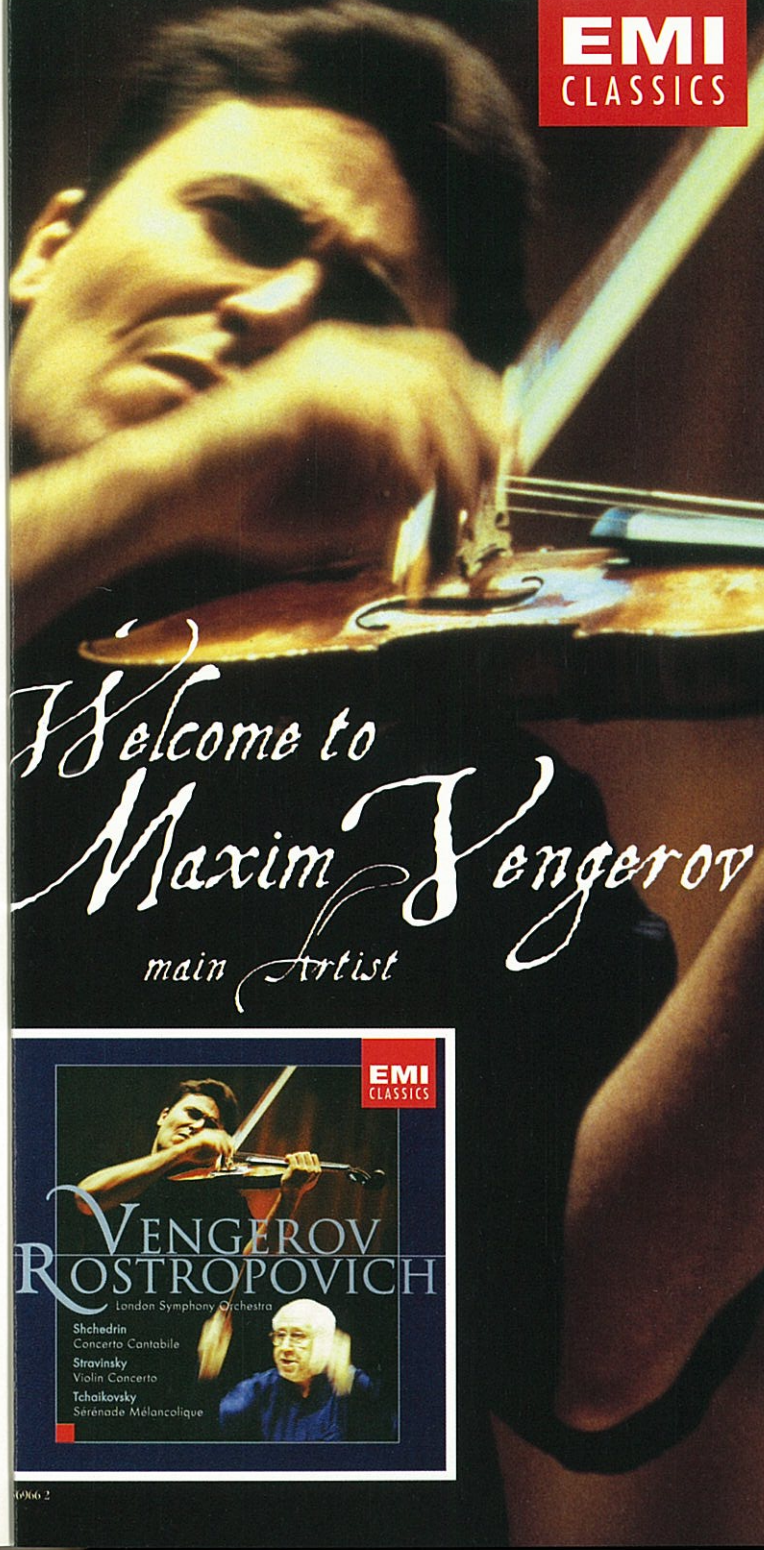
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*

Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

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

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Commerciale Italiana
Banca Di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
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
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Nexta
Pirelli
Proxima
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca



Welcome to
Maxim Vengerov
main Artist

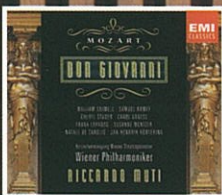




7 69580 2 - BOX 3CD



7 47978 8 - BOX 3CD



7 54255 2 - BOX 3CD



7 64873 2 - BOX 4CD



5 55489 2 - BOX 2CD

EMI
CLASSICS

RICCARDO MUTI

WIENER PHILHARMONIKER



Di prossima pubblicazione:

Haydn "Le ultime sette parole di Cristo sulla croce"