

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Palazzo Mauro de André  
Venerdì 12 luglio 2002, ore 21

**Orchestra del Maggio Musicale  
Fiorentino**

*direttore*  
**Zubin Mehta**

---

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA  
con il patrocinio di:  
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

# Fondazione Ravenna Manifestazioni

## *Soci della Fondazione*

Comune di Ravenna  
Regione Emilia Romagna  
Provincia di Ravenna  
Camera di Commercio di Ravenna  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna  
Associazione Industriali di Ravenna  
Associazione Commercianti Ravenna  
Confesercenti Ravenna  
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna  
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna  
Diocesi di Ravenna  
Fondazione Arturo Toscanini Parma  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

# Ravenna Festival

*ringrazia*

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL  
ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA  
ASSICURAZIONI GENERALI  
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA  
BANCA POPOLARE DI RAVENNA  
BARILLA  
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA  
CENTROBANCA  
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI  
CMC RAVENNA  
COCIF  
CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA  
COOP ADRIATICA  
CREDITO COOPERATIVO PROVINCIA DI RAVENNA  
DRESDNER PRIVATE BANKING  
ENI  
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA  
FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI  
GRUPPO VILLA MARIA  
I.C.R. INTERMEDI CHIMICI RAVENNA  
I.NET  
ITER  
LEGACOOP  
MAIE  
MIRABILANDIA  
PIRELLI  
PROXIMA  
ROLO BANCA  
SAPIR  
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA  
THE SOBELL FOUNDATION  
THE WEINSTOCK FUND  
UBS

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



*Presidente onorario*

Marilena Barilla

*Presidente*

Gian Giacomo Faverio

*Comitato Direttivo*

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

*Segretario*

Pino Ronchi

---

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani,  
*Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,  
*Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,  
*Parma*

Maurizio e Irene Berti,  
*Bagnacavallo*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti,

*Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*  
Giancarla e Guido Camprini,  
*Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*  
Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*  
Margherita Cassis Faraone, *Udine*  
Giuseppe e Franca Cavalazzi,  
*Ravenna*

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*  
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*  
Richard Colburn, *Londra*  
Ludovica D'Albertis Spalletti,  
*Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*  
Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*  
Roberto e Barbara De Gaspari,  
*Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri,  
*Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*  
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*  
Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*  
Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*  
Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,  
*Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*  
Domenico e Roberta Francesconi,  
*Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*  
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*  
Giuseppe e Grazia Gazzoni

---

Frascara, *Bologna*  
 Vera Giulini, *Milano*  
 Maurizio e Maria Teresa Godoli,  
*Bologna*  
 Roberto e Maria Giulia Graziani,  
*Ravenna*  
 Dieter e Ingrid Häussermann,  
*Bietigheim-Bissingen*  
 Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*  
 Michiko Kosakai, *Tokyo*  
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*  
 Franca Manetti, *Ravenna*  
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*  
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*  
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*  
 Giandomenico e Paola Martini,  
*Bologna*  
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,  
*Ravenna*  
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*  
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e  
 Sandro Calderano, *Ravenna*  
 Maura e Alessandra Naponiello,  
*Milano*  
 Peppino e Giovanna Naponiello,  
*Milano*  
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
 Gianpaolo e Graziella Pasini,  
*Ravenna*  
 Desideria Antonietta Pasolini  
 Dall'Onda, *Ravenna*  
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*  
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
 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*  
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*  
 Angelo Rovati, *Bologna*  
 Mark e Elisabetta Rutherford,  
*Ravenna*  
 Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*  
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*  
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
 Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*  
 Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*  
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
 Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*  
 Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*  
 Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*  
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*  
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*  
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
 Leonardo e Monica Trombetti,  
*Ravenna*  
 Roberto e Piera Valducci,  
*Savignano sul Rubicone*  
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*  
 Gerardo Veronesi, *Bologna*  
 Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*  
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*  
 Lord Arnold e Lady Netta  
 Weinstock, *Londra*  
 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*  
 Centrobanca, *Milano*  
 CMC, *Ravenna*  
 Credito Cooperativo Provincia di  
 Ravenna  
 Deloitte & Touche, *Londra*  
 Freshfields, *Londra*  
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*  
 IES Italiana energia e servizi, *Mantova*  
 ITER, *Ravenna*  
 Italfondionario, *Roma*  
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti,  
*Vienna*  
 L.N.T., *Ravenna*  
 Marconi, *Genova*  
 Matra Hachette Group, *Parigi*  
 FBS, *Milano*  
 Rosetti Marino, *Ravenna*  
 SMEG, *Reggio Emilia*  
 SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*  
 Terme di Cervia e di Brisighella,  
*Cervia*  
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*  
 Winterthur Assicurazioni, *Milano*

---

---

**Orchestra del Maggio Musicale  
Fiorentino**

*direttore*  
**Zubin Mehta**

---

---

GUSTAV MAHLER (1860-1911)  
Prima Sinfonia in re maggiore "Titano"

*Langsam. Schleppend - Sehr gemächlich*

*Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell -  
Trio. Recht gemächlich - Tempo primo*

*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen -  
Ziemlich langsam - Sehr einfach und schlicht wie eine  
Volksweise - Wieder etwas bewegter, wie im Anfang*

*Stürmisch bewegt*

IGOR STRAVINSKIJ (1882-1971)  
*Le Sacre du printemps*

L'adorazione della terra

*Introduzione - Gli àuguri primaverili. Danze degli  
adolescenti - Gioco del rapimento - Cortei primaverili -  
Giochi delle città rivali - Corteo del saggio - Adorazione  
della terra. Danza della terra*

Il sacrificio

*Introduzione - Cerchi misteriosi degli adolescenti -  
Glorificazione dell'Eletta - Evocazione degli antenati -  
Azione rituale degli antenati - Danza sacra dell'eletta*

---



**Gustav Mahler**

## Gustav Mahler

### PRIMA SINFONIA “DALL’INFERNO AL PARADISO”

**L**a Prima Sinfonia, “eine so exzentrische Symphonie”, come l’ha definita Bruno Walter, fu abbozzata nel 1885 a Kassel, e già prima, come sappiamo, esisteva il frammento a quattro mani dello “Scherzo”. Mahler, dopo il trionfale annuncio del 29 marzo 1888, la ritoccò ulteriormente alla fine dello stesso anno, mentre era a Budapest. La storia delle successive versioni è, al solito, tormentata.

Quando la sinfonia fu eseguita la prima volta (Budapest, 20 novembre 1889), essa fu annunciata come “poema sinfonico in due parti”, senza programma o analisi di sorta, e così articolata:

#### *Prima parte:*

1. Introduzione e allegro comodo; 2. Andante; 3. Scherzo;

#### *Seconda parte:*

4. A la pompes funebres [sic], attacca; 5. Molto appassionato [sic].

Mahler compì la prima revisione ad Amburgo, nel gennaio 1893, e allora, sembra, eliminò l’“Andante”. Nell’estate si dedicò a una seconda revisione, ultimata il 16 agosto 1893: restaurò l’“Andante”, intitolando e articolando il tutto come segue:

Symphonie “Titan” in 5 Sätzen (2 Abteilungen)

#### *Prima Parte:*

*Aus den Tagen der Jugend* (“Dai giorni di gioventù”)

a) *Frühling und kein Ende* (“Primavera senza fine”)

b) *Blumine*

c) *Mit vollen Segeln* (“A vele spiegate”)

#### *Seconda Parte:*

*Commedia humana*

d) *Todtenmarsch in Callots Manier* (“Marcia funebre nello stile di Callot”)

e) *Dall’Inferno al Paradiso* [in italiano nell’originale]

Come ormai dovrebbe essere noto, esistono soltanto deboli contatti tra la Prima Sinfonia e l'”intricatissimo e artificiosissimo romanzo di Jean Paul, *Titan* (1800-1803), storia del giovane Albano, figlio di un principe tedesco, che, dopo avere cercato un'esperienza di eroica palingenesi integrale, politica, pedagogica e sentimentale, attraverso un viaggio in Italia, ritorna nel suo principato in un piccolo mondo filisteo ma confortevole, godendo le dolcezze della primavera tedesca e di un idillio all'ombra del potere. Pallida ombra, nelle sue ambizioni pedagogiche, del *Wilhelm Meister* di Goethe, il romanzo ha anche un suo versante demoniaco, rappresentato dall'amico-nemico di Albano, il coetaneo e condiscipolo Roquairol, suo alter ego corrosivo e critico, distillatore di sofismi intellettuali. Della dialettica Albano-Roquairol, alcuni hanno voluto vedere le tracce simboliche nella dialettica tematica del finale della sinfonia; altri, nel terzo tempo (*Feierlich und gemessen*), e davvero non vedo come. Un'altra evidente reminiscenza da Jean Paul è *Blumine*, ma una reminiscenza onomastica e non più: il primo volume, pubblicato a Tubinga nel 1810, di una raccolta di articoli di giornale che Jean Paul trascelse fra i suoi numerosissimi, era intitolato *Herbst-Blumine*. *Blumine*, lungi dall'essere un diminutivo (!) di *Blume*, “fiore”, significa, nelle intenzioni dello scrittore romantico, “raccolta di fiori”; quindi, “raccolta di fiori d'autunno”. Non si riesce a vedere alcuna relazione tra il lezioso titolo del libro e il suo farraginoso contenuto, e la pagina mahleriana.

L'articolazione che ho descritto risulta dal manoscritto del 1893, oggi celebre per le sue recenti avventurose peripezie. Ma per la seconda esecuzione della sinfonia (Amburgo, 27 ottobre 1893), Mahler preparò un'articolazione e un'intitolazione più elaborate, aggiungendo un lungo programma letterario e pittorico, e battezzando la sua composizione: «“Titan”, poema sinfonico in forma di sinfonia».

*“Titan”, eine Tondichtung in Symphonieform*

PRIMA PARTE: “Aus der Tagen der Jugend”, Blumen-,  
Frucht-und Dornstücke

(“Dai giorni di gioventù: un po' di fiori, di frutti, di spine”)

1. “*Frühling und kein Ende*”. *Einleitung und Allegro comodo* (Die *Einleitung* stellt das *Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf* dar) (“L’introduzione rappresenta il risveglio della natura dal lungo sonno invernale”).
2. “*Blumine*”. *Andante*.
3. “*Mit vollen Segeln*”. *Scherzo*.

In queste nuove indicazioni programmatiche compare un altro riferimento a un famoso romanzo di Jean Paul, a cui allude il sottotitolo complessivo della prima parte: *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokat F.St. Siebenkäs im Reichsmarktflucken Kuhschnappel*, uscito nel 1796, e, in seconda edizione riveduta, presso la Realschulbuchhandlung di Berlino, nel 1818 (“Un po’ di fiori, di frutti, di spine, ovvero vita coniugale, morte e matrimonio dell’avvocato dei poveri F.St. Siebenkäs nella borgata di Kuhschnappel”), noto semplicemente come *Siebenkäs*. Anche qui, a parte la suggestione onomastica, è quasi impossibile scorgere alcuna relazione tra la musica della sinfonia e i temi jeanpauliani.

#### SECONDA PARTE: “*Commedia humana*”

4. “*Gestrandet!*” (*ein Todtenmarsch in “Callots Manier*”)  
 (“In difficoltà! Marcia funebre nello stile di Callot”).  
 Segue, a questo punto, la più lunga delle indicazioni programmatiche addotte da Mahler per la Prima Sinfonia: “A illustrazione di questo movimento valgano le seguenti osservazioni. Lo stimolo esterno della composizione di questo brano musicale è venuto all’autore da un’immagine caricaturale nota a tutti i bambini austriaci: “Il corteo funebre del cacciatore”, che si trova in un antico libro di fiabe. Gli animali della foresta accompagnano alla sepoltura la salma del cacciatore morto: le lepri recano lo stendardo... insieme con gatti, rospi, cornacchie, cervi, caprioli, volpi... e altri animali in atteggiamenti farseschi...”.
5. “*Dall’inferno al paradiso*” (*Allegro furioso*) *folgt, als der plötzliche Ausbruch eines im Tiefsten verwundeten Herzens* (“...segue immediatamente, come l’improvviso

scoppio di disperazione di un cuore ferito nel profondo”).

Dopo la terza esecuzione (Weimar, 3 giugno 1894), Mahler eliminò l'Andante, ossia *Blumine*, e il programma illustrativo. Una terza revisione, senza *Blumine*, seguì nel 1896, in vista della quarta esecuzione (Berlino, 16 marzo 1896), in cui l'opera fu annunciata semplicemente come “Sinfonia in re maggiore”. La prima edizione fu preparata dalla casa viennese Weinberger nel febbraio 1899, e una successiva edizione uscì presso l'Universal Edition di Vienna nel maggio 1906; entrambe, senza *Blumine*, che rimase inedita per ottant'anni dalla sua composizione, e per quasi sessant'anni dopo la morte di Mahler. Un'ultima revisione della sinfonia in quattro tempi impegnò l'autore tra il 1906 e il 1907.

[Sappiamo di una disastrosa passeggiata nel Wienerwald, nel 1878. In quell'occasione, Mahler era in compagnia del suo amico Feld. Costui, facoltoso borghese di Budapest, aveva mandato a Vienna la moglie e le due figlie, con l'intento di far delle ragazze due buone dilettanti di musica, e il diciottenne Mahler era divenuto il loro insegnante di pianoforte. Egli scoprì un notevole talento soprattutto nella dodicenne Jenny, e strinse eccellenti rapporti con Feld padre durante le frequenti visite di costui a Vienna. Le sorelle e la madre ritornarono a Budapest nel 1884. Fu un'amicizia che sopravvisse, e anzi si rinnovò nel 1889, quando Mahler fu condotto dalle sue peregrinazioni proprio nella città ungherese. Mahler regalò il manoscritto della Prima Sinfonia in cinque tempi, secondo la revisione dell'agosto 1893, a Jenny Feld, sposata nel frattempo all'americano Perrin, un uomo d'affari che viveva a Bruxelles. Il manoscritto fu ereditato dal loro figlio John C. Perrin, nato in Belgio nel 1894. L'8 dicembre 1959, costui vendette il manoscritto, tramite Sotheby di Londra, alla moglie dell'americano Henry Osborn, a noi già noto per l'analogo acquisto di *Waldmärchen*, il quale a sua volta lo donò alla biblioteca dell'Università di Yale. Poiché il manoscritto del 1893 è l'unica fonte per la conoscenza di *Blumine*, esso non poteva non interessare musicisti e musicologi. *Blumine*, ascoltata dal pubblico nelle prime tre esecuzioni della sinfonia (1889, 1893, 1894), e poi

abbandonata e dimenticata, fu ripresa, per la prima volta nel nostro secolo, e dopo settantatré anni, il 18 giugno 1967, al festival di Aldeburgh; quel giorno, Benjamin Britten diresse *Blumine* da sola con la New Philharmonia Orchestra. La prima ripresa della sinfonia in cinque tempi, compresa *Blumine*, ebbe luogo il 9 aprile 1968 nella Woolsey Hall dell'Università di Yale, a New Haven, Connecticut; la New Haven Symphony Orchestra fu diretta da Frank Brieff, il quale seguì, per gli altri quattro tempi già noti, proprio il manoscritto del 1893, diverso dalle recenti edizioni, e in particolare dall'edizione critica preparata dalla "Gustav Mahler Gesellschaft" di Vienna. *Blumine* è stata pubblicata per la prima volta, da sola, dalla Theodore Presser Company, Bryn Mawr (Pennsylvania) 1968.]

Paul Bekker ha analizzato le sinfonie di Mahler con penetrazione e precisione insuperabili, e il suo libro (*Gustav Mahler Sinfonien*, Tutzing, 1969) è, ad un tempo, un manuale mahleriano e un saggio di metodo. Intendo le mie osservazioni come postille, o come parziali estensioni di giudizi esaurienti indicati al lettore quali punti di riferimento. È stato detto, con l'aria di fare chissà quale scoperta, che la Prima Sinfonia non è l'opera di un esordiente, e che in essa è già prevedibile tutta la musica delle sinfonie mahleriane successive. Ma perché tanto stupore? La *Prima* è fin troppo scopertamente un'opera matura, una grande ricapitolazione, il centro di una fase di vita, se non di una vita intera. Diversamente dall'op. 21 di Beethoven, le cui piccole burle alle spalle della tonalità ci emozionano costringendoci a pensare a tutto quel che verrà poi, la *Prima* di Mahler è già un conclusivo sistema di autocitazioni. È la citazione di un mondo, ed è già una sorta di autobiografia culturale; perciò è anche una storia personale, un *Bildungsroman* scritto in prima persona, e ripercorre una selva di idee musicali piuttosto che segnare un itinerario ancora da progettare, poiché quell'itinerario è già progettato e in gran parte già percorso. Valgono più che mai, a questo proposito, due affermazioni: quella di Adorno, secondo cui la musica mahleriana "anticipa terribilmente con mezzi passati ciò che deve venire", e quella fatta propria in Italia, per

esempio, da Luigi Rognoni, che colloca l'*inneres Programm* mahleriano in una zona lontana dalla deteriore musica a programma. Osservo, in aggiunta, che questi caratteri ci conducono verso un'analogia inevitabile: come in opere più tarde, in virtù dell'*inneres Programm*, la sinfonia mahleriana è un romanzo simbolico e morale il cui eroe è la musica, così nella *Prima* la musica è il protagonista di un romanzo più propriamente autobiografico. Nell'un caso e nell'altro, sarebbe ingiusto parlare di banale "descrizione". Il *Naturlaut*, subito presente nelle indicazioni che aprono il primo tempo (*Langsam, schleppend; wie ein Naturlaut*, "Lento, strascicato; come un suono della natura", dove il *Naturlaut* si riferisce agli intervalli di quarta discendente dei flauti e dell'ottavino nelle battute 3 e 5), non allude al caos e al detrito sonoro e insieme ideologico, come nell'avanguardia "in crisi", ma è di natura perfettamente musicale. Non rappresenta, come molti vogliono, un'annessione dell'extramusicale alla musica, ma significa che la ricapitolazione comprende *tutto*; indica la totalità, non l'alterità. Per convincersi che la Prima Sinfonia è un grande registro conclusivo, quantunque tutto pronto ad essere riscritto e riassorbito, si pensi a due significativi termini di raffronto. Il primo, ovvio, è di un altro compositore: il principio della Quarta Sinfonia di Beethoven. Ovvio, poiché Mahler ce ne offre un'allusione esplicita, oppure una ben disegnata reminiscenza. Nel primo tempo della *Quarta* beethoveniana, l'introduzione (*Adagio*) si apre con un pedale di tonica, di cinque battute, tenuto dai fiati, mentre agli archi è affidata una progressione di terze discendenti. Mahler sembra servirsi quasi degli stessi mezzi, rovesciati: gli archi fanno udire una lunghissima nota, la dominante, tenuta per quarantacinque battute, mentre i legni espongono il celebre *Naturlaut* di quarta discendente nelle battute 3-9, e subito dopo si leva un polverio di terzine di clarinetti e di squilli di trombe. In Beethoven, gli arpeggi di ottavi alternati a pause, suonati pianissimo e insieme da archi e fiati, trattengono la tensione e costringono l'ascoltatore in attesa a guardare sempre verso la stessa parte, là da dove proromperà l'*Allegro vivace* nella battuta 39, mentre nell'ascolto del

parallelo passo mahleriano si è costretti a guardare in tutte le direzioni, poiché la novità può sorgere da qualsiasi parte. L'altro termine di raffronto è dello stesso Mahler: il primo tempo della Sesta Sinfonia, con i temi, non numerosi e di facile inventario, saldamente ritmati e altrettanto saldamente radicati nel terreno sonoro, e anche questo lascia intendere quanto la *Prima*, invece di procedere drammaticamente per una strada, sia un panorama circolare, una visione folta di elementi variegati. Con felice immagine, Erwin Stein ha paragonato i temi della *Prima* ad un mazzo di carte continuamente rimescolato, e la similitudine è molto più persuasiva dello stanco parallelo sovente ripetuto, di un Mahler che si attorciglia in interminabili e prolisse volute secondo la tendenza dello *Jugendstil*.

Il desiderio di totalità è fortemente connesso col suono, la novità maggiore della Prima Sinfonia rispetto alla vasta e pur variegata partitura di *Das Klagende Lied*. Adorno osserva che gli archi, tenendo a lungo il la, suonano “tutti con armonici, ad eccezione del terzo gruppo più grave dei contrabbassi, arrivando fino al la sopracuto, un suono dal sibilo fastidioso, simile a quello emesso da certe locomotive antiquate. Questa sonorità consunta discende dal cielo simile a un logoro sipario e affligge l'orecchio così come una metallica coltre di nubi ferisce l'occhio sensibile”. Adorno condensa questi aspetti del suono mahleriano in una categoria che egli chiama “sipario e fanfara”. Certamente, la strumentazione della Prima Sinfonia è tutta destinata a suggerire l'atto del rompere un velario e dell'irrompere attraverso qualcosa, un irrompere che la semplice struttura matematica del ritmo rivela ordinato, ma che colpisce l'orecchio come un vitale disordine, o come un elemento tridimensionale che all'improvviso si protenda bizzarramente da un quadro. Il *Naturlaut* di quarta discendente si riveste più che mai di questa funzione: è il “cucù dei legni che irrompe senza badare al metro e al tempo, con un procedimento che diverrà tipico di Mahler”.

Diversamente dal principio della *Seconda*, dove le idee musicali si seguono in una faticosa scalata fino a costruire una struttura verticale, un'architettura di temi proiettata verso l'alto, in stile gotico, nella *Prima* Mahler

avvezza l'ascoltatore all'illusione e alla sorpresa delle false partenze.

La quarta discendente del *Naturlaut* si ripete in progressione a sua volta discendente, a partire dalla dominante: la-mi, fa-do, re-si bemolle... quest'ultima è una terza maggiore, e siamo tentati di considerare il si bemolle, sopradominante, come un'appoggiatura della dominante che a questo punto ci saremmo aspettati d'incontrare. Invece il si bemolle diventa di colpo la tonica (bt. 9, *Più mosso*), sulla quale svolazzano le terzine dei clarinetti. Ci troviamo in si bemolle maggiore, finché i primi due fagotti, con una breve ascesa cromatica, passano dal si bemolle al si naturale, e poi al do (btt. 13-15); a questo punto, i primi due oboi, a distanza di una terza l'uno dall'altro, compiono con moto parallelo un salto di sesta, dall'eco intensamente slava. Gli squilli di tromba che seguono sono in re maggiore, e smentiscono bruscamente il nostalgico la minore (da do-mi a la-do) dei due oboi; mentre tutto questo avviene, gli archi continuano a suonare l'interminabile la, mutato ormai in sibillino Giano bifronte della tonalità. La fanfara delle trombe è lontana dall'orchestra, ed è come se venisse da dietro le quinte: l'esperienza del *Fernorchester* in *Das klagende Lied* suggerisce a Mahler un effetto sicuro ed efficace, ma soprattutto un valore rappresentativo e, almeno in parte, simbolico, ossia il presentimento di "quel che è celato e sta per presentarsi ai nostri occhi". Nel momento in cui i violini e i primi due gruppi di violoncelli cessano di suonare il lunghissimo la (bt. 46), le tre trombe rientrano nell'orchestra, con una trovata spettacolare, e il primo gruppo di violoncelli espone un disegno melodico in progressione ascendente, a partire dall'immane e onnipresente dominante. Paul Bekker lo presenta come il capofila dei *chromatische Motive*, che egli distingue, nell'analisi della Prima Sinfonia, dagli *akkordische Motive* e dai *diatonische Themen*. Rosamund Mc Guinness vi trova una reminiscenza del tema che apre il Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra, op. 83, di Brahms, composto verso il 1881.

Quando i violoncelli accompagnati dal primo fagotto espongono il tema principale (btt. 61-69), e noi

riconosciamo la celebre melodia del Lied *Ging heut' morgen übers Feld*, l'ascoltatore incontra un vecchio amico. Si badi, tuttavia, che l'autocitazione è "autobiografica" in un senso né privato né descrittivo. In questa ricomparsa non esistono allusioni ad eventi individuali, o ricordi di gioventù. L'eroe della sinfonia è la musica, la quale scrive la propria autobiografia in termini musicali. Il *fahrender Geselle* ritorna come idea e tema; la musica dei *Gesellenlieder* ritorna in vita, mostra di non essere spenta dopo la struggente elegia che chiudeva *Die zwei blauen Augen*, e dice all'ascoltatore: "Sono ancora qui!".

A partire dalla battuta 162, e per un vasto tratto di 43 battute, la dinamica rallenta e si attenua proprio mentre il suo sviluppo sembrava crescere all'infinito su se stesso, e l'energia quasi si spegne. Bekker ha definito "crisi" la condizione in cui procedono, nelle sinfonie mahleriane, zone come questa: una condizione di crollo, di inaridimento, in cui la musica si arena come in un deserto di sabbia. L'ascoltatore sa che da simili zone la musica mahleriana riemerge con vigore intatto; tuttavia, l'alternanza suscita un'impressione di ristagno, e induce a credere che il discorso si frantumi in episodi non necessari l'uno all'altro. Di qui trae forza l'accusa di prolissità e di eccessiva lunghezza, alquanto frivola per una sinfonia che dura 50 minuti. Zone di ristagno gratuito, dilungate se pure non superflue (dal momento che sarebbe impossibile toglierle o abbreviarle!), esistono invero nelle sinfonie successive, e soprattutto in quelle centrali: sono le sterminate "distese" orchestrali, fragorose o lamentose, della *Quinta* o della *Sesta*. Il giudizio non vale, invece, per la *Prima*, dove l'alternarsi di forza e di crisi indica che alla grande espansione segue una fase di sosta destinata a reintegrare l'energia esaurita, come il continuo ricaricarsi di un condensatore elettrico. In un significato più pieno, Mahler suggerisce indirettamente all'ascoltatore che la forma e la logica musicale possono nascere da ogni "episodio", con la massima libertà. La crisi della musica moderna, quale si rispecchia nelle sinfonie di Mahler, è parallela (si dice) alla generale crisi dell'Occidente al tramonto. Eppure, in Mahler la musica *vuole* rinascere nel momento stesso in cui ristagna.

Commentando Karl Kraus, Anton Webern ebbe a scrivere che è necessario “imparare a vedere abissi, là dove sono luoghi comuni”. Massimo Cacciari ha osservato che tali parole suonano quasi come postille a Mahler. Un grazioso luogo comune appare, al primo ascolto *Blumine*, la cui partitura è singolarmente leggera e ridotta nella sonorità e nell’espansione orchestrale, tanto da evocare idee e intenti molto diversi dalla sostanza dell’intera sinfonia; ciò non significa, però, che quell’antico secondo tempo si trovi fuori posto, una volta restituito all’insieme.

I possibili sottintesi letterari jeanpauliani ci sfuggono e non ci riguardano, la circostanza che vorrebbe la musica di *Blumine* (e dell’intera sinfonia) ispirata da uno stato emotivo, l’amore per Johanna Richter, o, meglio, per Marion von Weber, è inafferrabile e per noi insignificante. Come sappiamo, la materia musicale è legata al periodo di Kassel, e il tema iniziale è lo stesso della serenata di Werner nelle musiche di scena per *Der Trompeter von Säkkingen*. Più tarda, e certamente molto più libera da sottintesi scenici e descrittivi, è la rielaborazione, avvenuta tra Praga e Lipsia, e legata alle riflessioni poetico-musicali di quegli anni. Vera decantazione della semplicità, *Blumine* è in do maggiore, e il tema, esposto dall’unica tromba dell’orchestra, spicca con un andamento di barcarola sopra un disegno melodico eseguito dagli archi col tremolo su ciascuna nota. La struttura dell’intero brano è elementare: ABA. Tanta semplicità è probabilmente illusoria, e lo è soprattutto se riportiamo nel suo contesto originario questa parte stranamente espunta. *Blumine* non è una composizione minore, ma un mondo rimpiccolito, non perché ironizzato, ma perché *lontano*; nel foltissimo registro della *Prima*, assume la forma del tempo passato racchiuso in cornice. È un mondo dalla superficie lucente e serena, come può esserlo una bolla di sapone pronta a scoppiare. Se è vero che i luoghi comuni nascondono abissi, *Blumine* può rivelare sorprese. Di fronte alla semplicità dell’esordio, la parte centrale è piena di tensione che urge sotto l’involucro della tranquillizzante melodia: le sezioni 10-11 e le prime quattro battute della 12 anticipano il clima della *Decima*.

Lo “Scherzo” (il secondo tempo, nelle esecuzioni senza *Blumine*) è in la maggiore, e prende le mosse dalla citazione del Lied *Hans und Grethe*. Il frammento melodico è spezzato in due tronconi e nuovamente amalgamato. Mahler riprende la prima semifrase della parte vocale, *Ringel, ringel Reih'n*, e l'affida a violoncelli e contrabbassi, e sovrappone il primo inciso della seconda semifrase alla fine della seconda battuta, con la voce di violini e viole. Il vero tema dello “Scherzo” è esposto dai fiati tutti insieme, e ripropone con grande vigore ritmico l'intervallo melodico di quarta, qui ascendente, rispecchiando a rovescio la quarta discendente del *Naturlaut* nel primo tempo. È evidente l'estraneità dell'originaria indicazione programmatica, *Mit vollen Segeln*, un'immagine che porta fuori strada: qui non c'è alcuna visione oleografica di vele spiegate, ma un'idea protagonista, propriamente musicale, che dice anch'essa all'ascoltatore: “Sono ancora qui!”; è il Ländler di *Hans und Grethe* (e quindi di *Maitanz im Grünen*, ossia delle idee compositive anteriori a *Das Klagende Lied*) che riprende vita e chiede alla sinfonia non un diploma di maggiore nobiltà, ma più spazio e suono più intenso. Al movimento dello “Scherzo”, *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell* (“Energicamente mosso, ma non troppo veloce”, oppone il giusto contrasto il “Trio”, che comincia alla battuta 175 (*Recht gemächlich*, “Convenientemente comodo”) e finisce alla 284; ma gli elementi che producono contrasto, il ritmo di valzer più lento e il timbro dei violini, mascherano a mala pena la forte affinità che lega il tema dello “Scherzo” con la melodia del “Trio”. Trasferita da la maggiore a fa maggiore, la linea melodica è quasi identica nella sua prima frase (btt. 175-178), in cui l'intervallo discendente di sesta maggiore varia e dilata la quarta discendente, sostituendo un carattere “umano” e “soggettivo” al carattere “naturalistico” di quella, mentre la seconda semifrase mantiene quasi inalterato il ritmo delle battute 9-10, ma addolcisce e attenua gli intervalli melodici. La seconda frase, pronunciata dal primo oboe, prelude alle lunghe e sinuose melodie della Terza Sinfonia, e soltanto qui la melodia si aggiunge agli altri elementi che contrastano con lo “Scherzo”.

A questi motivi di unità si aggiunge una perfetta misura nelle proporzioni. Se anticipiamo il principio del “Trio” all’aprirsi della sezione 16 (bt. 171), là dove un corno solista già accenna pianissimo il motivo che il “Trio” di lì a poco svilupperà, osserviamo che la prima esposizione dello “Scherzo” occupa 170 battute (senza calcolare 43 battute di ritornello), il “Trio” 114, la ripresa dello “Scherzo” (escluse le ultime 8 battute di coda) 66; la proporzione 170:114 e 114:66 è quasi precisa, e tende a fare del “Trio” il medio proporzionale tra le due parti estreme. La proporzione si avvicina ancor più all’esattezza se uniamo le battute 171-174 allo “Scherzo” anziché al “Trio”, misurando in tal caso 174:110 e 110:66.

Il terzo tempo (senza contare *Blumine*) è la parte più inconsueta della sinfonia. Per questa composizione, in cui Mahler si assunse deliberatamente la responsabilità di provocare il pubblico e corse tutti i rischi conseguenti, vale il giudizio di Adorno: “un pezzo di musica estremamente infranto e di difficile penetrazione”. Nei programmi illustrativi, le indicazioni di Mahler sono misteriose. Il programma del 27 ottobre 1893 suggeriva: *Gestrandet!*, per cui proponevo la traduzione: “In difficoltà”, ma che significa propriamente: “Arenato”, “incagliato”. La parola è in evidente relazione con la frase destinata ad “illustrare” lo “Scherzo”, *Mit vollen Segeln*. In entrambi i casi, si tratta di indicazioni di gusto romantico, del tutto inopportune; per non suggerire troppo, esse finiscono per non suggerire nulla. È strano: in quello stesso programma, la parola *Gestrandet!* è seguita da una nota di stile incomparabilmente più giusta e più significativa. A Mahler basta sottrarsi alle tentazioni romantiche per trovare un riferimento preciso. Nelle due *Tentazioni di sant’Antonio* (la “grande” e la “piccola”) del geniale incisore Jacques Callot (1593?-1635), le *silhouettes* in primo piano, bimbi deformi o strani soldati in uniforme da guerra dei Trent’anni, a uno sguardo più attento svelano orrendi contorni demoniaci. Le scene ispirano più cupa minaccia che terrore: l’inferno emerso alla superficie terrestre, si è accuartierato in boscaglie ai piedi di brulle colline, la luce è livida e mutevole, il grottesco si mischia all’orrido.

Attraverso la *melancholia*, tono dominante delle scene, si risale a Dürer. D'altra parte, Callot è osservato con l'occhio di un artista divenuto maturo in pieno *Untergang des Abendlandes*. Il commento più adatto a questa situazione potrebbero essere le parole di Walter Benjamin: "...la *melancholia*, nell'Ottocento, ha un altro carattere che nel Seicento. La figura chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura chiave della nuova allegoria è il 'ricordo'". Tuttavia, anche quest'ultima possibilità di lettura del terzo tempo lascia insoddisfatti; le prime 82 battute (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*, "Solenne e misurato, senza ritardare") sono un edificio a mezz'aria, senza porte e senza finestre. Esponendo, in re minore, la notissima cantilena *Bruder Martin* (originariamente in modo maggiore), i contrabbassi emettono un ronzio che fa pensare a un immenso insetto fastidiosamente planante sulle colline, nella nebbia. Deformazione, gigantismo, orrenda comicità, umor nero, trovano conferma nel tono beffardo e maligno dell'oboe (btt. 19-22), che trancia la cantilena e appare e scompare, come un volto che faccia capolino per lanciare smorfie e sberleffi, e subito si nasconda. Il corteo funebre del cacciatore, secondo l'immagine fiabesca a cui allude Mahler nel programma, abbandona il sentiero nella foresta e s'inerpica sui monti, si solleva da terra e cammina sulle nubi, enormemente ingrandito, come proiettato su uno schermo. Forse, il vero significato del terzo tempo è il suo strano rapporto con lo "Scherzo": quanto quest'ultimo è terrestre e radicato nella natura, tanto la marcia funebre nello stile di Callot è evaporata in cielo, quanto lo "Scherzo" è tangibile e "materiale", tanto il terzo tempo è immateriale, ombra e illusione, poiché le figure artificialmente ingrandite sono la proiezione di una lanterna magica, e le nubi lo sfilacciato schermo. A sua volta, la citazione del Lied *Die zwei blauen Augen* (il terzo Lied riapparso nella Prima Sinfonia) sottolinea la collocazione dello spettatore che osserva il fenomeno illusionistico: a terra, sull'erba, sotto il taglio, ma anche sotto una luce chiaroscurale e cangiante, *Zwielicht*, riversata in basso dalle nubi su cui le strane figure camminano. Questo procedimento, più tardi esasperato e tragicamente irreversibile come una

malattia, qui è pungente e profondamente “vero”: il mondo è “vero” se siamo capaci di vederlo rovesciato, il cacciatore vorrebbe uccidere gli animali ma questa volta gli animali seppelliscono il cacciatore. Nella *Prima*, il mondo è un panorama e non un percorso, ma nel terzo tempo la forma del mondo è l’ironia, è la strada che sembra andare chissà dove ma non va da nessuna parte. Se il terzo tempo poté stupire gli ascoltatori con la sua parsimonia di mezzi, il “Finale” li colpì con la sua sovrabbondanza. L’accordo iniziale, collocato nella tonalità di fa minore (*Stürmisch bewegt*, “Con moto tempestoso”) che apre il “Finale”, può essere considerato la sovrapposizione di una triade di dominante senza la terza (do-sol) e di un rivolto di sesta tedesca; il secondo accordo rappresenta la forza distruttrice, rispetto alla stabilità del primo. Questo accordo è il “diavolo” annunciato da Mahler a Steinitzer; eppure, tutta la lunga ultima parte della sinfonia è assai meno infernale della precedente, e la sua natura non è molto dissimile dalla fisionomia dei poemi sinfonici straussiani (*Don Juan* è scritto negli stessi anni, 1887-1888). Dopo una concatenazione di idee concitate e drammatiche, in cui il tempestoso ritorno (sez. 4) delle ultime battute di *Das klagende Lied* è seguito da un tema di inuguagliato vigore (*Energisch*, sez. 6), una breve e aspra successione di note discendenti, fa, mi, mi bemolle, re bemolle, definita da Bekker il secondo importante motivo cromatico della sinfonia, segna la conclusione provvisoria della bufera. La zona contemplativa e idillica che segue (*Sehr gesangvoll*, “Molto cantabile”, sez. 16-18) ha una funzione non dissimile dalle sezioni D (*Tranquillo*) ed L (*A tempo ma tranquillo*) nel *Don Juan* straussiano. La qualità eccezionale si fa strada, con fisionomia veramente mahleriana, a partire dalla sezione 38, con la ricapitolazione dei motivi e dei temi del primo tempo: gli archi riprendono la progressione di intervalli di quarta discendente (sez. 38, btt. 1-2), i corni suonano la fanfara che un tempo fu dei clarinetti, tre battute prima della sezione 40 i primi due fagotti ripropongono, con irresistibile effetto di “risveglio” e di “ritorno”, il primo frammento del tema principale, dal *Gesellenlied* già protagonista, *Ging heut’ morgen*. Eccezionale è, a sua

volta, la natura delle anticipazioni: nel brano fortemente contrappuntistico che comincia con la sezione 45, già si agita, inconfondibile, l'ultimo dei *Kindertotenlieder*. Questo è il momento supremo del "Finale", in cui la prospettiva tutta obliqua e mobile trova il suo orizzonte terreno; qui Mahler riesce a far coesistere la natura vitale, libera dai pregiudizi del vitalismo, col primato della contemplazione sopra l'agire cieco nel magma delle trasformazioni. La conclusione della sinfonia, nella tonalità iniziale di re maggiore, ricapitola l'intera materia tematica, con un atto di fede nella tradizione della forma sinfonica; nello stesso tempo, essa costringe le idee musicali a coesistere su un piano terreno e naturale, svelando all'ascoltatore che il vero paradiso mahleriano, in grado di esorcizzare il diavolo e il caos infernale, è di necessità un paradiso terrestre.

*Quirino Principe*

(Tratto da Q. Principe, *Mahler*, Milano, 1983)



*Stravinskij di Picasso, 1920.*

## LE SACRE DU PRINTEMPS

**D**urante la primavera del 1910, mentre a Pietroburgo stava terminando le ultime pagine della partitura dell'*Uccello di fuoco*, Stravinskij ebbe come una visione. Racconta egli stesso nelle *Cronache della mia vita*: “un giorno – in modo assolutamente inatteso, perché il mio spirito era occupato allora in cose del tutto differenti – intravidi nella mia immaginazione lo spettacolo di un grande rito sacro pagano: i vecchi saggi, seduti in cerchio, che osservano la danza fino alla morte di una giovinetta che essi sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera. Fu il tema del *Sacre du printemps*. Confesso che questa visione m'impressionò fortemente; tanto che ne parlai subito all'amico pittore Nikolaj Roerich, specialista nell'evocazione del paganesimo. Egli accolse l'idea con entusiasmo e divenne mio collaboratore in quest'opera. A Parigi ne parlai pure a Djagilev, che si entusiasmò subito di tale progetto”. Nonostante la folgorazione e l'entusiasmo di Djagilev, che immediatamente ne vide le potenzialità per un nuovo balletto, la realizzazione non seguì immediatamente. Stravinskij fu occupato dalla composizione di *Petruška* che lo impegnò dalla metà del 1910 alla metà del 1911: solo dopo la sua rappresentazione, avvenuta nel giugno del 1911, poté pensare alla stesura della *Sagra* e alla sua concretizzazione scenica, in collaborazione con Roerich. Il balletto, con il sottotitolo di “Quadri della Russia pagana”, si suddivide in due parti: “L'adorazione della terra” e “Il sacrificio”. In una lettera a Djagilev, Roerich così descriveva l'azione: “Nel balletto *Le sacre du Printemps*, così come lo abbiamo concepito io e Stravinskij, il mio scopo è presentare un certo numero di scene che manifestano la gioia terrena e il trionfo celestiale secondo la sensibilità degli slavi. La prima scena deve trasportarci ai piedi di una collina sacra, in una pianura rigogliosa, dove le tribù slave sono riunite per celebrare i riti della primavera. In questa scena c'è una vecchia strega che predice il futuro, un matrimonio dopo un rapimento, danze in tondo. Poi viene il momento più solenne. Il vecchio saggio è condotto dal villaggio per

imprimere il suo sacro bacio sulla terra che ricomincia a fiorire. Durante questo rito la folla è in preda a un terrore mistico. Dopo questo sfogo di gioia terrestre la seconda scena suscita intorno a noi un mistero celestiale. Giovani vergini danzano in circolo sulla collina sacra, fra rocce incantate: poi scelgono la vittima che vogliono onorare. Immediatamente ella danzerà davanti ai vecchi vestiti di pelli d'orso per mostrare che l'orso era l'antenato dell'uomo. Poi i vecchioni dedicano la vittima al dio Jarilo". La prima rappresentazione del balletto ebbe luogo a Parigi al Théâtre des Champs-Élysées per la stagione dei Ballets Russes il 29 maggio 1913 (coreografo Vaslav Nijinskij, direttore Pierre Monteux) e suscitò uno scandalo rimasto memorabile. Stravinskij abbandonò la sala dopo le prime battute del preludio, che sollevarono immediatamente risa e canzonature. "Queste manifestazioni", ricorda il compositore nelle *Cronache della mia vita*, "dapprima isolate, divennero presto generali e, suscitando d'altra parte delle opposte manifestazioni, produssero in breve un chiasso infernale. Durante tutta la rappresentazione rimasi tra le quinte, a fianco di Nijinskij. Questi stava in piedi su una sedia e gridava a squarciagola ai ballerini: "Sedici, diciassette, diciotto..." (si servivano di un conteggio convenzionale per segnare le battute). Naturalmente i poveri ballerini non sentivano niente a causa del tumulto della sala e del loro calpestio. Io ero costretto a tenere per il vestito Nijinskij, fuori di sé dalla rabbia e in procinto di balzare in scena, da un momento all'altro, per fare uno scandalo. Djagilev, per far cessare il fracasso, dava ordini agli elettricisti, ora di accendere, ora di spegnere la luce nella sala. È tutto ciò che ricordo di quella 'prima'. Fatto strano, alla prova generale a cui assistevano, come sempre, numerosi artisti, pittori, musicisti, letterati e i rappresentanti più colti della società, tutto si era svolto in modo calmo e io ero lontano mille miglia dal prevedere che lo spettacolo avrebbe provocato quella gazzarra". Anche in seguito a quella storica serata, la partitura del *Sacre* rimase a lungo il simbolo della musica moderna, in ogni senso: se da un lato la sua apparizione parve sconvolgere tutti i canoni della bellezza e del gusto per l'inaudita violenza con cui si evocava l'irruzione di forze

selvagge e primordiali, d'altro canto l'originalità della sua lingua barbarica e "primitiva" esercitò un influsso notevole, e non solo tra le avanguardie musicali del tempo. La radicale novità della partitura, percepibile soprattutto nell'invenzione ritmica, di una ricchezza e complessità senza precedenti, ma estendibile anche ai parametri armonici e melodici, si basava su una visione formale profondamente emotiva, ma improntata anche a una evidenza insieme classica e popolare. Non a caso Jean Cocteau definì il *Sacre* "le georgiche della preistoria", ponendo l'accento su una rappresentazione delle forze della natura che per quanto rovesciata in confronto alle visioni idilliche della primavera ne serbava il carattere mitico e l'aura sacrale; mentre Stravinskij stesso, ancora anni dopo la composizione, ribadì che a influenzarlo era stata l'esperienza della "violenta primavera russa, che sembra iniziare in un'ora ed è come se la terra intera si spezzasse": un'esperienza che risaliva alla sua infanzia e che si intrecciava con il ricordo dei riti propiziatori della tradizione popolare. Gran parte del fascino incomparabile della partitura sta proprio in questa strettissima commistione di artificio e natura, mitologia e folklore, simmetria e asimmetria, pulsione vitale e istinto di morte, dinamicità e staticità. L'"Adorazione della terra" si apre con il celeberrimo assolo del fagotto impiegato in una tessitura acuta, su una melodia popolare lituana. Fin dall'inizio si stabilisce un clima di arcaica staticità, cui ben si attaglia il titolo di "Notte pagana" suggerito dal compositore per il grande sacrificio: qui è come se la musica volesse rappresentare il timore suscitato dalle grandi forze cosmiche della creazione, "il risveglio della natura, lo stridio, il rodio, i movimenti di uccelli e bestie", secondo un'indicazione del compositore stesso. Alcuni caratteri fondamentali si delineano già in questa introduzione: i motivi si riducono per lo più a frasi brevi e incisive, quasi formule elementari, che hanno però già in sé le forze della propria trasformazione; il ritmo, anche attraverso l'uso frequente dell'ostinato, provoca l'impressione di un impulso inarrestabile, che non è solo quello realistico della danza, ma assume anche a valore simbolico di esasperazione del movimento; le sovrapposizioni

politonal, congiunte da un lato con procedimenti modali e dall'altro con il libero trattamento delle dissonanze che non eliminano l'esistenza di centri tonali, creano un antagonismo che acquista via via un sempre più marcato senso drammatico (massimamente nel "Gioco del rapimento", culmine anche di un crescendo dinamico di forza esplosiva). Ad episodi di crescente tensione fanno seguito zone di quiete e di rarefazione: così le "Ronde primaverili" vengono introdotte da un lungo trillo dei flauti che preludono a un movimento "sostenuto e pesante", dove i clarinetti danno voce a una melodia di sapore popolare che ricorda il *Chorovod*, la danza circolare in onore della primavera. I trilli dei flauti fanno nuovamente da preludio al "Gioco delle città rivali", in cui entrano con prepotenza le percussioni, che assumono l'importanza quasi di una sezione orchestrale a sé stante. La tremenda tensione interna trala semplicità del materiale tematico e la discordante complessità della tessitura ritmica e armonica è acuita dalla strumentazione, che utilizza mezzi estremamente sofisticati per ottenere un effetto volutamente elementare, primitivo. Episodi di opposta spettacolarità sono il *Corteo del saggio*, che culmina nella straordinaria magia evocativa del "bacio della terra", e la vorticoso *Danza della terra*, momento di estrema forza centrifuga che chiude la prima parte con l'esplosione di un caos primordiale. La seconda parte si apre con una nuova "Introduzione", di segno diverso: sono, secondo Roman Vlad, "sonorità glaciali, da notte polare", che creano il clima di attesa sacrificale. Nei freddi armonici degli archi e negli echi dei corni si fa luce un tema d'un singolare, astrale lirismo. Nei "Cerchi misteriosi degli adolescenti", intrisi ancora della medesima atmosfera velata, questo tema si dispiega in un incedere quasi ipnotico, trepido e struggente. A questo momento di ripiegamento lirico, segue, avviata dal tamburo, in un brusco accelerando, la "Glorificazione dell'eletta", originariamente pensata come una selvaggia cavalcata di amazzoni; la solenne "Evocazione degli antenati" ristabilisce il carattere religioso del sacrificio, a cui l'episodio successivo, "Azione rituale degli antenati", conferisce sussulti e spasimi di sinistra irrevocabilità. Si avvicina così

l'epilogo, la danza sacrale della vittima designata a morire per propiziare il rinnovarsi della primavera. Nella "Danza dell'eletta" il furore ritmico raggiunge l'apice del più orgiastico parossismo, rimettendo in gioco tutte le possibilità strutturali sperimentate nell'opera e non lasciando più dubbi sul carattere barbarico del sacrificio. Eppure, proprio da questa identificazione con le crudeltà del rito che si è appena compiuto, si rigenera una sorta di euforia vitale, di panica rivelazione del mistero della rinascita, di tragica consapevolezza del ciclo eterno degli inizi e delle fini scandito dalle leggi imm modificabili della natura.

*Sergio Sablich*

*Gli artisti*

## ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO



### *violini primi*

Yehezkel Yerushalmi  
Domenico Pierini  
Ladislao Horváth  
Daniele Pascoletti  
Sergio Mugnai  
Leonardo Cassi  
Luigi Cozzolino  
Nicolae Hortopan  
Fabio Montini  
Anna Noferini  
Gabriele Bellu  
Laura Mariannelli  
Emilio Di Stefano  
Nicola Grassi  
Mircea Finata  
Gianrico Righele

### Lorenzo Fuoco

Angel Andrea Tavani  
Giacomo Scarponi

### *violini secondi*

Marco Zurlo  
Alessandro Alinari  
Alberto Boccacci  
Luigi Papagni  
Santo Giunta  
Giacomo Rafanelli  
Aurora Manuel  
Rita Ruffolo  
Orietta Bacci  
Rossella Pieri  
Mihai Chendimenu  
Eva Erna Szabó

Virgil Simonis  
Sergio Rizzelli  
Laura Bologna  
Carlo Montanaro  
Béla Csányi

*viole*

Alfredo Benedetti  
Igor Polesitzky  
Claudia Wolvington  
Andrea Pani  
Stefano Rizzelli  
Janet Casey  
Anne Lokken  
Flavio Flaminio  
Antonio Pavani  
Naomi Yanagawa  
Cristiana Buralli  
Lorenzo Falconi  
Michela Bernacchi  
Flaminia Zanelli

*violoncelli*

Marco Severi  
George Georgescu  
Roger Low  
Michele Tazzari  
Fabiana Arrighini  
Fernando Pellegrino  
Beatrice Guarducci  
Anna Pegoretti  
Lucio Labella Danzi  
Renato Insinna  
Ellen Etkin

*contrabbassi*

Riccardo Donati  
Alberto Bocini  
Renato Pegoraro  
Fabrizio Petrucci  
Gino Ferrari  
Stefano Cerri

Romeo Pegoraro  
Mario Rotunda  
Alessandro Barattini

*arpe*

Susanna Bertuccioli  
Patrizia Bini

*flauti*

Francesco Loi  
Renzo Pelli  
Marta Misuri  
Alessia Sordini

*ottavino*

Nicola Mazzanti

*oboi*

Alberto Negroni  
Marco Salvatori  
Enrico Soderi  
Alberto Castellani

*corno inglese*

Massimiliano Salmi

*clarinetti*

Riccardo Crocilla  
Giovanni Riccucci  
Dario Goracci  
Leonardo Cremonini

*clarinetto piccolo*

Paolo Pistolesi

*clarinetto basso*

Giovanni Piquè

*fagotti*

Dante Vicari  
Stefano Vicentini  
Gianluca Saccomani

Francesco Furlanich

*contrafagotto*

Stefano Laccu

*corni*

Luca Benucci

Gianfranco Dini

Mario Bruno

Alberto Simonelli

Lorenzo Rivai

Stefano Mangini

Andrea Mugnaini

Alberto Serpente

Raffaele Papa

Francesco Meucci

*trombe*

Andrea Dell'Ira

Marco Pierobon

Pier Luigi Puzzolo

Claudio Quintavalla

Emanuele Antonucci

*tromboni*

Eitan Bezalel

Fabiano Fiorenzani

Attilio Toffolon

Gabriele Malloggi

Alessio Barsotti

*basso tuba*

Mario Barsotti

Davide Borgonovi

*timpani*

Giannino Ferrari

*xilofono e percussioni*

Luciano Di Labio

*percussioni*

Piero Nardulli

Gregory Le Coeur

Davide Mazzei

Fausto Bombardieri

*capo dei servizi ispettivi*

Andrea Frullini

*tecnici addetti*

*all'Orchestra*

Antonio Carrara

Luca Mannucci

Fondata nel 1928 da Vittorio Gui come Stabile Orchestrale Fiorentina, è stata impegnata fin dai primi anni in un'intensa attività concertistica e nelle stagioni liriche del Teatro Comunale di Firenze; nel 1933 contribuisce alla nascita del più antico e prestigioso festival musicale europeo, il Maggio Musicale Fiorentino, da cui prende il nome e nel cui ambito consolida negli anni Quaranta e Cinquanta un fecondo rapporto con i maggiori direttori d'orchestra italiani, tra questi Gui, De Sabata, Guarnieri, Marinuzzi, Gavazzeni e Serafin, oltre a Furtwängler e Walter. Celebri direttori stranieri hanno debuttato a Firenze nel repertorio operistico: Dobrowen, Perlea, Kleiber, Rodzinski e Mitropoulos. Da ricordare in particolare l'esordio fiorentino di Karajan nella Stagione Sinfonica 1941 e quello di Bernstein nel 1952. Agli anni Sessanta risalgono le prime apparizioni di Schippers, Abbado, Maazel, Mehta e Muti sul podio dell'orchestra fiorentina; a Gui subentrano come direttori stabili Rossi, Bellugi e Bartoletti. Determinante nella storia dell'orchestra è la direzione stabile di Riccardo Muti (1969-81) e le presenze, negli ultimi vent'anni, di Giulini, Prêtre, Sawallisch, Kleiber, Solti, Chailly. Zubin Mehta, direttore principale dal 1985, firma in ogni stagione importanti produzioni sinfoniche e operistiche, come il *Ring wagneriano* con la regia di Ronconi e la *Trilogia* di Mozart-Da Ponte con Jonathan Miller, ed effettua numerose tournée in Portogallo, Spagna, Oman, India, Turchia, Francia, Stati Uniti e America del Sud. Negli ultimi anni l'orchestra ha instaurato un rapporto privilegiato con Myung-Whun Chung, direttore ospite principale dal 1987 al 1992, e con Semyon Bychkov, direttore ospite principale dal 1992 al 1998; assai stretto anche il legame con il compositore Luciano Berio, sotto la cui direzione ha effettuato nel 1987 una tournée nella Germania dell'est. Nel 1998 Giuseppe Sinopoli venne nominato direttore onorario dell'orchestra.

A partire dagli anni Cinquanta, l'orchestra ha realizzato varie incisioni discografiche di opere di Rossini, Donizetti, Verdi e Puccini dirette da Muti, Ferro, Mehta e Bartoletti per le etichette Emi, Deutsche Grammophon e Decca. Il video e il cd del *Concerto dei tre tenori* (Carreras, Domingo, Pavarotti) diretto da Mehta a Caracalla con le orchestre del Maggio e dell'Opera di Roma hanno vinto il "Grammy Award" negli Stati Uniti;

con Mehta l'orchestra ha inoltre inciso *Il Trovatore* (Decca), *La Traviata* (Philips), *Le nozze di Figaro* (Sony) e *Lucia di Lammermoor* (Fonè). Nel Maggio Musicale del 1994 ha affrontato con straordinario successo *Moses und Aron*, per la prima volta eseguito da complessi artistici interamente italiani, *Il castello del principe Barbablù* di Bartók, *Salome* di Strauss e ancora la *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Zubin Mehta, *La lady Macbeth del distretto di Mzensk* di Šostakovič e la *Nona* di Beethoven sotto la guida di Semyon Bychkov. Per Ravenna Festival, nel 1994 l'Orchestra esegue *Norma* di Bellini, incisa anche in disco, e ancora *Messa da Requiem* di Verdi, con la direzione di Muti. Accolta con vivo successo ai Festivals di Orange e di Santander, nel marzo 1995, sempre con Mehta, ha effettuato una nuova tournée in Italia e in Spagna. Per il 58° Maggio Musicale Fiorentino, nel 1995 viene diretta da Wolfgang Sawallisch e per la prima volta da Seiji Ozawa; esegue inoltre *Fierrabras* di Schubert (Premio Abbiati quale miglior spettacolo) sotto la guida di Bychkov. Con Mehta ha debuttato con grande successo nel 1996 al Festival di Salisburgo ne *Il prigioniero* di Dallapiccola, eseguita in forma di concerto, nei *Quattro pezzi sacri* e nella *Messa da Requiem* di Verdi, a Copenaghen nella *Messa da Requiem* di Verdi e successivamente in Giappone, ove ha presentato *Lucia di Lammermoor* e *Aida*. Sotto la guida di Mehta, nel febbraio 1997 l'orchestra ha realizzato una nuova tournée in Grecia e Spagna; al 60° Maggio Musicale ha presentato *Parsifal* con la direzione di Bychkov, *Turandot* – che i complessi del Maggio, diretti da Zubin Mehta con la regia di Zhang Yimou, hanno portato in scena nel settembre 1998 a Pechino nella Città Proibita e inciso in cd ed in video –, e *Ariadne auf Naxos* con Mehta. Al 61° Maggio Musicale ha presentato nuovamente *Lady Macbeth* di Šostakovič, con la direzione di Bychkov e la regia di Dodin, *Le Comte Ory* diretto da Roberto Abbado e *Wozzeck* di Berg diretto da Mehta con la regia di William Friedkin, mentre al Maggio 1999, ancora con Mehta, ha eseguito *Tristan und Isolde*, riscuotendo vivo successo. Nell'aprile 2001 l'orchestra ha realizzato una seconda tournée a Tokyo, presentando *Traviata*, *Turandot* ed un concerto sinfonico per l'apertura della manifestazione "Italia in Giappone 2001".



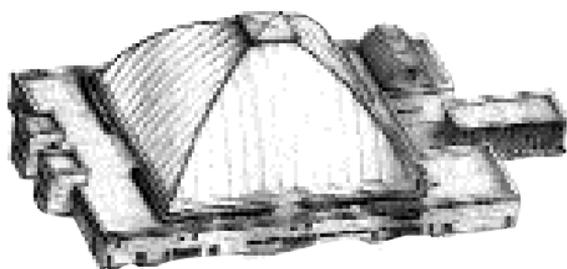
## ZUBIN MEHTA

Nato a Bombay, si forma sin dai primi anni in un ambiente musicale: suo padre, Mehli Mehta, partecipa alla fondazione dell'Orchestra Sinfonica di Bombay, e ricopre inoltre l'incarico di direttore musicale dell'Orchestra Giovanile Americana di Los Angeles. All'età di sedici anni intraprende la carriera di direttore d'orchestra, frequentando fra l'altro l'Accademia Musicale di Vienna, debuttando nove anni più tardi sul podio dei Wiener Philharmoniker e dirigendo in seguito i Berliner Philharmoniker. È direttore musicale della Montreal Symphony Orchestra, della Los Angeles Philharmonic Orchestra, della Israel Philharmonic Orchestra e della New York Philharmonic Orchestra. Viene invitato regolarmente dai più prestigiosi teatri europei: Covent Garden, Staatsoper di Vienna, Scala di Milano, Comunale di Firenze. Direttore principale dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino dal 1985 e responsabile artistico dell'edizione 1986 del festival fiorentino, come direttore

principale dell'orchestra ha lavorato in numerose produzioni sinfoniche e operistiche, effettuato tourné internazionali in Portogallo, Spagna, Grecia, Oman, India, Turchia, Francia, America del Sud e realizzato prestigiose incisioni discografiche. Nel 1990 ha diretto per la prima volta il Concerto di Capodanno con i Wiener Philharmoniker e nel 1992 *Tosca*, film opera televisivo girato a Roma nei luoghi e nelle ore della vicenda. Zubin Mehta ha legato il suo nome ad alcune fra le più importanti produzioni del Teatro Comunale di Firenze, dove ha esordito nel 1962 con un concerto sinfonico e in ambito operistico nel 1964 con *La traviata*. Nel 1969 ha diretto l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino in *Aida*, *Fidelio* e *Die Entführung aus dem Serail*, oltre a *Salome* di Strauss (nel 1977 e nel 1994), la Tetralogia wagneriana con la regia di Luca Ronconi (fra il 1979 e il 1981), la trilogia Mozart-Da Ponte, con la regia di Jonathan Miller (fra il 1990 e il 1992), *Il Trovatore* (1990) e *La forza del destino* (1992) di Verdi, *Tosca* di Puccini (1965, 1986 e 1991), *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner (1986), *Gurrelieder* di Schönberg (1986), *Carmen* di Bizet e *Die Zauberflöte* di Mozart (1993). Nel 1994 ha inaugurato il Maggio Musicale Fiorentino con *Moses und Aron* di Schönberg – che gli è valso il premio “Franco Abbiati” –, per la prima volta proposto da complessi artistici interamente italiani. Con i complessi del Maggio ha inciso *Le nozze di Figaro*, *La traviata* e *Lucia di Lammermoor*. Nel 1994 il Comune di Firenze gli conferisce la cittadinanza onoraria. Nel gennaio del 1995 è nuovamente a Vienna per il Concerto di Capodanno e al 58° Maggio sul podio dei Berliner Philharmoniker. Nel 1996 dirige la *Tetralogia* wagneriana al Lyric Opera di Chicago, in seguito guida per la prima volta l'Orchestra del Maggio al Festival di Salisburgo ne *Il prigioniero* di Dallapiccola e nella *Messa da Requiem* di Verdi, a Copenaghen e durante la prima tournée in Giappone del Teatro Comunale, dirigendo *Aida* e *Lucia di Lammermoor* a Tokyo e a Yokohama. Dirige il Concerto di Capodanno a Vienna il 1° gennaio 1998 e, per la prima volta, *Wozzeck* di Berg al 61° Maggio Musicale Fiorentino. Sempre con i complessi del Maggio, nel settembre dello stesso anno effettua una tournée in Cina, dove ripropone *Turandot* nella Città Proibita di Pechino, e la *Messa da Requiem* di Verdi.

Sempre nel 1998 diviene *Generalmusikdirektor* alla Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera. Nel 62° Maggio Musicale presenta nel 1999 *Tristan und Isolde* e dirige inoltre la Israel Philharmonic in una lunga tournée, che tocca le città di Weimar (dove, a poca distanza dal *lager* di Buchenwald, ai musicisti israeliani si affiancano quelli tedeschi dell'Orchestra della Staatsoper di Monaco nell'esecuzione della *Seconda* di Mahler) e Danzica, nel 60° anniversario dell'inizio della seconda guerra mondiale. Ha inaugurato il 63° Maggio Musicale Fiorentino con *La Traviata*, l'opera che ha segnato il suo debutto operistico fiorentino; è stata quindi la volta di *La Traviata à Paris*, produzione televisiva trasmessa in mondovisione, e *Don Carlo*, *Falstaff*, *Otello* e *Aida* a Monaco per il centenario verdiano. Nell'aprile 2001 ha effettuato una seconda tournée alla testa dell'orchestra del Maggio Musicale a Tokyo, dirigendovi con notevole successo *Traviata*, *Turandot* ed un concerto sinfonico per l'apertura della manifestazione "Italia in Giappone 2001"; in seguito ha inaugurato il 64° Maggio Musicale Fiorentino con *Il Trovatore*. Al Festival di Monaco ha presentato *Les Troyens* di Berlioz tornando poi alla Scala con i complessi della Staatsoper di Vienna per *Jérusalem* di Verdi. Nel 2002 ha proposto una nuova esecuzione del *Ring* wagneriano, dirigendo il *Rheingold* a Monaco. Ha aperto il 65° Maggio Musicale Fiorentino con la prima rappresentazione a Firenze de *Les Troyens* di Berlioz, cui ha fatto seguito una nuova produzione di *Die Entführung aus dem Serail* con la regia di Eike Gramss. È stato insignito di prestigiose onorificenze, fra le quali la laurea honoris causa dell'Università di Tel-Aviv e la Medaglia d'argento "Hans von Bulow" dei Berliner Philharmoniker. Di recente è stato insignito in Francia della "Legion d'Onore", mentre la città di Vienna gli ha conferito la "Medaglia d'Oro" per i quarant'anni di attività artistica. Il Comune di Firenze lo ha nominato cittadino onorario nel 1994, mentre l'Università fiorentina gli ha conferito la laurea honoris causa. Nominato "Filarmonico Onorario" dai Wiener Philharmoniker – riconoscimento attribuito in vita precedentemente soltanto a Leonard Bernstein –, ha inoltre ricevuto il "Primo premio per la pace e la tolleranza" dalle Nazioni Unite.

## IL LUOGO



*palazzo m. 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 tempietto 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, la *Carmen* con la regia di Micha van Hoecke (2000), i concerti dei Wiener Philharmoniker diretti da Ozawa (1994) e Muti (1998), della Filarmonica della Scala diretta da Muti (1995-2001) 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) e da Maazel (1999), dell'Orchestra Nazionale della RAI diretta da Sawallisch (1996), Rostropovich (1998) e Tate (2001), dell'Ensemble Intercontemporain diretto da Boulez (1996), dell'Orchestre de Paris diretta da Boulez (2001), dei Münchner Philharmoniker diretti da Levine (2001), dell'Orchestra dell'Accademia di S.Cecilia diretta da Chung (1997, 1999), della Staatskapelle di Dresda diretta da Sinopoli (1994, 1997), dell'Orchestra del Marijnskij di S. Pietroburgo (1995, 1997, 1999), dell'Orchestra e Coro del Teatro Bolshoi diretti da Mark Ermler e, unitamente all'Orchestra Filarmonica della Scala e al Coro Filarmonico della Scala, da Riccardo Muti (2000).

*Gianni Godoli*

*A cura di*  
Chiara Sintoni

*Coordinamento editoriale e impaginazione*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*Stampa*  
Grafiche Morandi - Fusignano