



Palazzo Mauro de André
domenica 24 luglio 2005, ore 21

Augenmusik: La musica da vedere/3

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

direttore
Valerij Gergiev

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
in collaborazione con ARCUS
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA
DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
GENERALI VITA

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Giorgio e Helga Cerboni, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

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*
 Vera Giulini, *Milano*
 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*
 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*
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianna Pasini *Ravenna*
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 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*
 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*
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
 Lady Netta Weinstock, *Londra*
 Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
 Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
 ALMA PETROLI, *Ravenna*
 ASSOCIAZIONE VIVA VERDI, *Norimberga*
 CMC, *Ravenna*
 CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
 BANCA GALILEO, *Milano*
 FBS, *Milano*
 FINAGRO - I.Pi.Ci. GROUP, *Milano*
 GHETTI CONCESSIONARIA AUDI, *Ravenna*
 ITER, *Ravenna*
 KREMSLEHNER ALBERGHI E RISTORANTI, *Vienna*
 L.N.T., *Ravenna*
 ROSETTI MARINO, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 SVA CONCESSIONARIA FIAT, *Ravenna*
 TERME DI CERVIA E DI BRISIGHELLA, *Cervia*
 TERME DI PUNTA MARINA, *Ravenna*
 VIGLIENZONE ADRIATICA, *Ravenna*

Augenmusik: La musica da vedere/3
**Orchestra e Coro del Teatro Mariinskij
di San Pietroburgo**

direttore
Valerij Gergiev

maestro del coro
Andrej Petrenko

pianoforte
Aleksandr Toradze

luci di
Claudio Coloretti

L'organo è costruito dalla ditta AHLBORN.

Sergej Rachmaninov
(1873-1943)

Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27 (1907)

Largo. Allegro moderato

Allegro molto

Adagio

Allegro vivace

Aleksandr Skrjabin
(1872-1915)

Prométhée, le “Poème du feu”

per grande orchestra, pianoforte, organo,
coro e *clavier à lumière* op. 60 (1911)



*Sergej Rachmaninov al pianoforte
in una fotografia del 1920 circa.*

SERGEJ RACHMANINOV SECONDA SINFONIA

Quasi coetanei, Nikolaj Skrjabin (1872-1915) e Sergej Rachmaninov (1873-1943), rappresentano una coppia di musicisti russi storicamente chiamata a fare da ponte tra la grande tradizione russa ciaiikovskiana e rimskiana e le avanguardie novecentesche a cui apparterranno a pieno titolo i poco più giovani Stravinskij e Prokof'ev. La loro formazione, al Conservatorio di Mosca, avvenne negli stessi anni: stessi anche gli insegnanti di armonia e di contrappunto, gli illustri Anton Arenskij (1861-1906) e Sergej Taneev (1856-1915). Compositori e pianisti di fama internazionale, nonostante la rivalità, conservarono buoni rapporti reciproci: ancora nel 1909 Rachmaninov direttore accompagnerà Skrjabin pianista in un concerto moscovita, e dopo la sua morte manterrà alcune sue composizioni in repertorio.

Eppure, a ben vedere, si tratta di personaggi quasi diametralmente opposti. Skrjabin era un artista irrequieto e visionario, insofferente a confinarsi nella musica pura; permeabile alle svariate suggestioni artistiche dell'avanguardia europea, coltivava assiduamente letture filosofiche e teosofiche, attraverso cui elaborò una personale ed eclettica mistica, del tutto sciolta, s'intende, da vincoli confessionali. Rachmaninov invece restò sempre un aristocratico sostanzialmente alieno da interessi speculativi, radicalmente misoneista ed ancorato anche negli anni dell'esilio a una rigorosa fedeltà alla tradizione russa in tutti i suoi aspetti, manifestata anche dall'amore per il canto della chiesa ortodossa. Skrjabin giungerà ad elaborare composizioni rivoluzionarie nella concezione generale e nel linguaggio, fino a giungere all'atonalità. Rachmaninov, pur sopravvivendogli quasi un trentennio, non si staccherà mai dall'eredità di quel Čajkovskij che aveva conosciuto giovinetto nella casa del suo maestro Zverev e che nel 1891, assistendo al suo diploma, gli aveva precognizzato "un grande avvenire".

Queste caratteristiche emergono lampanti all'ascolto della sua Seconda Sinfonia. Si tratta di un frutto particolarmente significativo del periodo compositivo forse più intenso e fecondo di Rachmaninov, gli anni passati a Dre-

sda (1906-1910). Il trasferimento, preceduto da un breve soggiorno in Toscana, era avvenuto nel settembre del 1906, dopo che Rachmaninov aveva deciso di lasciare il suo incarico di direttore del Teatro Bolshoj a causa dell'instabilità politica di quegli anni (nel 1905 era scoppiata la prima rivoluzione russa). Il soggiorno nella città tedesca, interrotto nei mesi estivi dal ritorno nell'amato possedimento di Ivanovka, oltre a stimolare la concentrazione creativa, favorì certo contatti con la tradizione sinfonica romantica tedesca, che probabilmente contribuirono allo sviluppo di una più matura coscienza formale ma che certo non mutarono i fondamenti del suo stile musicale. Frutti di quegli anni, oltre alla Sinfonia, sono la Prima Sonata per pianoforte op. 28 (1907), il Poema sinfonico "L'isola dei morti" op. 29 (1909), ispirato all'omonimo quadro di Böcklin, il Terzo Concerto per pianoforte e orchestra op. 30 (1909).

L'importanza in particolare del cimento con il genere della Sinfonia si può comprendere tenendo presente non solo l'inevitabile confronto con gli illustri precedenti di Čajkovskij, ma anche il bruciante insuccesso, un decennio prima, del suo precedente tentativo in questo campo. Presentata a Pietroburgo nel marzo del 1897, sotto la debole direzione di un Glazunov alle prese con problemi d'alcolismo, la sua Prima Sinfonia aveva ricevuto infatti brutali stroncature critiche (particolarmente feroce quella di Cui) che costarono a Rachmaninov un triennio di depressione e di inattività compositiva, e lo spinsero per giunta alla distruzione della partitura originale, poi ricostruita postuma attraverso le superstiti parti orchestrali. La nuova sinfonia, iniziata nell'ottobre 1906 e terminata nell'aprile del 1907, fu eseguita a San Pietroburgo il 26 gennaio seguente, sotto la direzione dell'autore, ottenendo un vivissimo successo; gli anni successivi la videro ripresentata dallo stesso Rachmaninov a Philadelphia (1909) e da Nikisch a Londra (1910). Al 1908 data la pubblicazione, come opus 27 presso l'abituale editore moscovita Gutheil, con dedica al maestro Sergej Taneev.

Caratteristica dell'intera opera, oltre alla lussureggiante orchestrazione, è la debordante predominanza, al di là degli stessi modelli čaikovskiani, dell'elemento sentimentale, tradotto in un fluviale flusso melodico che irrompe e

dilaga in tutti i movimenti. Per quanto non manchino passi solistici di tessitura rarefatta, Rachmaninov ama soprattutto affidare al canto spiegato dei violini trascinanti progressioni che giunte al loro culmine decrescono lentamente, con un andamento ondeggiante accentuato dall'accorto uso di sincopi: un procedimento, quello del *climax*, paradigmatico del Rachmaninov compositore, ma che trovava in un certo modo riflesso anche nelle sue teorie interpretative, fondate sulla ricerca e sulla meditata valorizzazione nella prassi esecutiva del culmine emotivo della pagina musicale, alla luce del quale doveva leggersi tutto il resto. Questo dice molto sul temperamento di un musicista incline a concepire la struttura in funzione dell'urgenza espressiva; e se la Sinfonia si adegua quasi programmaticamente alle forme tradizionali tardoromantiche, nondimeno il discorso tende ad una fondamentale rapsodicità e la coesione all'interno dei singoli movimenti non è sempre ottimale (fra l'altro lo stesso Rachmaninov praticò diversi tagli, specie nell'ultimo movimento). Sarà comunque da notare come un elemento di unitarietà sia dato, più che dalle esplicite reminiscenze dei movimenti precedenti inserite nel finale, dal legame di buona parte del materiale tematico della Sinfonia con l'introduzione lenta del primo movimento.

Si tratta di un *Largo* in sol maggiore che violoncelli e contrabbassi aprono in *pianissimo* con una nuda frase legata, desinente in una sequenza di quattro note, un ripetuto intervallo di seconda discendente. Questa cellula è sviluppata dagli archi, sul lugubre tappeto armonico dei fiati, in una serie di figurazioni scalari che vanno sempre più addensandosi. Un passaggio di arpeggi rampanti (*Poco più mosso*) conduce ad un intenso *climax* sempre fondato sulla cellula iniziale, che raggiunto l'apice, si spegne in pianissimo, lasciando il solo corno inglese a rievocare l'elemento d'avvio. Un tremolo degli archi dà il via all'*Allegro Moderato*, in mi minore: sull'ansimante accompagnamento affidato a viole, clarinetti e fagotti, i violini presentano una larga frase cantabile di impronta schiettamente russa, derivata dal tema dell'introduzione, che culmina in una vigorosa frase accordale ripetuta per due volte. Un passaggio a terzine (*Poco a poco più vivo*) chiuso da una serie di scale discendenti di semiminime (desti-



Il compositore Sergej Taneev, maestro di contrappunto di Skrjabin e Rachmaninov, a cui è dedicata la Seconda Sinfonia.

nate a ricomparire nel Finale) conduce al secondo tema (*Moderato*), in sol maggiore. Fra i sospiri di oboi e clarinetti, i violini e celli dipanano aerei passaggi di terzine, interrotti per due volte da un canto spiegato in progressione ascendente dei violini che, raggiunto l'apice, decresce con compiaciuta lentezza, attraverso ondeggianti intervalli di seconda e terza, su valori ritmici sempre più larghi, spegnendosi l'ultima volta con una romanticissima frase in progressione discendente dei violoncelli. Dopo il ritornello dell'intera esposizione (di fatto spesso eliminato nella prassi esecutiva, ma comunque indicativo del conservatorismo formale di Rachmaninov), lo sviluppo affida dapprima a singoli strumenti il tema iniziale, sfociando in un concitato passaggio tempestoso caratterizzato da turbidenti tremoli degli archi e appelli bruckneriani degli ottoni. Introdotta da un movimento di terzine, la ripresa (*Moderato*) si limita al secondo tema, le cui accensioni appaiono ora stemperate come reminiscenza nostalgica. La breve coda riporta al clima *stürmisch* dello sviluppo, e il movimento si conclude brutalmente con un *mi grave sforzato* dei soli bassi.

Il secondo movimento *Allegro molto*, in la minore, corrisponde al tradizionale scherzo in forma A-B-A. Il primo tema è composto da due elementi: un vigoroso appello dei corni che risuona sul ritmo galoppante dei violini e una nervosa frase discendente con sincopi presentata dai violini primi. Entrambi gli elementi vengono più volte ripresi dagli altri strumenti (non mancano anche i campanelli) con ricchi effetti coloristici. Una serie di arpeggi del clarinetto introduce il secondo tema (*Moderato* in do maggiore), un canto appassionato e struggente presentato dai violini con moto languidamente ondeggiante. Esaurita l'espansione lirica, ritorna il primo tema di soppiatto, quindi a tutta forza (*Tempo I*). La sezione centrale del movimento (*Meno Mosso*) è una frenetica ridda di crome degli archi che lascia per un momento il passo ad una sommessata fanfara. Segue la tradizionale ripresa dell'intera sezione iniziale, ma nella coda, inaspettatamente, gli ottoni lasciano trapelare un tema di corale ortodosso, che ritroveremo nel Finale.

L'*Adagio* in la maggiore, cuore sentimentale dell'intera Sinfonia, conduce l'ascoltatore alla deriva in un mare di

lirismo puro. Già nelle battute d'apertura i violini primi annunciano, sul mormorio delle viole, il motivo principale, ripetuto per tre volte in progressione discendente. Qui tuttavia serve solo come introduzione per il nostalgico tema del clarinetto, una melodia infinita che fluttua mollemente sfiorando il soffice tappeto degli archi, con un effetto di seduzione quasi ipnotica. I violini proseguono il flusso del canto con una sensuale progressione che culmina nel tema iniziale. Una serie di figurazioni discendenti, sostanzialmente derivate dal materiale dell'Introduzione del primo movimento, conduce ad un querulo inciso di quattro note dell'oboe che costituisce lo spunto per un passaggio di particolare intensità drammatica che si risolve nella riaffermazione del primo tema. Nella ripresa questo viene palleggiato da vari strumenti solisti, mentre la precedente melodia del clarinetto è ora assegnata ai violini primi, con il suggestivo controcanto di corni e legni. Il movimento si conclude con una serie di figurazioni scalari discendenti, strettamente legate a quelle che chiudono il *Largo* introduttivo della Sinfonia.

Il Finale, *Allegro vivace* in mi maggiore, è dominato da un vigoroso tema di danza in 12/8, forse ispirato al recente soggiorno in Italia, ma in definitiva non più idiomatiko di altre consimili evocazioni mediterranee di Čajkovskij e dello stesso Rachmaninov (una tarantella compare anche nella Seconda Suite per due pianoforti op. 17, del 1901). Il tema, anticipato nei suoi elementi costitutivi nello sviluppo del primo movimento, ritorna più volte incorniciando un episodio interlocutorio in re diesis minore caratterizzato da rintocchi dei timpani e da una sommessa fanfara degli ottoni, anch'essa legata alla cellula introduttiva della Sinfonia. Il secondo tema, in re maggiore, costituisce quasi un episodio autonomo: diretto antecedente di innumerevoli *soundtracks* hollywoodiani, è un cantabile sontuosamente aristocratico, articolato in maestose onde melodiche a larghi intervalli, presentato con trascinate impeto da tutti gli archi in ottava, fra martellanti terzine dei fiati. In particolare gli arpeggi ascendenti di terze dominanti nella seconda parte rimandano alla cellula iniziale del *Largo*, che ritorna esplicitamente citato come reminiscenza dai violini, fra gli arabeschi dei legni, al termine dell'episodio. Nello sviluppo ritornano senza troppa

coesione frammenti del tema di danza, inframezzati dal lamento dell'oboe e dalle fioriture discendenti già udite nell'*Adagio*, e da insistenti scale di semiminime, sempre discendenti, che riconducono invece al primo movimento. Queste, dapprima sommesse poi sempre più vigorose (quasi arieggianti il nerboruto *Scherzo* della *Nona* bruckneriana), infine ridotte per diminuzione a crome, guidano alla ripresa. Essa ripropone il tema principale di danza ma anche l'episodio mediano in minore (ora introdotto da altre scale discendenti), al termine del quale, prima del ritorno del tema principale, risuona, appena percettibile, l'inciso del corno del secondo movimento. Una serie di progressioni conducono al ritorno trionfante del tema melodico, destinato a sfociare imprevedibilmente nel solenne corale già anticipato nel secondo movimento. Un rinnovato guizzo di danza conclude brillantemente la Sinfonia.

Gianni Godoli



*Jean Delville, Prometeo, 1907.
Bruxelles, Bibliothèque de l'Université (Salle de Lecture).*

*A pag. 24,
fotografia di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin nel 1912.*

IL PROMETEO DI SKRJABIN. SINESTESIA

Appare chiaro [...] che l'introduzione nel *Prometeo* della tastiera a colori di Mozer, non aveva un valore teatrale, di spettacolo. Nella conversazione con Y. Engel [...] ¹ Skrjabin espressamente disse che la fusione di tutte le arti era essenziale, ma non in senso scenico teatrale wagneriano. [Infatti,] malgrado importanti punti di contatto, il teatro totale di Schönberg e il *pre-Mistero* di Skrjabin, partendo da due culture dissimili, divergono nelle intenzioni.

Schönberg aveva segnato nella partitura de *La mano felice* tutti i colori che dovevano apparire in scena in precisa corrispondenza ai momenti del flusso musicale; non solo i colori delle luci ma anche quelli della scenografia, dei costumi e dei visi stessi degli attori e di questi aveva minuziosamente annotato in partitura anche i minimi gesti. La sua esperienza pittorica gli era stata d'aiuto nel preparare i bozzetti per le scene. La realizzazione si rivelò difficile, per la meticolosità dell'autore che voleva rispettato ogni dettaglio della sua "partitura totale".

La partitura del *Prometeo* non contiene alcuna indicazione oltre a quelle musicali. Il suono è luce; il suono è colore. La luce e il colore non sono espedienti scenici, ma si identificano con la musica stessa. Al sommo degli strumenti, per il primo pentagramma, in chiave di violino, è indicato semplicemente: *Luce*.

Anche questa volta la realizzazione avrebbe deluso il compositore: lo strumento realizzato da Mozer accendeva delle lampadine colorate;² ben altro voleva Skrjabin: tutta l'atmosfera della sala doveva essere permeata di luce; la nota, l'accordo dovevano portare con sé, dovevano avere in sé il loro proprio colore, che ogni cosa avrebbe dovuto assumere; gli spettatori, come i coristi, avrebbero dovuto essere vestiti di bianco, preparati a trasformarsi anch'essi, a cangiarsi di volta in volta, partecipi della Sinfonia.

Il pubblico di Schönberg sarebbe rimasto al di fuori dell'azione, avvinto dall'azione ma non inglobato in essa. Il pubblico di Skrjabin doveva essere un'unità, un insieme, doveva divenire esso stesso luce, colore, suono.

Questa concezione di base, radicalmente simbolista,

aveva però due motivazioni profonde, peculiari dei fondamenti genetici dell'arte skrjabiniana. La prima era l'aspetto di azione liturgica che il *Prometeo* in quanto parte o introduzione al *Mistero* aveva per lui. E in qualunque liturgia, musica, movimenti plastici, profumi, pittura, colori sono inseparabili: manifestazioni diverse di un'unica sostanza rituale; né sono separabili in attori e spettatori: partecipanti al rito. "Se si penetra profondamente l'essenza dell'arte mistica di Skrjabin, appare evidente che non si ha né il motivo né il diritto di circoscriverla alla sola musica. Sono necessari tutti i mezzi per agire sulla psiche", scrive Sabaneev.³

La seconda motivazione scaturisce da una esigenza psicologica di Skrjabin, che non è nuova nella storia della musica come teoria o esperimento, ma che prima del *Prometeo* non aveva dato alcun frutto artistico: la connessione tra suono e colore "in natura", considerata da un punto di vista fisio-psicologico, come presupposto di operazioni culturali, e di intenzioni artistiche. Il problema, assai vasto e complesso, è quello dei rapporti e delle interpenetrazioni tra spazio visivo e spazio sonoro, spazio esterno e spazio interno: attraverso la grafia musicale, noi traduciamo nello spazio esterno un fenomeno esclusivamente temporale qual è la musica; e questo corrisponde a un bisogno ben evidente dell'uomo:

L'uomo infatti non è altrettanto a suo agio nel mondo temporale quanto in quello spaziale, e la storia ce lo conferma. Lo spazio, visivo e tangibile, è già saldamente dominato dall'uomo sulla terra (e non solo sulla terra). Si guarda dove e quando si vuole, ma si sente tutto quel che risuona (quando risuona). L'occhio ha come stretti alleati tutti gli altri sensi: quel che si vede, si può toccare, assaggiare, annusare; invece quel che si ascolta, s'ascolta e basta. I suoni sono inafferrabili fantasmi: le cose si affermano, si ordinano, si governano, ci si specula sopra e ci se ne appropria; ma i suoni evaporano da tutti i lati. Per questo è assai più difficile muoversi nello spazio sonoro: è necessario, per controllarlo, tradurlo in spazio visivo.⁴

Buona parte dei termini musicali alludono proprio a questa operazione di visualizzazione del suono, compiuta dall'uomo; così "altezza", "soprano", "basso" etc... Quando si parla di "colore" poi, e si vuol dire "timbro", ci si acco-

sta a un fatto più concreto: per tutti è chiaro che connotare una melodia con uno strumento è la stessa operazione che connotare una linea con un colore.

Anche la corrispondenza tra una nota e un colore determinati, per quanto assolutamente arbitraria da un punto di vista scientifico ha avuto numerosi seguaci.

Per primo Isacco Newton, nella sua *Ottica* scrisse:

Io credo che i differenti spessori dell'aria in tutti quei punti fanno l'un l'altro, pressappoco come le sei lunghezze di una corda musicale che, in una sesta maggiore, producono le note seguenti, sol, la, mi, fa, sol, la. Ma sarà ancor meglio confermato all'osservazione se si dice che i differenti spessori dell'aria tra le lenti, in quei punti in cui gli anelli sono successivamente formati dai confini dei sette colori seguenti, secondo l'ordine che io do loro qui, il rosso, l'arancione, il giallo, il verde, il blu, l'indaco e il violetto sono tra di loro come le radici cubiche dei quadrati delle otto lunghezze di una corda musicale, che danno le note di un'ottava, sol, la, fa, sol, la, mi, fa, sol...⁵

Louis Bertrand Castel (1688-1757), ispirandosi a questo scritto, ideò e costruì uno strumento capace di far corrispondere suoni e colori. Il "clavecin oculaire" aveva i tasti collegati meccanicamente a dei piccoli recipienti contenenti polveri colorate. Il Castel si basava sulla presunta corrispondenza tra la triade di tonica e i tre colori fondamentali (blu, rosso e giallo) ed illustrò il suo sistema in *Nouvelles expèriences d'optique et d'aucustique* (1735).⁶ Ma soltanto nel XX secolo le teorie e gli esperimenti si moltiplicano: nel 1910 (proprio l'anno in cui Skrjabin compose il suo *Prometeo*) A. Wallace Rimmington (1854-1915) pubblicò il suo *Colour Music: (The Art of Mobile Colour)*. Anch'egli aveva costruito un organo a colori con proiezioni di raggi luminosi ed aveva suddiviso lo spettro come un'ottava.⁷ Nel 1921 M.H. Greenwalt a New York e nel 1930 G.L. Halle a Boston presentarono rispettivamente un "color organ" e il "musichrome" (che utilizzava dei lampi elettrici) che si limitavano a coordinare impressioni ottiche e impressioni musicali.⁸ Sempre invece su una stretta corrispondenza tra determinati suoni e colori si basava il "clavilux" di Thomas Wilfred presentato a New York nel 1922.⁹ Carol-Berard (1881-1942) è l'ideatore di uno strumento che serve a mettere in pratica la "cromofono-

nia”, una teoria che egli espone in numerosi scritti (e nella quale utilizzò anche suoni tratti dalla vita reale: per cui lo si può considerare un precursore della musica concreta). La sua idea era di unire, in stretto rapporto matematico, le vibrazioni sonore alle vibrazioni luminose “ottenute proiettando la luce, preventivamente scomposta dal prisma, non su uno schermo ma su un globo sfaccettato che gira all’interno di una specie di faro, piazzato di fronte allo spettatore. Un pianoforte i cui tasti corrispondono ai colori dello spettro solare, permette di produrre il colore voluto”.¹⁰

Ma di tutti questi strumenti “sinestetici” solo la tastiera a colori di Mozer costruita appositamente per il *Prometeo* di Skrjabin poteva essere utilizzata in una sala da concerto: non serviva infatti a provare delle teorie ma ad eseguire un’opera musicale di alto livello.

Skrjabin rimase sempre insoddisfatto delle esecuzioni: proiezioni di colori su schermi che pendevano davanti al pubblico, o accendersi di lampadine colorate non gli bastavano affatto. Soltanto nel 1967, a New York, la Rochester Philharmonic con il pianista György Sándor eseguì il *Prometeo* così come il compositore l’aveva ideato: Alex Ushakov, produttore cinematografico e progettista di sistemi simulatori di vuoto spaziale per astronauti, aveva sviluppato un effetto di modulazione di luci e l’intera sala, l’aria, l’atmosfera assunsero i colori annotati da Skrjabin sulla partitura.¹¹

Il problema della luce nel suono o dal suono occupa Skrjabin fin dalle sue composizioni giovanili. Nelle esplicazioni aggiunte in calce alla *Sonata-Fantasia*, pubblicata nell’ottobre del 1897 ma scritta durante il periodo parigino del ’96, si legge:

La prima sezione rappresenta la quiete della notte meridionale sulla riva del mare. Il mi maggiore a metà sezione, mostra il chiarore della luna che sorge nel buio della notte. Il secondo movimento “presto” rappresenta l’ampia distesa dell’oceano agitato tempestosamente.¹²

Alla battuta 62 infatti il sol minore iniziale modula nella chiave più chiara di mi maggiore.

La Terza sonata op. 23 che è considerata il momento di rottura di Skrjabin con le influenze chopiniane, porta

come data 1900. Skrjabin la intitolò *Etats d'âme*. Nel terzo movimento appare un tema di particolare bellezza, una melodia luminosa. “Qui – disse Skrjabin ad un suo allievo – cantano le stelle”.¹³

L'anno successivo, il 1901, è dedicato alla Seconda sinfonia. Skrjabin aveva già composto, prima di questa, altre tre opere per orchestra (oltre al suo primo tentativo romano rimasto inedito): il *Concerto*, la cui orchestrazione era stata aspramente censurata da Rimskij-Korsakov; *Réverie*, un preludio orchestrale di sole ventisei misure, “felice melodia orchestrata in maniera affascinante, ma un niente che non ha presa, che abbandona la memoria non appena finisce il concerto”;¹⁴ e la Prima sinfonia con coro.

La Seconda sinfonia fu un grosso impegno per Skrjabin; era spinto anche da un puntiglio: voleva stupire Belajev che lo aveva rimproverato di lavorare a troppe cose contemporaneamente (la *Fantasia* op. 28, e l'*Opera*). È in cinque movimenti, ognuno in tonalità e tempo diversi. L'influsso di Wagner è evidente, anche se, più che negli elementi musicali veri e propri, nella “volontà di potenza, sogni giganteschi, nella sete di grandezza...”.¹⁵ L'intera sinfonia, fin dall'*andante* in do minore suscita l'impressione di una corsa, a volte estenuante e difficile, a volte più forte di ogni ostacolo, verso il finale. E questo era proprio ciò che Skrjabin voleva dire: come già nella Terza sonata, come sempre più spesso nelle opere successive, gli elementi che vengono fuori dopo il primo tema, o il principale, non sono altro che rallentamenti, ostacoli che devono essere annullati o inglobati fino all'affermazione finale: Io sono, in me è tutto: l'Estasi. Il primo tema in do minore enunciato dal clarinetto già a partire dalla seconda misura, dapprima piuttosto stanco, lievemente strascicato, come gravato da un peso, come timido nell'annunciarsi, esulta, nell'ultimo movimento, trasposto in do maggiore, nell'intera orchestra. Doveva essere un'esplosione di luce; una luce che qui, per la prima volta, aveva lo stesso significato, la stessa ragione interna che nel *Prometeo*. Ma Skrjabin ventenne non raggiunge l'obiettivo; troppo tradizionale era la grammatica usata, troppo satura di convenzioni semantiche. “Invece della luce che volevo ottenere, mi ritrovai una parata militare” disse, con estrema lucidità, alcuni anni dopo a Sabaneev,

e aggiunse: “strano, persino allora io cercavo la luce nella musica”.¹⁶

E la ricerca della luce nelle importanti opere successive è testimoniata dalle indicazioni in francese e in italiano che distribuisce con abbondanza sulle partiture e sugli spartiti delle composizioni per piano: “limpide”, “divin lumineux”, “lumineux de plus en plus éclatant” nel *Divino Poema*; “con luminosità” nella Quinta sonata; e l’incredibile “très parfumé” nel *Poema dell’Estasi*.

Nel 1907 Skrjabin aveva precisato a se stesso le sue intenzioni sinestetiche e poteva ormai lanciarsi in discussioni e affermazioni categoriche. Di ritorno dalla tournée negli Stati Uniti, si era fermato a Parigi, dove dal 16 al 30 maggio si tenne la *Saison Russe*, con una serie di concerti all’Opéra. Taneiev era il direttore artistico, Djaghilev l’impresario; c’erano Rimskij-Korsakov, Glazunov, Blumenfeld, Rachmaninov, Stravinskij ed anche il giovanissimo Prokof’ev.¹⁷ Al *Cafè de la Paix* Skrjabin e Rimskij-Korsakov, finalmente d’accordo, si avventurano in una discussione con Rachmaninov per provargli che anch’egli vede colori nei suoni anche se non ne è consapevole; l’episodio è raccontato da Oskar von Rieseemann:

“Perché dunque nella scena della cantina del tuo *Cavaliere avaro* – disse Rimskij (riferendosi al momento in cui il vecchio barone apre i suoi forzieri d’oro e gioielli) – tu adoperi la scala di re maggiore? è la tonalità del marrone dorato”. – “Vedi lo interrompe Skrjabin – la tua intuizione segue leggi la cui esistenza tu cerchi di negare”.¹⁸

Accenna tale aneddoto anche Tat’jana in una lettera a Nemenova-Lunz; O. von Rieseemann riporta anche la tardiva replica di Rachmaninov:

Dovetti ammettere che il brano era stato scritto in re maggiore, ma c’era una spiegazione molto più semplice; mentre lo componevo, deve essermi tornata in mente la scena dell’opera *Sadko* di Rimskij-Korsakov, quando il popolo tira la grande rete di pesci d’oro e scoppia in un grido giubilante: Oro, oro! questo grido è musicato in re maggiore; ma non potei evitare che i miei due colleghi se ne andassero con l’aria di vincitori.¹⁹

Ogni suono dunque per Skrjabin ha una precisa corrispondenza con un determinato colore; anche se nessuna legge

scientifico può darne una spiegazione, per lui si tratta di un reale fenomeno incontestabile. E non gli sarà difficile fissare una legge, una regola (che egli del resto crede tanto necessitante, che le obbedisce anche chi ne nega l'esistenza) per il suo *Prometeo*, perché dai tasti dello strumento di Mozer scaturiscano quei colori che egli vede senza bisogno di meccanismi. Si pone di fronte la scala musicale e lo spettro solare. Ordina le note della scala per intervalli di quinta, i colori dello spettro quasi esattamente come nell'arcobaleno:

Do	rosso
Sol	rosa-arancione
Re	giallo
La	verde
mi	bianco azzurro
si	blu perlaceo
Fa diesis	blu
Re bemolle	viola
La bemolle	viola-porpora
Mi bemolle	grigio acciaio
Si bemolle	bagliore metallico
Fa	rosso scuro. ²⁰

Come nel famoso sonetto di Rimbaud, anche le vocali della parte corale del *Prometeo* sono connotate coloristicamente:

a	acciaio con sfumature lilla
e	lilla
o	bianco azzurro (qualche volta rosso)
coro a bocca chiusa blu perlaceo.	

Ma è necessario precisare che i colori del *Prometeo*, che scaturiscono dai suoni e che corrispondono quindi a precise situazioni armoniche, sono però contemporaneamente simbolo ed essenza della leggenda di *Prometeo*, eco luminosa della situazione mitico filosofica evocata dal *Poema del fuoco*.

Si può scorgere il limite di un simile tentativo nel momento in cui Skrjabin ha bisogno di una macchina per creare degli effetti che dovrebbero scaturire naturalmente dalla situazione musicale. Come si vedrà, i colori nel *Prometeo* si accompagnano ai diversi temi con una certa regolarità e coerenza: il blu è il colore della ragione e della volontà, la

forza creatrice positiva su cui si chiuderà l'opera, il dono di Prometeo; il rosso è invece la materialità e la banalità delle cose umane; il giallo del sole si accompagna ai momenti in cui più profondamente l'Uomo prende coscienza della propria dignità; il verde, che scompare quasi definitivamente con l'ingresso di Prometeo, è il Caos. Lurene Mattson paragona i colori del *Prometeo* ai *Leitmotiven* wagneriani;²¹ a me pare che in ogni caso conservino il loro carattere di artificio e di aggiunta. Le ultime sonate di Skrjabin, con le loro armonie capaci di evocare luminose immagini vitree (limpidissimi cristalli che a tratti si frantumano e si sbriciolano in milioni di schegge), superano appunto questo limite, che come tale fu forse sentito dallo stesso Skrjabin, tutte le volte che riaffermò che la sua Quinta sinfonia poteva benissimo essere eseguita senza la tastiera a colori.

Amalia Collisani

[Amalia Collisani, *Il Prometeo di Scriabin*, Palermo, S.F. Flaccovio Editore 1977, pp. 55-64.]



¹ [Skrjabin incontra Engel durante il soggiorno in Svizzera, nell'estate del 1904.]

² L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi 1966, p. 21, n. 1. Secondo Bowers invece, lo strumento proiettava le luci su uno schermo. Willy Evrard dice che lo strumento usato da Skrjabin nel *Prometeo* era quello costruito da G.W. Rimmington nel 1895: "era costituito da una cassa, munita di aperture chiuse da vetri colorati, la quale racchiudeva un arco elettrico. Le aperture potevano essere chiuse o aperte con un meccanismo, azionato da una tastiera muta, che proiettava colori su uno schermo bianco: questo semplice dispositivo funzionava presso a poco come una lanterna magica". (W. Evrard, *Scriabine*, Paris 1972).

³ L. Sabaneev, *Il Prometeo di Skrjabin*, in *Il Cavaliere Azzurro*, Bari, Laterza 1967, pp. 99-144, 99.

⁴ P.E. Carapezza, "Costituzione e Notazione", *Atti del Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, Roma, Istituto italo latino americano 1974, pp. 85-93, 86.

⁵ I. Newton, *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, in flexions at les couleurs de la lumière*, Paris, Montalant 1722, libro II, parte I, p. 241.

⁶ Voce "Clavecín", *Enciclopedia della Musica*, II, Milano, Rizzoli-Ricordi 1972, p. 119.

⁷ Cfr. F. Bowers, *Scriabin: A Biography of the Russian Composer*, II, Tokyo and Palo Alto, p. 204.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Carol-Berard, *La couleur en mouvement*, «La Revue Musicale», III (1922), pp. 147-161.

¹¹ Cfr. F. Bowers, op. cit., II, p. 206.

¹² Ibidem, I, p. 226.

¹³ Ibidem, p. 255.

¹⁴ Così il critico della «Gazzetta musicale russa» dopo l'esecuzione moscovita del 13 marzo 1899 (Ibidem, p. 261).

¹⁵ B. De Schloezer, *Alexandre Scriabine*, «La Revue Musicale», II (1921), p. 37.

¹⁶ In F. Bowers, op. cit., I, p. 283.

¹⁷ Fu in questa occasione che durante un pranzo ufficiale, Diaghilev disse: "Se questa sala bruciasse, la musica russa finirebbe" (In F. Bowers, op. cit., II, p. 168).

¹⁸ Ibidem, pp. 168-9.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cfr. F. Bowers, op. cit., II, p. 205 e L. Sabaneev, op. cit., p. 104.

²¹ L. Mattson, *Prometheus in sound*, tesi di laurea, Stockton (CA), University of the Pacific 1972, p. 153.

Gli artisti



VALERIJ GERGIEV

Nato a Mosca nel 1953 da una famiglia originaria del Caucaso, ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio di San Pietroburgo sotto la guida di Il'ja Musin.

Nel 1978 è entrato al Teatro Mariinskij come Direttore assistente, nel 1988 ne è diventato Direttore Artistico, fino a quando nel 1996 ne è stato nominato, dal Governo Federale, Direttore Artistico e Generale.

Sotto la sua guida, il Teatro Mariinskij ha rinnovato il repertorio, che ora include opere di Musorgskij, Čajkovskij, Rimski-Korsakov e Šostakovič, oltre ai balletti di Stravinskij, e si è aperto al repertorio internazionale in lingua originale, in particolare quello tedesco, con opere di Wagner e Strauss, e quello italiano, con autori quali Donizetti, Verdi e Puccini.

Nel 1992 Gergiev ha fondato il Festival Stelle delle Notti Bianche a San Pietroburgo, uno degli appuntamenti di maggior rilievo nel panorama estivo internazionale.

I traguardi artistici raggiunti hanno fruttato a Valerij Gergiev numerosi premi e riconoscimenti, tra cui in Russia quello di “Artista del Popolo” e “Principe del popolo”, oltre a numerose “Maschere d'oro” e al Premio “Dmitrij Šostakovič”. Nel 2000 ha ricevuto la più alta onorificenza della Repubblica Armena, mentre l'anno successivo è stato insignito dal Presidente della Repubblica Italiana dell'onorificenza di “Grand'Ufficiale al Merito” per il suo contributo alle celebrazioni verdiane. Nel 2002 il Presi-

dente Vladimir Putin gli ha assegnato il “Premio di Stato delle Arti e delle Letterature”.

Gergiev è Direttore Principale della Rotterdam Philharmonic Orchestra da oltre un decennio, e Direttore Principale Ospite del Metropolitan di New York dal 1997. Dirige regolarmente in tutti i maggiori teatri d’opera e festival nel mondo – dal 1996 è ospite regolare del Festival di Salisburgo –, con le migliori orchestre, tra cui la Filarmonica di Vienna.

Artista esclusivo di Philips Classics (oggi Decca Music Group) per oltre un decennio, ha registrato con l’Orchestra del Teatro Mariinskij, con la Rotterdam Philharmonic e con i Wiener Philharmoniker numerose opere del repertorio lirico e sinfonico.

Da più di dieci anni Valerij Gergiev partecipa con assiduità alle produzioni di Ravenna Festival: il 1992 ha visto il suo esordio a Ravenna insieme all’Orchestra del Kirov; nel 1995 ha diretto al Pala de André *Francesca da Rimini* di Čajkovskij, *Shéhérazade* di Ravel e di Rimskij-Korsakov; mentre due anni più tardi la sua collaborazione con Ravenna Festival si è estesa all’opera, con *Boris Godunov* di Musorgskij e, nel 1999, con *Lohengrin* di Wagner. Di nuovo nel 2003 Gergiev è tornato, con Aleksandr Toradze, a celebrare Prokof’ev.

Come ambasciatori della cultura russa in Italia, nel 2004 al Parco della Musica di Roma, Gergiev e la sua orchestra hanno inaugurato il Russkij Festival, ospiti dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia.



ANDREJ PETRENKO

Vincitore del II Concorso Russo di Direzione d'Orchestra nel 1988, si è diplomato al Conservatorio di Stato "Rimskij-Korsakov" di San Pietroburgo, dove si è specializzato in Direzione di coro e Direzione sinfonica.

Dal 1981 al 1988 è stato Direttore presso il Teatro della Commedia Musicale. Ha insegnato Direzione di coro e Direzione sinfonica al Conservatorio "Rimskij-Korsakov" dal 1989 al 2000, oltre a tenere master class internazionali. Dal 1990 al 1996 ha diretto il Coro da camera del Conservatorio (primo premio al Concorso Internazionale di Hajnywka, in Polonia, nel 1993).

Dal 1994 al 1996 ha diretto il Coro da camera della Cattedrale di Smolnij, e dal 1996 al 2000 è stato Direttore ospite dell'Orchestra del Congresso di San Pietroburgo. Ha svolto tournée con cori, compagnie di danza e orchestre sinfoniche pietroburghesi in più di venti paesi.

Ha diretto produzioni operistiche in Finlandia (il *Faust* di Gounod a Pori) e in Estonia (*Il barbiere di Siviglia* di Paisiello). Primo Maestro del Coro al Teatro Mariinskij dal

2000, ha diretto rappresentazioni di *Evgenij Onegin*, *La Traviata*, *Samson et Dalila* e *Don Pasquale*. Si è esibito all'estero coi solisti dell'Accademia dei Giovani Cantanti del Teatro Mariinskij (*Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia*).

Dirige regolarmente il Coro del Teatro Mariinskij in programmi a cappella a San Pietroburgo, Mosca, Helsinki, Berna e Londra.



ALEKSANDR TORADZE

Nato a Tbilisi in Georgia, dopo gli studi pianistici al Conservatorio “Čajkovskij” di Mosca, si è distinto in numerosi concorsi internazionali, tra i quali il “Van Cliburn”.

Negli Stati Uniti, dove attualmente vive, Aleksandr Toradze collabora con le più importanti orchestre, dalla Boston Symphony alla Los Angeles Philharmonic, dalla National Symphony alla Cleveland Orchestra. È inoltre ospite regolare dei maggiori festival estivi, tra i quali l’Hollywood Bowl, il Festival di Saratoga ed il Blossom Music.

Anche in Europa Toradze suona con orchestre prestigiose: Gewandhaus di Lipsia, London Symphony Orchestra, London Philharmonic, Rotterdam Philharmonic, Orchestre National de France, City of Birmingham Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker. E collabora con direttori quali Vladimir Ashkenazy, Myung Whun Chung, Kurt Masur, Seiji Ozawa, Yukka-Pekka Saraste, Simon Rattle, Mstislav Rostropovič, Esa-Pekka Salonen.

Particolarmente fortunata e fruttuosa la collaborazione artistica con Valerij Gergiev e l’Orchestra del Teatro

Mariinskij di San Pietroburgo, con i quali ha realizzato prestigiose tournée in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone, oltre alla annuale collaborazione ai Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo e di Mikkeli, in Finlandia.

Aleksandr Toradze ha debuttato in Italia nel 1994 con l'Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia diretta da Valerij Gergiev: da allora ha suonato con alcune delle maggiori orchestre italiane, come l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", l'Orchestra Sinfonica Siciliana, e più recentemente l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino.

Numerose anche le incisioni discografiche per importanti etichette (Emi Classics e Philips Classics), tra le quali citiamo l'integrale dei concerti per pianoforte e orchestra di Prokof'ev con Gergiev sul podio dell'Orchestra del Kirov.

All'attività di concertista, Toradze affianca l'impegno didattico presso l'Indiana University, South Bend, dove ha costituito il "Toradze Piano Studio", un progetto che coinvolge i suoi migliori allievi e che, dal 1994, presenta in sedi e festival internazionali maratone pianistiche dedicate ai grandi del pianoforte: da Bach a Stravinskij, da Dvořák a Rachmaninov e Prokof'ev.

CLAUDIO COLORETTI

Nato a Parma, si avvicina per la prima volta all'opera nella propria città collaborando, nel 1975, alla messa in scena della *Figlia del reggimento* di Donizetti, al Teatro Regio con la regia di De Tommasi.

Dal 1983 lavora con il Teatro Stabile di Parma curando le luci per oltre 160 produzioni. Tra le sue più importanti collaborazioni, *Zio Vanja* con la regia di Peter Stein, *La tempesta* con Peter Brooke, *Crimini del cuore* con Nanni Loy e la trilogia di Sofocle *Antigone*, *Edipo Re* e *Edipo a Colono*, con la regia di Dall'Albo. Claudio Coloretti ha partecipato a molti festival teatrali tra cui quello di Avignone, quello di Edimburgo, il Festival d'Automne di Parigi e la Summer-Fest a New York. Nell'ambito operistico ha collaborato a messe in scena di *Madama Butterfly*, *Jenûfa*, *Don Carlo*, *Il trovatore*, *Tosca*, *La traviata*, *Cavalleria rusticana* e *Il barbiere di Siviglia*. Con il Teatro Mariinskij ha già realizzato *Rigoletto*, *Così fan tutte* e *Il trittico* di Puccini, con la regia di Walter Le Moli.

ORCHESTRA DEL TEATRO MARIINSKIJ DI SAN PIETROBURGO



L'Orchestra del Teatro Mariinskij è una delle più antiche istituzioni musicali di Russia: fondata nel XVIII secolo, durante il regno di Pietro il Grande, è conosciuta prima della rivoluzione con il nome di Orchestra dell'Opera Imperiale Russa. Ospitata nel famoso Teatro Mariinskij (dal nome di Maria, moglie dello Zar Alessandro II) fin dal 1860, l'Orchestra entra nella sua vera "età dell'oro" nella seconda metà del XIX secolo, sotto la direzione musicale di Edvard Napravnik (1839-1916), il mitico direttore d'orchestra che resse le sorti del Teatro Imperiale per oltre mezzo secolo, dal 1863 all'anno della morte.

Al Teatro Mariinskij si sono tenute le prime esecuzioni mondiali di numerose opere e balletti considerati capolavori assoluti del XIX e XX secolo: da *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, *Il principe Igor* di Borodin, a *Boris Godunov* e *Chovanščina* di Musorgskij, da *La fanciulla di Pskov*, *La fanciulla di neve* e *La leggenda della città invisibile di Kitež e della fanciulla Fevronia* di Rimskij-Korsakov a *La dama di picche*, *Jolanta*, *Il lago dei cigni*, *Lo schiaccianoci* e *La bella addormentata* di Čajkovskij, fino al *Matrimonio al convento* di Prokof'ev, oltre alle opere di Šostakovič e ai balletti di Khačaturjan. Čajkovskij ebbe una solida e duratura relazione con il Teatro Mariinskij: ne diresse numerose volte l'Orchestra e vi affidò le prime esecuzioni di numerosi dei suoi brani

sinfonici come la Quinta Sinfonia, l'Ouverture-Fantasia *Hamlet* e la Sesta Sinfonia. Inoltre, in due occasioni, nel 1847 e nel 1867, Berlioz collaborò con l'Orchestra per la direzione di propri capolavori orchestrali come *La damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*, la *Symphonie fantastique* e *Harold en Italie*. Anche Rachmaninov diresse l'Orchestra del Teatro Mariinskij in diverse occasioni, comprese le prime esecuzioni della Cantata *Primavera* e del poema sinfonico *Le campane*.

Tra le prime esecuzioni affidate all'Orchestra del Teatro Mariinskij vanno ricordati alcuni capolavori del giovane Stravinskij, come lo *Scherzo fantastico* e il balletto *L'uccello di fuoco*.

Nel 1917 l'Orchestra assunse il nome di Orchestra dell'Imperial Regio Teatro: considerata la migliore orchestra di San Pietroburgo, numerosi direttori di fama internazionale vennero chiamati a dirigerla, da Hans von Bülow a Felix Mottl, da Felix Weingartner ad Alexander von Zemlinsky, da Arthur Nikisch fino a Bruno Walter ed Erich Kleiber.

Rinominata Orchestra Kirov in epoca sovietica, proseguì la propria attività sotto la guida di Evgenij Mravinskij e Jurij Temirkanov.

Nel 1988 Valery Gergiev viene nominato Direttore Artistico del Teatro Mariinskij: da allora si è avviata una collaborazione con i maggiori teatri e festival internazionali e, oltre ad una intensa attività nel campo lirico e del balletto, l'Orchestra si è presentata nel repertorio sinfonico in Europa e in tutto il mondo, dagli Stati Uniti, al Giappone fino all'Australia e alla Nuova Zelanda. Tra l'altro, nel 1998 l'Orchestra ha debuttato in Cina, dove tornerà nel 2006 per inaugurare il nuovo Teatro Nazionale di Pechino; e nel 2003, sempre sotto la guida di Gergiev, ha inaugurato la stagione della Carnegie Hall nell'ambito di una lunga tournée negli Stati Uniti.

Sotto la direzione di Gergiev, l'Orchestra ha realizzato moltissime registrazioni discografiche, tutte per l'etichetta Philips.

violini primi

Il'ja Konovalov
Leonid Veksler
Pavel Fajnberg
Elena Berdnikova
Tat'jana Frenkel
Kirill Terentiev
Mikhail Rikhter
Khristian Artamonov
Anton Kozmin
Boris Vasilev
Vsevolod Vasilev
Nina Pirogova
Lolita Silvan
Anna Glukhova
Artur Žavadjan
Mikhail Tatarnikov

violini secondi

Zumrad Il'jeva
Georgij Širokov
Marja Safarova
Victorja Šukina
Tat'jana Moroz
Svetlana Žuravkova
Marchel Bezhenaru
Sergej Letjagin
Mark Kogan
Mikhail Zagorodnjuk
Nadežda Prudnikova
Irina Sukhova
Aleksej Krašeninnikov

virole

Jurij Afonkin
Vladimir Litvinov
Oleg Larionov
Lina Golovina
Karina Barsegian
Ekaterina Stupnikova
Andrej Petuškov
Aleksej Kljuev
Elena Solovjeva

Dmitrij Vesëlov
Leonid Lobach
Vartan Gnoro

violoncelli

Zenon Zalitsajlo
Oleg Sendetskij
Nikolaj Vasilev
Vitalij Najdikh
Tamara Sakar
Oksana Moroz
Natalia Bajkova
Nikolaj Oginets
Ekaterina Travkina
Mikhail Školjarov
Aleksandr Peresyppkin

contrabbassi

Kirill Karikov
Vladimir Šostak
Aleksandr Alekseev
Denis Kašin
Sergej Trafimovič
Igor' Eliseev
Marja Šilo

flauti

Valentin Čerenkov
Denis Lupačev
Ekaterina Rostovskaja
Margarita Majstrova
Aglaja Uljanova

oboi

Aleksandr Truškov
Sergej Bliznetsov
Pavel Terentiev
Il'ja Ilin
Andrej Jankovskij
Viktor Ukhalin
Karlo Karčava

clarinetti

Victor Kuljk

Ivan Terskij
Anatolij Šoka
Jurij Žurjaev
Dmitrij Kharitonov
Vasilij Žučenko
Ivan Stolbov

fagotti

Igor' Gorbunov
Rodion Tolmačev
Valentin Kapustin
Aleksandr Šarjkin

corni

Dmitrij Vorontsov
Stanislav Tses
Stanislav Avik
Vladislav Kuznetsov

Jurij Akimkin
Valerij Papyrin
Igor' Prokof'ev
Dmitrij Čepkov
Pëtr Rodin
Aleksej Tses

trombe

Konstantin Barišev
Sergej Krjučkov
Vitalij Zajtsev
Aleksandr Smirnov

tromboni

Andrej Smirnov

Igor' Jakovlev
Fëdor Arkhipov
Mikhail Seliverstov
Nikolaj Timofeev
Viktor Širokov

tuba

Nikolaj Slepnev

percussioni

Andrej Khotin
Jurij Alekseev
Mikhail Peskov
Vladislav Ivanov
Arsenij Šupliakov
Evgenij Žikalov

arpe

Elizaveta Aleksandrova
Ljudmila Rokhlina
Elena Vasileva

pianoforti

Valerja Rumjantseva
Ol'ga Bystrova

ispettore

Vladimir Ivanov

responsabili di scena

Vladimir Guljaev
Viktor Beljašin

CORO DEL TEATRO MARIINSKIJ DI SAN PIETROBURGO



foto di Alessandro Costantino

Il Coro del Teatro Mariinskij è uno dei più antichi di Russia. Fondato nel 1860, ha partecipato alle prime esecuzioni mondiali di numerose opere considerate capolavori assoluti del XIX e XX secolo: tra i molti titoli, *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, *Il principe Igor* di Borodin, *Boris Godunov* e *Chovanščina* di Musorgskij, *La fanciulla di Pskov*, *La fanciulla di neve* e *La leggenda della città invisibile di Kitež e della fanciulla Fevronia* di Rimskij-Korsakov, *La dama di picche* di Čajkovskij, *Matrimonio al convento* di Prokof'ev.

Sotto la bacchetta di Valerij Gergiev il Coro del Teatro Mariinskij ha realizzato un enorme numero di registrazioni discografiche, tutte per l'etichetta Philips, che includono numerose opere complete: oltre a molte di quelle già citate, vanno aggiunte *Jolanta* di Čajkovskij, *Guerra e pace*, *Il giocatore*, *L'angelo di fuoco*, *L'amore delle tre melarance* e *Semion Kotko* di Prokof'ev, *Sadko* e *Kašcej l'immortale* di Rimskij-Korsakov, eppoi la versione originale per San Pietroburgo (1862) della *Forza del destino* di Verdi. Di recente il coro ha registrato la cantata *Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev con Olga Borodina.

Il 27 Gennaio 2001 il Coro del Teatro Mariinskij ha partecipato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, all'esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Valerij Gergiev nel Duomo di Parma, in occasione del cen-

tenario della morte del compositore; il concerto è stato ripreso in diretta dalla RAI e diffuso in tutto il mondo.

Sotto la precedente direzione di Valerij Borisov e l'attuale di Andrej Petrenko, il Coro svolge regolare attività concertistica ed esegue in Russia e nel mondo i più famosi brani a cappella del repertorio sacro russo: dalla *Liturgia di San Giovanni Crisostomo* ai *Vespri* di Sergej Rachmaninov, alle composizioni di Čajkovskij, Bortnjanskij, Ippolitov-Ivanov.

soprani primi

Rada Baklunova
Tat'jana Bogdanova
Irina Khaustova
Natalja Orlova
Svetlana Petukhova
Ol'ga Šakhanova
Elena Šmyglevskaja
Larisa Šorikova
Ljudmila Stepanova

soprani secondi

Julia Antonova
Alina Arzamastseva
Angelina Daškovskaja
Anna Galičina
Irina Šendevitskaja
Natalija Šubina
Tamara Staševskaja
Viktorja Utekhina

mezzosoprani primi

Tat'jana Bašarina
Natalja Inkova
Julja Khramtsova
Marina Mareskina
Maria Matveeva
Elena Petrenko
Ol'ga Semenova
Evgenja Šalamova

mezzosoprani secondi

Ol'ga Čistyakova
Ljudmila Ivanova
Natalja Kedrova
Nadežda Khadževa
Bayrta Kudinova
Ekaterina Voroběva

tenori primi

Viktor Antipenko
Aleksej Dmitrjuk
Jurij Donnikov
Aleer Goroškov
Sergej Kozlov
Jurij Kupreev
Jurij Pavlov
Valerij Sobanov
Sergej Zavalin

tenori secondi

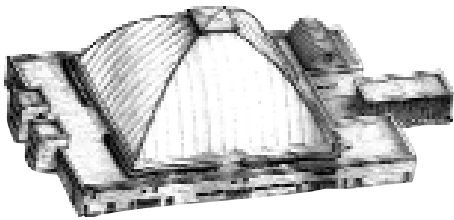
Jurij Andruško
Roman Gibatov
Sergej Melenevskij
Artëm Melikhov
Jurij Orlov
Sergej Jukhmanov

bassi primi

Gennadij Anikin
Aleksej Baranov
Aleksandr Gorev
Nikolaj Krjuk
Dmitrij Kusov
Viačeslav Nizovtsev
Aleksandr Peretjatko
Pavel Petrenko
Fëdor Uvarov

bassi secondi

Evgenij Kočeregin
Jurij Kovalenko
Pëtr Kuznetsov
Egor Pavlov
Eduard Matveev
Pavel Raevskij
Mikhail Romašin
Sergej Simakov



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 e 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 incontro di popoli e 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 otto 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 da un lato l’area coperta, e consentendo dall’altro la loro utilizzazione per spettacoli all’aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato il primo concerto, diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano