

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



Palazzo Mauro de André
domenica 12 luglio 2009, ore 21

**Orchestra e Coro
del Maggio Musicale Fiorentino**

direttore
Riccardo Muti

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS



Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastrò



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Consiglio di Amministrazione

Presidente **Fabrizio Matteucci**

Vicepresidente **Vicario Mario Salvagiani**

Vicepresidente **Lanfranco Gualtieri**

Sovrintendente **Antonio De Rosa**

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

Assemblea dei 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

Confindustria Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Ascom Confcommercio

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
APT SERVIZI EMILIA ROMAGNA
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA DI ROMAGNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CAMERA DI COMMERCIO DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI
CMC RAVENNA
CNA RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO E BANCA DEL MONTE DI LUGO
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
KOICHI SUZUKI
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOOP
MARINARA
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SOTRIS - GRUPPO HERA
TECNO ALLARMI SISTEMI
UNICREDIT BANCA
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani

Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti,

Bagnacavallo

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

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*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis e Giuseppe

Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani,

Ravenna

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Ada Elmi e Marta Bulgarelli,

Bologna

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Giovanni e Maria Luisa Faccani,

Ravenna

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Pier Filippo Giuggioli, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi,
Bertinoro

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Silvia Malagola, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna

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*

Gian Paolo e Graziella Pasini,
Ravenna

Desideria Antonietta Pasolini

Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Romano e Maria Ravaglia, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Angelo Rovati, *Bologna*

Giovanni e Graziella Salami,
Lavezzola

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

Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Mirella Zardo, *Venezia*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese

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*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia

Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

**Orchestra e Coro
del Maggio Musicale Fiorentino**

direttore
Riccardo Muti

Daniela Barcellona
contralto

Piero Monti
maestro del coro

Johannes Brahms
(1833-1897)

**Rapsodia per contralto,
coro maschile e orchestra op. 53 (1869)**

Adagio – Poco Andante – Adagio

***Schicksalslied* (Canto del destino)**

Per coro e orchestra op. 54 (1871)

Adagio – Allegro – Postludio

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

**Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 “Eroica” (1802-1804)**

Allegro con brio

Marcia funebre: Adagio assai

Scherzo: Allegro vivace

Finale: Allegro molto

**Rapsodia per contralto,
coro maschile e orchestra op. 53**

da Harzreise im Winter

(Viaggio in inverno nello Harz)

di Johann Wolfgang Goethe

Aber abseits wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich der Pfad,
Hinter ihm schlagen
die Sträucher zusammen,
das Gras steht wieder auf,
die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen
des, dem Balsam su Gift ward?
Der sich Menschenhaß
aus der Fülle der Liebe trank?
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eignen Wert
in ungenügender Selbstsucht.

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohre vernehmlich,
so erquicke sein Herz!
Öden umwölkten Blick
über die tausend Quellen
neben dem Durstenden
in der Wüste.

Ma chi è là in disparte?
Nel rovelto si perde il suo sentiero,
dietro di lui compatti
si chiudono i cespugli,
l'erba si solleva,
e il deserto lo inghiotte.

Chi guarisce le piaghe di colui
al quale si mutò in veleno il balsamo?
Di colui che sorbì odio per gli uomini
da pienezza d'amore?
Prima spregiato, ora spregiatore,
egli segretamente
logora il suo valore
nella febbre di sé che lo tormenta.

Se mai, Padre d'amore,
vi sia nel tuo salterio
una nota che giunga al suo orecchio,
a lui conforta l'animo!
Schiudi il suo sguardo annuvolato
sulle mille sorgenti
che sgorgano accanto all'assetato
nel deserto.

Schicksalslied (Canto del destino)
per coro e orchestra op. 54
(versi di Friedrich Hölderlin)

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller,
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Andate lassù nella luce
su molle suolo, beati genii!
Splendenti brezze di dèi
vi sfiorano lievi,
come dita ispirate
le sacre corde.

Senza destino, come lattante
che dorma, respirano i superi;
serbato casto
in umile gemma
è in eterno fiore
per loro lo spirito,
e i beati occhi
brillano in tacita
eterna chiarezza.

Ma nostra sorte
è in luogo nessuno posare,
dileguano, cadono
soffrendo gli uomini
alla cieca, da una
ora nell'altra,
come acqua da scoglio
a scoglio gettata
per anni nell'incerto giù.



*Max Klinger, Brahms-Phantasie, opus XII, Lipsia 1894,
foglio 20, “Titani”.*

*A pag. 16, Willy von Beckerath, Brahms mentre dirige,
schizzi a matita.*

Brahms, il pagano

di Massimo Mila

Ad eccezione della *Nenia* e del *Canto delle Parche*, il gruppo più compatto delle cantate corali con orchestra di Brahms precede le Sinfonie, alle quali si è tentati di anteporle anche per valore artistico e originalità di concezione. Avevano preso l'avvio dal *Requiem tedesco*, scritto nel 1868 dopo la morte della madre, su frasi liberamente scelte dai Vangeli e dalla Bibbia nella traduzione luterana. Un *Requiem* fuori ordinanza, quindi, una malinconica elegia che si pone come uno dei più coraggiosi interrogativi formulati dall'uomo sul proprio destino.

Bilanciato tra la meditazione sulla caducità e miseria della vita terrena (nei primi tre episodi) e la sperata pace d'una vita celeste (negli altri quattro episodi), non conosce né la ribellione vitalistica del *Requiem* verdiano, né la gioia della certezza, la *Freude* che scampana trionfante nei Motetti di Bach. Nel "selig sind die Toten" (beati sono i morti) dell'ultimo versetto albeggia come un pallido sorriso la rassegnata malinconia di una coraggiosa accettazione.

Con la *Rapsodia* per contralto, coro maschile e orchestra (un'orchestra spogliata del colore brillante dei violini) siamo al primo, e forse il più alto, di quei salmi profani nei quali il compositore verrà ora sviluppando una concezione di spiritualismo laico in forme musicali di un'originalità che non ha riscontri nella sua produzione sonatistica e sinfonica. Uno dei suoi biografi, Richard Specht, paragona l'oscura e tortuosa introduzione orchestrale alla scena delle Norne nel *Crepuscolo degli Dei* e il canto solistico del contralto a una specie di "melodia infinita d'intensa declamazione e di contratta angoscia" quale avrebbe potuto scrivere Wagner.

Ma la novità non è solo del linguaggio. E l'uomo moderno che ci viene incontro da questa composizione, nella quale Brahms musicò tre oscure strofe della *Harzreise im Winter* di Goethe: quelle in cui il poeta, distogliendosi per un momento dall'alacre interesse alle cose presenti – l'esercizio fisico della cavalcata sulla neve, il boscoso paesaggio invernale, la curiosità per le miniere che scavano i fianchi del monte e per le leggende delle streghe sulla vetta del

Brocken – volge il pensiero allo sconosciuto che, dopo aver letto il *Werther*, gli aveva scritto dal fondo di questa regione per esporgli la propria angoscia, l'oscuro tormento di un'anima incapace di affrontare la vita, negata alla comunione coi propri simili: “prima disprezzato, ora sprezzante, consuma segretamente il proprio valore in sterile egoismo”.

L'aneddotica dei biografi ci racconta che in quest'uomo in disparte, crucciato col mondo e con se stesso, per il quale s'invoca dal “padre d'amore” un canto capace di scioglierne il cuore ostinato, s'ha da vedere lo stesso Brahms, irritato perché la figlia di Clara Schumann andava sposa al conte Radicati di Marmorito. “Ho composto qui un canto nuziale per la contessa Schumann – scriverà ironicamente all'editore Simrock –, ma l'ho fatto con una collera nascosta, con rabbia!”. E mandandola all'amico e direttore d'orchestra Reinthaler: “Povero illuso che sono! Vi ho mandato il mio epilogo ai *Liebeslieder*”. (I *Liebesliederwalzer*, per quartetto vocale e due pianoforti, erano stati i lieti canti della segreta illusione amorosa, la *Rapsodia* ne è l'amara antitesi: ecco perché il testo, estratto dall'interno della poesia goethiana, può impunemente cominciare con l'avversativo *aber*: ma).

La trama preziosa della composizione la solleva sopra il pettegolezzo personale: il personaggio della *Rapsodia* non è altri che l'uomo moderno, nella crisi che travaglia la coscienza europea. Brahms si affianca a Freud, a Kafka, a Proust, tra i grandi medici e scandagliatori dell'anima moderna. Nello *Schicksaislied*, o *Canto del Destino*, per coro misto e orchestra, ogni residuo di psicologia individuale scompare. I versi di Hölderlin contrappongono quasi con rabbia l'ottusa pace degli dei, tranquilli, “senza destino, come il poppante addormentato”, nella beatitudine celeste, alla sorte degli uomini cui non è dato trovar pace in alcun luogo, e ciecamente si affannano e cadono da un'ora all'altra, come acqua precipite di scoglio in scoglio, “sempre giù, nell'incerto”.

Sebbene le strofe della poesia siano tre, come nella *Rapsodia*, gli episodi corali sono soltanto due. L'ultimo *adagio* è soltanto orchestrale. Brahms scrisse a Reinthaler: “Ho ben provato a scrivere qualche cosa per il coro: non va... Io dico qualcosa che il poeta non dice, e certo sarebbe

stato meglio se anche per lui quello che manca fosse stato la cosa principale”.

Parole sibilline ma rivelatrici. Non sono semplici scrupoli di forme musicali le ragioni dell'incertezza di Brahms. La difficoltà non è di chiudere il pezzo con un ultimo intervento corale: la difficoltà sta in quel che dovrebbe dire quest'ultimo coro. Quale risposta dare al dubbio che si pone all'uomo moderno, quando levando gli occhi al cielo si chiede se per caso non sia vuoto: la domanda così drammaticamente posta nel *Requiem tedesco*. Quale risposta Brahms avrebbe voluto dare? Quale risposta si rammarica di non trovare nei versi di Hölderlin?

Nelle lettere a Elisabetta von Herzogenberg, preziosa miniera d'informazioni sull'uomo e sull'artista, due volte Brahms si lamenta che il suo desiderio di continuare a scrivere lavori corali sia ostacolato dalla difficoltà di trovare testi che pur coinvolgendo i problemi ultimi dell'esistenza e il rapporto dell'uomo con la vita, col mondo e con la morte, non siano confessionali. “Nella Bibbia – scrive il 14 luglio 1880 – non c'è abbastanza paganesimo per me, adesso mi sono comprato il Corano, ma anche lì non trovo nulla”. E due anni dopo: “Mi costa sempre uno sforzo dover cominciare un Salmo che è così poco pagano come questo! Adesso ne ho appunto finito uno che, quanto a paganesimo, mi soddisfa completamente”. (Si trattava probabilmente del *Canto delle Parche*, dall'*Ifigenia in Tauride* di Goethe). E l'autorevole commentatore dell'Epistolario brahmsiano, Max Kalbeck, informa che era sempre stato un piacere di Brahms spulciare la Bibbia alla ricerca di passi “pagani” o “atei”. Perché “nulla poteva indisporlo di più che essere scambiato per un compositore sacro o credente, a causa della sua musica spirituale”.

Nella brevissima *Nenia* (cioè: canto funebre), scritta nel 1880 dopo la morte del pittore Feuerbach e dedicata alla madre di lui, la poesia di Schiller e l'occasione del lavoro rendono esplicito il significato, altrimenti celato nella purezza marmorea d'una forma classica: la contemplazione della morte.

Con le allusioni mitologiche di Euridice sottratta a Orfeo, di Adone ucciso dal cinghiale nonostante l'amore di Afrodite, il poeta lamenta il destino ineluttabile della morte

che sovrasta anche alla bellezza: “auch das Schöne muss sterben”, anche il Bello deve morire. Elisabetta von Herzogenberg ammirava “la caduta impressionante, sfiancante” su queste parole, e “il sincopato pianto degli dei”. Ma al di là d’ogni tentazione descrittiva, ciò che s’incarna nella musica di Brahms è la nobile, classica espressione d’un sentimento laico della morte, affisata con virile fermezza, senza conforto di miti.

Anche in Mahler, certamente, il senso ultimo del sinfonismo sta nel rimpianto amaro dei beni terreni e in una cocente consapevolezza della morte sentita come fine ineluttabile di tutte le cose. Ma in Mahler, appunto, c’è la disperazione di questa condizione, e si dà in smanie, s’impreca, ci s’intenerisce e ci si ribella. In Brahms la bronzea classicità della concezione musicale, l’inalterabile compostezza del lamento corale traducono in suoni la coraggiosa fermezza, l’elevazione morale d’un nobile stoicismo.



Pubblicato in «La Stampa», 13 luglio 1983, con il titolo “Una rapsodia per l’uomo moderno. Brahms il pagano”. Qui tratto da Massimo Mila, *Brahms e Wagner*, Torino, Einaudi 1994, pp. 91-95.

Le composizioni di Johannes Brahms

Opus 53

Rapsodia per contralto solista, coro maschile e orchestra, su testo di Goethe.

Si tratta di tre strofe (la 5, la 6 e la 7) del poema goethiano *Harzreise im Winter*, già messe in musica precedentemente da J.F. Reichhardt, un compositore minore vissuto dal 1752 al 1814. La scelta delle tre strofe indica quindi che queste costituivano da sole un insieme a sé stante.

Alcuni dettagli sulle circostanze in cui fu scritto il poema sono necessari per capire meglio la composizione che Brahms ne ha tratto.

Nel 1774 Goethe aveva pubblicato *Werther*. L'effetto del libro sui giovani era stato una specie di folgorazione: ognuno credeva di ritrovare i moti del proprio cuore nei singhiozzi dell'eroe disperato, e molti si erano persino messi in contatto epistolare col poeta. Ma, com'è risaputo, Goethe non teneva affatto ad "essere considerato favorevole a una tale esaltazione dei sentimenti". Non aveva forse scritto il libro "per liberarsi dalla malattia di una sensibilità allora molto diffusa"? Uno dei suoi corrispondenti però, il giovane Plessing, che abitava nella regione dell'Harz, l'aveva particolarmente colpito. E, nell'inverno 1777, Goethe decide di recarsi a conoscerlo, approfittando del viaggio – come riferisce a Charlotte von Stein – per visitare la regione, effettuare degli studi geologici sulle miniere della zona e tentare la scalata del Brocken, una strana montagna brulla e desolata dove, secondo la tradizione popolare, avveniva la riunione delle streghe durante la notte di Valpurga, e cioè fra il 30 aprile e il 1° maggio. Goethe viaggia in incognito, facendosi passare per un pittore di nome Weber; e, in un primo momento, l'incognito viene mantenuto anche con Plessing, in modo che il giovane, ignorando di essere alla presenza di Goethe, abbia modo di parlare più apertamente delle cause della sua malinconia. In una lettera del 9 dicembre 1777 a Charlotte von Stein, il poeta scrive che quel viaggio fa rivivere in lui dolorose memorie giovanili: "Sono esattamente nove anni; ero assai malato, a un passo dalla morte. Mia madre

mi ha raccontato poi di aver preso in mano la Bibbia e che, dopo aver letto le parole: *Si planteranno vigneti sulla montagna di Samaria, si planteranno e ci si rallegrerà*, sentì una grande consolazione”. Queste parole di Goethe ci consentiranno tra breve di spiegare un passaggio alquanto oscuro del testo poetico scelto da Brahms.

L'intero poema è la descrizione di questo viaggio del poeta, ma non tutti gli elementi sono collegati con le tre strofe messe in musica, le quali si riferiscono in particolare al giovane corrispondente di Goethe e alla profonda depressione “wertheriana” di cui soffriva. Il poeta strinse amicizia con lui, restando in rapporti per lungo tempo. In occasione del primo incontro, Goethe cercò di confortare il giovane (il cui stato di profonda malinconia doveva cessare solo qualche tempo dopo); ecco perché, nella terza delle strofe musicate, il poeta rivolge al “Padre di ogni Amore” l'invocazione e la preghiera che concludono la composizione.

Brahms si era interessato in un primo momento alla composizione di J.F. Reichhardt, anche se pare che ne conservasse un ricordo alquanto sbiadito, stando almeno alla lettera indirizzata a Deiters nel mese di settembre: “Vorrei pregarti di un favore. Ricordo di aver visto a casa tua un libro di canzoni di Reichhardt (o forse di Zelter) che conteneva una strofa della *Harzreise* di Goethe. Non potresti farmi avere il volume per un po' di tempo? Ho appena composto qualcosa su questo testo e mi piacerebbe vedere cosa ne ha ricavato il mio predecessore. Il mio lavoro l'ho intitolato *Rapsodia* e credo di essere debitore anche del titolo a questo rispettato predecessore. Ascolterò il pezzo tra qualche giorno a Karlsruhe e poi deciderò se far pubblicare ed eseguire questa musica piuttosto intima. In ogni caso, te la farò vedere”.

La composizione è naturalmente suddivisa in tre parti, seguendo le strofe prescelte.

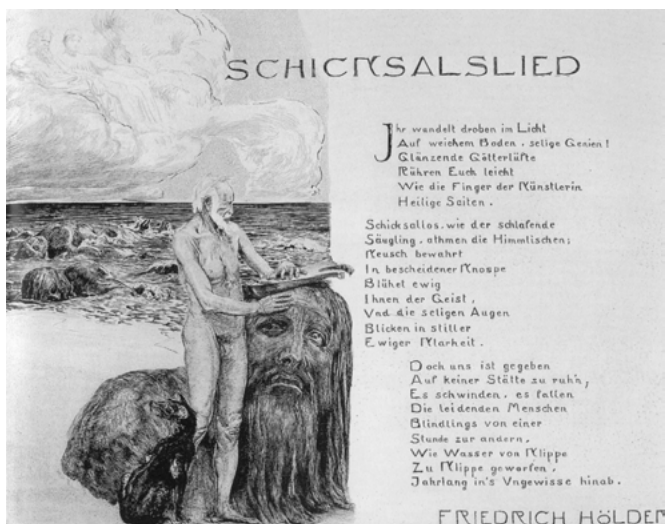
La prima [...] parte è un *Adagio* in 4/4 in do minore per voce solista e orchestra. L'episodio iniziale, che serve a instaurare uno sfondo cupo e a definire il carattere disperato e patetico di una solitudine invernale, comincia con una introduzione strumentale di 18 battute. Poi entra la voce solista e ciascun elemento della frase è separato da quello successivo da una breve punteggiatura orchestrale.

Tutta questa prima parte è improntata ad un ammirevole carattere drammatico, di lugubre solennità, di ampia e superba eloquenza. Non un'eloquenza facile e un po' vuota, da teatro – anzi, qui tutto è estremamente teso – anche se si avverte benissimo che lo stile operistico ossessiona ancora il musicista. Il tono è quello di un lamento drammatico quindi, ma, allo stesso tempo, è anche quello della ballata, con tutto ciò che la ballata comporta di popolare.

La seconda parte [...] è un *Poco andante* in 6/4 in do minore, che prevede, come il pezzo precedente, la voce solista e l'orchestra. Il poeta si addentra nel profondo e definisce il dramma psicologico di quella malattia romantica costituita dalla sensibilità. La musica che ne risulta è un patetico lamento che arriva al tragico sulla parola “Menshenhass”, alla quale i corni presentano il loro richiamo desolato. Qualcosa di pacato e nello stesso tempo di agitato proviene dall'invenzione melodica di Brahms e dall'equivoco ritmico creato con consumata maestria.

La terza e ultima parte [...] è un *Adagio* in 4/4 in do maggiore, in cui alla voce solista e all'orchestra si unisce il coro maschile. Si tratta di una preghiera colma di speranza in cui Brahms ritrova il tono popolare che gli è familiare. La spiegazione di questa preghiera si ritrova nella citazione della lettera a Charlotte von Stein, nella quale Goethe allude a sua madre e al conforto da lui trovato nella Bibbia durante la grave malattia. Il carattere generale del pezzo è quello di un inno che si conclude in una serenità celestiale. Da rilevare gli effetti di arpa o di lira che Brahms ha voluto produrre coi pizzicati dei violoncelli in terzine: è una delle pagine più belle e più straordinarie di Brahms; dopo questo brano, osserva Walter Niemann, è difficile dubitare della grande bontà del musicista.

La prima esecuzione della *Rapsodia* op. 53 avrà luogo poco tempo dopo, nel marzo 1870.



*Max Klinger, Brahms-Phantasie, opus XII, Lipsia 1894,
foglio 26, "Omero".*

Opus 54

Schicksalslied (*Canto del destino*), per coro misto e orchestra, su testo di Friedrich Hölderlin.

Si sa che Hölderlin (1770-1843) si presenta in un certo modo come l'erede della poesia filosofica ellenizzante di Schiller: in questo quadro rientrano alcuni inni ispirati ai grandi ideali dell'umanità ed un lavoro, *Hyperion*, teso a glorificare lo sforzo di rigenerazione del titano Iperione, sforzo che, nel pensiero di Hölderlin, si traspone sul piano nazionale tedesco, conformemente alle tendenze intellettuali dell'epoca, che pretendevano di vedere nella Germania la depositaria della Grecia antica.

Nella produzione brahmsiana, lo *Schicksalslied* è il primo pannello di una sorta di trittico di cui fanno parte anche il *Gesang der Parzen* op. 89, su un testo di Goethe, e *Nänie* op. 82, su testo di Schiller. Questo non vuol significare che le tre composizioni siano complementari; esse procedono però tutte da una stessa idea creatrice e la loro ispirazione risale al pensiero antico restaurato dai poeti moderni. Formano quindi, nel *corpus* brahmsiano, un insieme caratteristico incentrato sul destino, con una forma che si apparenta a quella della ballata corale. Per quanto riguarda in particolare lo *Schicksalslied*, si può affermare che la composizione si avvicina in un certo senso al *Requiem tedesco* (a volte lo si è definito "il piccolo *Requiem*"), visto che il tema è costituito dagli eterni contrasti tra la vita e la morte, tra le miserie terrene e le consolazioni celesti.

Il poema di Hölderlin canta dapprima la bellezza luminosa del soggiorno nell'aldilà, la vita serena e pacata degli esseri nell'eternità celeste, opponendole la visione del destino dell'umanità sofferente alle prese con le cupe prove a cui è sottoposta sulla terra.

Brahms non ha trattato il soggetto partendo dalla concezione antica, inesorabile, del *fatum*, ma, al contrario, immergendolo in un clima personalissimo di pietà e di compassione a misura umana: l'interpretazione cristiana di uno schema antico.

Il testo poetico è formato da tre strofe e anche l'opera musicale si suddivide in tre parti, anche se queste ultime non corrispondono esattamente al taglio suggerito dal testo.

Le prime due strofe costituiscono la prima sezione della partitura e sono dedicate alla descrizione delle felicità celesti. Si tratta di un grande *Adagio* in mi bemolle maggiore, *Ihr wandelt droben*

im Licht..., preceduto da un'introduzione orchestrale di 28 misure. L'orchestra è composta da due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, tre tromboni, timpani e archi.

La seconda parte, *Doch uns ist gegeben...*, è un *Allegro* in 3/4 in do minore, di carattere agitato, angosciato, in cui sono evocate le miserie dell'umanità sulla terra. Questa seconda parte corrisponde alla terza e ultima strofa del testo poetico.

La terza e ultima parte è costituita da un *Postludio* orchestrale in do, che sviluppa il motivo dell'introduzione sinfonica dell'opera e si conclude in un'atmosfera di dolcezza e di compassione, nella serena luce della speranza. È qui che Brahms si rivela in prima persona, apportando la risposta del cristiano alla domanda sollevata dalla poesia di Hölderlin. Questo *Postludio* orchestrale – a cui Brahms si dedicò in modo particolare – doveva suscitare una impressione eterea, che in effetti è infallibile.

L'Eroica
di Ludwig van Beethoven
di Sergio Sablich (1951-2005)

Si sottolinea spesso che Beethoven scrisse solo nove Sinfonie, mentre Mozart ne aveva composte oltre cinquanta e Haydn oltre cento.

Come ha osservato Massimo Mila, “fino ad allora, scrivere una Sinfonia non costava a un compositore maggior fatica di quanto ne costi ad una gallina fare l'uovo. È con Beethoven che la composizione d'una Sinfonia comincia a diventare una fatica simile a quella di partorire un figlio. D'allora in poi le Sinfonie, nella vita d'un musicista, non si conteranno più a decine, ma per singole unità”.

Quando Beethoven entrò sulla scena musicale viennese la sinfonia si era da poco collocata al primo posto in una ideale gerarchia delle forme strumentali: più del concerto solistico, per definizione brillante e mondano, e della musica da camera, non destinata alla sala da concerto e quindi limitata a un pubblico di intenditori, era la sinfonia a costituire il principale tramite tra l'autore e un nuovo, più composito pubblico. Haydn, con le sue sei “Parigine” prima e con le dodici “Londinesi” poi, aveva elevato la sinfonia da forma di intrattenimento di corte a luogo di espressione del pensiero musicale più impegnato; Mozart, ancor prima di dare il suo massimo contributo individuale alla letteratura sinfonica con le ultime tre *Sinfonie*, aveva definitivamente emancipato la sinfonia da lavoro di carattere occasionale a contenuto di alta speculazione musicale. Non sorprende che Beethoven, nell'affrontare un campo già reso illustre dai capolavori haydniani e mozartiani, ne ripercorresse le tracce adattandosi a questi modelli consolidati, salvo introdurre alcune innovazioni formali sotto la spinta di una urgenza espressiva sempre più marcata ed esuberante.

Nacquero così, a cavallo del nuovo secolo, la *Prima sinfonia* in do maggiore op. 21 (1799-1800) e la *Seconda* in re maggiore op. 36, abbozzata già nel 1800 e terminata nel 1802 durante il soggiorno ad Heiligenstadt. Se queste due *Sinfonie* – da sole sufficienti a porre il Beethoven sinfonista al livello dei suoi due grandi predecessori – sono oggi considerate soprattutto lavori di transizione, ciò è dovuo-



Schizzo di Kloeber per un ritratto di Beethoven.

to, a posteriori, al confronto con la *Terza sinfonia* in mi bemolle maggiore op. 55, scritta tra il 1802 e l'inizio del 1804.

Dedicata al principe Lobkowitz, il suo più importante mecenate, nel cui palazzo viennese fu eseguita in forma privata nell'agosto 1804 (la prima esecuzione pubblica avvenne il 5 aprile 1805 in un concerto al Theater an der Wien, sempre con la direzione dell'autore), la *Terza* è per concezione e realizzazione un lavoro assolutamente originale: una di quelle opere capaci di modificare il corso stesso della storia della musica.

È noto che Beethoven avrebbe voluto intitolare la *Terza sinfonia* "Bonaparte", in omaggio a Napoleone e agli ideali rivoluzionari che egli ai suoi occhi rappresentava. Il titolo fu poi cambiato in "Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo", titolo che compare per la prima volta sulle parti d'orchestra pubblicate a Vienna nel 1806. Indipendentemente dalle motivazioni che indussero Beethoven a concepire prima e a ripudiare poi la celebre dedica – assai più complesse della semplice delusione da lui provata alla notizia dell'incoronazione di Napoleone a Imperatore – ciò che appare realmente importante è la volontà del musicista di collegare la propria opera con la storia e nello stesso tempo di superarla: il suo eroe è un grande uomo che, pur prodotto dalla storia, non si identifica con essa ma si proietta in una sfera ideale, propria della musica. In ciò sta la grandezza del suo gesto, il suo eroismo.

Beethoven stacca la musica dalla cornice formale e con gesto imperioso la getta nella mischia della vita, che non è più il luogo di un altrove. Nell'*Eroica* la cornice non basta più a contenere tutto il ribollente paesaggio sonoro ed è ridotta alle funzioni di un sipario: due accordi perfetti maggiori all'inizio, ben sedici ripetuti fino all'autoesaurimento alla fine: giacché anche un pezzo di musica delle proporzioni inaudite di questo deve comunque aprirsi e chiudersi. Alcuni brandelli galleggiano sul mare in tempesta degli sviluppi del primo movimento, *Allegro con brio* (per esempio verso la fine dell'esposizione, nella drammatica serie di strappate sincopate di tutta l'orchestra), o del secondo, *Marcia funebre. Adagio assai* (nei laceranti appelli di corni e trombe prima della ripresa della parte

iniziale): ma sono frangiflutti che si oppongono alla violenza della marea, non elementi di una cornice.

La forma della *Terza sinfonia* in mi bemolle maggiore op. 55 è un *unicum* che non sarà mai più ripetuto da Beethoven: per il semplice fatto che in esso la forma è una conseguenza dell'idea e del gesto che l'aveva originata. I tradizionali principi costruttivi del sonatismo classico sono rivisitati in chiave epica: il primo movimento diventa così un dramma di proporzioni colossali, che non si esaurisce nella ripresa ma richiede l'aggiunta di una grandiosa coda di 120 battute, una specie di nuovo sviluppo, e di lì si prolunga nella grave meditazione del movimento lento, una tartarea *Marcia funebre*; di conseguenza, il vecchio *Minuetto* viene sostituito da un più sostanzioso e incisivo *Scherzo*, che nel *Trio* ribadisce la necessità dell'aggiunta di un terzo corno all'organico classico; quanto al *Finale*, esso utilizza una forma inconsueta, nella quale trovano una originale sintesi le forme del rondò e del tema con variazioni, a sua volta pregno di storia personale (il tema è lo stesso già impiegato da Beethoven nell'episodio conclusivo del balletto *Le creature di Prometeo* e nelle *Variazioni* op. 35 per pianoforte).

L'idea che informa la *Sinfonia* (e non solo le dà forma) è la violenta irruzione di una volontà plasmatrice e rigeneratrice, di natura anzitutto interiore, nel complesso dei temi e degli sviluppi. Ciò produce non soltanto un progressivo aumento di tensione nella lotta con la materia e con le forze aggressive dell'elaborazione e della modulazione armonica, ma anche un processo di affinamento della capacità di risolvere ogni elemento in evidenza tematica e in unità tonale: sì da portare, da ultimo, allo scioglimento di quella tensione. La scommessa di Beethoven nell'*Eroica* stava nel conciliare un contenuto espressivo, che era espressione di una visione del mondo e di una convinzione ideale, con la resistenza che ad esso avrebbe opposto la materia: di più, nel rappresentare l'uno e l'altra in termini essenzialmente musicali. E.T.A. Hoffmann, allargando i confini della sfida, ne trasse motivo per assegnare a Beethoven un anelito romantico: ma non dalla volontà di sostituire al mondo reale un mondo fantastico e irreale, come volevano i romantici, esso dipendeva, bensì, al contrario, dalla volontà di conformare il mondo reale a quel-

lo ideale, per dargli la forma di una *Sinfonia* di cui l'autore fosse nello stesso tempo creatore e creatura, attore e spettatore.

Fu così che l'idea divenne prima di tutto gesto. Riconsideriamone ora le tappe. In origine Beethoven voleva scrivere una "grande" *Sinfonia* in onore di Napoleone Bonaparte: nello stesso anno 1800 in cui dedicava all'Imperatrice Maria Teresa d'Austria un più modesto (seppure bellissimo) *Settimino*.

In testa l'autografo recava dapprima questa indicazione: "Sinfonia Grande / Intitulata Bonaparte / Del Sigr. / Louis van Beethoven / Geschrieben / auf Bonaparte". La seconda riga ("Intitulata Bonaparte") fu poi cancellata, ma il *Geschrieben auf Bonaparte* rimase. Molto diverso è invece il frontespizio (tutto in italiano) delle prime edizioni: "Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo, e dedicata / A Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz, da Luigi van Beethoven". Dunque: una *Sinfonia* non *Grande* ma *Eroica*, ufficialmente dedicata a un mecenate cui Beethoven doveva molto ma idealmente composta per altri. La ragione sovente avanzata per spiegare questo cambiamento – la delusione provata da Beethoven per la decisione di Bonaparte, atto effimero di un "uomo volgare" come tutti gli altri – può essere convincente a patto di non caricarla di significati ideologici: Beethoven non vedeva più in lui l'eroe, cioè un grand'uomo, perché il suo eroe non poteva essere identificato con un personaggio della storia, rivoluzionario o imperatore che fosse (ecco la distanza da Haydn e da Mozart). Il gesto, come si è detto, è tutto qui: nel sottrarre la musica a ogni riferimento alla storia per proiettarla in una sfera ideale, propria di lei stessa.

Resta però da chiarire il significato del "sovvenire". E qui si torna dal gesto all'idea. È probabile che nell'italiano non sicurissimo di Beethoven "sovvenire" significasse non tanto "sopravvenire" o "soccorrere", come di solito si interpreta, quanto "entrare in scena", alla maniera teatrale. Ciò che vi si festeggerebbe sarebbe dunque non l'annuncio rivolto al futuro o l'utopia della redenzione, ma l'entrata in scena dell'eroe: e ciò caricherebbe la *Sinfonia* di un peso drammatico che non sfuggì per esempio a Wagner. Ciò non toglie che in alcuni momenti la raffigura-

zione di un eroe puro (di cui si celebra il compianto nella *Marcia funebre*, epicedio per un eroe presunto più che reale) sia scossa da sussulti di collera, di sdegno quasi morale per il suo destino nel mondo: fino a diventare, nello *Scherzo*, parodia di un'immagine convenzionale e riaffermazione di un principio vitale. Sotto questa luce anche la svolta del *Finale*, con l'utilizzazione del tema del balletto *Le Creature di Prometeo* astratto dalla scena materiale in cui era già apparso e piegato a nuove, molteplici avventure nelle variazioni figurate di stile sinfonico, acquista rilievo: di marca non solo teatrale (*Leonora*, ossia *Fidelio* era alle porte e ne avrebbe reso evidenti gli sviluppi nella specificità del genere), ma anche contenutistica, nel segno di un vittorioso umanesimo prometeico, ed etica. Ma se davvero con l'*Eroica* Beethoven intese inscenare l'eroismo, che è qualcosa di più di un eroe, il suo obiettivo restava l'idea di un grand'Uomo: se non lui stesso, un suo sosia destinato nella solitudine degli eletti a un regno metafisico.

(Note scritte per Ravenna Festival in occasione del concerto a Sarajevo del 14 luglio 1997)

Gli artisti



foto di Silvia Lelli

RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Giuseppe Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico.

L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quella *Dialogues des Carmélites* che gli è valsa il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l’*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all’Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971.

Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l’*Anello d’Oro*, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell’aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una “Journée Riccardo Muti”, attraverso l’emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l’atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell’ambito del progetto “Le vie dell’Amicizia” di

Ravenna Festival in alcuni luoghi “simbolo” della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknès (2006) con il Coro e l’Orchestra Filarmonica della Scala, l’Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i “Musicians of Europe United”, formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d’oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d’Onore in Francia e il titolo di Cavaliere dell’Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d’argento per l’impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l’Ordine dell’Amicizia, mentre lo stato d’Israele lo ha onorato con il premio “Wolf” per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker.

Nel 2007 al Festival di Pentecoste di Salisburgo ha inaugurato il progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano presentando *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, cui ha fatto seguito, nel 2008, *Il matrimonio inaspettato* di Giovanni Paisiello.

Recentissima è la nomina a Direttore Musicale della Chicago Symphony Orchestra a partire dalla stagione 2010-2011.

www.riccardomuti.com



DANIELA BARCELLONA

Nata a Trieste, ha compiuto i suoi studi musicali e vocali nella sua città sotto la guida del maestro Alessandro Vitiello. Dopo aver vinto numerosi concorsi internazionali, come l'“Aldo Belli” di Spoleto, l'“Iris Adami Corradetti” di Padova ed il “Pavarotti International” di Philadelphia, la sua carriera ha brillantemente preso avvio nell'estate del 1999 quando, al Rossini Opera Festival di Pesaro, ha interpretato per la prima volta il ruolo di Tancredi.

In Italia si è esibita più volte alla Scala di Milano (*Lucrezia Borgia*, *Iphigenie en Aulide*, e concerti di Natale), inaugurandone la storica riapertura il 7 dicembre 2004; al Rossini Opera Festival di Pesaro (*Tancredi*, *La donna del lago*, *Semiramide*, *Bianca e Falliero*, e recital belcantistici); al Teatro dell'Opera di Roma (*Il barbiere di Siviglia*, *La fiamma*, *Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Tancredi*, *Semiramide*); al Comunale di Bologna (*Giulio Cesare*) e al Comunale di Firenze (*Il barbiere di Siviglia*, *Tancredi*); presso l'Accademia di Santa Cecilia (*Requiem* di Verdi, *Petite Messe Solennelle* di Rossini, e in concerto). Inoltre, al Festival dei due mondi di Spoleto, all'Arena ed al Teatro Filarmonico di Verona, al Teatro Regio di Parma (*Norma*), al San Carlo di Napoli (*Anna Bolena*), al Carlo Felice di Genova, al Teatro Massimo di Palermo, al Teatro

Verdi di Trieste (*Ginevra di Scozia* di Simone Mayr) ed al Teatro Pergolesi di Jesi (*Orfeo ed Euridice*). Solo per citarne alcuni.

In campo internazionale, è stata poi ospite di complessi come Berliner Philharmoniker, orchestra della Bayerische Rundfunk, London Symphony Orchestra (*Romeo et Juliette* di Berlioz), e di teatri e istituzioni quali Metropolitan di New York, Opera di Parigi (*I Capuleti e i Montecchi*), Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera, Teatro Real di Madrid, Staatsoper di Vienna, Grand Théâtre di Ginevra, Concertgebouw di Amsterdam (*Trittico* pucciniano, *Missa Solemnis* di Beethoven), Semperoper di Dresda, Festival di Istanbul (*Bajazet* di Vivaldi), Opera di Oviedo, Festival di Salisburgo (*Romeo et Juliette* di Gounod), Sydney Opera House, Quincena Musical di San Sebastián, Festival Radio France et Montpellier, Stagione lirica di Las Palmas, Opera de Wallonie di Liegi.

Ha collaborato con alcuni fra i più grandi direttori d'orchestra, quali Riccardo Muti, James Levine, Gianluigi Gelmetti, Claudio Abbado, Sir Colin Davis, Riccardo Chailly, George Prêtre, Bruno Campanella, Wolfgang Sawallisch, Myung Whun Chung ed Alberto Zedda.

Tra i riconoscimenti che le sono stati assegnati, si ricordano il premio “Abbiati” della critica italiana, i premi “Lucia Valentini-Terrani” ed “Aureliano Pertile”, l’Opera Award 2002, il premio “Cd Classica” ed il “Rossini d’oro”.



PIERO MONTI

Nato a Faenza nel 1957, compie gli studi scientifici parallelamente a quelli musicali al Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, dove si diploma in Musica corale e Direzione di coro nel 1979. Nello stesso anno diventa Maestro collaboratore di sala e di palcoscenico al Teatro Comunale di Bologna, ruolo che ricopre fino al 1983, allorché diventa Direttore musicale di palcoscenico nello stesso teatro. Nell’aprile del 1988 assume la direzione del Coro bolognese, e collabora coi Direttori stabili del teatro, prima Riccardo Chailly poi Daniele Gatti, nella realizzazione degli spettacoli e dei concerti, delle produzioni discografiche e delle tourné. All’inizio del 2003 è invitato a dirigere il Coro della Fenice di Venezia, col quale partecipa alla riapertura del teatro restaurato.

Ha collaborato con direttori quali Abbado, Bertini, Delman, Gardiner, Gavazzeni, Gergiev, Inbal, Jurowski, Marriner, Muti, Pappano, Sinopoli, Solti, Thielemann, Viotti. Tra i numerosi brani da lui diretti, la *Petite Messe*

Solennelle di Rossini con i pianoforti rossiniani del Conservatorio di Bologna, i *Carmina burana* (nella versione per pianoforti e percussioni) ed i *Catulli carmina* di Orff, *Les Noces* di Stravinskij, la Messa in re maggiore op. 86 di Dvořák e i *Quattro pezzi sacri* di Verdi. Dal novembre del 2004 dirige il Coro del Maggio Musicale Fiorentino, che recentemente ha condotto nel concerto conclusivo dell'Anno dell'Italia in Cina, a Pechino, partecipando inoltre alle tournée in Italia e all'estero con la Symphonica Toscanini diretta da Lorin Maazel.



ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Fondata nel 1928 da Vittorio Gui come Stabile Orchestrale Fiorentina, è impegnata fin dagli esordi 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, dopo quello di Salisburgo: il Maggio Musicale Fiorentino, da cui prende il nome. A Gui succedono come Direttori stabili Mario Rossi, Piero Bellugi e Bruno Bartoletti. Capitoli fondamentali nella storia dell'Orchestra sono poi la direzione stabile di Riccardo Muti (1969-1981) e quella di Zubin Mehta, che dal 1985 ne è Direttore principale firmando in ogni stagione importanti produzioni sinfoniche e operistiche nonché le più significative tournée.

Rapporti privilegiati sono quelli che successivamente l'Orchestra stabilisce con Myung Whun Chung e con Semyon Bychkov, Direttori ospiti principali rispettivamente dal 1987 e dal 1992.

Apprezzata nel mondo musicale internazionale, sul suo podio sono saliti, nel corso degli anni, alcuni fra i massimi direttori: De Sabata, Guarnieri, Marinuzzi, Gavazzeni, Serafin, Furtwängler, Walter, Klemperer, Dobrowen, Perlea, Erich Kleiber, Rodzinskij, Mitropoulos, Karajan, Bernstein, Schippers, Claudio Abbado, Maazel, Giulini, Prêtre, Sawallisch, Carlos Kleiber, Solti, Chailly, Sinopoli, Ozawa.

Inoltre, illustri compositori come Richard Strauss, Mascagni, Pizzetti, Hindemith, Stravinskij, Petrassi, Dallapiccola, Penderecki e Berio le hanno affidato, dirigendola, i propri lavori, spesso in prima esecuzione.

Numerose sono le incisioni discografiche realizzate dall'Orchestra fin dagli anni Cinquanta, spesso insignite di prestigiosi riconoscimenti fra i quali il Grammy Award. È spesso presente anche in trasmissioni radiofoniche e televisive. Dopo i successi riportati con la terza tournée in Giappone – sul podio Zubin Mehta, che dell'Orchestra è anche Direttore onorario a vita – compie un'appaldata tournée a Varsavia, al Musikverein di Vienna, a Francoforte e a Baden-Baden.

Nell'80° anniversario della sua fondazione e per i suoi altissimi meriti artistici, riceve il Fiorino d'Oro della Città di Firenze.

violini primi

Yehezkel Yerushalmi

(*violino di spalla*)

Domenico Pierini

(*violino di spalla**)

Ladislao Horváth

(*concertino con obbligo di spalla*)

Salvatore Quaranta

Luigi Cozzolino

Fabio Montini

Anna Noferini

Laura Mariannelli

Emilio Di Stefano

Mircea Finata

Gianrico Righele

Lorenzo Fuoco

Angel Andrea Tavani

Simone Ferrari

Annalisa Garzia

Boriana Nakeva

violini secondi

Marco Zurlo (I)

Alessandro Alinari (I)

Alberto Boccacci (II)

Santo Giunta

Giacomo Rafanelli

Aurora Manuel

Orietta Bacci

Rossella Pieri

Mihai Chendimenu

Eva Erna Szabó

Laura Bologna

Cosetta Michelagnoli

Tommaso Vannucci

Luisa Bellitto

virole

Igor Polesitzky (I)

Jörg Winkler (I)

Lia Previtali (II)

Andrea Pani

Stefano Rizzelli

Anne Lokken

Flavio Flaminio

Antonio Pavani

Naomi Yanagawa

Cristiana Buralli

Donatella Ballo

Rosanna Caria

violoncelli

Marco Severi (I)

George Georgescu (I)

Roger Low (II)

Michele Tazzari (II)

Fabiana Arrighini
Fernando Pellegrino
Beatrice Guarducci
Anna Pegoretti
Renato Insinna
Ellen Etkin

contrabbassi

Riccardo Donati (I)
Alberto Bocini (I)
Renato Pegoraro (II)
Fabrizio Petrucci (II)
Stefano Cerri
Romeo Pegoraro
Nicola Domeniconi
Mario Rotunda

flauti

Renzo Pelli (I)
N.N.
Marta Misuri
Alessia Sordini

ottavino

Nicola Mazzanti

oboi

Alberto Negroni (I)
Marco Salvatori (I)
Matteo Trentin
Alessandro Potenza

clarinetti

Riccardo Crocilla (I)
Giovanni Riccucci (I)
Leonardo Cremonini
Paolo Pistolesi

fagotti

Dante Vicari (I)
Stefano Vicentini (I)
Gianluca Saccomani
Francesco Furlanich

corni

Luca Benucci
Gianfranco Dini (I)

Alberto Simonelli
Adriano Orlandi
Stefano Mangini

trombe

Andrea Dell'Ira (I)
Marco Crusca
Claudio Quintavalla

tromboni

Eitan Bezalel (I)
Fabiano Fiorenzani (I)
Andrea D'Amico
Massimo Castagnino

basso tuba

Mario Barsotti

timpani

Fausto Cesare Bombardieri (I)
Gregory Lecoeur (I)

percussioni

Lorenzo D'Attoma
N.N.

*tecnici addetti ai complessi
artistici*

Antonio Carrara
Luca Mannucci

* Domenico Pierini suona un
Giovan Battista Guadagnini (1767)
appartenuto a Joseph Joachim,
concesso dalla Fondazione
Peterlongo.

CORO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Formatosi nel 1933 (anno di nascita dell'omonimo Festival) sotto la guida di Andrea Morosini, si qualifica come uno dei più importanti complessi vocali italiani nell'ambito sia dell'attività lirica che di quella sinfonica. A Morosini subentrano Adolfo Fanfani, Roberto Gabbiani, Vittorio Sicuri, Marco Balderi e José Luis Basso. Dal novembre 2004 il Maestro del Coro è Piero Monti. Particolarmente significativa la collaborazione con grandi direttori quali Mehta, Muti, Abbado, Giulini, Bartoletti, Gavazzeni, Sawallisch, Prêtre, Chung, Ozawa, Bychkov, Sinopoli. L'attività del Coro si è andata sviluppando anche nel settore della vocalità da camera e della musica contemporanea, con importanti prime esecuzioni di compositori del nostro tempo quali Penderecki, Dallapiccola, Petrassi, Nono, Bussotti. Negli ultimi anni il Coro ha ampliato il proprio repertorio alle maggiori composizioni sinfonico-corali classiche e moderne, eseguendo tra l'altro, in lingua originale, *Moses und Aron* di Schönberg.

Partecipa alle più importanti tournée sia con l'Orchestra del Maggio che come complesso autonomo. Tra le tante esibizioni si ricorda la *Turandot* in forma di concerto con la Israel Philharmonic a Tel-Aviv e Haifa sotto la direzione di Zubin Mehta: la stessa opera è stata poi eseguita a Pechino, nella Città Proibita, nel 1998, insieme alla *Messa da Requiem* di Verdi.

La disponibilità e la capacità di interpretare lavori di epoche e stili diversi in lingua originale sono caratteristiche che hanno reso il Coro del Maggio una delle compagini più duttili e apprezzate dai direttori d'orchestra e dalla critica internazionale. Nel 2003 vince il Grammy Award insieme a Renée Fleming per il cd *Belcanto*. Nel settembre 2006 è protagonista della terza tournée in Giappone del Maggio Musicale Fiorentino; nel 2007 esegue la *Nona Sinfonia* di Beethoven con Lorin Maazel e la Symphonica Toscanini all'Auditorium della Conciliazione in Roma; inoltre chiude con un memorabile concerto l'Anno dell'Italia in Cina.

Ha avviato una intensa collaborazione con Lorin Maazel e la Symphonica Toscanini, eseguendo recentemente il *Requiem* di Verdi a Busseto, in Marocco, a Venezia e a Gerusalemme, e *Aida* in forma di concerto in tournée in Sud America e sul Lago Maggiore, nell'ambito delle celebrazioni toscaniniane.

soprani

Stefania Carmen Andrei
Sabrina Baldini
Antonella Bandelli
Tiziana Bellavista
Maria Cristina Bisogni
Silvia Capra
Gabriella Cecchi
Elizabeth Chard
Giovanna Costa
Ruth Anna Crabb
Eloisa Deriu
Elisabetta Ermini
Rosa Galassetti
Silvia Giovannini
Laura Lensi
Daniela Losi
Barbara Marcacci
Monica Marzini
Marina Mior
Maria Pace
Cristina Pagliai
Sarina Rausa
Giulia Tamarri
Ottavia Vegini
Ginko Yamada
Delia Palmieri*

mezzosoprani

Gisele Alberto
Consuelo Cellai
Sabrina D'Errico
Maria Eugenia Leonardi
Simonetta Lungonelli
Maria Laura Prete
Stefania Renieri
Livia Sponton
Nadia Sturlese
Barbara Zingerle

contralti

Silvia Barberi
Teodolinda De Giovanni
Sally Jane Erskine
Cristiana Fogli
Patrizia Parnasi
Margherita Puliga

Maria Rosaria Rossini
Maria Assunta Sicolo
Patrizia Tangolo
Elena Cavini*

tenori

Jorge Ansorena
Fabio Bertella
István Bogati
Riccardo Caruso
Davide Cusumano
Massimiliano Esposito
Fabrizio Falli
Saulo Diepa Garcia
Grant Richards
Leonardo Melani
Carlo Messeri
Enrico Nenci
Giovanni Pentasuglia
Raimondo Ponticelli
Leonardo Sgroi
Davide Siega
Valerio Sirotti
Riccardo Sorelli
Mauro Virgini
Hiroki Watanabe
Dean Janssens*
Simone Porceddu*
Edgardo Rocha Trotta*

baritoni

Nicolò Ayroldi
Claudio Fantoni
Lisandro Guinis
Alessandro Luongo
Bernardo Romano Martinuzzi
Giovanni Mazzei
Antonio Menicucci
Egidio Naccarato
Vito Roberti
Enrico Rotoli
Alberto Scaltriti
Sergio Spina*

bassi

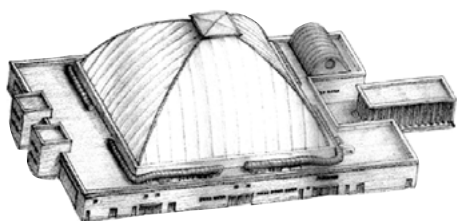
Diego Barretta
Maurizio Di Benedetto

Nicola Lisanti
Salvatore Massei
Roberto Miniati
Antonio Montesi
Marco Perrella
Alessandro Peruzzi
Pietro Simone
Marcello Vargetto
Luciano Graziosi*

altro Maestro del coro
Andrea Secchi

*segretario organizzativo
del coro*
Alessandra Vestita

* Aggiunti



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro de André” è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite 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 sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso 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, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno 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 PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per 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

in copertina
Antonio Canova (1757 - 1822), modello per la stele funeraria di Giovanni
Volpato, gesso 120 x 165 cm, Ravenna Liceo Artistico P.L. Nervi
(proprietà Accademia di Belle Arti di Ravenna)

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano