

RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

WIENER PHILHARMONIKER

direttore
SEIJI OZAWA



Agip

*La Deco Industrie
è lieta di augurarvi
una magnifica serata.*

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.

Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

DE CO industrie spa
beni di largo consumo

Palazzo Mauro de André
giovedì 16 giugno 1994 ore 21

**Wiener
Philharmoniker**

direttore
Seiji Ozawa

Carl August Nielsen (1865-1931)
Overture da "Maskerade"

Igor' Fëdorovic Straŭvinskij (1882-1971)

Suite da "Pulcinella"

Sinfonia (Allegro moderato)

Serenata (Larghetto)

Scherzino, Allegro e Andantino

Tarantella

Toccata (Allegro)

Gavotta con due Variazioni

Vivo

Minuetto (Molto moderato)

Finale (Allegro assai)

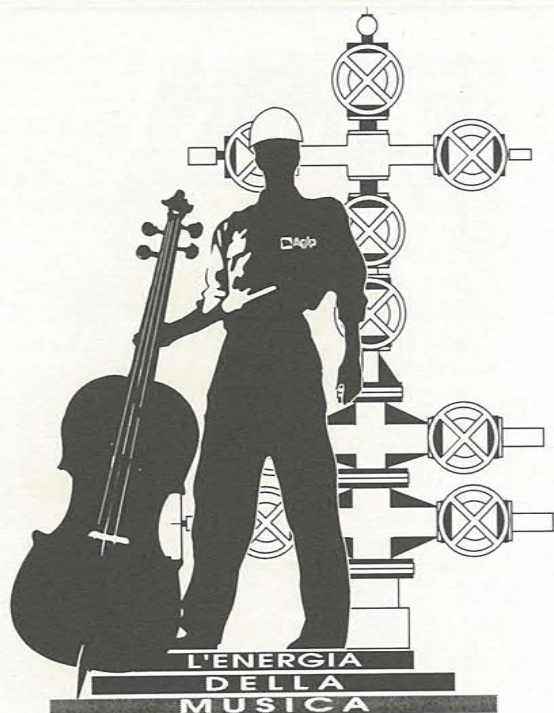
Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893)
Sinfonia n.6 in si minore op. 74 "Patetica"

Adagio. Allegro non troppo

Allegro con grazia

Allegro molto vivace

Finale (Adagio lamentoso. Andante)



*L*a storia millenaria del progresso dell'uomo ha dimostrato l'importanza fondamentale della creatività del pensiero come energia dello spirito e forza trainante verso conquiste di civiltà.

*Q*uesta energia vivificante si è manifestata anche attraverso le più grandi espressioni della letteratura e dell'arte; tra queste un ruolo di grande suggestione è stato da sempre svolto dalla musica.

*L*a musica non conosce differenze di razza, di lingua, di religione, di struttura politica e sociale, proprio perché è alimentata dall'essenza più profonda dello spirito umano.

*L'*Agip, impegnata da quasi 70 anni in tutto il mondo alla ricerca di fonti di energia per il benessere materiale dell'uomo, non dimentica le esigenze della dimensione spirituale, che nella musica trova spazio e motivazioni per il proprio volo.



SEIJI OZAWA

Nato nel 1935 a Shenyang, Cina, Seiji Ozawa ha studiato musica fin dall'infanzia, diplomandosi con ottimi voti in composizione e direzione alla Toho School di Musica di Tokyo, dove è stato allievo di Hideo Saito. Nel 1959 ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale per direttori d'orchestra tenutosi a Besançon, in Francia. Charles Munch, direttore musicale della Boston Symphony e membro della giuria di quel Concorso, lo invitò a frequentare il Tanglewood Music Center, dove vinse il premio Koussevitzky nel 1960. Mentre era allievo di Herbert von Karajan a Berlino, Ozawa fu notato da Leonard Bernstein, che lo nominò assistente direttore della New York Philharmonic per la stagione 1961/62. Ha diretto il suo primo concerto nell'America del Nord nel gennaio 1962, con la San Francisco Symphony. È stato direttore del Ravinia Festival della Chicago Symphony Orchestra per cinque estati cominciando nel 1964, e

direttore musicale della Toronto Symphony dal 1970 al 1976.

Ha diretto la Boston Symphony Orchestra per la prima volta nel 1964, a Tanglewood, e ha fatto la sua prima apparizione alla Symphony Hall di Boston nel gennaio 1968. Nel 1970 è diventato direttore artistico di Tanglewood. Ozawa ha ottenuto il diploma di dottorato in musica all'Università del Massachusetts, al Conservatorio di Musica del New England e al Wheaton College a Norton nel Massachusetts. Ha vinto un Emmy con la Boston Symphony Orchestra per le serie televisive "Evening at Symphony".

Lo scorso anno Seiji Ozawa ha celebrato il suo ventesimo anniversario come direttore musicale della Boston Symphony Orchestra, con la quale tiene regolari concerti a New York e negli Stati Uniti, in Europa, in Giappone, in Cina e in Sud America.

Ozawa ha inciso più di 130 opere di più di 50 diversi compositori per dieci diverse etichette. Oltre al suo lavoro con la Boston Symphony, Ozawa appare frequentemente con i Wiener Philharmoniker, i Berliner Philharmoniker, la New Japan Philharmonic, la London Symphony, l'Orchestre National de France e la Philharmonia di Londra.

Ha debuttato al Metropolitan Opera nel dicembre 1992, appare regolarmente alla Scala e allo Staatsoper di Vienna ed ha anche diretto opere all'Opera di Parigi, a Salisburgo e al Covent Garden.

Nel settembre 1992 ha fondato il Saito Kinen Festival a Matsumoto, Giappone, in memoria del suo maestro Hideo Saito, una figura centrale nel ricordo artistico della musica occidentale e la tecnica musicale in Giappone.



I WIENER PHILHARMONIKER

Nell'anno 1841, Otto Nicolai (1810-1849), più tardi compositore famoso in tutto il mondo per la sua opera "Le allegre comari di Windsor" fu nominato direttore d'orchestra del Kärntnertortheater. Seguendo i suggerimenti di molte personalità influenti della vita musicale della città, Nicolai diresse il 28 marzo 1842 un "Grande Concerto" organizzato "dall'insieme del personale dell'orchestra del Hof-Operntheater imperial-regio" nel "Grosser Redoutensaal".

Questa "Philharmonische Academie", come si chiamava all'epoca, si è ritenuta con ragione l'inizio vero e proprio dell'orchestra, poiché in questa occasione si realizzarono per la prima volta tutti i principi dell'"idea filarmonica" valida tutt'oggi:

- solamente un musicista membro dell'orchestra dello Staatsoper di Vienna può diventare membro dei Wiener Philharmoniker;
- l'orchestra è autonoma a livello artistico, finanziario e

organizzativo;

- tutte le decisioni sono prese democraticamente.

Quando Nicolai nel 1847 lasciò definitivamente Vienna, la giovane impresa quasi crollò, in quanto gli veniva a mancare non soltanto il direttore artistico, ma anche quello amministrativo. Dopo dodici anni di ristagno, nei quali il complesso scoraggiato non osò organizzare che dieci concerti, una novità assoluta portò finalmente il successo tanto desiderato: il 15 gennaio 1860 ebbe luogo nel Kärntnertheater il primo di quattro concerti in abbonamento sotto la direzione di Carl Eckert, il direttore dell'Opera di allora. Da quel giorno in poi, i "concerti filarmonici" si sono succeduti senza interruzione fino ai nostri giorni.

Sotto la direzione di Otto Dessoff, l'orchestra ha ampliato con costanza il proprio repertorio, ha creato importanti basi organizzative (archivio, regolamento interno) e ha cambiato per la terza e ultima volta la sala dei concerti trasferendosi, all'inizio della stagione 1870/71, nella Sala Dorata del Musikverein di Vienna, che da allora è diventata il luogo ideale per le attività dei Wiener Philharmoniker ed ha avuto, grazie alle sue qualità acustiche, un'influenza decisiva sullo stile sonoro e la maniera di suonare del complesso. Con Hans Richter, il leggendario direttore della prima assoluta della tetralogia wagneriana del "Ring des Nibelungen" a Bayreuth, l'orchestra si è potuta affermare definitivamente come un complesso di fama mondiale e di tradizione incomparabile. Altri contributi a questo ruolo unico furono le collaborazioni con Wagner, Verdi, Bruckner, Brahms, Liszt e molti altri che presero parte come direttori d'orchestra o come solisti ai concerti dei Wiener Philharmoniker.

Durante l'epoca di Richter, chiamata anche l'"epoca d'oro" dell'orchestra, i Philharmoniker eseguirono la seconda e la terza Sinfonia di Brahms e l'ottava Sinfonia di Bruckner nella loro prima assoluta.

Sotto la direzione di Gustav Mahler, l'orchestra si è esibita per la prima volta all'estero (nell'Esposizione Universale di Parigi del 1900); l'intensa attività di tour dei Philharmoniker, che si erano costituiti nel 1908 come un'associazione di diritto, non cominciava però che sotto

Weingartner che, nell'estate 1922, li portò persino in Sud America.

L'incontro dell'orchestra con Richard Strauss è di grande importanza per la storia della musica. Tra il 1906 e il 1944, egli ha diretto numerose rappresentazioni di opere e concerti in Austria e all'estero; Strauss era legato ai Philharmoniker da un'intensa amicizia, manifestatasi anche nei festeggiamenti in occasione del 75° e dell'80° compleanno del maestro, celebrati nell'ambito dei Philharmoniker a Vienna. Il rapporto con Richard Strauss si può considerare uno dei culmini nella ricca storia dei Wiener Philharmoniker.

Altri grandi momenti di questa storia sono la collaborazione con Arturo Toscanini dal 1933 al 1937 e con Wilhelm Furtwängler che, nonostante l'abolizione del sistema dei direttori in abbonamento, fu di fatto il direttore-principe dell'orchestra tra 1933 e 1945 e tra 1947 e 1954.

Nel 1938 gli avvenimenti politici si intromettevano brutalmente nell'"idillio filarmonico". I nazisti licenziavano senza preavviso tutti gli artisti ebrei impiegati presso lo Staatsoper e liquidavano l'associazione dei Wiener Philharmoniker. Soltanto grazie all'intervento di Furtwängler, fu annullato l'avviso di liquidazione dell'associazione e fu possibile salvare "semi-ebrei" e "persone con parentela ebrea" dal licenziamento e dalla persecuzione politica. Ciò nonostante, i Philharmoniker persero sei tra i propri membri, assassinati nei campi di concentramento, e un giovane violinista, caduto sul fronte russo. Dopo la fine della seconda guerra mondiale, l'orchestra tornava alla linea iniziata nel 1933 e si legava con tutti i direttori d'orchestra importanti dell'epoca: Furtwängler, Erich Kleiber, Klemperer, Knappertsbusch, Krauss, Mitropoulos, Ormandy, Schuricht, Szell, Walter, Giulini, Solti e, nella generazione più giovane, Abbado, Dohnanyi, Haitink, Carlos Kleiber, Levine, Maazel, Mehta, Muti, Ozawa e Previn, per menzionare soltanto alcuni tra i nomi più famosi. Un'importanza particolare per l'epoca del dopo guerra ha la collaborazione con i due direttori onorari, Karl Böhm e Herbert von Karajan, così come con il membro onorario dell'orchestra Leonard

Bernstein.

I Wiener Philharmoniker sono ambasciatori delle idee di pace, umanità e riconciliazione, indivisibilmente unite alla musica. Questo ruolo è diventato palese in modo impressionante nella Messa per il Papa a Roma sotto la direzione di von Karajan (1985) e nella tournée in Israele con Bernstein (1988). Per le sue prestazioni artistiche, l'orchestra ha ricevuto numerosi premi, dischi d'oro e di platino, onorificenze nazionali e il titolo di socio onorario in molte istituzioni culturali. Onori speciali sono stati l'emissione della moneta d'oro "Wiener Philharmoniker" della Banca Nazionale Austriaca nel 1989 e di tre francobolli speciali (nel 1959, 1967 e 1992) dell'amministrazione austriaca delle poste e telegrafi. Inoltre, due associazioni degli "Amici dei Wiener Philharmoniker" (a New York e Tokyo) dimostrano la fama internazionale dell'orchestra.

Carl August Nielsen

Ouverture da "Maskarade"

Quando Edvard Grieg, nel 1884, scrisse la suite orchestrale "in stile antico" intitolata *Fra Holbergs Tid* ("Dai tempi di Holberg"), rese omaggio a una delle figure fondatrici della cultura scandinava nel suo insieme. Il barone Ludvig von Holberg, norvegese d'origine e nato a Bergen il 3 dicembre 1684, visse fin dalla giovinezza in Danimarca, dove fu professore universitario di metafisica e di storia. A partire dal 1722 si dedicò alla creazione di drammi nazionali, ed è considerato il padre della letteratura danese, e del teatro danese in particolare: il "classico" per eccellenza fra i poeti scandinavi, una sorta di Klopstock iperboreo. Morì a Copenhagen il 28 gennaio 1754.

Come era inevitabile un incontro a distanza tra Goethe e Schubert, o tra Shakespeare e Britten, così faceva parte dei disegni del destino che Holberg divenisse fonte di attrattiva per Carl August Nielsen (Sortelung in Fiona, 9 giugno 1865-Copenaghen, 3 ottobre 1931), considerato a ragione il più grande compositore danese di tutti i tempi. Dal 1884 al 1886, Nielsen, figlio di un pittore e suonatore di cornetta, fu allievo di Niels Gade al Conservatorio di Copenaghen, e di quello stesso Conservatorio sarebbe divenuto più tardi, e sino alla morte, direttore. Come compositore cominciò a farsi conoscere nel 1888, con il successo ottenuto dalla sua *Lille Suite* op. 1 per archi. Ma in patria il cammino, in principio, non fu facile: i primi consensi egli li ottenne soprattutto in Svezia, dove Wilhelm Stenhammar, illustre compositore svedese e suo amico, si adoperò per la diffusione delle sue opere. L'iniziale influenza di Gade, già legato da forte amicizia artistica con Robert Schumann, indirizzò Nielsen verso un linguaggio morbidamente romantico, su cui s'innestò presto la duplice influenza (strano a dirsi, tutt'altro che contrastante) di Brahms e di Wagner. Con il tempo, Nielsen rifiutò programmaticamente il cromatismo e modellò il proprio linguaggio musicale secondo un diatonismo radicale, orientandosi verso un uso elaboratissimo e trasfigurato del folclore danese e verso una limpidezza spettrale della scrittura. Il catalogo nielseniano comprende molte opere teatrali.

La prima fu Saul og David ("Saul e David", 1902), l'ultima Paaske-aften ("La sera di Pasqua", 1931). La seconda partitura teatrale fu Maskarade, un'opera comica in tre atti ("komisk opera i tre akter") su testo di Vilhelm Rasmus Andreas Andersen, tratto, appunto, da un'omonima commedia scritta da Ludvig von Holberg nel 1724. La prima esecuzione ebbe luogo al Teatro Reale di Copenhagen l'11 novembre 1906, e Grieg, che era presente, lodò molto l'opera.

Lo stesso Nielsen diresse quella première; la regia fu di Julius Lehmann, la coreografia di Hans Beck. I cantanti interpreti furono Peter Jerndorff, Lars Knudsen, Karl Mantzius, Ida Møller, Jonna Neiendam, Ingeborg Nørregard Hansen, Emilie Ulrich. Malgrado la sua difficoltà a entrare nei circuiti teatrali europei, e soprattutto nell'Europa meridionale, d'Italia e di Francia, Maskarade raggiunse nel 1925 la sua cinquantesima rappresentazione, e almeno l'Ouverture appare non di rado nei programmi dei concerti. Nielsen tracciò in minuta un abbozzo della trama di Maskarade tra il Natale 1903 e il Capodanno 1904, e subito dopo chiese la consulenza di Vilhelm Andersen, uno studioso di Holberg e anzi uno tra i più esperti conoscitori del settecentesco poeta norvegese-danese. Andersen trasformò sostanzialmente la sceneggiatura e continuò a rimaneggiarla fino al giorno stesso della prima esecuzione, quando, poche ore prima dell'andata in scena, operò un mutamento decisivo nel III atto. L'azione si svolge a Copenhagen nei primi giorni di gennaio del 1723. Ecco la trama del I atto. Siamo nel salotto della casa di Jeronimus, ricco borghese di Copenhagen. Sono le cinque del pomeriggio. Leander (tenore), figlio di Jeronimus, si sveglia tardi dopo la festa mascherata della notte precedente, e con il suo servitore Henrik (baritono) rievoca i momenti felici del ballo in maschera. Per volontà di suo padre, Leander deve sposare Leonora (soprano), figlia di Leonard (baritono). Egli non ha mai veduto la ragazza, e d'altra parte durante la festa e nella piacevole eccitazione del ballo si è fidanzato segretamente con una bella sconosciuta. Henrik invita il giovane padrone a essere saggio e ubbidiente, ma alla fine accetta la proposta di Leander, di favorire cioè un nuovo incontro del giovane e della fanciulla ignota

alla prossima festa in maschera. Anche la moglie di Jeronimus, Magdelone (mezzosoprano), vorrebbe divertirsi in segreto al prossimo ballo. Il tirannico Jeronimus (basso) intuisce l'intenzione della moglie e monta su tutte le furie. La sua ira ingigantisce quando il figlio Leander gli confessa di voler prendere moglie contro la volontà paterna. Entra Leonard, in visita. Jeronimus, sempre infuriato, gli riferisce che Leander rifiuta di sposare Leonora non avendola mai veduta; stupefatto, Leonard confida a Jeronimus che anche Leonora rifiuta di sposare Leander, ignorando come egli sia fatto. Jeronimus, a sua volta ancora più stupito, decide che, non bastando la severità, Leander sia costretto agli arresti domiciliari: resterà chiuso in casa, e il servo Arv (tenore) lo sorveglierà.

II atto. Una strada tra la casa di Jeronimus e il Teatro dei Commedianti. Henrik, travestito da fantasma, spaventa Arv e gli impone di confessare i suoi peccati. Fingendo di perdonarlo e promettendogli di non svelare a Jeronimus (naturalmente, in modo "soprannaturale") la relazione di Arv con la cuoca, Henrik ottiene in cambio che Arv chiuda un occhio e lasci uscire di casa Leander. Anche Leonard va di nascosto alla festa mascherata. Qui, nella sala da ballo, Leander ritrova la fanciulla sconosciuta, e i due giovani si giurano eterno amore. Intanto, Jeronimus ha scoperto l'evasione di suo figlio, indossa una maschera e insieme con Arv si mette alla ricerca dei due innamorati clandestini. Di conseguenza, non essendo più sorvegliata dal marito anche Magdelone può lasciare la casa. Leonard, che sta andando al ballo, vede Magdelone, irriconoscibile grazie alla maschera e al travestimento, e la invita a recarsi con lui alla festa. III atto. Salone del Teatro dei Commedianti. Tra danze e divertimenti, Henrik è molto ricercato dalle ragazze con le quali si è divertito la sera precedente. Egli però, questa volta, è attratto da un'altra bella, nuova di zecca. Costei è Pernille (soprano), cameriera di Leonora. Alla festa si intrecciano altre tresche, intere o a metà. Leonard fa la corte a Magdelone, che trema per il timore di essere riconosciuta. La festa da ballo è piacevolmente interrotta da una pantomima danzante che rappresenta la tresca di Venere e Marte sotto gli occhi di Vulcano: un mito molto allusivo, con la sua vicenda di corna extraconiugali e di

sotterfugi. Durante questa pantomima, Jeronimus si ubriaca: dimentica il motivo che lo ha spinto a venire alla festa, e comincia anche lui a folleggiare, lasciandosi travolgere dalle danze. La sua ira contro Leander svanisce completamente quando egli, nell'atto dello smascheramento generale che segna la fine del ballo, si accorge che la figlia di Leonard e la bella sconosciuta con cui Leander si è fidanzato sono la medesima persona. A conclusione, Henrik si rivolge al pubblico e sollecita l'applauso.

La musica di Nielsen è in quest'opera soprattutto un magistrale tessuto di danze, antiche e moderne, nobili e popolari, dalla polka alla follia di Spagna, dal minuetto al valzer. Di gran pregio è l'intermezzo orchestrale, in cui si avvertono assonanze con il principio del III atto dei wagneriani *Meistersinger*. L'*Ouverture* concentra e organizza questa materia musicale adattandola ai canoni classici della forma-sonata.

Igor' Fëdorovič Stravinskij *Suite da "Pulcinella"*

Fra i balletti composti da Igor' Fëdorovič Stravinskij, nato a Oranienbaum (poi Lomonosov) il 5 giugno 1882 (secondo il calendario giuliano in uso nella Russia zarista fino al 1919, in Bulgaria fino al 1917, in Serbia e in Romania fino al 1919, in Grecia fino al 1923; 17 giugno secondo il calendario gregoriano d'uso occidentale), morto a New York il 6 aprile 1971, *Pulcinella* rappresenta il primo avvio di una nuova fase, tutta successiva alla guerra mondiale del 1914-18. Non solo cronologicamente, ma anche nella poetica musicale, *Pulcinella* è l'anello di congiunzione tra l'aurea e incandescente serie in cui il genio di Stravinskij esplode, *L'oiseau de feu* (1909-10), *Petruška* (1910-11), *Le sacre du printemps* (1911-1913), *Renard* (1915-16), *Les noces* (1914-1917), *L'histoire du soldat* (1918), e la nuova serie che si snoda tra le due guerre e oltre la seconda guerra mondiale, sviluppandosi come ironica meditazione sulla classicità e più tardi come storicizzazione altrettanto ironica delle grandi esperienze d'avanguardia novecentesca: *Apollon Musagète* (1927-28), *Le baiser de*

la fée (1928), *Jeu de cartes* (1936), *Orpheus* (1945-1947), *Agon* (1953-1957).

Anche nella scelta dello sceneggiatore e coreografo, *Pulcinella* è un anello intermedio, senza precedenti e senza seguito. I balletti precedenti si erano valse di coreografie e sceneggiature di Michail Fokin, Aleksandr Benois, Nikolaj Roerich, Charles-Ferdinand Ramuz. Per i balletti successivi, i coreografi e sceneggiatori furono Adolph Bolm, Bronislava Nižinska, Georges Balanchine (per gli ultimi tre). Si aggiunge la collaborazione personale che Stravinskij, nel primo periodo, prestò alle sceneggiature di tutti i balletti da *L'oiseau de feu* a *Les noces*. In *Pulcinella*, il compositore si valse per la prima e unica volta del coreografo Leonid Fëdorovic Mjasin, più noto con il nome francesizzato di Léonide Massine (Mosca, 27 luglio/8 agosto 1896-Borken in Renania, 16 marzo 1979). Composto a Morges in Svizzera (sulla costa settentrionale del lago di Ginevra, presso Losanna) tra il 1919 e il 20 aprile 1920, *Pulcinella* è l'ultima opera stravinskiana che sia stata ideata e scritta nel piccolo centro sul Lemano. Secondo l'intitolazione originale, è un "balletto con canto in un atto". L'organico è molto insolito: due flauti, due oboi, due fagotti, due corni, una tromba, un trombone, quintetto d'archi concertino, quintetto d'archi ripieno, soprano, tenore e basso solisti. Manca il clarinetto, strumento "romantico", in una partitura che vuol essere ironica e antiromantica. La prima esecuzione, allestita dai Ballets Russes all'Opéra di Parigi, ebbe luogo il 15 maggio 1920, diretta da Ernest Ansermet. La partitura fu pubblicata dall'Édition Russe de Musique a Parigi, in seguito da Boosey & Hawkes a Londra.

Nella prima esecuzione, lo stesso Massine danzò nel ruolo di *Pulcinella*; Tamara Karsavina fu *Pimpinella*; Enrico Cecchetti, veterano maître de ballet, comparve nel ruolo del dottore. Sergej Djagilev, direttore dei Ballets Russes parigini, offrì a Stravinskij l'opportunità di lavorare con Pablo Picasso come autore di scene e costumi. Picasso partì male. Djagilev voleva bozzetti in stile *Commedia dell'Arte*, e si irritò quando Picasso gli presentò "costumi del periodo di Offenbach, con facce ornate di basette anziché maschere" (Robert Craft, *Conversations with Igor' Stravinskij*, London-New York 1959). La sera in cui

gli schizzi di Picasso gli furono mostrati, Djagilev li gettò sul pavimento, li calpestò e sbatté la porta dietro al pittore. Picasso si offese, ma presto si calmò e realizzò nuovi bozzetti in stile Commedia dell'Arte.

Nel suo manoscritto, il compositore scrisse: "Musica di Pergolesi, trascritta e orchestrata da Igor' Stravinskij". Infatti, la musica del balletto rientra nel genere pastiche, inaugurando quell'opera di rivisitazione ironica acutamente condita di dissonanze tipicamente stravinskiane (la fausse note obligée, come ebbe a dire l'autore) che poi si sviluppò con il settecentismo di Apollon Musagète e con la rielaborazione di musiche dell'amato Čajkovskij nel Baiser de la fée. Come nel Baiser, così in Pulcinella vengono rielaborati frammenti di musiche di autori precedenti, di "classici" della musica occidentale, e "stravinskizzati", se ci è lecita l'orrenda espressione. André Boucourechliev, sulla base di osservazioni del musicologo Helmut Huckle, nota che dei ventuno frammenti utilizzati in Pulcinella soltanto dieci sarebbero di Pergolesi; gli altri sarebbero di vari autori del Settecento italiano – Domenico Gallo, Alessandro Parisotti eccetera – per rendere il tono e l'aura di una Napoli settecentesca in cui inserire lo spirito della Commedia dell'Arte e la figura di Pulcinella. Djagilev aveva mostrato a Stravinskij, come piano d'azione per il balletto, un vecchio manoscritto del Settecento trovato a Napoli, contenente alcuni episodi comici in cui la parte principale era affidata a Pulcinella. L'episodio scelto come base del balletto recava il titolo I quattro Pulcinella. Ecco la trama secondo il manoscritto. Tutte le ragazze del luogo sono innamorate di Pulcinella, ma tutti i ragazzi ai quali esse sono fidanzate impazziscono di gelosia e mettono in piedi un complotto per uccidere il rivale. Nella logica del complotto, essi s'impadroniscono di costumi simili a quello di Pulcinella e così travestiti si presentano alle innamorate (ormai "innamorate" di Pulcinella, non più di loro). Ma l'accorto Pulcinella, intuendo le insidie, è riuscito a farsi sostituire da Furbo, suo sosia e suo "doppio", il quale finge di soccombere ai colpi sferrati dai rivali di Pulcinella. Il vero Pulcinella si traveste da mago e fa "risuscitare" il suo doppio. Nel momento in cui i quattro gelosi, certi di avere eliminato il rivale, vengono a

reclamare il possesso legittimo delle loro innamorate, Pulcinella ricompare e, in un clima di generale riconciliazione, combina i quattro matrimoni. Infine, egli sposa Pimpinella, ricevendo la benedizione di Furbo a sua volta travestito da mago.

Quanto alle composizioni di Pergolesi da cui deriva circa la metà dei frammenti utilizzati, si tratta di proposte di Djagilev, curioso scavatore di biblioteche musicali e teatrali, laddove allora Stravinskij conosceva molto poco di Pergolesi: quasi esclusivamente La serva padrona e lo Stabat Mater, di nessun interesse per lui ai fini del pastiche musicale da realizzare nella partitura del balletto. Fra le musiche pergolesiane proposte da Djagilev, alcune sono pezzi strumentali, come per esempio le Sonate; importanti i tre lavori teatrali cui Stravinskij attinse, ossia le due opere comiche Lo frate 'nnamorado (1732) e Il Flaminio (1735) e l'opera seria Adriano in Siria (1734) su testo di Pietro Metastasio. Dopo avere letto tutte queste musiche, Stravinskij si innamorò di Pergolesi e si gettò a capofitto nel lavoro. S'innamorò anche della parlata napoletana, che ha nella partitura definitiva un ruolo connotante, ironico e beffardo, e perciò "stravinskiano" al cento per cento, come nella famosa battuta proverbiale in cui si gioca sull'equazione Diavolo=donna e sull'onomastica apotropaica (cioè, sulla denominazione scherzosa che dovrebbe "tener buone" le forze infernali o comunque malefiche) per cui la tradizione napoletana battezza Satanasso con il nome dantesco ma ridacchiante di Farfarello: "Chi disse ch'a fèmmena sa cchiù d'o Farfariello, disse 'a verità" ("chi ha detto che la donna ne sa una più del diavolo, ha detto il vero"). Nell'elaborazione di Stravinskij, le melodie e i bassi (adeguatamente armonizzati alla maniera ironica del pastiche) di Pergolesi sono quasi inalterati. Spesso, tuttavia, egli rompe la simmetria formale tipica della musica del Settecento con elisioni di incisi e di semifrasi, che provocano abbreviamenti nella frase musicale d'insieme, o al contrario con prolungamenti e ripetizioni. Egli, inoltre, altera la sintassi armonica tradizionale usando bassi ostinati e lunghi pedali estranei all'armonia tonale, o prolungando la durata di un'armonia che così "sporca" il discorso musicale o lo graffia con effetti

caricaturali. Nell'orchestrazione, egli combina gli strumenti in gruppi variabili creando effetti di concertino e di ripieno. Molto spiritoso è, per esempio, il duetto fra contrabbasso e trombone nel n. 16, Vivo. Poiché nell'organico è assente la percussione, l'autore ottiene effetti incisivi usando timbri strumentali secchi con funzione quasi percussiva, sottolineando la struttura metrica in modo "buffo".

Diamo la sequenza delle 18 parti di cui si compone Pulcinella, collocando in corrispondenza le fonti pergolesiane.

- | | |
|---|---|
| 1. Overture | Sonata a tre I, 1° movimento |
| 2. Serenata
(tenore solo) | Il Flaminio. Atto I.
Aria (Polidoro) |
| 3. Scherzino,
con Poco più
vivo che porta a | Sonata a tre II, 1° movimento |
| 4. Allegro | Sonata a tre II, 3° movimento |
| 5. Andantino | Sonata a tre VIII, 1° movimento |
| 6. Allegro | Lo frate 'nnammorato.
Overture all'Atto II |
| 7. Allegretto
(soprano solo) | Adriano in Siria.
Atto III. Arietta (Aquilio) |
| 8. Allegro assai | Sonata a tre III, 3° movimento |
| 9. Allegro (alla breve)
(basso solo) | Il Flaminio. Atto I.
Aria (Bastiano) |
| 10.
(a) Largo (trio)
(b) Allegro
(duetto-soprano e tenore)
(c) Presto (tenore solo) | Lo frate 'nnammorato.
(a) Atto III. Aria (Ascanio)
(b) Atto II. Canzona (Vannella)
(c) Overture all'Atto III |
| 11. Allegro alla breve | XII Suite per Archi |
| 12. Allegro moderato | Sonata a tre VII, 3° movimento |
| 13. Andantino
(soprano solo) | Canzona per soprano
Se tu m'ami |
| 14. Allegro | Otto lezioni per clavicembalo
(2° libro), VII Sonata |

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 15. Gavotta
con due variazioni | Otto lezioni per clavicembalo
(1° libro), II Sonata |
| 16. Vivo | Sinfonia per violoncello e contrabbasso,
3° movimento |
| 17. Tempo di minué (trio) | Lo frate 'nnammorato.
Atto I. Canzona (Don Pietro) |
| 18. Allegro assai | Sonata a tre XII, 3° movimento |

Nel 1922, con ogni probabilità, Stravinskij trasse dal balletto una Suite da concerto, quella che viene eseguita. Essa fu pubblicata nel 1922 dall'Édition Russe de Musique; in seguito, da Boosey & Hawkes. La prima esecuzione ebbe luogo il 22 dicembre con la Boston Symphony Orchestra diretta da Pierre Monteux. Essa è ideata per la stessa piccola orchestra in organico nella partitura del balletto, e consta di undici parti. Le indichiamo di seguito, ponendo tra parentesi i corrispondenti numeri della partitura del balletto già esposti nella tabella precedente.

- I. Sinfonia (Overture) (1)
- II. Serenata (2)
- III. (a) Scherzino (3)
- (b) Allegro (4)
- (c) Andantino (5)
- IV. Tarantella (12)
- V. Toccata (14)
- VI. Gavotta con due variazioni (15)
- VII. Duetto (16)
- VIII. (a) Minuetto (17)
- (b) Finale (18)

Le parti vocali sono state sostituite, nei numeri II e III (a), da strumenti.

Della Suite apparve nel 1949 una versione riveduta, in cui sono aggiunte indicazioni metronomiche e il Duetto cambia il titolo in Vivo; esistono anche due trascrizioni per violino e pianoforte (1925 e 1933) e una trascrizione per violoncello e pianoforte (1934). Per la seconda delle prime due, Stravinskij si valse della collaborazione del violinista Samuel Duškin; per quella con violoncello e pianoforte ebbe come collaboratore Gregor Pjatigorskij.

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 "Patetica"

In una fase della conoscenza e del gusto musicale in cui svaniscono rapidamente, con nostra gioia, i pregiudizi e le ipoteche riduttive sul linguaggio e sullo stile sinfonico di Čajkovskij, può essere di conforto ricordare, come contravveleno, i più forti addebiti mossi al compositore russo. Egli è stato accusato di essere comunicativo in eccesso ma anche, con una strana contraddizione, maestro di reticenza e di contorcimenti solipsistici. Questa sarebbe, secondo i censori, una colpa, mentre il secondo addebito si riferisce piuttosto a una sfortuna storica e alla debolezza linguistica che ne deriverebbe. Čajkovskij, si è detto e ripetuto, pur essendo molto dotato di musicalità autentica fu prigioniero del periodo storico in cui visse, difficile e ingrato per un compositore soprattutto se di talento, fase di transizione troppo carica di esperienze e povera di chances nell'ambito della tradizione. Nato a Kamsko-Votkinsk nel governatorato di Vjatka il 25 aprile 1840 (secondo il calendario giuliano in uso nella vecchia Russia; 7 maggio secondo il calendario gregoriano d'uso occidentale), morto a Pietroburgo il 25 ottobre (6 novembre) 1893, Čajkovskij fu come schiacciato, si dice, in due dimensioni. In una dimensione di cultura nazionale, tra l'autenticità "russa" di un Musorgskij e l'aspirazione ad assorbire la lezione di scuola tedesca, o francese, o italiana. In una dimensione di linguaggio e di stile, tra il monumentale blocco dei romantici d'annata, Schubert, Mendelssohn, Schumann, e i nuovi maestri dell'austera parafrasi o dell'avvenirismo musicale, Brahms o Wagner, Bruckner o Mahler, per cui egli è stato considerato inferiore al pensiero innovatore di Skrjabin e persino alla schiettezza un po' monocorde di Grieg.

La prova ab absurdo di tutto ciò sarebbe l'amore del musicista per Mozart, un amore ossessivo percorso da impossibili conati di identificazione. Il musicista disorientato tra la fiorente energia dello stile nazionale e la nascente crisi del sistema tonale d'Occidente tenta di riferirsi a un'inaccessibile classicità, la sogna per sé, dal momento che riesce a vivere nel presente in quanto compositore di musica, così come non riesce a essere-nel-mondo in quanto uomo accettato dalla società e individuato

appagato nei propri impulsi. Potremmo vedere Čajkovskij, sulla falsariga delle parole di Alain, come colui che, destato dal sogno, veda soltanto il tramonto all'orizzonte del suo In-der-Welt-sein, e al di là del tramonto la notte nera del futuro, nera per la sua anima e per l'anima della musica. Il passato è in polvere e ne restano soltanto gli incubi, il futuro è tombale: l'idolatria per Mozart non è culto dell'antico ma utopia che vorrebbe cancellare il corso del tempo, poiché il tempo è radice della disperazione.

È molto problematico individuare un luogo, un incrocio di coordinate, in cui collocare le sei sinfonie di Čajkovskij – sei più una, se aggiungiamo Manfred – lungo una cosiddetta linea storica. Per chi considera Čajkovskij un compositore troppo facile, ecco almeno un connotato esteriore di difficoltà. Con qualche sforzo e utilizzando criteri di analogia, è possibile avvicinarsi alla verità, sia pure sfidando un paradosso. Čajkovskij è un artista attento soprattutto alla forma, come dovrebbe suggerire il suo amore per Mozart. Questa premessa dispiacerà a chi pensa che egli sia sempre pronto a soggiacere alle tempeste emotive e a lasciarsi trascinare dai significati prorompenti e torbidi, non purificati dalla disciplina dell'arte. Poiché il modulus dello stile sinfonico è, nell'Ottocento, la tradizione austro-tedesca, è inevitabilmente quest'ultima a fornire le unità di misura nella valutazione delle distanze. Il linguaggio sinfonico di Čajkovskij è lontano da quello di Brahms, malgrado la comune fedeltà alla forma classico-romantica, poiché in Brahms si attua la clausola hegeliana della piena indifferenza che la musica mantiene nei confronti della materia personale e vissuta, e l'invenzione musicale trova i propri significati in se stessa. Per quest'ultimo carattere, le sinfonie di Čajkovskij sono lontane anche da quelle di Schubert, e si avvicinano piuttosto al cammino indicato dalle sinfonie di Schumann. Ma una più stretta affinità è con lo stile sinfonico di Liszt, malgrado l'avversione (questo è il paradosso cui si accennava) che Čajkovskij sempre nutrì per la scuola neo-tedesca e per l'espressività lisztiana e wagneriana. La diversità è dovuta al fatto che in Liszt la musica tende ad annettersi la realtà intesa come sensazione visiva, olfattiva, persino tattile, mentre in Čajkovskij l'invenzione sinfonica è davvero densa di

significati anche musicali, ma perché li contiene in sé a priori.

Dopo la Quinta sinfonia, Čajkovskij aveva posto mano a una nuova sinfonia in mi bemolle maggiore (1891-92). La abbandonò a lavoro avanzato, e il I tempo fu utilizzato per il Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra. Nel 1956, questo progetto sinfonico fu completato da Semën Semënovič Bogatyrev, che lo battezzò Settima sinfonia, ed è nostra opinione che sia stata una fatica di poco costruito. Invece Čajkovskij coltivò e maturò l'intenzione di scrivere un grande lavoro orchestrale costruito su idee di grande forza emotiva, destinato a coronare, nelle dimensioni e nella qualità artistica, la sua intera opera di autore sinfonico. La composizione fu iniziata il 4 (16) febbraio 1893 e ultimata in prima stesura il 22 luglio (2 agosto) di quell'anno. L'orchestrazione fu compiuta il 12 (24) agosto. La prima esecuzione, diretta dall'autore, ebbe luogo a Pietroburgo il 16 (28) ottobre 1893, precedendo di pochi giorni le misteriose circostanze in cui Čajkovskij trovò la morte. Il compositore, di cui è nota l'omosessualità dolorosamente vissuta, dedicò la Sesta al figlio di sua sorella Aleksandra, il nipote Vladimir L'vovič Davydov (detto Bob o Bobyk), anch'egli omosessuale. In una lettera a Bob Davydov, l'autore scrisse che la Sesta nasceva come "sinfonia a programma", ossia ispirata da una narrazione o da una descrizione o da un'opera letteraria, oppure nutrita di vita interiore e di impulsi della psiche. In un autografo conservato nella casa di campagna del musicista a Klin, una breve nota illustra il programma della Sesta: "Il motivo sotterraneo è la Vita, con l'antitesi che in essa è connaturata. Il I tempo è soltanto passione, fiducia e slancio vitale. Il II tempo è un'immagine dell'amore, il III rappresenta la fine delle illusioni sotto il minaccioso incalzare delle forze avverse. Il IV tempo è la Morte, l'annientamento della Vita".

Il I tempo (Adagio. Allegro non troppo) comincia in un'atmosfera di desolazione, in cui l'incipit del tema principale viene accennato lentamente da un fagotto, su un tappeto armonico dei contrabbassi. Con l'esplosione del movimento veloce, il I tempo inaugura una successione di improvvisi e teatrali mutamenti di velocità e di dinamica espressiva; in questa scenografia sinfonica spiccano il soave e triste tema in re maggiore aperto da

un ampio disegno discendente, e la cupa citazione dell'antica liturgia ortodossa dei defunti.

Il II tempo (Allegro con grazia) ha uno schema ternario: la sezione principale, una sezione intermedia, la ripresa seguita da una coda. La sezione principale è una danza russa nell'insolito ritmo di 5/4. L'atmosfera è invernale, incerta fra serenità e acuta malinconia; la sezione centrale, in si minore, è un rannuvolarsi graduale, dominato da un tono nostalgico e da zone di dolorosa intensità.

Il III tempo (Allegro molto vivace) comincia con lo scintillio di un perpetuum mobile di archi e strumentini in cui tenta di farsi strada, con brevi e interrotti richiami, un frammento del tema di marcia che seguirà. Quando esso finalmente appare interamente esposto, con un carattere tra bizzarro e minaccioso, s'inaugura una febbrile eccitazione ritmica che raggiunge il massimo della complessità di scrittura e una demoniaca energia. In altri compositori ai quali dobbiamo capolavori sinfonici, il tempo lento è quasi sempre il più semplice nella struttura, per lo più in forma ternaria di Lied, senza episodi imprevedibili. Nelle sinfonie di Čajkovskij è non meno complesso degli altri tempi, e talora li supera per ricchezza e varietà di idee. Un caso a sé stante, anche e soprattutto per la collocazione come tempo finale (anticipando così grandi sinfonie mahleriane come la Terza e la Nona), è la Sesta, dove l'Adagio in ultima sede raccoglie tutta la tensione condensata nei tempi precedenti e invece di farla esplodere la soffoca, dilatandosi e disfacendosi. Questa funerea elegia è costruita su due temi principali. Il primo è proposto dagli archi con profonda mestizia, e dopo avere raggiunto il culmine d'intensità cade nel nulla. Spenti gli ultimi suoni dei fagotti, una transizione armonica avvia il secondo tema in modo maggiore, dolce e malinconico, esposto da violini e viole sul fondale armonico dei corni. Il tema è soavemente luttuoso, mentre il primo era acutamente doloroso. Il Finale della Sesta è il loro angoscioso alternarsi, sino alla conclusione in cui il suono si fa soffocato e impercettibile, e alla fine si spegne in un clima di assoluta negatività.

Quirino Principe

WIENER PHILHARMONIKER

Konzertmeister

KUCHL Rainer

Violini primi

SEIFERT Eckhard

KROISAMER Hubert

HELL Josef jun.

BEDRY Georg

LIBENSKY Gerhard

LINKE Herbert

SEIFERT Günter

BRAND Wolfgang

HELLSBERG Clemens

HEESCH Sebastian

SETENA Milan

KUBIK Martin

ZALODEK Martin

CZERMAK Christian

GÖTZEL Sascha

Violini secondi

WACHTER Peter

FROHN Christian

SCHIERHUBER Michael

WETHS Hans - Wolfgang

KONDOR Josef

OTTMAIER Ortwin

WERNER Edwin

HANKE Heinz

STEINBERGER Alexander

EGGER Alfons

KOSTKA Michael

LEA Charles

KAMILAROV Stefan

LESKO Marian

Viole

KOLL Heinrich *

WEISS Helmut *

PECHA Peter

OCHSENHOFER Hans

BLOVSKY Walter

SZKOKAN Günther

MARTIN Gottfried

KUDLAK Edward

KARWAN Mario

RATH Wolf-Dieter

ROGERS Gregory

WAULIN Filip

Violoncelli

HERZER Wolfgang *

GÜRTLER Dietfried

DOLEZAL Friedrich

RESEL Werner

FOG Jörgen

IBERER Gerhard

BORNEMISZA Csaba

FLIEDER Raphael

FIorentini Luca

SCHÖTTLE Rupert

Contrabbassi

MAYR Herbert

GÜRTLER Wolfgang

MÜNSTER Horst

DÜRRER Reinhard

FORMANEK Gerhard

DEGEN Rudolf

HEINTZINGER Richard

MUTHSPIEL Gerhard

Arpe

KAUTZKY Harald

LELKES Anna

Flauti

SCHULZ Wolfgang

FLURY Dieter

FEDERSEL Günter

VOGLMAYR Günter

SCHMEISER Hansgeorg

Oboi

BOISITS Gottfried

GABRIEL Martin

LORENZ Günter

KITIR Erich

Clarinetti

HAJEK Horst

OTTENSAMER Ernst

HINDLER Johann

TÄUBL Norbert

MOSER Hans

Fagotti

TURNOVSKY Stepan

MÜLLER Harald

ZEMAN Dietmar

FALTL Friedrich

Corni

JANEZIC Ronald

STRANSKY Lars

JANEZIC Willibald

VLADAR Wolfgang

PFEIFFER Friedrich

ALTMANN Volker

HORVATH Roland

HEITZINGER Albert

WADAUER Johann

Trombe

GANSCH Johann

SCHUH Hans - Peter

SINGER Walter

AMBROS Reinhold

EDER Gotthard

Tromboni

JOSEL Rudolf

JEITLER Karl

STRÖCKER Johann

GEROLDINGER Franz

Bassotuba

PISARKIEWICZ Ronald

MAIERHOFER Josef

Percussioni

HARTL Bruno

BERGER Horst

SCHUSTER Wolfgang

PRIHODA Kurt

ZAMAZAL Franz

SCHMIDINGER Rudolf

KAUFMANN Manfred

* prime parte soliste.

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1994 di
Ravenna Festival
viene realizzata grazie a

AGIP spa

Banco S. Geminiano e S. Prospero

Barilla

Bulgari spa

Carimonte Banca spa

Credito Romagnolo

ESP Shopping Center

Gruppo Fininvest

EVC Compounds

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione San Paolo di Torino

Industriali di Faenza

La Rinascente

L'Unione Sarda

Parmacotto spa

SAPIR spa

SHR Gruppo Sarema spa

Sirambiente

SVA Concessionaria FIAT Ravenna

EMI
CLASSICS

RICCARDO *Muti*



VERDI
Messa da Requiem
2 CD - 7493902



**DEBUSSY / RAVEL /
CHAUSSON**
La Mer / Une Barque sur l'Océan
Poème de l'Amour et de la mer
CDC 5551202



SCHUBERT
Le Sinfonie
4 CD - 7648732



VERDI
Don Carlo
3 CD - 7548672
Disponibile anche in Laserdisc
e Videocassette

RICCARDO MUTI



In preparation

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA - BRAHMS: Serenade No. 1, Op. 11, ELGAR: In the South/STRAVINSKY: Le Baiser de la Fée, BARTOK: Deux Images/VERDI: Complete Overtures & Preludes/ROTA: Suite from "La Strada", Concerto for Strings, Music from "Il Gattopardo", LA SCALA CHORUS & ORCHESTRA - VERDI: "Falstaff", "Rigoletto"/SPONTINI: "La Vestale"

DISTRIBUTION SONY MUSIC