



**RAVENNA FESTIVAL**

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

**ORCHESTRA FILARMONICA  
DELLA SCALA  
CORO FILARMONICO  
DELLA SCALA**

*direttore*

**RICCARDO MUTI**



**GARDINI**  
**FONTI LEVISSIMA**

**Un buon  
consiglio  
per le tue  
necessità  
bancarie!**

**a Ravenna**

rivolgiti alla

**BANCA  
COMMERCIALE  
ITALIANA**

**Filiale:**

Piazza XX Settembre, 7 - tel. 0544-547111

**Agenzia di città n. 1:**

Via Ravegnana, 217/b - tel. 0544-403123



PIAZZA SAN FRANCESCO  
Domenica 4 Luglio 1993 ore 21

ORCHESTRA FILARMONICA  
DELLA SCALA  
CORO FILARMONICO DELLA SCALA

direttore  
**RICCARDO MUTI**  
direttore del coro  
**Roberto Gabbiani**

RICHARD WAGNER (1813-1883)  
*Ouverture da «Die fliegende Holländer»*

GIACOMO MANZONI (1932)  
*«Il deserto cresce»*

tre metafore da Friedrich Nietzsche per coro e orchestra  
(prima assoluta su commissione di Ravenna Festival)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)  
*Sinfonia n.7 in la maggiore op. 92*  
Poco sostenuto. Vivace  
Allegretto  
Presto. Assai meno presto  
Allegro con brio



### **RICCARDO MUTI**

Riccardo Muti è Direttore Musicale del Teatro alla Scala dal 1986 ed è stato Direttore Musicale dell'Orchestra di Filadelfia dal 1980 all'agosto 1992, ricevendo la nomina di "Conductor Laureate" dell'Orchestra.

Dal 1968 al 1980 ha ricoperto la carica di Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino.

Nel 1972 ha diretto la Philharmonia di Londra ottenendo un tale successo da venir nominato Direttore Principale, succedendo a Otto Klemperer. Nel 1979 diventò Direttore Musicale della stessa Orchestra e nel 1982 venne nominato "Conductor Laureate".

Ha effettuato numerose tournées in diversi paesi con l'Orchestra di Filadelfia. Con il Teatro alla Scala è stato in Giappone, in Germania e in Francia dove nel 1988 ha diretto la "Messa di Requiem" di Verdi nella cattedrale di Notre Dame di Parigi. Nel 1989 la trionfale tournée della Scala in Russia ha visto la partecipazione di illustri personaggi come

Michail Gorbaciov e Andrej Sakharov.

Nel 1987 è stato nominato Direttore Principale dell'Orchestra Filarmonica della Scala, con la quale ha ricevuto nel 1988 il premio "Viotti d'oro".

Sin dal 1971 partecipa al Festival di Salisburgo dirigendo opere e concerti. Le sue esecuzioni delle opere di Mozart sono diventate ormai una tradizione del Festival. Ha diretto nuove produzioni di opere a Monaco, Vienna e Londra, oltre che alla Scala. Ospite costante della Filarmonica di Berlino e della Filarmonica di Vienna, nell'autunno del 1990 ha effettuato con quest'ultima una tournée nelle più importanti città europee. Nel gennaio 1991, sempre con la Filarmonica di Vienna, ha inaugurato a Salisburgo le celebrazioni mozartiane; il 22 maggio dello stesso anno, nella Sala del Musikverein, ha diretto il concerto per il 150° della stessa orchestra.

È stato insignito delle lauree ad honorem in musica dalla University of Pennsylvania e dal Mount Holyoke College (Massachusetts) e dalle Università di Bologna e di Urbino; è anche Dottore in lettere honoris causa della Warwick University (Inghilterra) e del Westminster Choir College (Princeton). È membro della Royal Academy of Music di Londra, dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze. È Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e dell'ordine di Malta e gli sono state conferite la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, la Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca, la Legione d'onore della Repubblica Francese.

A Salisburgo, nell'estate del 1991, i Filarmonici di Vienna gli hanno consegnato l'anello, simbolo di alto onore.

Nel luglio 1989, Riccardo Muti è stato nominato Ambasciatore Onorario dell'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati.

Il 1° gennaio 1993 ha diretto il tradizionale Concerto di Capodanno dei Filarmonici di Vienna che è stato trasmesso in mondovisione ed è stato seguito da oltre un miliardo di telespettatori.



**ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA**

L'Orchestra Filarmonica della Scala nasce allo scopo di ampliare, con la prestigiosa orchestra scaligera, la frequentazione del repertorio sinfonico, spesso trascurato a favore della produzione lirica e portarla a competere in campo internazionale con le più grandi orchestre sinfoniche del mondo. L'orchestra ha aderito con entusiasmo all'iniziativa, trovando subito ampi consensi anche nell'ambito milanese. Si è così costituita l'Orchestra Filarmonica della Scala, i cui soci fondatori e sostenitori sono personaggi di spicco della vita economica e culturale di Milano.

Il concerto inaugurale dell'Orchestra Filarmonica ha avuto luogo alla Scala il 25 gennaio 1982 con Claudio Abbado sul podio e la Terza Sinfonia di Mahler in locandina.

L'Orchestra si prefigge, oltre all'impegno per la diffusione del repertorio sinfonico, di aiutare giovani e valenti musicisti e a questo proposito ha istituito una borsa di studio annuale per selezionare nei Conservatori italiani i migliori strumentisti, offrendo loro, oltre ad un aiuto economico, anche una collaborazione con l'Orchestra.

L'Orchestra ha poi in questi anni voluto evidenziare anche il proprio impegno sociale, legandosi e collaborando con Associazioni benefiche e di grande valore umanitario, offrendo prove aperte al pubblico allo scopo di raccogliere fondi.

A guidare l'orchestra nelle sue scelte artistiche ed organizzati-

ve è una delegazione degli stessi professori d'orchestra, il che rende la struttura organizzativa perfettamente autonoma rispetto al Teatro alla Scala.

Nel 1987 è stato nominato direttore principale Riccardo Muti, il quale ha dato notevolissimo impulso alla crescita artistica dell'orchestra, con il suo rigore musicale ed il suo costante impegno.

L'Orchestra Filarmonica, oltre a suonare i concerti della propria stagione alla Scala nel corso della stagione d'opera, effettua regolarmente tournées in Italia ed all'estero: tra settembre e ottobre la Filarmonica affronterà, sotto la guida di Muti, una tournée che la porterà a Torino, Stresa e Cagliari prima di raggiungere il Messico per una serie di concerti nelle principali città e culminare in Germania, con concerti a Colonia, Francoforte, Monaco e Stoccarda.

Molti importanti direttori hanno collaborato con la Filarmonica, primo fra tutti Carlo Maria Giulini, oltre a Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Seiji Ozawa, Wolfgang Sawallisch, Georges Prêtre, Gennadij Rozdevstenskij, Gianandrea Gavazzeni, Myung Whun Chung, Giuseppe Sinopoli, Valerj Gergiev, Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Semyon Bychkov.

Importante e ricco di prospettive l'impegno in campo discografico: prosegue infatti l'incisione delle Sinfonie di Beethoven con Carlo Maria Giulini. A settembre uscirà anche la prima incisione dell'Orchestra Filarmonica con Riccardo Muti che per l'occasione ha scelto autori del primo Novecento italiano: Ferruccio Busoni, Giuseppe Martucci e Alfredo Casella. Ma molti altri progetti sono in via d'attuazione.

Tutti i concerti della stagione alla Scala della Filarmonica sono ripresi e diffusi in Italia dalle reti Fininvest.

## CORO FILARMONICO DELLA SCALA

Il Coro Filarmonico della Scala, nasce nel 1990 per volontà degli artisti del coro del Teatro, desiderosi di contribuire alla diffusione del genere vocale sinfonico.

L'esordio avviene con la Messa in Sol maggiore di Cherubini al Ravenna Festival nel 1991, con l'Orchestra Filarmonica della Scala, direttore Riccardo Muti.

Da questa esecuzione sono stati realizzati un video disc ed un home video da una grande etichetta internazionale.

Nel 1992 esegue nel Duomo di Milano la Messa di Orazio Benevoli "Si Deus Pro Nobis Quis Contra Nos" con la direzione di Roberto Gabbiani, attualmente direttore del Coro del Teatro alla Scala.

Il 24 maggio 1993 esegue il Deutsches Requiem di Brahms con la direzione di Carlo Maria Giulini.

RICHARD WAGNER  
Ouverture da «Die fliegende Höllander»

... Il vascello fantasma, *L'Olandese volante*, è la storia tanto popolare di quell'ebreo errante dell'oceano, per il quale tuttavia è stata ottenuta, da un angelo pietoso, una possibilità di redenzione: *se il capitano, al suo ritorno in terraferma una volta ogni sette anni, vi incontrerà una donna fedele, sarà salvo*. Lo sventurato, respinto dalla tempesta tutte le volte che tentava di doppiare un capo pericoloso, aveva un giorno gridato: «Traverserò questa insormontabile barriera dovessi lottare per tutta l'eternità!». E l'eternità aveva accettato la sfida dell'audace marinaio. Da allora, il fatale vascello era apparso qua e là, in luoghi diversi, correndo incontro alla tempesta con la disperazione di un guerriero che cerchi la morte; ma la tempesta lo risparmiava sempre, e persino i pirati lo sfuggivano facendosi il segno della croce. Le prime parole dell'Olandese, dopo che il suo vascello è approdato, sono sinistre e solenni: «Il tempo è giunto; ancora una volta sono trascorsi sette anni! Il mare mi rigetta a terra con disgusto... ah, orgoglioso oceano! Tra pochi giorni dovrai ancora sostenermi!... Da nessuna parte una tomba! Da nessuna parte la morte! Tale è la mia terribile sentenza di condanna... Giorno del giudizio, giorno supremo, quando splenderai nella mia notte?...». Una nave norvegese ha gettato l'ancora accanto al terribile vascello; i due capitani fanno conoscenza, e l'Olandese domanda al norvegese «di offrirgli ospitalità in casa sua per qualche giorno... di dargli una nuova patria». Gli offre enormi ricchezze, dalle quali l'altro rimane abbagliato, ed infine gli chiede bruscamente: «Tu hai una figlia?... Che sia mia moglie!... Io non raggiungerò mai la mia patria. Che mi serve dunque ammassare tante ricchezze? Convinciti, consenti a questo patto, e prendi tutti i miei tesori». «Sì, ho una figlia, bella, piena di fedeltà, di tenerezza, di devozione verso di me». «Che ella conservi sempre questa tenerezza filiale verso suo padre, che gli sia fedele; ella sarà così fedele anche al suo sposo». «Tu mi dai gioielli, perle d'inestimabile valore; ma la gioia più preziosa, è una donna fedele». «Tu me la darai!... Vedrò tua figlia oggi stesso?».

In casa del norvegese, alcune fanciulle parlano della leggenda dell'Olandese volante, e Senta, posseduta da un'idea fissa, gli occhi sempre rivolti verso un misterioso ritratto, canta la bal-

lata che narra la condanna del marinaio: «Avete mai incontrato in mare il vascello dalla vela rosso sangue, dall'albero nero? A bordo, un uomo pallido, il capitano del veliero, veglia senza requie. Vola e fugge, senza tregua, senza sollievo, senza riposo. Quell'uomo può incontrare il suo riscatto, se un giorno troverà a terra una donna che gli sia fedele fino alla morte... Pregate il cielo che presto una donna gli offra giuramento di fede! Con il vento contrario, durante una furiosa tempesta, più volte egli tentò di doppiare un capo; nella sua folle audacia, egli bestemmiò: Non ci rinuncerò per tutta l'eternità! Satana lo udì, e lo prese in parola! E adesso la sua condanna è di errare per i mari, senza tregua, senza riposo!... Ma perché lo sventurato possa trovare in terra perdono, un angelo di Dio gli ha rivelato da dove può venirgli la salvezza. Ah, che tu la possa trovare, pallido marinaio! Pregate il cielo che presto una donna gli giuri fedeltà! Ogni sette anni egli getta l'ancora, e scende a terra a cercarvi una donna. Ogni sette anni egli ne corteggia una, ma ancora non ha trovato una donna fedele... Le vele al vento! Levate l'ancora! Falso amore, falsi giuramenti! All'erta! In mare! Senza tregua, senza riposo!». E all'improvviso, sorgendo da un abisso di sogno, Senta grida come per una ispirazione: «Che sia io quella che ti libererà con la sua fedeltà! Possa l'angelo di Dio mostrarmi a te! Da me tu avrai la tua salvezza!». Lo spirito della giovane è attirato magneticamente dalla sventura; il suo vero fidanzato è il capitano dannato che solo l'amore può redimere. Infine, compare l'Olandese, introdotto dal padre di Senta; egli è proprio l'uomo del ritratto, il volto leggendario appeso al muro. Quando l'Olandese, simile al terribile Melmoth che compiangere il destino della sua vittima Immalée, la vorrebbe distogliere da una devozione troppo pericolosa, quando il dannato, vinto dalla pietà, respinge lo strumento della sua salvezza, quando, risalendo in fretta sul suo vascello, egli intende lasciarla alla felicità della famiglia e di un amore normale, ella oppone resistenza e si ostina a seguirlo: «Io ti conosco bene! Io conosco il tuo destino! Ti ho riconosciuto appena ti ho visto la prima volta!». Ed egli, nella speranza di spaventarla: «Interroga i mari di tutto il mondo, interroga il marinaio che ha solcato l'oceano in tutti i sensi; egli conosce questo vascello, terrore di tutti i timorati di Dio: mi chiamano l'Olandese volante!». Ella risponde, inseguendo con la sua devozione e con le sue grida il vascello che si allontana: «Gloria al tuo angelo liberatore! Gloria alla sua legge!

Guarda, e giudica se ti sono fedele fino alla morte!». E si getta in mare. Il vascello si inabissa. Due figure aeree si elevano sopra i flutti: sono l'Olandese e Senta, trasfigurati. Amare lo sventurato proprio per la sua sventura è un pensiero troppo grande per cadere altrove che in un cuore puro, ed è certamente una magnifica idea quella di far dipendere il riscatto di un dannato dalla appassionata fantasia di una fanciulla. Tutto il dramma è trattato con mano sicura, in modo diretto; ogni situazione è affrontata con franchezza; ed il personaggio di Senta racchiude una sovrannaturale e romantica grandezza che incanta ed incute timore. L'estrema semplicità del testo accresce l'intensità dell'effetto. Ogni cosa è al suo posto, tutto è ben ordinato e proporzionato. L'*ouverture*, da noi ascoltata in occasione del concerto al Théâtre-Italien, è lugubre e profonda come l'oceano, i venti e le tenebre.

CHARLES BAUDELAIRE  
(da *Richard Wagner* - traduzione di  
Luca Merlini, Firenze, Passigli Editore, 1983)

GIACOMO MANZONI

**Il deserto cresce - Tre metafore da Friedrich Nietzsche**  
Breve ragguaglio sulla genesi

Nell'autunno del 1991 Mimma Guastoni, direttrice editoriale di Casa Ricordi, mi chiese se sarei stato interessato a scrivere un pezzo commissionato dal Ravenna Festival per il 1993 nell'ambito delle manifestazioni intitolate a Wagner e Bellini: era sua intenzione sottoporre tra altri il mio nome alla direzione del festival e voleva assicurarsi un concreto interessamento al progetto. L'interessamento fu vivo e immediato, poiché l'occasione mi forniva un modo ideale di testimoniare una - certo lontanissima - filiazione dal compositore di Lipsia, cui tanto dovevo della mia formazione musicale. Concretatosi il progetto, la prima idea fu di scegliere proprio tra gli scritti del compositore (ben sedici volumi nell'edizione definitiva del 1914) testi, frasi, versi che potessero costruire un montaggio sensato. Il compito fu più arduo di quanto pensassi: dopo lun-

ghe letture e incertezze collazionai una serie di brani di prosa e di poesia che illuminavano aspetti diversi del musicista e che avrebbero dovuto dare origine a una composizione formata di diverse parti, forse anche con partecipazione vocale solistica. Ma l'insieme appariva greve e soprattutto non scattava quella molla di interesse *compositivo* che doveva ovviamente essere risolutiva e decisiva: e se oggi potessi rileggere quella raccolta di materiali, nel frattempo distrutta, potrei cercare di capire perché questa molla non scattasse, perché così insoddisfacente fosse l'incontro con una personalità che pure con tanta intensità mi aveva a suo tempo attratto. Il progetto minacciava dunque di arenarsi in maniera preoccupante quando venne l'idea risoltrice: Friedrich Nietzsche!! Ecco il momento, pensai, di fare i conti seriamente con questo pensatore che tante volte avevo tentato di avvicinare e altrettante mi aveva - dovrei forse vergognarmi a dirlo - respinto.

C'era qualcosa che andava risolto in questo rapporto, difficile e anche irritante, e forse questa occasione mi sarebbe stata di definitivo aiuto per venirme in chiaro. Rilessi così tante e tante pagine sue, e molte lessi per la prima volta, specie tra quelle postume scritte tra il 1886 e l'88 da cui fu tratto il famoso testo sulla *Volontà di potenza* (è nota la polemica recentemente sviluppatasi su fogli e periodici vari in occasione di una sua riproposizione nel nostro paese), rilessi il prezioso apparato di note di Karl Schlechta, ritrovai le sottolineature, le annotazioni, i tanti punti esclamativi e interrogativi che avevo apposto in margine al testo ai tempi della prima lettura, ben più di trent'anni fa. E certo questa volta capii di più di Nietzsche: «Mi ha molto affascinato - ebbi a dire in una intervista a Paolo Petazzi apparsa lo scorso anno sull'«Unità» - percorre questo suo ragionare sulla cultura occidentale, la sua polemica contro il razionalismo di quella cultura, contro il moralismo, contro la ricerca di organicità, di strutturazione. La sua esaltazione del pensiero non rettilineo, del pensiero che torna su se stesso, che esplose, che fa dei salti avanti e dei salti indietro, mi ha colpito più di quanto non fosse avvenuto in precedenza».

Questa lettura, questa migliore comprensione, non risolse il difficile rapporto con questo pensatore, e non è certo ora il momento per parlarne in modo esauriente. Fu infine nella lettura-rilettura della sua pur scarna produzione poetica che trovai la chiave per la composizione che qui viene eseguita per la prima volta.

Rileggendo i lavori preparatori a *Il deserto cresce* trovo che il lavoro di cernita fu piuttosto ampio e complesso. Parecchie altre poesie o gruppi di versi erano stati presi in considerazione prima di ridurre la scelta ai pochi, pochissimi che si potranno leggere in calce. Ad esempio dal «Prologo in rime tedesche» alla *Gaia scienza* (1882), che si intitola «Celia, astuzia e vendetta» mi avevano attirato i brevi versi di *Mein Glück* (La mia felicità): «Da quando mi sono stancato di cercare, / Ho imparato a trovare. / Da quando il vento mi si oppone, / Veleggio con tutti i venti». Oppure *Ecce homo*, dalla stessa raccolta: «Sì! So da dove provengo! / Insaziato come fiamma / Ardo e mi consumo. / Luce si fa tutto quel che afferro, / Carboni tutto quel che lascio: / Fiamma io certo sono». E ancora, dall'appendice allo stesso volume, questi versi da *Nach neuen Meeren* (Verso nuovi mari): «Tutto nuovo, nuovissimo mi splende, / Meriggio riposa su spazio e tempo -: / Solo il tuo occhio - immenso - lui mi osserva, infinità!». O ancora, dall'epodo di *Al di là del bene e del male*: «Non amici più, sono - come chiamarli? - / spettri soltanto di amici! / Di notte certo ancora battono, al cuore e alle finestre, / Mi guardano e parlano: 'eravamo noi dunque?' / - O parola appassita che un tempo odorava di rosa...». Non sto a citare altri passi, di cui non mancherebbe copia, né mi interessa capire quali meccanismi mi indussero a escluderli. Alla fine la scelta cadde su alcuni versi tratti dal Prologo e dall'Appendice della *Gaia scienza* (che vanno a formare la prima parte della composizione), sui versi conclusivi della lunga poesia *Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt* (Il deserto cresce: guai a chi alberga deserti!) contenuta nei «Ditirambi di Dioniso» (1888), e ancora su altri due gruppi di versi tratti dalla medesima raccolta.

Il tutto ricevette il sottotitolo «Tre metafore», e sfogliando gli schizzi preparatori alla composizione trovo appuntato «della vita» per la prima metafora, «della fine del mondo» per la seconda, «della speranza o del tremore» per la terza. Sono definizioni a cui non va dato un valore sostanziale, le riferisco solo come testimonianza del tutto soggettiva di un'impressione, di un «messaggio» recepito nella chiave che sentivo più giusta per l'impostazione dell'opera. Le «tre metafore» nella partitura si riducono, dal punto di vista della ripartizione formale superficiale, a due blocchi separati: il primo esaurisce la prima, mentre la seconda e la terza si intrecciano nel secondo come risulta con chiarezza dalla disposizione grafica del testo.

Anche qui mi è difficile dire da che cosa sia nata questa decisione: forse essa rispecchia sostanzialmente una tendenza a evitare forme compatte, chiuse, una tendenza ad aprire continuamente nuovi discorsi *musicali*, di note, timbri, agglomerati, sezioni, che si ritrovano, si perdono, si intrecciano, si interrogano e quindi di continuo si trasformano pur mantenendo una riconoscibile individualità, come forse sarà possibile percepire all'ascolto.

Volutamente si riproduce qui, con decisione assai poco filologica, il testo solo nella traduzione italiana: se qualcuno andrà a confrontarlo con l'originale osserverà qualche - minima - forzatura di termini, all'interno di una assoluta fedeltà sostanziale: forzatura dovuta esclusivamente alla ricerca della *parola* poeticamente più convincente. Si leggano questi testi come una testimonianza di attualità più che come un omaggio a Nietzsche, che peraltro si disvela qui con evidenza come quel profeta di sventure che, forse inconsciamente, volle essere:

La tua vita è per metà trascorsa  
la sfera avanza, la tua anima rabbrivisce.  
Da tempo vaga intorno,  
e cerca e non trovò: e qui indugia, ora?  
La tua vita è per metà trascorsa,  
dolore è stata, errore, istante per istante!  
Che cosa ancora cerchi? *Perché?*...  
Questo appunto cerco, ragioni per cercare.  
Scava, scava dove stai,  
lì sotto c'è la fonte.

Il deserto cresce: guai a chi alberga deserti!  
Pietra stride contro pietra, il deserto avvinghia e uccide.  
(Lassù varcano mari di luce:  
o notte, o silenzio.)  
La morte tremenda guarda ardendo bruna  
e *manduca*... manducare è la sua vita...  
(o chiasso silenzioso come tomba!...)  
*Non scordare, uomo, scarnito dal piacere:*  
*sei la pietra, il deserto, sei la morte...*  
(Vedo un segno:  
da remotissime distanze)  
Taci! La mia verità parla!  
(una stella cala lenta, scintillando, verso me...)

Giacomo Manzoni

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Quattro anni separano la *Pastorale* dalla *Settima Sinfonia in la maggiore op. 92*, che, portata a termine durante l'estate del 1812, venne eseguita per la prima volta l'8 dicembre dell'anno successivo all'Università di Vienna, nel corso del concerto organizzato da Mälzel a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti nella battaglia di Hanau. Quattro anni durante i quali il mondo musicale di Beethoven si rivela progressivamente proteso a liberarsi dall'urgere tumultuoso delle istanze contenutistiche, verso la conquista di un ordine di valori musicali assoluti. Questo processo di affinamento, perseguito attraverso l'attenuazione dei violenti contrasti dialettici e l'accentuazione di valori squisitamente costruttivi quali la polifonia e l'intensa elaborazione strutturale che investe non soltanto il materiale tematico (spesso consistente in una minima cellula generatrice di complessi sviluppi mediante un sottile lavoro di permutazioni) ma anche gli altri parametri del suono (ritmo, timbro, intensità, massa), era iniziato col ritorno di Beethoven alla musica da camera, relativamente negletta negli anni di conquista del dominio sinfonico, se si eccettua la creazione isolata dei tre *Quartetti Rasumovskij*. Opere quali la *Sonata op. 69* per violoncello e pianoforte, i due *Trii op. 70*, i *Quartetti op. 74 e op. 95*, le *Sonate op. 78, 79, 81a e 90* per pianoforte sono assai indicative di questo «nuovo corso», un periodo di transizione che potremmo definire come contraddistinto da una certa tendenza all'astrazione oggettivistica, talora da un apparente disimpegno espressivo: il musicista sembra intento soprattutto a rinnovare il proprio lessico e a rivedere le proprie concezioni formali, producendo lavori caratterizzati spesso da una pura bellezza dai contorni ambigui e problematici, in cui si stenta a riconoscere il volto dell'autore dell'*Appassionata* e dell'*Eroica*.

La *Settima Sinfonia* (e, in misura minore, l'*Ottava*, che ne è come l'eco familiarizzata e aggraziata) è il coronamento di questa gioiosa «libertà» creativa, acquistata attraverso il superamento della fase cruciale dell'individualismo eroico e dell'urgenza contenutistica. Ciò fu avvertito non senza disagio dal XIX secolo, che si affrettò ad escogitare, Wagner in testa con la sua nota definizione di «apoteosi della Danza», anche per le purissime architetture della *Settima* una serie di «interpretazioni» più o meno pittoresche: da quella del Lenz

(e ce ne dispiace per lui, degno per altro verso del più grande rispetto) che volle vedervi una scena di nozze villiche, apponendo a ciascun movimento didascalie del genere: «Arrivo dei contadini»; «Marcia nuziale»; «Danze»; «Festino e orgia»; a quella dell'Oulibicheff, che, in lieve discordanza con la «visione» del Lenz, interpretò l'«Allegretto» come una marcia funebre e avvertì nello «Scherzo» le sponde del Reno, le storie leggendarie dei suoi manieri feudali in rovina, il corno di Oberon e non so quant'altre belle cose.\*

Trascurando queste e simili altre amenità, occorre arrivare a Paul Bekker per imbarbarci in una definizione d'indubbia assonanza wagneriana, peraltro agevolmente traducibile in un'acuta osservazione di carattere stilistico: «Una specie di sublimazione ideale dell'antica "suite" di danze», dove l'illustre autore coglie felicemente nel segno ravvisando, nella *Sinfonia in la maggiore*, quel che di aulico e di solennemente festoso, di ludico e di cerimoniale da intendersi in senso busoniano come prodigio sonoro che si manifesti al di fuori del reale e del quotidiano, che costituisce il suo «colore» inconfondibile. Un colore che nella sontuosa introduzione lenta, col suo pomposo srotolare di scale ascendenti e il movimento di marcia idealizzata intonato dai legni sui trilli dei violini, fa pensare a un omaggio a Händel, «il più grande», l'amatissimo tra gli antichi maestri. Il principio del contrasto dialettico, proprio al bitematismo sonatistico, appare completamente superato nel «Vivace», sorta di monolito dove non esiste neppure un'alternativa tematica degna di tal nome al motivo di giga che con la sua formidabile energia ritmica domina incontrastato l'intero movimento, ramificandosi in innumerevoli mutazioni nelle quali già si fa strada la prassi della variazione integrale, suprema meta della musica beethoveniana. Dopo lo sviluppo, nel quale fanno la loro comparsa quei passi polifonici di rigorosa concezione orizzontale, condotti per linee intersecantisi per moto contrario, che tanta parte avranno nell'ossatura della *Nona Sinfonia*, la ripresa riserva, poco prima della fine, un lungo episodio pieno di sortilegio sonoro: su un lunghissimo mi tenuto dai legni e dai corni, i violini disegnano una semplice frase sulle note fonda-

\*In tempi più recenti, la *Settima* ispirò a Leonide Massine un'interpretazione coreografica che venne realizzata nel 1939 a Parigi sulle scene del Théâtre de Chaillot: questa volta la musica di Beethoven servì per rappresentare, attraverso la danza, la creazione del mondo. Ecco i titoli apposti ai movimenti della *Sinfonia*, e tradotti da Massine in visioni plastiche «a) Azione dello Spirito sulla materia; spiriti del cielo, delle acque e delle piante, apparizione dell'uomo sulla terra; b) Immagine del dolore sulla terra con episodio finale del fratricidio di Caino; c) e d) Rappresentazione del cielo, per mezzo di danze eteree».]

mentali dell'accordo di la maggiore, mentre viole e bassi rimangono inchiodati per 22 battute su un'ostinata figurazione caratterizzata da un'appoggiatura cromatica che intorbida stranamente l'armonia.

Simili magie, ottenute con tecniche la cui semplicità è solo pari alla consumata sapienza, costituiscono il fascino indefinibile e inquietante del meraviglioso «Allegretto», che si muove dalla prima all'ultima nota nell'atmosfera onirica e incantata evocata dal semplice accordo soffocato dei fiati posto all'inizio del brano, quasi un velario cinereo che s'apra su un mondo misterioso. Interamente generato dalla matrice ritmica, costituita da un dattilo alternato a uno spondeo, che percorre tutte le sue fibre pulsando segretamente anche là dove il discorso si distende in un breve intermezzo lirico in maggiore su accompagnamento di terzine, l'«Allegretto» si avventura, dopo la ripresa, in un episodio fugato di impalpabile levità, come un agitar d'ali di farfalle notturne, per spegnersi in un sincopato gioco di pizzicati sullo stesso gelido accordo iniziale, come il dileguarsi di un sogno. Pagina unica in tutta la creazione sinfonica beethoveniana, che troverà nei celebrati «Allegretti» di Brahms la sua eco affettuosamente imborghesita e gonfia di nobilissimi rimpianti, il secondo tempo della *Settima* trova degni paragoni soltanto in qualche coeva composizione da camera: nell'«Allegretto» del *Trio in mi bemolle maggiore op. 70*, o in quello del *Quartetto in fa minore «serioso» op. 95*. Pura giustapposizione di timbri e di masse orchestrali, col trio agreste dei legni «sul filo luminoso di un la eternamente tenuto» dei violini (Mila), è il successivo «Presto», un vero scherzo con doppia replica, anche se la partitura non lo indica espressamente come tale. La tendenza all'astrattezza oggettiva, precipua caratteristica della *Settima Sinfonia*, si fa manifesta soprattutto nell'«Allegro con brio» conclusivo che, con la straordinaria vitalità ritmica del suo materiale tematico, la strumentazione concepita per grandi blocchi sonori e la fitta animazione polifonica, sembra già anticipare le formidabili masse d'urto dell'*Ouverture per Die Weihe des Hauses*, l'ultimo capolavoro del sinfonismo beethoveniano. Anche qui, come già nel primo e nel secondo tempo, s'insinua subdolo e corrosivo, serpeggiando nei bassi e stravolgendo la compagine armonica, quell'elemento cromatico che è una delle realtà meno appariscenti ma più profonde della *Settima Sinfonia* e al quale essa è debitrice di quella febbre demoniaca che, sotto la vernice lucente del suo baldanzoso diatonismo e dei suoi accenti marziali e cavallereschi, sembra arderla segretamente.

Giovanni Carli Ballola

(da *Beethoven. La vita e la musica*, Milano, Rusconi Editore, 1985)

## ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

### Primi violini

Giulio Franzetti (di spalla)  
Stefano Pagliani (di spalla)  
Raimondo Maticena \*<sup>o</sup>  
Franco Fantini \*<sup>o</sup>  
Enzo Bertelli \*  
Giuseppe Albanesi  
Heidrun Baumann  
Alessandro Ferrari  
Mariangela Freschi  
Adriano Graneri  
Carlo Mauri  
Virginia Popescu  
Stefano Ranzani  
Luciano Sala  
Ernesto Schiavi  
Elena Taskova  
Simion Vasinca

### Secondi violini

Pierangelo Negri \*  
Emanuela Abriani  
Loris Carletti  
Gianluca Scandola  
Massimo Marin \*<sup>o</sup>  
Andrea Leporati  
Alois Hubner  
Ludmilla Laftchieva  
Silvia Guarino  
Rodolfo Cibin  
Anna Longiave  
Dino Tellini  
Paola Lutzenberger  
Gabriele Porfidio  
Aldo Turconi  
Anna Skerleva  
Franco Tanganelli

### Viole

Danilo Rossi \*  
Gilberto Crepaldi  
Armando Burattin \*<sup>o</sup>  
Maurizio Doro  
James Tobia Lea \*<sup>o</sup>  
Marco Giubileo  
Emanuele Rossi  
Luciano Sangalli

Mihai Sas  
Evelina Ostinelli  
Elsebeth Schmidt  
Hiroshi Terakura  
Luigi Tondo  
Zoran Vuckovic  
Giuseppe Nastasi  
Enrico Dindo \*  
Giuseppe Laffranchini \*  
Antonio Pocaterra  
Nazareno Cicoria  
Ina Schluter

### Violoncelli

Giuliano Galli  
Gianluca Chiminelli  
Pierantonio Gibertoni  
Clare Ibbott  
Marcello Sirotti  
Gabriele Zanardi

### Contrabbassi

Ezio Pederzani \*  
Luigi Del Carmine  
Giuseppe Ettore \*  
Giampietro Zampella <sup>o</sup>  
Sante Beduschi  
Claudio Cappella  
Gioacchino D'Aquila  
Leonardo Colonna \*<sup>o</sup>

### Flauti

Glauco Cambursano \*  
Bruno Cavallo \*  
Romano Pucci

### Ottavino

Maurizio Simeoli

### Oboi

Alberto Negroni \*  
Gaetano Galli  
Renato Duca

### Corno inglese

Giacomo Calderoni

*Clarinetti*

Mauro Ferrando \*  
Luigi Gorna  
Fabrizio Meloni \*  
Denis Zanchetta

*Clarinetto basso*

Romano Parisi

*Fagotti*

Evandro Dall'oca \*  
Valentino Zucchiatti \*  
Nicola Meneghetti  
Fernando Bombardieri

*Controfagotto*

Renato Musi

*Corni*

Michele Berrino \*  
Stefano Curci  
Stefano Alessandri  
Enrico Longari  
Alfredo Coppola  
Pier Antonio Pesci  
Danilo Stagni \*

*Trombe*

Giuseppe Bodanza  
Vito Calabrese  
Luciano Cadoppi \*  
Mauro Edantippe  
Sandro Malatesta

*Tromboni*

Vittorio Zannirato  
Edvar Erik Torcen \*  
Renato Filisetti  
Riccardo Bernasconi

*Bassi Tuba*

Brian Earl  
Vito Torsiello

*Arpe*

Laura Scarsi

*Timpani e Percussioni*

David Jonathan Scully \*

David Searcy \*

Gabriele Bianchi  
Daniele Callegari  
Francesco Loris Lenti  
Antonio Di Marco

*Tastiere*

Francesco Catena \*  
Ada Mauri \*

*Ispettore dell'orchestra*

Oreste Mugnaini

*Addetto all'orchestra*

Eugenio Salvi

-

\* prime parti  
° strumentisti ospiti

**CORO FILARMONICO DELLA SCALA***Soprani*

Gabriella Barone  
Silvia Chiminelli  
Rosita Frisani  
Erica Sibillo  
Anna Chierichetti  
Tiziana Cisternino  
Alessandra Cesareo  
Sabrina Orlandini  
Paola Grandini  
Dalila Miele  
Irma Righettini  
Sandra Vanni  
Elizabeth An Kilby  
Carole Mc Grath  
Inga Djoeva  
Rosanna Chianese  
Gabriella Ferroni

*Contralti*

Ester Ferraro  
Agnese Vitali  
Perla Cigolini  
Jane Harris  
Romilda Colombo  
Jünco Oda  
Marlena Bonezzi  
Mirella Marcossi  
Palomba Veronica Ghisoni  
Patrizia Molina  
Giovanna Caravaggio  
Francesca Benassi  
Anna Bonitatibus  
Antonietta Bragagnolo  
Lucrezia Messa  
Giovanna Pinardi  
Elena Rita Grassia  
Costanza Van Beck

*Tenori*

Francesco Castellana  
Vincenzo Manno  
Luigi Colnaghi  
Renato Zanchetta  
Giovanni Maestrone  
Giuseppe Veneziano  
Massimiliano Italiani

Santo Sciuto  
Francesco Torrissi  
Eros Sirocchi  
Livio Scarpellini  
Ho Sung Kang  
Aldo Verrecchia  
Anthony Norton  
Franco Previdi  
Danilo Caforio  
Gualberto Silvestri

*Bassi*

Christopher Thornton-Holmes  
In Chul Lee  
Claudio Del Tin  
Andrea Panaccione  
Hyun Cho Bong  
Roberto Luparelli  
Maurizio Mengozzo  
Gianfranco Valentini  
Alberto Paccagnini  
Giuseppe Cattaneo  
Leo Chiarot  
Gherard Colombo  
Vincenzo Alaimo  
Claudio Pezzi  
Nicola Ulivieri  
Jun Choi Kyung  
Marco Deanesi

*Consiglio d'amministrazione*  
Antonietta Bragagnolo,  
*presidente*

Giovanna Caravaggio,  
*vice presidente*  
Vincenzo Alaimo  
Fernando Bairati  
Francesco Castellana  
Claudio Pezzi  
Aldo Verrecchia

*Collegio dei revisori dei conti*  
Franco Podda  
Gianfranco Valentini

# RICCARDO MUTI



## GIUSEPPE VERDI

La Traviata  
(Completa - Gesamtaufnahme  
Integrale - Integrale)  
Fabbricini - Alagna - Coni  
Coro del Teatro alla Scala  
Orchestra del Teatro alla Scala  
Riccardo Muti  
(in preparation)

S2K 52486 - 2 CD

S2LV 48353 - 2 Laser Disc

SHV 48353 - 1 Videocassetta

## RAVENNA FESTIVAL 1991

### LUIGI CHERUBINI

Messa Solenne in sol maggiore  
Coro Filarmonico della Scala  
Orchestra Filarmonica della Scala  
Riccardo Muti

SHV 48350 Videocassetta

SLV 48350 Laser Disc

## JOSEPH HAYDN

Die Schöpfung  
The Creation  
La Création  
La Creazione  
Popp - Araiza - Ramey - Bär -  
Vermillion  
Konzertvereinigung  
Wiener Staatsopernchor  
Wiener Philharmoniker  
Riccardo Muti

SHV 46391 Videocassetta

SLV 46391 Laser Disc

## CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Iphigénie en Tauride  
(Completa - Gesamtaufnahme  
Intégrale - Integrale)  
Vaness - Allen - Winbergh  
Coro del Teatro alla Scala  
Orchestra del Teatro alla Scala  
Riccardo Muti

S2K 52492 (in preparation)

## RICCARDO MUTI conducts

Busoni: Turandot Suite  
Casella: Paganiniana Op. 65  
Martucci: Notturmo, Novelletta,  
Giga  
Orchestra Filarmonica della Scala

SK 53280 (in preparation)

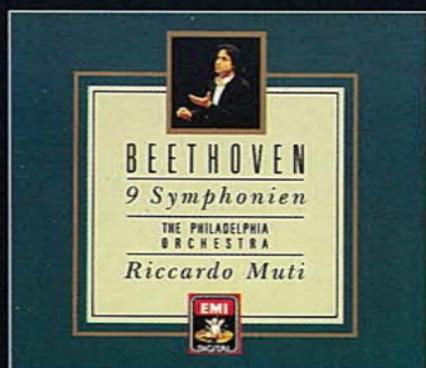
## 150 YEARS

### WIENER PHILHARMONIKER

SCHUBERT: Symphony No. 7  
(8) "Unfinished" • MAHLER: 5  
Rückert-Lieder • BEETHOVEN:  
"Gonolan" Ouverture •  
MENDELSSOHN: Symphony  
No. 4 "Italian" • RAVEL: Bolero  
Christa Ludwig  
Riccardo Muti

SHV 48351 Videocassetta

SLV 48351 Laser Disc



6 CD CDS  
7494872

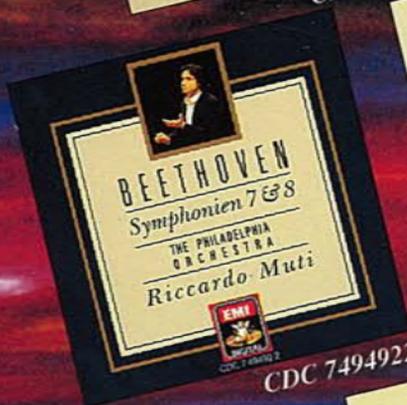
# RICCARDO MUTI BEETHOVEN



CDC 7494882



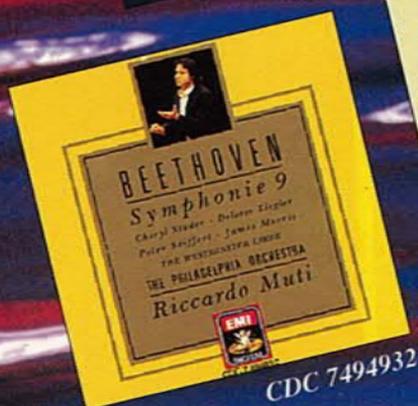
CDC 7494902



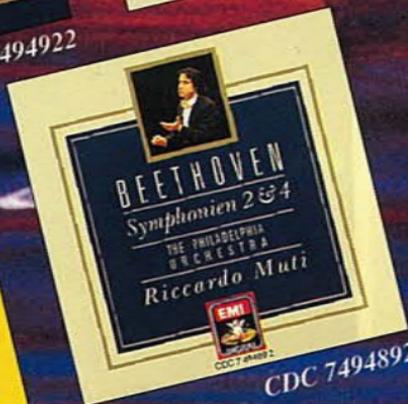
CDC 7494922



CDC 7494912



CDC 7494932



CDC 7494892