



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 attratto 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 sovranaturale 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 *^o
Franco Fantini *^o
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 *^o
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 *^o
Maurizio Doro
James Tobia Lea *^o
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 *^o
Sante Beduschi
Claudio Cappella
Gioacchino D'Aquila
Leonardo Colonna *^o

Flauti

Glaucio 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)

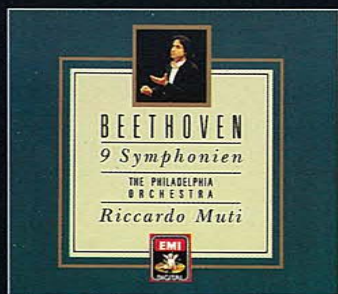
150 YEARS

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



RICCARDO MUTI BEETHOVEN

