RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

CORO FILARMONICO DI PRAGA

direttore

LORIN MAAZEL

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA S.P.A.

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**.

J&J Pubblicita' - Ravenna

DE:CO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Palazzo Mauro de André
Lunedì 17 luglio 1995 ore 21

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

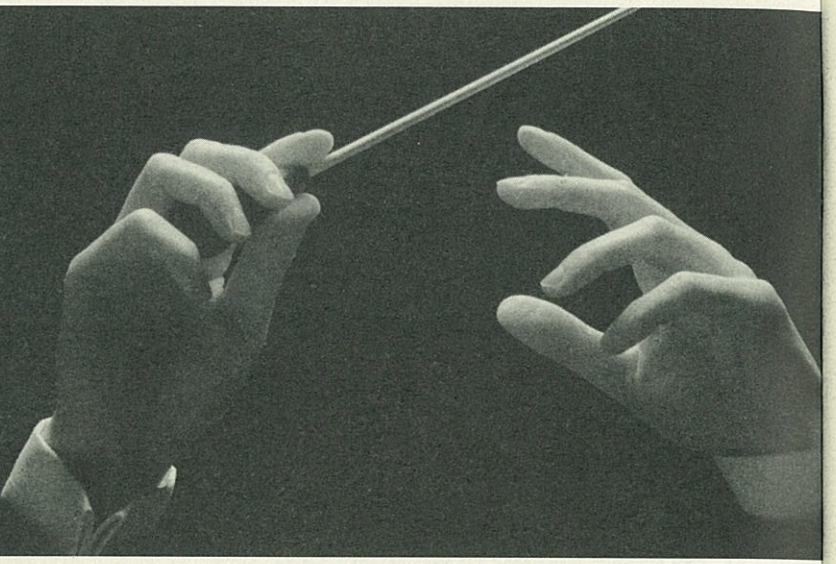
Coro Filarmonico di Praga

direttore
Lorin Maazel

maestro del coro
Pavel Kühn

soprano **Angela Maria Blasi**
mezzosoprano **Jard van Nes**
tenore **Johan Botha**
basso **Paul Plishka**

Il Perfetto Accordo di Due Realtà in un Crescendo Armonioso



L' impegno di due solide realtà
che operano in armonia contribuisce
allo sviluppo economico sociale e
alla tradizione artistica della nostra città.

J&J RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA S.P.A.

Fondazione
Cassa di Risparmio di Ravenna

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

Allegro ma non troppo, un poco maestoso
Molto vivace
Adagio molto e cantabile
Presto sull'Ode "An die Freude" di Schiller

AN DIE FREUDE

[O Freunde nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere anstimmen,
Und freudenvollere.]

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen ,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod.
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen,
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder-überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt,
Über Sternen muss er wohnen.

ALLA GIOIA

[O amici, non queste note!
Ma intoniamone di più piacevoli,
e colme di gioia.]

Gioia, bella divina favilla,
figlia dell'Elisio,
noi penetriamo ebbri di fuoco,
celeste, nel tuo sacrario.
Le tue magie riallacciano
quanto la convenzione rigidamente divise.
Tutti gli uomini divengono fratelli,
ove la tua ala lieve posa.

A chi arrise la grande sorte
d'essere amico di un amico,
chi ottenne una donna amabile
mesca la sua gioia!
Sì - anche colui che solo un'anima
può chiamar sua sull'orbe terreno!
E chi mai ciò conobbe, esca furtivo
piangendo da questa lega.

Gioia bevon tutti gli esseri
dal seno della natura.
Tutti i buoni, tutti i malvagi
seguono la sua scia di rose.
Gioia ci ha dato, e viti,
un'amico, fedele fino alla morte.
Voluttà fu data al verme,
e il cherubino sta innanzi a Dio.

Gioiosi, come volano i suoi soli
per la piana grandiosa del cielo,
percorrete, fratelli, la vostra strada,
gioiosamente, come un eroe alla vittoria.

Abbracciatevi, miriadi!
Questo bacio di tutto il mondo!
Fratelli, sopra la volta stellata
un padre amato deve abitare.

Vi gettate a terra, miriadi?
Aneli tu al Creatore, mondo?
Cercalo sopra la volta stellata,
sopra le stelle deve abitare.

Senso e spettacolarità

Com'è noto la *Nona* di Beethoven non è semplicemente una sinfonia: è un totem. Lo spazio di un rito collettivo, il feticcio dell'ideologia borghese, un'opera d'arte in cui la cultura occidentale riconosce uno dei propri crocevia più netti. In essa crepita qualcosa che ha il sapore di una sintetica parola d'ordine in cui una certa civiltà si è riconosciuta e continua a riconoscersi. Una parola che svela e contemporaneamente prescrive. Una rivelazione e un precetto. Inutile specificare che questo effetto di risonanza spirituale è legato quasi integralmente all'ultimo movimento della sinfonia: complice l'adozione dell'*Ode alla gioia* di Schiller come imprevista e spettacolare intrusione della parola in un contesto a priori squisitamente strumentale. Lì si offre, con la massima trasparenza, la provocazione di un *messaggio*. Lì si appunta l'attenzione del pubblico: che nel candore della parola poetica arriva a possedere ciò che nell'obliquo linguaggio della musica pura può tutt'al più intuire. Ciò che altrove crepita come presentimento si offre con la nettezza di un manifesto ideologico.
Tutto ciò incrina il guscio più squisitamente musicale dell'opera elevandola a momento dello spirito e offrendola come spazio aperto per le incursioni di elementi extra musicali. Il primo e più immediato effetto è di tipo ideologico-quantitativo: la *Nona* è forse la prima opera musicale che allude esplicitamente a un pubblico infinito e non è costruita su misura per un certo pubblico definito dall'occasione, dal tempo, dalle circostanze. Qualsiasi opera musicale è oltre a un fatto artigianale-artistico un evento sociologico: essa produce un pubblico. Nella prassi dell'ascolto quelle che in origine sono individualità separate e potenzialmente ostili diventano un'unità sociale accomunata da più o meno sotterranee complicità. La musica è da sempre fondazione di una qualche comunità. In certo modo il valore di una composizione si misura anche con la sua capacità di generare tale magia sociologica. Come ha notato Paul Bekker, la sinfonia, in questo senso, rappresentava per il compositore sette-ottocentesco lo strumento ideale, secondo solo alla monumentale potenza del teatro musicale. "Per il musicista creatore il genere sinfonico rappresenta il mezzo per comunicare con un vasto pubblico attraverso la musica strumentale. Sulla base di un'immagine ideale di tale pubblico il compositore concepisce la sua opera e la modella nella sua individualità. Egli compone dunque non solo ciò che si può leggere chiaramente nella partitura, ma allo stesso tempo una raffigurazione ideale dell'ambiente e dell'uditorio". La sinfonia diventa a poco a poco una sorta di grandioso specchio musicale in cui una molteplicità di individui viene restituita composta in un'immagine unitaria e ideologicamente caratterizzata. È un ritratto non solo di chi la scrive ma anche di chi l'ascolta.
Si può ben capire come, di fronte a una situazione del genere, la *Nona* di Beethoven rappresenti null'altro che la spinta all'eccesso di un fenomeno che già era presente nel sinfonismo del tempo. Qui come altrove il trucco beethoveniano è quello di assumere un modello già consolidato e provare a spingerlo alle sue estreme conseguenze. L'eccezionalità della *Nona* è in quel suo offrirsi come specchio non solo di un certo frammento dell'umanità, ma, tout court, come specchio dell'umanità tutta. È una sinfonia che ha l'ambizione di chiamare a raccolta il mondo intero. Non si limita a produrre una delimitata comunità: pretende che quella comunità sia la globale comunità dei viventi.
"Abbracciatevi, o milioni", recitano i versi di Schiller. Non a caso Beethoven li sceglie tra gli altri e ritaglia intorno ad essi una radura di sacralità nel cuore del complesso ultimo movimento. Con infallibile intuito li scolpisce in un modo tale che nessuno può evitare di capirli. Essi stringono con inequivocabile sinteticità l'evento straordinario che si sta consumando: in un colpo solo quella sinfonia chiama a raccolta l'intera umanità e la stringe in un generale sentimento di fratellanza: non solo convoca i "milioni" ma anche li sottrae al possibile destino di una inutile babele e li colloca nella salvifica prospettiva di una fratellanza universale. Perché tutto ciò non si risolva solo in un pio appello, Beethoven ne offre immediatamente dopo una legittimazione trascendentale: montando abilmente versi

che nell'Ode di Schiller compaiono in stanze diverse, compatta la magia di un teorema che non ha ancora smesso di sembrare plausibile:
"Fratelli, sopra la volta stellata deve abitare un padre amabile. Vi prosternate, o milioni? Intuisci tu il Creatore, o Mondo? Cercalo al di là della volta stellata. Egli deve esistere al disopra delle stelle".
Il cerchio si chiude: tutti fratelli in quanto tutti figli di un Dio che dimora sopra gli astri e sopra i tuoni, salvifica cupola trascendentale che tiene unita l'umanità risparmiandole l'incerto destino di essere casuale groviglio di individualità sperdute.
L'esattezza del teorema è restituita con precisione dalla forma musicale: Beethoven raccoglie quei versi nelle sessanta battute di quell'oasi in tempo lento (Andante maestoso e Adagio) che Mila chiamava "tabernacolo" della sinfonia. Davvero quelle sessanta battute stringono il nocciolo di tutto il disegno beethoveniano: da esse discende tutto il resto, ciò che sta prima e ciò che sta dopo: l'andata e il ritorno di un trionfale pellegrinaggio che ha nel profilo della immortale *Freudenmelodie* il suo esatto logotipo, la resa quasi visiva di un popolo in festivo, vagamente militaresco, sottilmente folcloristico cammino. L'umanità che celebra se stessa in un'itinerante festa sonora.
Sotto la penna, abilissima, di Beethoven la magia che ogni sinfonia inseguiva torna moltiplicata per mille e sancita una volta per sempre. Non solo la musica cristallizza un pubblico e crea una comunità, ma in questo caso raduna l'umanità tutta, e ne fa il proprio pubblico, gratificandola con una legittimazione trascendentale. Il bello di questa magia è che non ha ancora smesso adesso di funzionare. Poco importa che i versi di Schiller fossero figli di una precisa civiltà ormai sfumata da secoli, poco importa che a ispirarli fosse stato un background massonico che dovrebbe risultare quanto meno esoterico per l'uomo moderno: la tradizione ci ha consegnato la *Nona* come evento musicale indissolubilmente legato a una formula ideologica che trasformata in slogan custodisce un generico senso di fratellanza universale che nessuno può permettersi di discutere. Ancor oggi il pubblico lo adotta con istintiva partecipazione, senza mediazioni, e con grato entusiasmo. La *Freudenmelodie* è ormai diventata per sempre la sigla di un ipotetico mondo buono. Crolla il muro di Berlino e, per la gioia delle multinazionali del disco, cosa va a dirigere, in quel momento, laggiù, Leonard Bernstein? La *Nona*, naturalmente. Come si vede il totem resiste, al tempo come alle metamorfosi ideologiche del mondo. Adottarlo supinamente è ciò che tranquillamente può fare il pubblico; con meno tranquillità dovrebbe farlo la riflessione critica. È lecito sospettare che proprio l'ipertrofia contenutistica della *Nona* conduca spesso a equivocare sulle ragioni della sua grandezza. O quanto meno: a scambiare, nel giudicarla, i mezzi coi fini. Forse ciò che tocca fare, oggi, alla riflessione critica è prendere il vecchio e caro totem e capovolgerlo. Si ha un'idea di quel che potrebbe raccontare se solo si provasse a metterlo a testa in giù? Detto in termini elementari, capovolgere il totem significa: provare a pensare che Beethoven non abbia scritto una sinfonia per veicolare un preciso messaggio ideale raccolto dall'*Ode alla gioia*, ma che, al contrario, si sia limitato a utilizzare l'*Ode alla gioia* per ottenere una sinfonia fuori dall'ordinario. Cioè: il contenuto ideale della *Nona* non è il suo fine ma uno dei suoi mezzi e niente di più. Si dirà: un mezzo per ottenere cosa? Semplice: spettacolo. Per ottenere dello spettacolo. E qui, una parentesi si impone. La categoria di "spettacolarità" è una categoria negletta dall'esegesi musicale. Il lavoro della composizione viene in genere ridotto a due funzioni fondamentali: l'esercizio di un dominio del linguaggio musicale destinato a progredire col tempo, di complicazione in complicazione, fino agli estremi dell'atonalità; l'intento di veicolare, attraverso la musica, dei valori ideali. Come si vede, scarsa importanza, se non addirittura un valore negativo, si attribuisce a un'altra funzione del comporre, tanto ovvia quanto misconosciuta: produrre spettacolo, cioè emozioni, cioè sorprese, cioè successo. Invertendo le gerarchie di valori a cui si è ormai abituati, si dovrebbe riprovare a pensare che un'opera musicale insegue per prima cosa la spettacolarità: e per raggiungerla passa attraverso stratagemmi quali il dominio del linguaggio o

l'espressione di contenuti ideali.
In questo senso, proprio Beethoven offre un esempio emblematico: spacciato per un gran pioniere del linguaggio musicale e un profetico dispensatore di messaggi, Beethoven fu innanzitutto un eccezionale uomo di spettacolo. Ciò che impressiona in tutta la sua opera è il vertiginoso giro di vite che seppe dare alla spettacolarità della musica strumentale. Si potrebbe perfino azzardare che sia stato il primo a immaginare che la musica strumentale potesse produrre, similmente al teatro musicale, un vero e grandioso spettacolo, e non semplicemente un gradevole intrattenimento. Perfino nelle Sonate per pianoforte, che non erano pensate per esecuzioni concertistiche pubbliche, costante è l'ambizione a stupire, a catturare l'emozione, a spiazzare l'ascoltatore per stanarne l'attenzione. Eccezionale è la capacità di usare ciò che già era entrato nelle consuetudini dell'ascoltatore per montare oggetti sonori in grado di offrire la sorpresa del mai prima udito: una dialettica tra sapere e stupore che è il vero segreto di qualsiasi spettacolarità. Assolutamente rivelativo è l'uso delle forme musicali: l'istinto con cui teatralizzò un espediente come la forma-sonata, che per anni era vissuto come anodino principio regolatore del comporre, parla chiaro: quello che era semplice norma diventa scheletro di una drammaturgia muta eppur incandescente: quasi irrefrenabile vi crepita la necessità di strappare ai suoni lo scalpore dello spettacolo.
Beethoven fu, innanzitutto, un grande seduttore. Per ottenere ciò che cercava dovette ovviamente chiedere al linguaggio musicale più di quanto quello avesse fino ad allora offerto: e qui ha il suo momento di verità il suo tratto di pioniere linguistico. Ma deve rimanere chiaro che, sempre, la forzatura dei contorni linguistici è per lui un'acrobazia non fine a se stessa o consacrata a chissà quale fame di progresso, ma un'acrobazia strumentale alla produzione di una determinata spettacolarità. Solo il Beethoven degli ultimi Quartetti, della *Sonata op. 111* e delle *Variazioni Diabelli* sfugge a questa impostazione. Lì, effettivamente, si assiste al paradossale non-spettacolo di una mente impegnata in un duello personale con la lingua musicale; lì, effettivamente, le gerarchie si ribaltano: la bellezza e la spettacolarità vi appaiono come casuali detriti espulsi da un duello intimo e patologico tra compositore e materiale musicale. Proiettare però retrospettivamente questa immagine di Beethoven su tutto quello che scrisse prima è falso e deviante: è un equivoco che cristallizzandosi in mito ha fornito un modello e un alibi per quasi due secoli di imitazioni non sempre sostenute dal talento necessario. Il grosso della produzione beethoveniana rimane legato all'ambizione di una superiore spettacolarità: un'ambizione esercitata con tale ipertrofica ossessione da produrre sulla superficie del linguaggio, delle forme e della prassi musicale sfregi geniali e meravigliosamente violenti.
Se si arriva ad ammettere tutto ciò si può tornare al cospetto della *Nona* e provare a guardarla con occhi diversi. Bisogna immaginarsi un compositore che nella sua parabola sinfonica aveva già macinato un'*escalation* di spettacolarità senza precedenti: un compositore che aveva progressivamente sbriciolato la pacifica idea settecentesca di sinfonia e che non aveva avuto paura, in opere come la *Quinta* e la *Settima*, di mettere a dura prova la resistenza nervosa del suo pubblico. È un compositore del genere che si mette a scrivere la *Nona*: con una precisa ambizione: dare un ulteriore giro di vite alla capacità della musica di produrre spettacolo.
I primi tre movimenti della *Nona* testimoniano del tentativo, riuscito, di dispiegare tutte le potenzialità delle pratiche spettacolari già sperimentate da Beethoven in passato. Difficilmente si sarebbe riusciti a ottenere di meglio senza produrre un insanabile strappo con il gusto e le consuetudini linguistiche del pubblico dell'epoca. Essi dimostrano tuttavia che conservando i presupposti su cui erano costruite le precedenti sinfonie più in là di tanto non era possibile spingersi. Di fronte all'ultimo movimento, che doveva essere la solenne apoteosi di questa avventura oltre qualsiasi emozione, Beethoven percepì la necessità di un radicale cambio di scenario.
Lo ottenne grazie a tre espedienti fondamentali. Il più evidente: introdusse il canto. Era una mossa, per così dire, irregolare, proibita. Se la divisione della musica in

generi significava qualcosa, introdurre il canto in una sinfonia non poteva che essere un sottile modo di barare. La consapevolezza di ciò è chiaramente iscritta nelle prime pagine di questo mitico ultimo movimento. Tutto quel macchinoso inizio, con la citazione degli altri tre movimenti e i recitativi di violoncelli e contrabbassi che intervengono puntualmente a bocciarli, ha il chiaro profilo dell'*excusatio non petita*. Si sente, nettissima, la necessità di dare legittimazione all'ingresso della voce umana in un contesto che non la prevedeva: di prepararla e, insieme, di giustificarla. Non a caso, quando finalmente la voce entra in scena, si affretta immediatamente a dire qualcosa a sua discolpa: "O amici, non più questi suoni, ma altri intoniamone graditi e più gioiosi". Si badi bene che la frase non è di Schiller, ma di Beethoven, che la redasse, pare, non senza tormentati ripensamenti. Essa appare come la candida ammissione e annunciazione dell'irregolarità a cui ci si sta concedendo: in nome della spettacolarità si chiede all'ascoltatore di chiudere un occhio e lasciarsi andare al piacere dell'infrazione: sotterraneamente gli si suggerisce che non avrà a pentirsene: quella dei suoni "più graditi e più gioiosi" suona come una promessa. Introducendo il canto, Beethoven mette in funzione simultaneamente il secondo espediente: il canto porta con sé la parola. Ciò significa: apre alla possibilità di un qualche *messaggio*. Già in passato Beethoven aveva potuto sperimentare come l'attribuzione alla musica di un qualche *significato* otteneva di moltiplicarne il fascino e l'efficacia. Il fantasma napoleonico che aleggia sulla *Terza* o il destino che bussa alla porta nella *Quinta* non avevano mancato, in precedenza, di ottenere i loro begli effetti. Nella *Nona* questa sotterranea e furba combinazione di suono e senso viene portata in superficie e messa in scena senza pudore nella luce esplicita della parola che parla. In un gesto del genere, come in tutti i gesti che sciolgono la magìa del sottointeso nella luce dell'evidenza più palese, alberga qualcosa di sottilmente volgare.

Torna in mente la frase di Proust secondo cui le opere che manifestano esplicitamente la loro poetica sono come i regali a cui non si è tolto il cartellino del prezzo. L'*Ode alla gioia* ha qualcosa di tale sfrontatezza non propriamente nobilissima. Se si lascia perdere l'immagine di un Beethoven predicatore e filosofo che detta precetti all'umanità e si resta all'immagine, più realistica, di un compositore meravigliosamente lanciato in un'ossessiva ricerca della massima spettacolarità possibile, l'*Ode alla gioia* appare come un furbissimo trucco, non esente da riserve di gusto e d'opportunità, e comunque infallibile. Oltretutto va annotato che Beethoven, una volta scelta una simile strada, si guardò bene dal fermarsi a metà. La scelta del testo schilleriano testimonia la mancanza di qualsiasi pudore: se *messaggio* doveva essere, allora tanto valeva sceglierne uno capace di non mancare nessuno. Di tutti i *messaggi possibili* Beethoven scelse di fatto quello capace di essere assolutamente universale e incontestabile. Quel testo metteva nel mirino del compositore l'umanità intera: con la magìa di una melodia in fondo elementare il compositore non sbagliò il colpo. Come si è visto, continua a centrare il bersaglio ancora oggi, a quasi due secoli di distanza.

A questa sua infallibilità non è estraneo il terzo espediente adottato da Beethoven: quello forse meno sottolineato e percepito dal pubblico: in realtà quello che legittima la grandezza profetica di quelle pagine. Esso ha a che vedere con la loro struttura formale. Gli acrobatici e colti tentativi compiuti in passato per ritrovare, nella complessa struttura dell'ultimo movimento della *Nona*, le geometrie classiche della forma-sonata hanno ottenuto un solo risultato: confermare che Beethoven, in quelle pagine, fa deflagrare la forma-sonata. Non si limita ad evitarla, ma più propriamente la fa esplodere.

L'incursione del canto e del senso gli offrono il pretesto per mollare gli ormeggi della forma tradizionale e salpare per un universo strutturale tutto da scoprire. Volendo gli si può riconoscere uno scheletro formale nella successione delle otto variazioni della *Freudenmelodie*: ma è uno schema che lascia fuori non pochi episodi (alcuni dei quali fondamentali) e che spiega poco. In realtà, questo profetico ultimo movimento sembra proporsi fondamentalmente come un libero saggio di drammaturgia musicale. Non la forma, ma

l'elemento drammaturgico è ciò che lo tiene insieme. Come già è stato notato esso contiene veramente di tutto: il Lied, lo stile fugato, refoli di Singspiel, il recitativo, le variazioni, ombre di belcantismo, marce militari, l'imitazione sonora di una battaglia, ricordi di stile häendeliano e palestriniano, turcherie un po' démodé... In questa rutilante esibizione da gran bazaar sonoro ciò che regola il traffico non è più l'astratto dettato di una forma predeterminata, ma il ritmo esatto di una drammaturgia messa in scena. In ciò si affaccia qualcosa che fa di questo movimento un evento storico: lì Beethoven anticipa ciò che pochi anni dopo Berlioz sintetizzerà in un'opera dal titolo rivelativo (*Sinfonia fantastica*) e che poi si insinuerà irresistibilmente nel gusto collettivo fino a trionfare nella forma del poema sinfonico e nella teatralità cinematografica del sinfonismo mahleriano. Non è una cosa da poco: nella sua infallibile rincorsa della spettacolarità, Beethoven arrivò a intuire un'idea di spettacolarità sinfonica che avrebbe poi dovuto aspettare ancora una sessantina d'anni per diventare prassi consapevole di musicisti e pubblico.
Gli scompensi, gli squilibri, le ridondanze e i passaggi a vuoto che innegabilmente segnano l'ultimo movimento della *Nona* hanno quell'inconfondibile sapore di esatta imperfezione che contraddistingue tutte le formulazioni che enunciano un'idea prima che quella esista. Crepita in esse la fragilità di tutto ciò che è profetico.
È nell'idea di spettacolarità dispiegata nell'ultimo movimento che la *Nona* trova il suo tratto più autenticamente geniale. Al suo cospetto gli altri due espedienti adottati da Beethoven – l'uso del canto e l'articolazione di un preciso messaggio – sfumano ad astuzie da mestierante illuminato. Nell'impostazione drammaturgica di quelle pagine è inciso il sigillo dell'autore capace di guardare *oltre*. Ciò che lì si annuncia è una rivoluzione che sarebbe poi puntualmente avvenuta e che sarebbe riduttivo interpretare come una rivoluzione squisitamente musicale. Contrariamente a quanto generalmente si crede, la categoria della spettacolarità è tutt'altro che accessoria nel contesto di una globale riflessione estetica.

Ogni civiltà conia un suo concetto di spettacolarità e in esso nasconde la matrice, il negativo, delle sue paure. Qualsiasi spettacolo è la struttura di uno shock. Qualsiasi idea di spettacolarità è la formalizzazione dell'istinto di autodifesa dell'umano insidiato dalle lame dell'esistere. Per questo una categoria apparentemente così effimera come quella della spettacolarità offre, in realtà, una preziosa chiave di lettura del mondo. La *Nona* è, in questo senso, un caso emblematico. Paradossalmente, ciò che in essa si dà come *contenuto di verità* non è tanto custodito dall'esplicito messaggio dell'*Ode alla gioia* quanto dall'enigmaticità della sua configurazione formale. Non è ciò che dice, ma come lo dice che disegna una qualche cifra del mondo. Oltretutto, di un mondo che non esisteva ancora.

Alessandro Baricco

LORIN MAAZEL

È nato a Parigi da genitori americani nel 1930 ove si è trasferito ancora bambino. Ha studiato direzione con Vladimir Bakaleinikoff a Pittsburgh, e, all'età di nove anni, ha suonato con la Los Angeles Philharmonic all' Hollywood Bowl. A sedici anni si è iscritto all'Università di Pittsburgh dove ha studiato filosofia e letteratura, successivamente è entrato come violinista nella Pittsburgh Symphony.
Maazel ha debuttato in Italia nel 1953 mentre visitava l'Europa con una borsa di Studio. Negli ultimi 30 anni, ha diretto più di 100 tra le massime orchestre in oltre 4000 opere e concerti. Nel 1960 fu il primo americano ed il più giovane direttore della storia invitato al festival di Bayreuth, dove ha in seguito curato, primo direttore non tedesco, il ciclo del *Ring*. I suoi impegni operistici hanno incluso produzioni con il Metropolitan Opera di New York, l'Opéra di Parigi, il Covent Garden di Londra, l'Opera di Stato di Vienna, la Deutsche Oper di Berlino ed il Teatro alla Scala
È stato direttore artistico della Deutsche Oper di Berlino e Direttore dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino (1965-71). Nel 1982 ha accettato il posto di General Manager e Direttore Artistico all'Opera di Stato di Vienna che ha lasciato nel 1984 per protesta contro quello che egli riteneva un'interferenza illegale da parte del governo nella sua autonomia di general manager. Dal 1976 al 1980 è stato il pricipale direttore ospite della Philharmonia Orchestra di Londra, dal 1972 al 1982 direttore musicale della Cleveland Orchestra, dal 1988 al '90 direttore musicale dell' Orchestre National de France, dal 1988 direttore musicale della Pittsburgh Symphony Orchestra. È recentemente divenuto direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, continuando però a dirigere la Pittsburgh Symphony Orchestra.
Ha dato molti concerti di beneficenza a favore dell' UNICEF, la Croce Rossa Internazionale, l'Alta Commissione delle Nazioni Unite per i Rifugiati e per il World-Wide Fund for Nature.
Tra le molte onoreficenze Lorin Maazel è stato insignito della Legion D'Onore in Francia, la Croce al Merito in Germania ed il Commander of the Lion in Finlandia. È stato nominato membro onorario a vita dell'Israel Philharmonic Orchestra nel 1985 quando ha diretto il concerto per il quarantesimo anniversario della fondazione. Ha ricevuto inoltre numerose lauree *ad honorem* e premi per il suo lavoro per la televisione.

ANGELA MARIA BLASI

In origine la sua aspirazione era quella di diventare pianista, ma durante gli studi alla Loyola University di Los Angeles, seguendo il consiglio del suo maestro, prese la decisione di dedicarsi interamente al canto. La prima affermazione le era venuta al debutto newyorkese col musical *Evita* di Andrew Lloyd Webber, al quale seguì, nel 1982, una scrittura allo Staatstheater di Wiesbaden. Fu la sua Pamina nella *Zauberflöte* salisburghese del 1985, con l'allestimento di Jean Pierre Ponnelle e la direzione di James Levine, a imporla internazionalmente come una delle voci di soprano lirico più interessanti del momento. Dieci anni fa è passata alla Bayerische Staatsoper di Monaco, dove ha ottenuto grande fama come Musetta e Mimì ne *La Bohème* di Puccini, Micaela nella *Carmen* di Bizet, Regina in *Mathis der Mahler* di Hindemith e nei ruoli mozartiani di Pamina, Zerlina e Susanna. Nel frattempo Angela Maria Blasi, alla quale è stato conferito il titolo di Bayerischen Kammersängerin, si è fatta conoscere alla Scala di Milano e alla Staatsoper di Vienna. Si esibisce inoltre frequentemente nel repertorio concertistico, e, segnatamente, nel *Requiem tedesco* di Brahms.

JARD VAN NES

Nata in Olanda, ha debuttato nel 1983 ad Amsterdam, con la seconda sinfonia di Mahler diretta da Bernard Haitink a capo dell'Orchestra del Concertgebouw. Il grande successo ottenuto le valse un'immediata scrittura da parte di Nikolaus Harnoncourt per la *Matthäus Passion* di Bach. Da allora ha continuato ad esibirsi regolarmente con l'Orchestra del Concertgebouw, senza tralasciare un'intensa attività concertistica con altre grandi orchestre e direttori. Il suo debutto operistico risale al 1983 quando ha intepretato il ruolo di Bertarido in *Rodelinda regina dei Longobardi* di Händel. Dal 1984 è artisticamente legata al Festival di Olanda, dove è stata protagonista fra al'altro, delle opere di Hindemith *Sancta Susanna* e *Mörder, Hoffnung der Frauen*, oltre a *Die Meistersingern von Nürnberg* e *Tristan und Isolde* di Wagner, nei ruoli di Magdalena e Brangäne. Nel 1991 ha debuttato al Festival di Salisburgo come Terza dama in *Die Zauberflöte* di Mozart sotto la direzione di Georg Solti.
Jard van Nes vanta una discografia di alto prestigio che, include, accanto all'opera mahleriana (un *continuum* imprescindibile nella sua attività), lavori di insolita frequentazione come i *Folksongs* di Luciano Berio, la Cantata *Alexander Nevskij* di Prokof'ev, i Lieder op. 13 di Zemlinsky e l'oratorio di Händel *Theodora*.

JOHAN BOTHA

Nato in Sud Africa, ha compiuto i suoi studi a Pretoria e ha debuttato nel 1989 al Teatro Nazionale di Pretoria come Max in *Der Freischütz* di Weber. A seguito di un concorso liederistico gli si presentò nell'anno seguente l'opportunità di un viaggio in Germania, dove ha fatto parte del coro di Bayreuth e ha sostenuto a Kaiserlautern il ruolo di Gustavo (Riccardo) in *Un ballo in maschera* di Verdi. Le tappe seguenti della sua carriera lo videro scritturato allo Stadttheater di Hagen e, nella stagione 1992-93, all'Opernhaus di Bonn. Successivamente ha tentato il salto ad un'attività di libero professionista e ha debuttato all'Opéra Bastille di Parigi come Pinkerton in *Madama Butterfly*, e alla Komische Oper di Berlino come Canio in *Pagliacci* di Leoncavallo nel celebrato allestimento di Christine Mielitz, e infine come Florestan di *Fidelio* alla Staatsoper di Amburgo. Con lo stesso ruolo si è imposto al festival di Spoleto a Charleston (USA) e alla Staatsoper Unter den Linden a Berlino. Fanno inoltre parte del suo repertorio Don José di *Carmen*, Turiddu di *Cavalleria Rusticana* e Rodolfo de *La Bohème*. Prossimamente Botha debutterà alla Royal Opera House di Londra come Cavaradossi in *Tosca*; sempre nella stagione 1995/96 è previsto il suo debutto alla Staatsoper di Vienna e al Festival di Salisburgo.

PAUL PLISHKA

Paul Plishka è nato a Old Forge in Pennsylvania. Ha studiato canto con Armen Boyajan a New Jersey, dove ha debuttato presso il Peterson Theatre; nel 1964 ha vinto il Concorso di Canto di Baltimora, istituito da Rosa Ponselle. La sua carriera lo ha portato alla Compagnia Nazionale della Metropolitan Opera di New York, dove ha debuttato nel 1967 ne *La Gioconda* di Ponchielli. Da allora ha sostenuto nel massimo teatro americano oltre 40 ruoli, principalmente del repertorio italiano e francese, ma anche in opere di Wagner, Musorgskij e Weill (*Ascesa e caduta della città di Mahagonny*). Paul Plishka non è solo ospite fisso dei maggiori teatri americani, ma anche di Milano, Londra, Parigi, Salisburgo, Amburgo e Monaco, dove ha recentemente indossato i panni di Filippo II in *Don Carlos*.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

In quasi cinquant'anni di esistenza l'Orchestra della Radio Bavarese ha raggiunto una posizione di grande rilievo tra le orchestre europee. L'altissimo standard che ha sempre mantenuto negli anni si deve anche alla continuità dei legami con i suoi direttori musicali: Eugen Jochum dal 1948 al 1959, Rafael Kubelik dal 1961 al 1979, Sir Colin Davis dal 1983 al 1992 e, dal settembre del 1993, Lorin Maazel.
L'Orchestra è stata costituita nel 1949 da Eugen Jochum, che assunse immediatamente un numero di famosi solisti e musicisti da camera per le prime parti.
Uno dei primi Direttori ospiti a dirigere l'Orchestra, nel 1949, fu l'ottantacinquenne Richard Strauss, nella sua ultima apparizione sul podio prima della morte.
Parallelamente ad una estesa produzione per la radio, e, più tardi per la televisione, l'Orchestra della Radio Bavarese ha incrementato il numero delle apparizioni in pubblico, dando una serie di concerti per sottoscrizione dedicati al repertorio classico e una serie di repertorio contemporaneo, divenendo così una delle più importanti istituzioni europee per la diffusione della musica moderna. Spesso le sue serie di concerti ruotano attorno ad un tema specifico, come quello recentemente portato a termine con successo sulle sinfonie di Beethoven culminato con la sua *Missa Solemnis*, diretta nel 1995 da Maazel.
Quest'orchestra, il cui repertorio comprende tutta la produzione mozartiana, l'integrale sinfonica di Schubert, Bruckner, Mahler, innumerevoli pagine orchestrali da Mendelssohn a Luigi Nono, oltre a tutto lo sviluppo della musica sacra da Palestrina a Stravinsky, è stata prescelta da famosi direttori per la registrazione di concerti ed opere. Ricordiamo fra l'altro il ciclo strussiano diretto da Lorin Maazel con *Also Sprach Zarathustra*, la Sinfonia domestica, *Till Eulenspiegel* (1995), l'intero *Ring* di Wagner con Bernard Haitink (1987-1991), *Tristan und Isolde* (1983) con Leonard Bernstein, *Elektra* con Wolfgang Sawallisch, *Don Giovanni* e *Le Nozze di Figaro* con Sir Colin Davis, *Ariadne auf Naxos* e *Capriccio* con Karl Böhm, *Die Zauberflöte* con Bernard Haitink e *Parsifal* con Rafael Kubelik.
La lista dei Direttori Ospiti dal 1949 è quanto mai prestigiosa, includendo fra gli altri Claudio Abbado, Ernest Ansermet, Sir John Barbirolli, Leonard Bernstein, Karl Böhm, Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Ferenc Fricsay, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Rudolf Kempe, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Kyril Kondrashin, Clemens Krauss, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Dimitri Mitropoulos, Charles Munch, Riccardo Muti, Eugene Ormandy, Seiji Ozawa, Karl Richter, Wolfgang Sawallisch e Sir Georg Solti.
In questi anni, rispondendo a continui inviti da parte delle più importanti associazioni concertistiche e dei maggiori direttori, l'Orchestra della Radio Bavarese ha suonato in tutto il mondo, con tournées in Europa, Sud America, Stati Uniti e Giappone e, recentemente, anche in Cina; è inoltre ospite regolare dei maggiori festivals musicali d'Europa, incluse le Wiener Festwochen, le Settimane Internazionali della Musica di Lucerna, ed il Festival di Berlino.

CORO FILARMONICO DI PRAGA

È stato fondato da Jan Kühn nel 1935 con il nome di Coro Ceco, dipendente dalla Radio Ceca, e, a partire dal 1953, si è legato all'Orchestra Filarmonica Ceca. Dopo la morte di Jan Kühn, Josef Veselka, allievo di Kühn, uno dei più famosi direttori di coro cecoslovacchi, ha assunto la direzione del coro filarmonico di Praga. Sotto la sua guida il coro si è sviluppato divenendo un gruppo professionistico operante ai più alti livelli artistici.
A partire dal 1981 il coro è stato guidato da Lubomir Matl, allievo di Veselka, che precedentemente era stato con successo a capo del Coro Filarmonico Slovacco.
Nel 1990 è stato assunto come maestro del coro Pavel Kühn, figlio di Jan e direttore del Coro Kühn.
Dal primo gennaio 1991 il Coro Filarmonico di Praga si è distaccato dall'Orchestra Filarmonica Ceca ed è diventato un corpo indipendente da tutti i punti di vista.
Ospite permanente di importanti festival mondiali come la Primavera di Praga, il Festival di Salisburgo, le Wiener Festwochen e il Rossini Opera Festival di Pesaro, il Coro Filarmonico di Praga si è esibito in molti stati europei (Italia, Austria, Germania, Francia, Spagna, Norvegia, Svizzera, Olanda, Belgio ecc) e anche in Giappone, in Corea, a Hong Kong, alle Isole Canarie, in Israele ed in Canada.
Ha collaborato regolarmente con le maggiori orchestre, dalla Filarmonica di Israele ai Berliner e Wiener Philarmoniker sotto la guida di direttori come Kleiber, Konwitschny, Böhm, Scherchen, Pedrotti, Szell, Abbado, Neumann, Maazel, Muti, Chailly, Ozawa, Prêtre, Mackerras, Rozhdestvenskij, Mehta, Sawallisch, Kubelik, Bernstein.
Oltre ad esibirsi in lavori vocali-sinfoniche e a cappella, il coro ha partecipato anche a produzioni operistiche (al Teatro alla Scala, al San Carlo di Napoli, al Rossini Opera Festival e all'Opera di Lione).

ORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Direttore principale
Lorin Maazel

Leader
Andreas Röhn
Erez Ofer

violini primi
Rudolf-Joachim Koeckert
Florian Sonnleitner
Ute Hasenauer
Christa Zecherle
Alois Weindler
Fritz Eickhoff
Bernd Haberditzl
Elmar Billig
Volkar Lottermoser
Jürgen Besig
Bernd Herber
Aiko Mizushima
Michael Christians
Peter Riehm
Corinna Clauser
Franz Scheuerer
Michael Friedrich
Andrea Karpinski

violini secondi
Antonio Spiller
Karsten Heymann
Matthias Simons
Klaus Winkler
Gottfried Scharlach
Peter Prislin
Wolfgang Gieron
Andreas Wohlmacher
Wendy Heiligenberg
Christian Vasile
Angela Altner
Nicolaus Richter de Vroe
Leopold Lercher
Key-Thomas Märkl
Bettina Bernklau

viole
Oscar Lysy
Jürgen Weber
Adelheid Böckheler-Baader
Ruth Scmid-Danz
Günter Süssmayr
Andreas Muck
Helmut Schneider
Walter Stangl
Robert Failer
Andreas Marschik
Christiane Hörr
Anja Kreynacke

violoncelli
Wen-Sinn Yang
Reinhold Buhl
Werner Thomas
Helmut Veihelmann
Ulrich Bode
Wulf Schaeffer
Kai Moser
Albrecht Riehle
Stefan Trauer
Eva-Christiane Lassman

contrabbassi
Heinrich Braun
Antonius Schröder
Otmar Kopold
Werner Booz
Lothar Ulrich
Karl Wagner
Frank Reinecke
Piotr Stefaniak

flauti
Philippe Boucly
Benoît Fromanger
Michael Ruppel
Petra Schiessel
Jutta Frank

oboi
Stefan Schilli
François Leleux
Manfred Clement
Marie-Lise Schüpbach
Dieter Salewski

clarinetti
Karl-Heinz Steffens
Stefan Schilling
Joachim Olszewski
Reinhold Helbich
Werner Mittelbach

bassi
Eberhard Marschall
Marco Postinghel
Achim von Lorne
Wolfgang Piesk
Michael Döringer
Rainer Seidel

corni
Johannes Ritzkowsky
Will Sanders
Olaf Klamand
Jack Meredith
Günther Weber
Ralf Springmann
Norbert Dausacker

trombe
Chandler Goetting
Werner Binder
Albert Oesterle
Wolfgang Läubin

tromboni
Hans-Jörg Profanter
Thomas Horch
Klaus Rank
Richard Meyer
Ernst Giehl

tuba
Manfred Hoppert

timpani
Mathias Holm
Stefan Reuter

percussioni
Horst Huber
Günther Happernagl
Markus Steckeler

arpe
Vladimir Haas

pianoforte
Barton Weber

general manager
Kurt Meister

orchestra manager
Nine Herdner

stage manager
Ludwig Kracker

CORO FILARMONICO DI PRAGA

Cestmir Ambroz
Jarmila Arborova
Alena Bachova
Pavel Baxa
Jaromir Belor
Gustav Bohm
Josef Brant
Stepanka Burianova
Rudolf Bury
Viktor Byeek
Agata Cakrtova
Vera Calkova
Milada Cejkova
Ivo Cerny
Tomas Cemy
Hana Corvenkova
Ladislav Dohual
Slavena Drasilova
Jaromir Drizgevic
Martina Harvankova
Michael Havlicek
Tomas Hanzl
Ruzena Hejna
Zuzana Hirschova
Jan Holub
Karel Chaloupka
Jaromir Jartak
Lenka Janelkova
Marta Jirkalova
Lubus Klanolk
Ivo Klar
Milena Kontova
Karel Kuzusalk
Martina Kritznerova
Stanislava Kroupova
Ladislav Kratky
Pavel Kudrna
Pet Kutian
Vlastimll Kutina
Ivana Lebisova
Blanka Loblova
Zuzana Manova
Josef Marek
Stanislav Mistr
Marie Nenicova
Rvetoslava Nemeokova
Ludmila Novakova
Valeav Novotuy
Viteslav Opavsky
Jpsef Oslalil
Jitka Paulova
Lva Pechankova
Lenka Pecharova
Hana Petrikova
Hana Pracnova
Marie Putova
Vladislav Renza
Jifi Ryba
Alena Rychetska
Vera Sedlackova
Petr Sedmihradsky
Jindrich Sahmalz
Bahumil Sladacak
Romana Soukapova
Dana Sovakova
Dana Stmadova
Jana Sulcova
Milan Smid
Viktorie Surova
Karel Taus
Jaroslav Tomanek
Ludmila Vavrockova
Jan Vornor
Vratislav Vlaicky
Roman Vocel
Pavla Vykopalova
Pavel Zeintckek
Antonie Zimmelova
Josef Zivota
Jiri Cizek
Petr Pycha

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

L'edizione 1995 di
Ravenna Festival
viene realizzata grazie a

Associazione Amici di Ravenna Festival

AGIP spa
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Alma Petroli
Ambiente spa
Assicurazioni Generali
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla spa
Bulgari spa
Carimonte Banca spa
Cassa di Risparmio di Ravenna spa
CMC Ravenna
Credito Romagnolo
Deco Industrie spa
ESP Shopping Center
EVC Italia
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Gruppo Fininvest
Industriali di Faenza
ITER
Lega Cooperative Ravenna
Lonza spa
Parmacotto spa
Sapir spa
SHR Gruppo Sarema
Video on Line

Si ringrazia Ravenna Teatro per la preziosa collaborazione

EMI CLASSICS

RICCARDO MUTI
NORMA

CORRIERE DELLA SERA
Riccardo Muti: ritorno alla *Norma*.
Il capolavoro dell'800 nell'elaborazione di un grande interprete.

"...quest'importante edizione è una tappa decisiva..."
(Paolo Isotta)

LA REPUBBLICA
Muti ricrea *Norma*. Trionfo a Ravenna per l'opera di Bellini.

"L'edizione di Norma ... rappresenta un approdo interpretativo importante: ineludibile per chi intenda riappropriarsi, da spettatore o da studioso, del mondo romantico più caratteristico dell'opera italiana."
"...una Norma da amare e da studiare ... di straordinaria presenza e intelligenza la prestazione del coro..."
(Angelo Foletto)

IL MATTINO
Norma, liriche emozioni. Un'edizione di esemplare equilibrio.

"Riccardo Muti ha chiamato a Ravenna i complessi del Maggio Musicale Fiorentino, cui lo legano ricordi annosi e fortissimi: bella la prova dell'orchestra ... e magnifica quella del coro."
(Daniele Spini)

IL RESTO DEL CARLINO
Norma degli incanti.

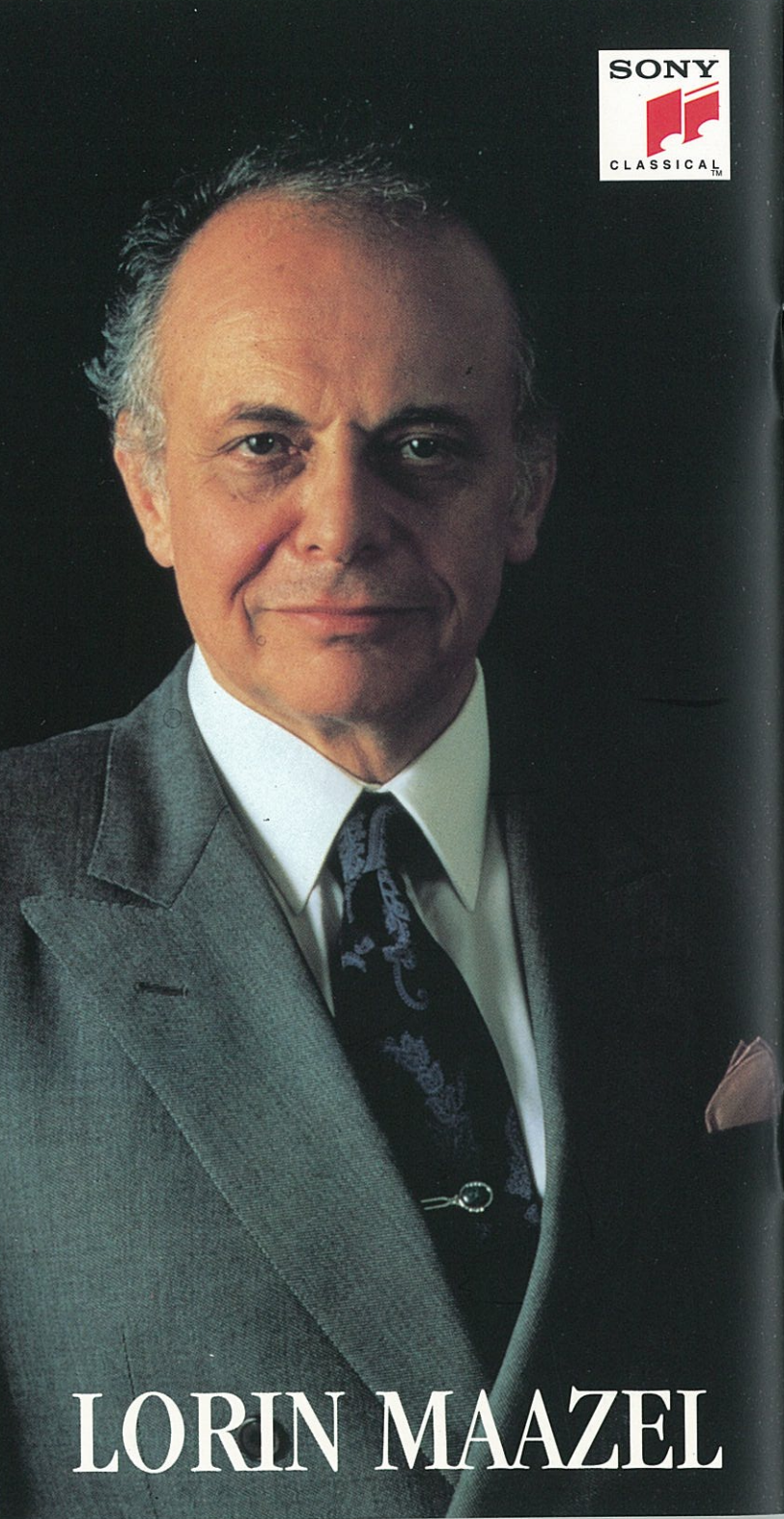
"... il risultato esecutivo ed interpretativo di questa produzione ha superato di gran lunga le più ottimistiche previsioni. Questa si qualifica come la realizzazione musicale più straordinaria ... di questi ultimi anni."
(Adriano Cavicchi)

GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO
Muti, grande *Norma* intima e passionale.
Autentico trionfo...

"... incandescente e innovativo viaggio musicale nel mondo belliniano ... di grande pregio il cast vocale ... Superbe le prove dell'Orchestra e del Coro del Maggio Musicale Fiorentino, protagonisti indiscussi sotto l'eccellente bacchetta di Muti. Successo caldissimo per tutti e ovazioni interminabili per Riccardo Muti."
(Osvaldo Scorrano)

EMI CREATIVE SERVICES

3 COMPACT DISC
CDS 5554712


SONY
CLASSICAL
LORIN MAAZEL