

A portrait of conductor Riccardo Chailly, smiling and gesturing with his hands. The background is dark with warm, out-of-focus light spots.

DECCA

RICCARDO
CHAILLY
VIVA
VERDI

OUVERTURES
& PRELUDES

FILARMONICA
DELLA SCALA



FILARMONICA DELLA SCALA

GIUSEPPE VERDI 1813–1901
Ouvertures and Preludes

1	I vespri siciliani Sinfonia	8.48
2	Alzira Sinfonia	6.09
3	La traviata Prelude (Act I)	3.48
4	Il corsaro Prelude (Act I)	2.47
5	Nabucco Sinfonia	6.57
6	Jérusalem Introduction	4.36
	Jérusalem Airs de ballet	
7	I Pas de quatre	6.14
8	II Pas de deux	4.59
9	III Pas solo	5.42
10	IV Pas d'ensemble	2.22
11	Giovanna d'Arco Sinfonia	7.10
12	Aida Prelude (Act I)	3.41
13	Macbeth Prelude (Act I)	3.21
14	La forza del destino Sinfonia	7.11

Marco Zoni *flute* **8**, **11** · Fabien Thouand *oboe* **5**, **8**, **11**
 Fabrizio Meloni **2**, **8**, **11**, Mauro Ferrando **4**, **5** *clarinets*
 Luisa Prandina *harp* **9**

Filarmonica della Scala
RICCARDO CHAILLY

DDD

A “DRAMATIC OPPORTUNITY” — VERDI’S OVERTURES AND PRELUDES

Verdi’s relationship with La Scala was a troubled story of love, neglect and reconciliation. He had the leading Italian opera house to thank for his debut, his first disappointment and his first triumphs. A full five of his first seven operas were premiered there, from *Oberto* in 1839, to *Giovanna d’Arco* in 1845. A good twenty-four years were then to pass before Verdi once again set foot on that stage, and then it was to present operas that had already appeared elsewhere, even if they were reworked, often radically for the occasion (*La forza del destino*, 1869; *Aida*, 1872; *Simon Boccanegra*, 1881; *Don Carlos*, 1884). Finally came his two last masterpieces, *Otello* (1887) and *Falstaff* (1893), whose connection with La Scala is, as it were, written in their genetic code. Scholars continue to puzzle over this long absence from the theatre, without arriving at any definite conclusion, but the most widely held notion is that Verdi was dissatisfied with the performing conditions that the theatre offered him. In the one hundred and eleven years since his death La Scala has amply repaid its debt, and this CD — in which the Orchestra Filarmonica della Scala and Riccardo Chailly perform eleven orchestral pieces, eight of them not written for Milan — puts a symbolic seal on the house’s identification with the great composer in the bicentenary of his birth in Busseto.

The practice of placing an instrumental introduction before the beginning of an opera goes right back to the dawn of the genre. Toward the end of the seventeenth century two distinct forms were established — the “French” overture (slow–fast–slow) and the Italian *sinfonia* (fast–slow–fast). In the latter half of the following century these came together to create a new model that was universally adopted: a slow introduction followed by a sonata-form Allegro. This is the structure that predominates in Mozart’s operas, and in most of Rossini’s (*Barbiere*, *Cenerentola*, *La gazza ladra*). The latter examples use a simplified sonata form in which, after the development section, the recapitulation makes far less of the first subject, or actually drops it entirely to return directly to the second subject. As early as 1769 Gluck had articulated the principle whereby an opera overture should “alert the audience to the action about to be presented, and form, as it were, the subject matter.” This was put into practice by following two (sometimes combined) procedures: anticipating the themes that would later be heard in the course of the opera, and establishing the prevailing “expressive mood.” The overture to *Don Giovanni* provides a good example of the combination of the two. The principle evidently suited Verdi’s dramatic aesthetic admirably. At the beginning of his career he had had before him the example of Rossini’s overtures, which had been developed

by the intervening generation of composers, Donizetti, Mercadante and Bellini, as well as the inspiration of different, French and German traditions. Paradoxically, the piece that is closest to the Rossinian model is one of his more mature overtures, and not only that, but one written for a French opera, *Les Vêpres siciliennes* (1855). The introductory Largo, laden with funereal foreboding, gives way to an Allegro agitato in shortened sonata form, dominated by the great second theme for the cellos; both times it appears it is followed by an updated version of the traditional crescendo. The focus on the cantabile theme often overshadows the beauty of the transition that precedes the return, the touching melody of the condemned prisoners' farewell to their homeland, given to the high strings, but still underpinned by the funereal rhythm from the percussion, the real unifying element of the whole piece.

The three youthful overtures (*Nabucco*, 1842; *Giovanna d'Arco* and *Alzira*, 1845) retain the distinction between an introduction and an Allegro, but abandon the classic form in favour of a freer alternation of movements. The introductions can comprise various short sections, alternately slow and fast, while the more substantial concluding Allegro avoids references to sonata form, but does use at least two contrasting themes (sometimes, but not always, taken from the opera). This is the so-called "pot-pourri" overture that had already been used by French composers (Boieldieu and Auber), German ones (Weber) and Rossini

himself, in *Guillaume Tell* (1829). In all the Verdi examples included here, the most interesting sections are the introductions: the opening of the *Nabucco* overture is based on the melody of "Va, pensiero," while the introduction to the overture to *Giovanna d'Arco* opens with an anxious phrase that vaguely anticipates the *Dies irae* of the Requiem and is followed by a delicate, pastoral Andante. In the *Alzira* overture, the introduction has a pleasantly exotic colouring. In all three, the Allegro depends on the sweeping effect of the rhythm, while the themes themselves are of variable musical quality.

At the other end of Verdi's career, the overture to *La forza del destino* (in the Scala version of 1869) is based on a similar model. Its apparently casual alternation of contrasting sections matches the "novelistic" character of the action that is about to be narrated. But a strong unity, independent of sonata-form structure, is assured by the predominance of themes associated with the destiny of Leonora — principally the famous one that opens the first Allegro section — and this raises her to the rank of the supreme heroine of the opera.

In the first version of *Forza* (St Petersburg, 1862) there was instead a shorter prelude, corresponding to the first half of the later overture. This is a different formal arrangement, a model that can be traced back to some of Rossini's serious operas (*La donna del lago*), but which particularly came into vogue with Meyerbeer's *grands opéras*. With a shorter

duration comes greater expressive concentration, which means that attention can be focused on the fundamental conflicts to be developed in the coming drama. This is the case in the Prelude to *Aida* (1871), where the heroine's theme, symbolising genuine, spontaneous emotion, is directly contrasted with the theme of the priests, the expression of an unfeeling sense of political expediency. It is interesting to note that Verdi decided to do the same as with *Forza*, and transform this prelude into an extended overture too, but he discarded the result, finding it "pretentious and uninteresting." *Aida* is the last opera to make use of an orchestral introduction (*Otello* and *Falstaff* do without one), but Verdi had used the idea of a prelude from the time of *I lombardi alla prima crociata* (1843). For the French adaptation of this (*Jérusalem*, 1847), he wrote a new piece, which he called an "Introduction," equally short, but more developed, which anticipates the key scene of Gaston's disgrace. In this selection, it is followed by a different example of Verdi's orchestral output, the *divertissement* (the *Airs de ballet*) that he wrote specifically for this reworking, as was *de rigueur* in Paris, a smaller-scale but no less worthy example than its better-known counterparts in *I vespri siciliani*, *Macbeth* (1865) and *Aida*.

The three remaining pieces demonstrate differing degrees of integration between prelude and opera. The prelude to *Il corsaro* (1848) is restricted to evoking the tempest — moral and psychological as much as meteorological — that

grips the protagonist, briefly interrupted by a delicate evocation of the dying Medora. Much more figurative in style, the Prelude to *Macbeth* (1847/1865) contrasts the two pillars of the drama: the power of evil, represented by the witches, and human frailty, expressed by an extensive anticipation of Lady Macbeth's sleepwalking scene.

The conflict expressed in the Prelude to *La traviata* (1853) is all internalised, but no less dramatic. As if looking into the past and future at the same time, the music moves back through the stages of Violetta's story: we hear her as the martyr, embodied by the ethereal chords that will be heard at the beginning of the third act, the passionate lover, with the melody of "Amami, Alfredo," and the courtesan, with the frivolous decorations superimposed over the melody itself. Verdi had originally planned to use the tune of "Di quell'amor, ch'è palpito," but rejected the idea, since the theme belongs to Alfredo as much as Violetta, and he wanted to establish from the outset that she was the undisputed protagonist of the story.

This example, like the others illustrated here, serves to show how Verdi, who loved to define himself as "a man of the theatre," never approached the composition of orchestral pieces as an exercise in pure music or a display of compositional skill, but always, to use the words of Gilles de Van, as a "dramatic opportunity."

Fabrizio Della Seta
Translation Kenneth Chalmers

“UNE OCCASION THÉÂTRALE” : OUVERTURES ET PRÉLUDES DE VERDI

Verdi vécut avec la Scala une tumultueuse histoire d’amour, d’abandon et de réconciliation. C’est au plus prestigieux des théâtres italiens qu’il dut ses débuts, sa première désillusion et ses premiers triomphes. Cinq de ses sept premiers opéras y virent le jour, depuis *Oberto* en 1839 jusqu’à *Giovanna d’Arco* en 1845, puis vingt-quatre années s’écoulèrent avant que le maestro remette les pieds sur cette scène, et ce fut pour y présenter des opéras déjà donnés ailleurs, même s’ils furent plus ou moins remaniés pour l’occasion (*La forza del destino*, 1869 ; *Aida*, 1872 ; *Simon Boccanegra*, 1881 ; *Don Carlos*, 1884). Enfin, c’est là que furent créés les deux ultimes chefs-d’œuvre, *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), dont on peut dire que le lien avec la Scala est inscrit dans leur ADN. Les musicologues s’interrogent sur les motifs d’une si longue séparation sans être encore parvenus à une réponse définitive, mais l’opinion qui prévaut est que Verdi n’était pas satisfait des conditions d’exécution offertes par le théâtre. Cent onze ans ont passé depuis sa disparition, et dans cet intervalle, la Scala a largement payé sa dette, et le présent CD — où l’Orchestre philharmonique de la Scala et Riccardo Chailly présentent onze pages instrumentales, dont huit qui ne furent pas écrites pour Milan — scelle symboliquement l’identification de la salle milanaise avec le maestro de Busseto pour le bicentenaire de sa naissance.

L’usage consistant à faire précéder un opéra d’un morceau instrumental introductif remonte aux débuts du genre. Deux types formels s’imposèrent vers la fin du XVIII^e siècle : l’ouverture à la française — schéma lent–rapide –lent — et la *sinfonia* à l’italienne — rapide–lent–rapide ; pendant la seconde moitié du siècle suivant, elles se confondirent en un nouveau modèle universellement répandu, à savoir une introduction lente suivie d’un *Allegro* en forme sonate. C’est cette structure qui prédomine dans les opéras de Mozart et dans la plus grande part de ceux de Rossini (*Il barbiere*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*) ; ces derniers utilisent une version simplifiée de la forme-sonate dans laquelle, après la section de développement, la reprise allège beaucoup le premier thème ou le supprime carrément pour revenir directement au deuxième. Dès 1769, Gluck avait énoncé le principe selon lequel la symphonie d’opéra doit “instruire les spectateurs de l’action qui doit être représentée et former, pour ainsi dire, l’argument”. Ce principe était mis en pratique par le biais de deux procédés parfois convergents : la citation des thèmes qu’on allait entendre au cours de l’opéra et la mise en place du “climat expressif” dominant. L’ouverture de *Don Giovanni* est un bon exemple de ces deux procédés. Manifestement, ce principe correspondait bien à l’expression poétique et théâtrale de Verdi, qui au début de sa carrière disposait des exemples donnés par Rossini et déjà développés de

différentes façons par les compositeurs de la génération intermédiaire (Donizetti, Mercadante, Bellini), mais il était également inspiré par les traditions française et allemande. Paradoxalement, le morceau qui adhère le plus au modèle rossinien, à savoir l’ouverture des *Vêpres siciliennes* (1855), provient de l’un de ses opéras de la maturité et est en outre destiné à un opéra français : au *Largo* initial, lourd de funestes présages, succède l’*Allegro agitato* en forme sonate abrégée, dominé par l’ample second thème des violoncelles, dont chaque exposition est elle-même suivie d’une version modernisée du traditionnel *crescendo*. D’autre part, l’accent mis sur le cantabile fait souvent passer au second plan la beauté de la transition qui précède la reprise, déchirante mélodie d’adieu à la patrie des condamnés confiée aux cordes aiguës, sous lesquelles les percussions continuent de scander le rythme funèbre qui constitue le véritable élément unificateur de tout le morceau.

Les trois *sinfonie* de jeunesse (*Nabucco*, 1842 ; *Giovanna d’Arco* et *Alzira*, 1845) font toujours la distinction entre la section introductive et l’*Allegro*, mais délaissent la forme classique en faveur d’une alternance de mouvements plus libre. Notons que les sections introductives peuvent comporter plusieurs brefs mouvements, alternativement lents et rapides, tandis que l’*Allegro* conclusif, plus développé, évite les références à la forme sonate mais utilise au moins deux thèmes contrastés (parfois tirés de l’opéra, mais pas nécessairement). Il s’agit d’une ouverture de type

“pot-pourri”, déjà employée par les compositeurs français (Boieldieu, Auber), allemands (Weber) et même par Rossini (*Guillaume Tell*, 1829). Parmi tous les exemples verdiens présentés ici, les plus intéressants sont ceux qui servent d’introduction : celle de *Nabucco* est axée sur la mélodie de “*Va, pensiero*” ; celle de *Giovanna d’Arco* s’ouvre par une phrase anxieuse, vague anticipation du *Dies irae* du futur Requiem, suivie d’un délicat *Andante* au caractère pastoral ; celle d’*Alzira* arbore d’élégants coloris exotiques. Dans les trois morceaux, l’*Allegro* s’appuie sur l’effet entraînant du rythme, tandis que la qualité musicale des thèmes utilisés varie.

Sur l’autre versant de la production verdienne, la *Sinfonia* de *La forza del destino* (dans sa version scaligère de 1869) est fondée sur un modèle similaire. Son alternance apparemment désordonnée de passages contrastés correspond au caractère romanesque des événements qui vont nous être narrés, et pourtant une puissante cohésion est assurée, hors des schémas de type sonate, par la prévalence de motifs liés au destin de Leonora — et tout particulièrement celui, célèbre entre tous, par lequel débute le premier *Allegro* —, ce qui fait d’elle le personnage central de l’opéra.

Dans la version originale de *La forza* (Saint-Pétersbourg, 1862) un prélude plus bref était prévu, tiré de la première moitié de la *Sinfonia* qu’il remplaçait. Il s’agit d’une autre solution formelle dont on peut déjà trouver les modèles dans certaines *opere serie* de Rossini (*La donna del lago*), mais qui fut surtout mis au goût du jour

par les grands opéras de Meyerbeer. À sa plus courte durée correspond une plus grande concentration expressive qui permet d'attirer l'attention sur les contrastes essentiels que le drame à venir va développer. C'est ce qui se produit dans le Prélude d'*Aida* (1871), où le thème de l'héroïne, symbole d'un sentiment véridique et spontané, est directement opposé à celui des prêtres, expression d'une approche déshumanisée de la raison d'état. Il est intéressant de noter que Verdi a suivi le même chemin que pour *La forza* en tirant aussi de ce Prélude une longue *Sinfonia* qu'il finit par écarter car il la trouvait "sottement prétentieuse". *Aida* est le dernier de ses opéras où il utilise une introduction instrumentale (*Otello* et *Falstaff* s'en dispenseront), mais Verdi avait recours au prélude depuis *I lombardi alla prima crociata* (1843). À l'occasion de l'adaptation en français de ce dernier ouvrage (*Jérusalem*, 1847), il écrivit une nouvelle page — baptisée Introduction —, brève également mais plus élaborée, qui annonce la scène clé de la déchéance de Gaston. Dans notre sélection, cette Introduction est suivie d'un autre exemple de l'inventivité orchestrale de Verdi, le Divertissement de rigueur à Paris qu'il écrivit exprès pour cette version, frère cadet tout à fait digne des ballets plus notoires de *I vespri*, *Macbeth* (1865) et *Aida*.

Les trois morceaux restants dénotent divers degrés d'intégration entre le prélude et le drame qui suit. Celui de *Il corsaro* (1848) se limite à évoquer la tempête, morale et psychologique tout autant que météorologique, qui menace le

protagoniste, brièvement interrompue par la délicate silhouette de Medora mourante. De style plus figuratif, le prélude de *Macbeth* (1847/1865) met en présence les deux axes de l'intrigue : les forces du mal, représentées par les sorcières, et la fragilité humaine, exprimée dans une vaste anticipation de la Grande scène de somnambulisme de Lady Macbeth.

Tout intériorisé mais non moins dramatique est le conflit exprimé par le Prélude de *La traviata* (1853) qui, comme un regard jeté à la fois vers l'avenir et le passé, retrace en sens inverse l'itinéraire de Violetta : la victime sacrificielle, incarnée par les accords étherés qui résonnent au début du troisième acte, l'amoureuse passionnée, avec la mélodie d'"*Amami, Alfredo*," et enfin la courtisane, avec les fioritures frivoles qui se superposent à la mélodie. Au départ, Verdi avait projeté d'utiliser "*Di quell'amor, ch'è palpito*," mais il rejeta cette idée, car cet air appartient tout autant à Alfredo qu'à Violetta, et le compositeur voulait affirmer d'emblée que c'est Violetta la protagoniste absolue du drame.

Cet exemple et les autres présentés ici suffisent à montrer que pour Verdi, qui aimait à se définir comme "un homme de théâtre," la composition de pages instrumentales ne fut jamais un exercice de musique pure ou une excuse pour étaler ses dons de compositeur, mais toujours, pour reprendre l'expression de Gilles de Van, "une occasion théâtrale."

Fabrizio Della Seta
Traduction David Ylla-Somers

EINE "GELEGENHEIT FÜR DRAMATIK": OPERN-OUVERTÜREN UND -VORSPIELE VON VERDI

Die qualvolle Beziehung zwischen Giuseppe Verdi und der Mailänder Scala umfasste das ganze Spektrum von Liebe, Distanzierung und Versöhnung. Verdi verdankte dem größten Theater Italiens sein Debüt, seine erste Enttäuschung und seine ersten Erfolge. Fünf seiner sieben frühen Opern — angefangen bei *Oberto* aus dem Jahr 1839 bis zu *Giovanna d'Arco* (*Johanna von Orleans*) von 1845 — wurden dort aus der Taufe gehoben. Es sollten jedoch gut 24 Jahre vergehen, bevor der Meister sich wieder auf die Bühne der Scala begab, um Opern, die er schon andernorts aufgeführt hatte, vorzustellen — allerdings zu diesem Anlass in mehr oder minder radikaler Umgestaltung: *La forza del destino* (Die Macht des Schicksals), 1869; *Aida*, 1872; *Simon Boccanegra*, 1881 und *Don Carlos*, 1884. Schließlich entstanden noch die beiden späten Meisterwerke *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893), die hinsichtlich ihrer Beziehung zur Scala sozusagen erblich vorbelastet waren. Die Wissenschaft rätselt immer noch über die Gründe einer derart langen Beziehungspause, ohne zu einem definitiven Ergebnis gekommen zu sein. Doch der Hauptgrund scheint der zu sein, dass Verdi mit den ihm von der Scala angebotenen Aufführungsbedingungen nicht zufrieden war. In den 111 Jahren, die seit seinem Tod vergangen sind, hat die Scala ihre Schuld jedoch reichlich beglichen, und die

vorliegende CD — auf der das Orchestra Filarmonica della Scala unter der Leitung von Riccardo Chailly elf Instrumentalwerke spielt, von denen acht jedoch ursprünglich nicht für das Mailänder Opernhaus komponiert worden waren, — besiegelt sozusagen symbolisch die Identifikation mit dem Komponisten aus Busseto im Jahr seines 200. Geburtstags.

Die Praxis, einer Oper einen Instrumentalsatz voranzustellen, geht auf die Anfänge der Gattung zurück. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatten sich zwei charakteristische Formmodelle herausgebildet — die Ouvertüre auf französische Art (*alla francese*) mit der Abschnittsfolge langsam–schnell–langsam und die italienische *Sinfonia* (*all'italiana*) mit umgekehrt schnell–langsam–schnell. In der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts verbinden sie sich zu einem neuen Stiltypus, der weit verbreitet war: Einer langsamen Einleitung folgte ein Allegro in Sonatenform. Diese Anlage überwiegt in den Opern Mozarts sowie bei der Mehrzahl der Werke Rossinis (*Barbiere* — Barbier von Sevilla, *Cenerentola*, *La gazza ladra* — Die diebische Elster). Die letztgenannten nutzen eine vereinfachte Gestalt der Sonatenform, in der nach der Durchführung die Bedeutung des ersten Themas in der Reprise erheblich eingeschränkt wird, ja es wird sogar unterdrückt, um direkt zum zweiten

Thema zurückzukehren. Gluck hatte 1769 die Regel etabliert, dass eine Opernsinfonie die Zuschauer auf die kommenden Ereignisse vorbereiten und sozusagen die Handlung herausarbeiten soll. Diese Regel wurde mittels zweier manchmal übereinstimmender Vorgehensweisen in die Praxis umgesetzt: Der Antizipation von Themen, die später im Verlauf des Werkes wieder zu hören sein würden und der Vordeutung der vorherrschenden Gefühlsstimmung. Die Ouvertüre des *Don Giovanni* ist ein gutes Beispiel für beide Techniken. Diese Regel passt offensichtlich kongenial zu den dramaturgischen Vorstellungen Verdis, dem bereits zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn die Opernmodelle Rossinis bekannt waren, die wiederum von den Komponisten der Zwischengeneration (Donizetti, Mercadante, Bellini) aufgegriffen und in unterschiedlicher Weise weiterentwickelt worden waren, ganz zu schweigen von den Anregungen ganz anderer Traditionen wie der französischen und der deutschen. Paradoxerweise ist das Instrumentalstück, das sich am stärksten am Modell Rossinis ausrichtet, eines von Verdis reifsten und darüber hinaus mit einer französischen Oper verbundenen, nämlich die Ouvertüre der Oper *Les Vêpres siciliennes* (Die sizilianische Vesper, 1855): Ein einleitendes Largo, das von düsteren Vorahnungen durchdrängt ist, leitet das Allegro agitato in verkürzter Sonatenform ein, das von dem großen zweiten Thema der Violoncelli dominiert wird; in beiden Expositionen folgt

ihm eine neu gestaltete Version des traditionellen Crescendos. Die Konzentration auf das Cantabile lässt jedoch die Schönheit des Moments des Übergangs, der der Reprise vorangeht, etwas in den Hintergrund treten; die qualvolle Melodie des Abschieds vom Vaterland der Verdammten ist den hohen Streichern anvertraut, darunter erklingt ein stetiger, skandierter Trauerrhythmus im Schlagzeug, der das wirklich verbindende Element der ganzen Ouvertüre bildet.

Die drei frühen Ouvertüren (*Nabucco*, 1842; *Giovanna d'Arco* und *Alzira*, 1845) wahren eine klare Trennung der Einleitung und des Allegros, lassen aber die klassische Form zugunsten eines freieren Wechsels der Sätze hinter sich. Vor allem die einleitenden Abschnitte können aus verschiedenen kurzen Teilen, langsam und schnell im Wechsel, bestehen, während die viel ausgedehnteren Allegro-Sektionen insgesamt eine Bezugnahme auf die Sonatenform vermeiden, wenn sie auch wenigstens zwei gegensätzliche Themen verwenden, die mitunter, aber nicht immer der Oper entlehnt sind. Es handelt sich hierbei um eine so genannte "Potpourri"-Ouvertüre, die schon von französischen Komponisten (Boieldieu, Auber), deutschen (Weber) und sogar von Rossini selbst (*Guillaume Tell*, 1829) genutzt wurde. Unter allen hier vorgeführten Beispielen Verdis sind die folgenden Introduktionen die interessantesten: die Einleitung zu *Nabucco*, die sich auf die Melodie von "Va, pensiero" (Flieg' Gedanken) konzentriert; die Introduktion

zu *Giovanna* beginnt mit einer ängstlichen Phrase, die vage das noch kommende *Dies irae* des Requiems ankündigt und von einem zarten Andante pastoralen Charakters gefolgt wird; sowie die Einleitung zu *Alzira*, die mit exotischem Lokalkolorit prunkt. In allen drei Ouvertüren stützt sich das Allegro auf den unwiderstehlichen Effekt des Rhythmus, während die musikalische Eigenart der verwendeten Themen variabel bleibt.

Am anderen Ende von Verdis Schaffen steht die Opern-Sinfonia von *La forza del destino* (Die Macht des Schicksals) und beruht in der Scala-Version von 1869 auf einem ähnlichen Modell; hier alternieren sich offenbar ungeordnet kontrastierende Abschnitte, die jedoch der heldenhafte Charakter der Ereignisse, die in der Folge geschildert werden, verbindet. Es entsteht aber eine starke verbindende Kraft jenseits aller Sonatensatzformen, die sich vorherrschend auf die Motive stützt, die mit dem Schicksal Leonoras verbunden sind, — zunächst vor allem auf das sehr berühmte Thema, mit dem das erste Allegro beginnt, — was Leonara in den Rang einer absoluten Opernheldin erhebt.

In der Originalfassung von *Forza* (St. Petersburg, 1862) war hingegen für die Ouvertüre ein kürzeres Vorspiel vorgesehen, das mit ihrer ersten Hälfte korrespondierte. Dies stellt formal eine ganz andere Lösung dar, deren Modelle man bis zu einigen Seria-Opern von Rossini (*La donna del lago* — Die Dame vom See) zurückverfolgen kann und die vor

allem durch Meyerbeers *grands opéras* in Mode kamen. Der kürzeren zeitlichen Ausdehnung entspricht eine größere Ausdruckskonzentration, die es erlaubt, die Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Gegensätze des sich entwickelnden Dramas zu richten. Dies ist etwa der Fall im Vorspiel von *Aida* (1871), wo das Thema der Heldin, Sinnbild eines authentischen und spontanen Gefühls, direkt mit dem Thema der Priester kontrastiert, das Ausdruck von Unmenschlichkeit und Staatsräson ist. Es ist spannend festzustellen, dass Verdi in *Forza* einen analogen Aufbau im Sinn hatte und auch dieses Vorspiel in eine ausgedehnte Opernsinfonie umgestaltete. Jedoch verwarf er sie, da sie für ihn voller "prätenziöser Abgeschmacktheit" war. *Aida* ist die letzte Oper, die von einem instrumentalen Vorspiel Gebrauch macht (*Otello* und *Falstaff* tun dies in minderem Maße), doch die Form des Vorspiels wurde von Verdi seit seiner Oper *I lombardi alla prima crociata* (Die Lombarden auf dem ersten Kreuzzug 1843) verwendet. Für die französische Überarbeitung dieser letztgenannten Oper (*Jérusalem*, 1847) schrieb Verdi einen neuen Instrumentalsatz, den er Introduction betitelte. Er ist ebenso kurz, allerdings stärker ausgearbeitet und nimmt die Kernszene, in der Gaston verbannt wird, vorweg. In unserer Auswahl folgt diesem ein anderes Beispiel von Verdis orchestralem Einfallsreichtum, das *Divertissement*, das er passenderweise für diese Fassung schrieb, weil es in Paris gefordert wurde. Es ist das

jüngere, aber nicht unwürdige Schwesterwerk bekannterer Beispiele wie *Vespri*, *Macbeth* (1865) und *Aida*.

Die restlichen drei Stücke zeigen unterschiedliche Ausprägungen der Integration von Vorspiel und Oper. Die Ouvertüre zum *Corsaro* (Der Korsar, 1848) beschränkt sich darauf, einen Sturm zu evozieren — moralisch, psychologisch wie auch meteorologisch, der dem Protagonisten droht, doch kurzfristig von dem zarten Aufschimmern der sterbenden Medora unterbrochen wird. Sehr viel lebensnäher ist das Vorspiel zu *Macbeth* (1847/1865), da die beiden Grundpfeiler des Dramas aufeinander prallen: Dies sind die Kräfte des Bösen, die von den Hexen repräsentiert werden, und die menschliche Fragilität, die durch die ausführliche Vorwegnahme der großen Schlafwandler-Szene der Lady Macbeth zum Ausdruck kommt.

Ganz verinnerlicht, aber nicht weniger dramatisch ist der Konflikt, den das Vorspiel zu *La traviata* (1853) vorführt: Wie ein janusköpfiger Blick, gleichzeitig in die Zukunft und die Vergangenheit gerichtet, wird der Lebensgang von Violetta geschildert: das Leiden,

symbolisiert durch die ätherischen Akkorde, die zu Beginn des 3. Akts wiedererklingen; die leidenschaftliche Geliebte zu der Melodie von "Amami, Alfredo" (Liebe mich, Alfredo) und die Kurtisane mit den frivolen Verzierungen, die sich über die Melodie legen. Ursprünglich hatte Verdi vorgehabt, die Melodie von "Di quell'amor, ch'è palpito" (Jene Liebe, die wie ein Herzschlag ist") zu benutzen, doch dann verwarf er diese Idee wieder, da sie mehr der Sphäre von Alfredo als der von Violetta zugehörig ist, da er doch von Anfang an klarstellen wollte, dass letztere die unangefochtene Protagonistin der Handlung ist.

Dieses Beispiel, wie auch die anderen hier vorgestellten, soll genügen, um zu verdeutlichen, dass für Verdi, der sich gerne als "Mann des Theaters" definierte, die Komposition von Instrumentalvorspielen niemals eine Übung in absoluter Musik oder eine Demonstration kompositorischer Fähigkeiten war, sondern immer, um Gilles de Van zu zitieren, eine "Gelegenheit für Dramatik".

Fabrizio Della Seta
Übersetzung Anne C. Schneider

UNA "OCCASIONE DRAMMATICA": OUVERTURES E PRELUDI DI VERDI

Quella tra Verdi e la Scala fu una storia tormentata di amore, abbandono e riconciliazione. Al maggiore dei teatri italiani egli dovette il suo esordio, la prima delusione e i primi trionfi. Ben cinque delle prime sette opere vi videro la luce, dall'*Oberto* del 1839 alla *Giovanna d'Arco* del 1845. Dovettero poi passare ben ventiquattro anni prima che il Maestro rimettesse piede su quel palcoscenico, e per presentarvi opere già apparse altrove, benché più o meno radicalmente rimaneggiate per l'occasione (*La forza del destino*, 1869; *Aida*, 1872; *Simon Boccanegra*, 1881; *Don Carlos*, 1884). Nacquero infine i due capolavori finali, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), il cui rapporto con la Scala è, per così dire, iscritto nel loro codice genetico. Sui motivi di una così lunga separazione gli studiosi s'interrogano ancora senza giungere a una risposta certa, ma quella prevalente è che Verdi non era soddisfatto delle condizioni esecutive offertegli dal teatro. Nei centoundici anni passati dalla sua morte, la Scala ha ampiamente pagato il suo debito, e il presente CD — in cui l'Orchestra Filarmonica della Scala e Riccardo Chailly presentano undici pagine strumentali ben otto delle quali non furono concepite per il teatro — costituisce il sigillo simbolico di una identificazione col Maestro di Busseto nell'anno bicentenario della nascita.

L'uso di premettere a un'opera una pagina

strumentale introduttiva risale ai primordi del genere. Verso la fine del Seicento si stabilizzarono due tipi formali distinti — ouvertures "alla francese": lento-veloce-lento; sinfonia "all'italiana": veloce-lento-veloce —, che nella seconda metà del secolo successivo confluirono in un nuovo modello universalmente diffuso: un'introduzione lenta seguita da un Allegro in forma sonata. È questa la struttura prevalente nelle opere di Mozart e nella maggior parte di quelle di Rossini (*Barbiere*, *Cenerentola*, *Gazza ladra*); queste ultime fanno uso di una versione semplificata della forma sonata in cui, dopo la sezione di sviluppo, la ripresa accorcia notevolmente il peso del primo tema, o addirittura lo sopprime per tornare direttamente al secondo. Fin dal 1769 Gluck aveva enunciato il principio secondo cui la sinfonia d'opera deve "prevenire gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi, e formare, per dir così, l'argomento". Tale principio era messo in pratica con l'impiego di due procedimenti, anche convergenti: l'anticipazione di temi che si sarebbero poi risentiti nel corso dell'opera e l'impostazione del "clima espressivo" dominante. L'ouverture del *Don Giovanni* è un buon esempio di entrambi. Questo principio era ovviamente assai congeniale alla poetica drammatica di Verdi, che all'inizio della sua carriera aveva davanti a sé gli esempi di Rossini, già elaborati in vario modo dai compositori della generazione

intermedia (Donizetti, Mercadante, Bellini), nonché sollecitazioni provenienti da tradizioni diverse, la francese e la tedesca. Paradossalmente, la pagina che più aderisce al modello rossiniano è una della più mature e per di più legata a un'opera francese, l'ouverture a *Les Vêpres siciliennes* (1855): al Largo introduttivo, gravido di presagi funerei, succede l'Allegro agitato in forma sonata abbreviata, dominato dal grande secondo tema dei violoncelli, in entrambe le esposizioni seguito da una versione aggiornata del tradizionale *crescendo*. La focalizzazione sul cantabile fa peraltro spesso passare in secondo piano la bellezza del momento di transizione che precede la ripresa, la struggente melodia di addio alla patria dei condannati affidata agli archi acuti, sotto ai quali le percussioni continuano a scandire il ritmo funebre che costituisce il vero elemento unificante di tutta la pagina.

Le tre sinfonie giovanili (*Nabucco*, 1842; *Giovanna d'Arco* e *Alzira*, 1845) conservano la distinzione tra sezione introduttiva e Allegro, ma tralasciano la forma classica a favore di una più libera alternanza di movimenti. In particolare, le sezioni introduttive possono comprendere diversi brevi movimenti, alternativamente lenti e rapidi, mentre il più vasto Allegro conclusivo evita i riferimenti alla forma sonata, ma impiega almeno due temi contrastanti (a volte, ma non sempre, tratti dall'opera). È questa la cosiddetta "ouverture à pot-pourri", già impiegata da autori francesi (Boieldieu, Auber), tedeschi (Weber) e dallo stesso Rossini (*Guillaume Tell*, 1829). In

tutti gli esempi verdiani qui presentati le pagine più interessanti sono quelle introduttive: quella di *Nabucco* è incentrata sulla melodia di "Va, pensiero"; quella di *Giovanna* si apre con una frase ansiosa, una vaga anticipazione del futuro "Dies irae" del Requiem, seguita da un delicato Andante di carattere pastorale; quella di *Alzira* sfoggia un garbato colorito esotico. In tutte e tre l'Allegro punta sull'effetto travolgente del ritmo, mentre variabile è la qualità musicale dei temi impiegati.

All'altro capo della produzione verdiana, su un modello simile si basa la Sinfonia della *Forza del destino* (nella versione scaligera del 1869); in essa l'alternarsi apparentemente disordinato di momenti contrastanti è coerente col carattere "romanzesco" della vicenda che sta per essere narrata; ma una forte unità, al di fuori di schemi sonatistici, è assicurata dal prevalere di motivi legati al destino di Leonora — primo fra tutti quello celeberrimo con cui attacca il primo Allegro —, che viene così innalzata al rango di eroina assoluta dell'opera.

Nella versione originale della *Forza* (San Pietroburgo, 1862) invece della Sinfonia era previsto un più breve Preludio, corrispondente alla prima metà di essa. È, questa, una diversa soluzione formale, i cui modelli si possono rintracciare già in alcune opere serie di Rossini (*La donna del lago*), ma che fu messa in voga soprattutto dai *grands-opéras* di Meyerbeer. Alla minore durata cronometrica corrisponde una maggiore concentrazione espressiva, che consente di

puntare l'attenzione sui contrasti essenziali che il dramma a venire svilupperà. Così avviene nel Preludio di *Aida* (1871), dove il tema dell'eroina, simbolo di un sentimento autentico e spontaneo, si confronta direttamente con quello dei sacerdoti, espressione di un disumano senso della ragion di stato. È interessante notare che Verdi immaginò un'operazione analoga a quella della *Forza* trasformando anche questo Preludio in una estesa Sinfonia, che poi scartò giudicandola piena di "pretenziosa insulsaggine." *Aida* è l'ultima opera a far uso di un'introduzione strumentale (*Otello* e *Falstaff* ne faranno a meno), ma la soluzione del preludio era stata usata da Verdi fin dai *Lombardi alla prima crociata* (1843). Per il rifacimento francese di quest'ultima (*Jérusalem*, 1847) egli scrisse una pagina nuova, denominata *Introduction*, altrettanto breve ma più elaborata, che anticipa la scena madre della degradazione di Gaston. Nella nostra selezione essa è seguita da un esempio diverso dell'inventiva orchestrale verdiana, il *divertissement* che egli scrisse appositamente per questa versione, com'era d'obbligo a Parigi, fratello minore ma non indegno dei più noti esempi dei *Vespri*, *Macbeth* (1865) e *Aida*.

I tre brani restanti mostrano diversi gradi di integrazione tra preludio e dramma. Quello del *Corsaro* (1848) si limita a evocare la tempesta, morale e psicologica non meno che meteorologica, che incombe sul protagonista,

brevemente interrotta dalla delicata silhouette di Medora morente. Assai più icastico, il Preludio di *Macbeth* (1847/1865) mette a confronto i due pilastri del dramma: le forze del male, rappresentate dalle streghe, e la fragilità umana, espressa da un'ampia anticipazione della Gran scena del sonnambulismo di Lady Macbeth.

Tutto interiore, ma non meno drammatico, è il conflitto espresso dal Preludio a *La traviata* (1853), che, come uno sguardo anticipatore e retrospettivo a un tempo, ripercorre all'indietro l'itinerario di Violetta: la martire, incarnata dagli eteri accordi che risuoneranno all'inizio del terzo atto, l'amante appassionata, con la melodia di "Amami, Alfredo," la cortigiana, con le frivole fioretture che alla melodia stessa si sovrappongono. In origine Verdi aveva progettato di usare la melodia di "Di quell'amor, ch'è palpito" ma scartò l'idea, perché essa appartiene ad Alfredo non meno che a Violetta, mentre egli desiderava affermare fin dall'inizio che è quest'ultima la protagonista incontrastata della vicenda.

Questo esempio, come gli altri qui illustrati, è sufficiente a mostrare come per Verdi, che amava definirsi "un uomo di teatro," la composizione di pagine strumentali non fu mai un esercizio di musica pura o sfoggio di abilità compositiva, ma sempre, per usare le parole di Gilles de Van, una "occasione drammatica".

Fabrizio Della Seta

UniCredit e Filarmonica della Scala

UniCredit è Main Partner della Filarmonica della Scala dal 2003; insieme promuoviamo la musica, linguaggio universale, rendendola accessibile ad un pubblico ampio e diversificato.

Il Gruppo sostiene la stagione della Filarmonica presso il Teatro alla Scala e le sue tournées in Italia e all'estero. Dalla sua fondazione, infatti, la Filarmonica ha realizzato più di 450 concerti al di fuori dal Teatro alla Scala che l'hanno resa l'orchestra italiana più conosciuta nel mondo.

UniCredit partecipa anche attivamente all'ideazione e realizzazione di progetti speciali come il programma di prove aperte, la trasmissione in diretta di alcuni concerti al cinema e gli spettacoli di educazione alla musica per i bambini della scuola primaria.

Siamo orgogliosi di sostenere anche la realizzazione di questo CD che celebra i 200 anni dalla nascita di Verdi e segna il ritorno della Filarmonica nel mercato discografico.

La nostra lunga tradizione di promozione della cultura musicale fa parte dell'identità del Gruppo e rappresenta un importante strumento di vicinanza alle comunità in cui operiamo, perché facilita il dialogo e favorisce creatività e innovazione.



UniCredit and the Filarmonica della Scala

Since 2003, UniCredit has been the Main Partner of the Filarmonica della Scala, working with the orchestra to promote the universal language of music and to ensure its accessibility to a wide and diverse audience.

Our Group provides support for the orchestra's regular concert season at the Teatro alla Scala in Milan as well as for its national and international tours. Since its establishment, the Filarmonica has performed more than 450 concerts in venues beyond the Teatro alla Scala, making it the most recognisable Italian orchestra in the world.

UniCredit also supports such special initiatives as the orchestra's open rehearsal series, live broadcasts of selected performances in movie theaters, and concerts developed to educate primary school students on the joy of classical music.

We are proud to support this extraordinary orchestra also through the realisation of this album, which celebrates the birth of Giuseppe Verdi 200 years ago and marks the Filarmonica's return to the recording scene.

Our long tradition of promoting culture in all its forms, particularly music, is deeply rooted in our corporate identity. At UniCredit, we believe strongly in the power of music to engage communities, encourage dialogue, and inspire creativity and innovation.



© 2012 Decca Music Group Limited
 © 2012 Decca Music Group Limited
 Executive producers: Mirko Gratton & Alexander Van Ingen
 Recording producer: John Fraser & Ruben Jais
 Recording engineer: Jonathan Stokes
 Assistant engineers: Danilo Giuffré & Domenico Cane
 Protocols operator: Michele Conti
 Recording facilities by GD Acoustic di Danilo Giuffré
 Tape editor: Simon Kiln
 Production co-ordinator: Joanne Baines
 Recording location: Auditorium di Milano, 5–11 June 2012
 Booklet editing: WLP Ltd
 Introductory note & translations © 2012 Decca Music Group Limited
 Cover photo: Silvia Lelli
 Art direction: Anthony Lui for WLP Ltd

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Made in the EU



sounds of the 30s
 Stefano Bollani · Gewandhausorchester
CD 476 4832



beethoven: the symphonies
 Gewandhausorchester
5 CDs 478 3492



bach: 5 piano concertos, bwv 1052–1056
 Ramin Bahrani · Gewandhausorchester
CD 478 2956



gershwin: rhapsody in blue, etc.
 Stefano Bollani · Gewandhausorchester
CD 478 2739



478 3560

