

A photograph of conductor Riccardo Chailly in a dark tuxedo with a white bow tie, captured in a dynamic conducting pose. He is holding a baton in his right hand and gesturing with his left. The background is dark and out of focus, suggesting a concert hall.

RICCARDO CHAILLY  
FILARMONICA DELLA SCALA  
OVERTURES, PRELUDES & INTERMEZZI

GIUSEPPE VERDI 1813–1901

1 **Il finto Stanislao:** Overture 4.51

2 **I Lombardi alla prima crociata:** Prelude to the Trio (Finale of Act III) 4.34

Solo Violin: FRANCESCO DE ANGELIS

ALFREDO CATALANI 1854–1893

3 **La Wally:** Introduction to Act III 3.50

GIOACHINO ROSSINI 1792–1868

4 **La pietra del paragone:** Overture 5.59

GAETANO DONIZETTI 1797–1848

5 **Ugo, conte di Parigi:** Overture 7.28

VINCENZO BELLINI 1801–1835

6 **Norma:** Overture 5.32

UMBERTO GIORDANO 1867–1948

7 **Siberia:** Prelude to Act II 4.34

GIACOMO PUCCINI 1858–1924

8 **Madama Butterfly:** Intermezzo 8.19

9 **Edgar:** Prelude to Act IV 6.22

AMILCARE PONCHIELLI 1834–1886

10 **La Gioconda:** Dance of the Hours 9.47

RUGGERO LEONCAVALLO 1857–1919

11 **Pagliacci:** Intermezzo 3.32

12 **I Medici:** Prelude to Act I 2.57

13 **I Medici:** Prelude to Act III 3.31

ARRIGO BOITO 1842–1918

14 **Mefistofele:** Prelude to the Prologue 5.18

---

FILARMONICA DELLA SCALA  
RICCARDO CHAILLY

## OVERTURES, PRELUDES & INTERMEZZI FROM OPERAS PREMIERED AT LA SCALA

One of the most persistent clichés about nineteenth-century music was the idea that harmony and orchestral music were the exclusive domain of the Austro-German tradition, while melody and opera were confined to Italy. The flaws in this argument become obvious as soon as we consider the vocal gems penned by Schubert, Schumann, Wagner and Brahms and the central role given to the orchestra in the stage works created by the Italian composers featured here. As well as using it to support, reinforce or counter the vocal line, they also wrote purely instrumental numbers which play a key part in the opera as a whole.

Riccardo Chailly is, of course, well aware of this, and one of his stated aims when he took over as music director of La Scala, Milan, was to promote the rich tradition of Italian music, without any hint of nationalistic prejudice, as an integral part of the broader European musical tradition of which he has always been and continues to be such an eminent exponent. In simple terms, now more than ever Chailly is making it clear

that he approaches Rossini, Verdi, Puccini, Catalani and Giordano with exactly the same seriousness of intent as he does Schumann, Brahms, Bruckner and Mahler.

The pieces chosen for this album – overtures, preludes, intermezzos and dances, some very familiar, others virtually unknown – come from Italian operas that were first staged at La Scala (the only exceptions being the two works by Leoncavallo, which were premiered at the nearby Teatro Dal Verme). Rather than being presented chronologically, the excerpts have been ordered to give a sense of contrast from track to track: bright and festive or triumphal pieces alternate with darker, more intense or melancholy numbers. Overall, the selection reflects the way in which Italian opera evolved throughout the nineteenth century, as well as illustrating the different forms that inspired its composers during these years.

The overture to *La pietra del paragone* (1812), reused by Rossini for *Tancredi*, is based on a standard model whose influence lasted at least four decades: a slow introduction followed by a two-part sonata-form

allegro, each part culminating in a powerful crescendo. The overture to Donizetti's *Ugo, conte di Parigi* (1832) follows this same pattern, but when it comes to Bellini's *Norma* (1831) and Verdi's *Il finto Stanislao* (1840), we can see how the composers are now using their overtures to hint at what is to come: both employ a sonata-form contrast between two thematic groups, but otherwise move away from the earlier model, above all by using motifs taken from key scenes in the opera (this is particularly evident in the Bellini).

By the 1830s, however, the emerging trend was to begin with a shorter, more condensed form – the prelude – whose function was to establish the atmosphere of the rest of the opera. This idea, used by Rossini but popularised in French grand opera by Meyerbeer, was then extended as composers began to write instrumental numbers, often dubbed “intermezzos”, to introduce individual acts (similar to the earlier French *entr'actes*) or even individual scenes. One example of the latter is the Prelude to the closing trio of Act III of *I Lombardi alla prima crociata* (1843), a virtuoso miniature violin concerto written for the then leader of the Scala orchestra, Eugenio Cavallini.

Six decades separate *I Lombardi* from *Madama Butterfly* (1904), and in that time

Italian opera's idiom was transformed as the country's composers were exposed to the stimulus of first the French and then the German (and specifically Wagnerian) contemporary opera scene. The “Dance of the Hours” from Act III of *La Gioconda* (1876), for example, is clearly derived from the kind of balletic *divertissement* found in grand opera (the Verdian variety included). Famous for its initial motif and final galop, the dance is also noteworthy for the extended and very beautiful melody entrusted to the cellos in its central section. The second and definitive version of Boito's *Mefistofele* also dates from 1876 (the original version was first staged in 1868). The brilliant trumpet-calls and ethereal sonorities of the Prelude to the Prologue – here concluded by the very last bars of the opera – immediately bring to mind echoes of Wagner's *Lohengrin*, still very much the talk of the town at this point, its memorable Italian premiere having taken place in 1871.

It was *Tristan und Isolde*, however, that became the unavoidable touchstone. Although it was not staged in Italy until 1888, it would have been well known to any composer in touch with current musical events. Echoes of its orchestration and harmonic language can be heard in the Prelude to Act III of *I Medici* (1893), and in the open-

ing of the Intermezzo from *Pagliacci* (1892), where it then gives way to an ardent, more typically “Italian” melody. The Prelude to Act II of Giordano’s *Siberia* (1903, revised 1927) again looks to *Tristan*, but also to the more anguished moments of *Parsifal*. In a nod to the opera’s Russian setting, the prelude draws on a tradition that was just beginning to be assimilated by the European music world: its repeated four-note motif is the opening of the “Song of the Volga Boatmen”, included by Mily Balakirev in his 1866 collection of Russian folksongs and later also arranged by such leading musicians of the twentieth century as Stravinsky, Falla and Glenn Miller.

Wagner was not the only modern influence on the so-called *giovane scuola* (literally “young school”: the generation of Italian composers that included Giordano, Catalani, Leoncavallo and Puccini). A work such as the Introduction to Act III of *La Wally* (1892), characterised by an obsessive circular movement above which the melancholy melody unfurls, is actually more indebted to the operas of Bizet, Delibes or Massenet. Similarly, while the hunt-

ing call in the Prelude to Act I of *I Medici* may be accompanied by swirling strings straight from “The Ride of the Valkyries”, rhythmically it draws directly on the music of a hunt scene in Delibes’s ballet *Sylvia* (1876).

Predictably enough, it is Puccini who looks further ahead than anyone else. The delicate sonorities of the Prelude to Act IV of *Edgar* (1889) are reminiscent of late Fauré and early Debussy, and alert listeners will hear in its second part a surprising anticipation of the Adagietto from Mahler’s Fifth Symphony, composed in 1901–2 and first performed in 1904, like *Madama Butterfly*. The Intermezzo preceding the second part of Act II in the latter opera brings about a change in tone from the (again) almost *Tristan*-esque passion and tension of the first part to a descriptive atmosphere, combining eastern melodic material with the most advanced western harmonic writing. The results are as ultra-modern as anything being produced in this same period by Debussy or Ravel.

Fabrizio Della Seta

Translation: Susannah Howe

## OUVERTURES, PRÉLUDES & INTERMÈDES D’OPÉRAS CRÉÉS À LA SCALA

Dans l’histoire de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, il est un lieu commun qui a la vie dure et selon lequel il faudrait identifier la tradition allemande avec l’harmonie et l’orchestre, et la tradition italienne avec la mélodie et le chant. Ce préjugé ne résiste pas à l’analyse si l’on songe, d’une part, aux trésors mélodiques que renferme l’œuvre de Schubert, ou celles de Schumann, Wagner et Brahms, d’autre part, à l’importance de l’orchestre dans les opéras des compositeurs représentés sur ce disque, orchestre qui est utilisé non seulement pour soutenir, renforcer ou contredire la voix, mais aussi dans des pages exclusivement instrumentales, qu’il faut cependant toujours considérer comme partie intégrante de la structure dramatique.

Riccardo Chailly en est convaincu, lui qui débute comme directeur musical de La Scala avec l’intention déclarée de mettre en valeur la grande tradition italienne sans accents nationalistes, mais en l’inscrivant dans la tradition musicale européenne dont il est un interprète remarquable depuis le début de sa carrière. Pour le dire simple-

ment : depuis toujours, mais aujourd’hui plus qu’avant, Chailly aborde Rossini, Verdi, Puccini, Catalani et Giordano avec la même gravité que Schumann, Brahms, Bruckner et Mahler.

Les morceaux sélectionnés – ouvertures (*sinfonie*), préludes, intermèdes, airs de danse, certains célèbres, d’autres méconnus – proviennent d’opéras italiens qui ont été représentés pour la première fois à La Scala de Milan (à l’exception des deux ouvrages de Leoncavallo, créés dans un autre théâtre de la ville, tout proche, le Teatro Dal Verme). Le programme n’obéit pas à l’ordre chronologique mais à une logique de contrastes : des morceaux brillants, joyeux, triomphaux alternent avec des pages passionnées, sombres, funèbres. Dans l’ensemble, cependant, le disque retrace l’évolution du langage de l’opéra italien, notamment des formes que les compositeurs avaient à leur disposition, sur une période de presque un siècle.

La *sinfonia* de *La pietra del paragone* (1812), que Rossini a ensuite réutilisée dans

*Tancredi*, suit un modèle dont l'influence s'est faite sentir pendant au moins quarante ans : une introduction lente suivie d'un allegro de forme sonate divisé en deux parties où chacune des parties culmine en un crescendo irrésistible. La *sinfonia* de *Ugo, conte di Parigi* (1832), de Donizetti, obéit strictement à ce modèle, tandis que les ouvertures de *Norma* (1831), de Bellini, et du *Faux Stanislas* (1840), de Verdi, manifestent une volonté de coller plus au drame : l'une comme l'autre font référence à la forme sonate avec deux groupes thématiques contrastés, mais elles s'éloignent (la première plus que la deuxième) du schéma traditionnel, et surtout tous les motifs proviennent de scènes importantes de l'opéra.

Cependant, dans les années 1830 s'affirme la tendance de commencer un opéra par une page plus brève et plus concentrée, le prélude, qui a pour fonction de présenter le climat expressif de l'opéra. L'idée, déjà utilisée par Rossini, mais qui se répand sous l'influence des grands opéras de Meyerbeer, est ensuite étendue à des pages – généralement appelées *intermezzo* – introduisant un acte, sur le modèle des entractes français, voire une scène. On a un exemple de ce dernier cas avec l'introduction du trio qui conclut le troisième acte des *Lombards* (1843) de Verdi, un mini-concerto pour violon et orchestre,

d'une écriture très habile, composé exprès pour celui qui était alors le premier violon de La Scala, Eugenio Cavallini.

Soixante et une années séparent *Les Lombards* de *Madame Butterfly* (1904) de Puccini. Le disque montre comment, dans ce laps de temps, le langage de l'opéra italien s'est transformé au contact stimulant d'influences étrangères, tout d'abord françaises, puis allemandes, plus précisément wagnériennes. La *Danse des heures* de Ponchielli, ballet du troisième acte de *La Gioconda* (1876), fait ouvertement référence au grand opéra (y compris verdien). On connaît son thème initial et son galop conclusif, célébrissimes, mais il faut aussi admirer la longue et superbe mélodie confiée aux violoncelles dans la partie centrale. De la même année date la deuxième version, définitive, de *Mefistofele* de Boïto (la première est de 1868). Dans les appels de trompette et les sonorités éthérées du prélude du prologue – conclu ici par les dernières mesures de l'opéra –, il est difficile de ne pas percevoir les échos de *Lohengrin* de Wagner, ouvrage qui faisait parler de lui ces années-là en Italie : la mémorable première italienne date de 1871.

C'est cependant *Tristan* – représenté en Italie seulement en 1888 mais connu de n'importe quel compositeur au goût du

jour – qui est devenu l'inévitable pierre de touche : on relève des traces de son langage harmonique et de son orchestration dans le prélude du troisième acte des *Medici* (1893), de Leoncavallo, comme aussi au début de l'*Intermezzo* de *Paillasse* (1892), où les relents wagnériens cèdent ensuite le pas à une mélodie passionnée plus typiquement italienne. C'est également vers le monde de *Tristan*, mais aussi vers les pages plus tourmentées de *Parsifal*, que regarde le prélude du deuxième acte de *Siberia* (1903, révisé en 1927), de Giordano, où le contexte de l'intrigue justifie des références à la tradition russe que l'Europe musicale était alors en train d'assimiler : le motif répété de quatre notes est l'incipit du célèbre *Chant des bateliers de la Volga*, rendu célèbre par la version publiée par Mili Balakirev en 1866 et qui sera repris au XX<sup>e</sup> siècle par des musiciens aussi fameux que Stravinsky, Manuel de Falla et Glenn Miller.

En fait, Wagner n'était pas l'unique modèle moderne envisageable pour les compositeurs italiens de ce que l'on a appelé la « jeune école ». Dans une page comme l'introduction du troisième acte de *La Wally* (1892), de Catalani, qui se caractérise par un mouvement circulaire obsédant sur lequel se déploie la mélodie mélancolique, on sent plutôt l'influence des opéras récents de Bizet, Delibes

et Massenet. Et dans le prélude du premier acte des *Medici*, si la fanfare de chasse est accompagnée par des traits des cordes qui proviennent directement de *La Chevauchée des Walkyries*, on reconnaît dans le rythme l'écho d'une célèbre page cynégétique du ballet *Sylvia* (1876) de Delibes.

Comme on pouvait s'y attendre, c'est Puccini qui regarde le plus loin vers l'avenir. Le délicat prélude du quatrième acte de *Edgar* (1889) déploie des sonorités semblables à celles, contemporaines, du Fauré de la maturité et du jeune Debussy. Et une oreille attentive pourra déceler dans la deuxième partie une surprenante préfiguration de l'Adagietto de la Cinquième Symphonie de Mahler, composée en 1901–1902 et donnée en première audition en 1904. De cette même année date la première représentation de *Madame Butterfly*, dont on entend l'intermède qui mène à la deuxième partie du deuxième acte. Ici, Puccini transforme la tension passionnée de la première partie, là encore presque tristanesque, en une atmosphère contemplative, mariant un matériau mélodique orientalisant avec une harmonie occidentale audacieuse. Le résultat sonore est des plus modernes, jumeau de ce que créaient à la même époque Debussy et Ravel.

Fabrizio Della Seta  
Traduction : Daniel Fesquet



Filarmonica della Scala and Riccardo Chailly

# OUVERTÜREN, VORSPIELE & INTERMEZZI AUS HISTORISCHEN SCALA-PREMIEREN

Zu den langlebigsten Klischees bezüglich der Musik des 19. Jahrhunderts gehörte der Gedanke, dass Harmonik und Orchesterwerke eine Domäne der österreichisch-deutschen Tradition waren, während sich Italien auf Melodik und Oper konzentrierte. Diese These wird hinfällig, sobald man, zum einen, an die Juwelen der Vokalmusik aus der Feder Schuberts, Schumanns, Wagners und Brahms' denkt oder sich, zum anderen, die zentrale Rolle des Orchesters in den Bühnenwerken der hier vertretenen italienischen Komponisten vergegenwärtigt. Sie benutzten das Orchester, um die Vokallinie zu stützen, zu verstärken oder zu kontrapunktieren, schrieben aber auch reine Instrumentalstücke, die innerhalb des Opernganzen eine zentrale Rolle spielen.

Dessen ist sich Riccardo Chailly voll und ganz bewusst, und als er das Amt des Musikdirektors an der Mailänder Scala antrat, war es eines seiner erklärten Ziele, sich, ohne jede nationalistische Voreingenommenheit, für die reiche Tradition der italienischen Musik einzusetzen, bildet sie doch einen integralen Bestandteil der gesamteuropäischen Musiktradition, als deren prominenter Vertreter er von jeher galt und gilt.

Mit anderen Worten: Mehr noch als früher zeigt sich Chailly entschlossen, ebenso ernsthaft und bedacht an Rossini, Verdi, Puccini, Catalani und Giordano heranzugehen wie an Schumann, Brahms, Bruckner und Mahler.

Die für die vorliegende Zusammenstellung ausgewählten Stücke – Ouvertüren, Vorspiele, Intermezzi und Tänze, einige davon längst vertraut, andere buchstäblich unbekannt – entstammen italienischen Opern, die an der Scala uraufgeführt wurden (einzige Ausnahmen sind die beiden Werke von Leoncavallo, deren Uraufführungen aber am nahe gelegenen Teatro Dal Verme stattfanden). Die Musik wird nicht chronologisch vorgestellt, sondern so, dass sich von Track zu Track Kontraste ergeben: Helle, festliche Stücke wechseln mit dunkleren, ausdrucksstärkeren oder melancholischeren Nummern. Insgesamt widerspiegelt die Auswahl die Entwicklung der italienischen Oper im Laufe des 19. Jahrhunderts und führt zugleich die verschiedenen Formen vor, die die Komponisten der damaligen Zeit inspirierten.

Die Ouvertüre zu *La pietra del paragone* (1812) wurde von Rossini für *Tancredi* wieder-

verwendet; sie basiert auf einem Standardmodell, das mindestens vier Jahrzehnte lang seine Verbindlichkeit behielt: eine langsame Einleitung, gefolgt von einem schnellen Sonatensatz in zwei Teilen, die jeweils in einem kraftvollen Crescendo gipfeln. Die Ouvertüre zu Donizettis *Ugo, conte di Parigi* (1832) folgt gleichfalls diesem Muster, aber Bellinis *Norma* (1831) und Verdis *Der falsche Stanislaus* (1840) lassen erkennen, dass die Komponisten auch Ouvertüren nach eigenem Muster entwarfen, und weisen zugleich in die Zukunft: Beide erzeugen einen sonatenhaften Gegensatz zwischen zwei Themengruppen, entfernen sich aber ansonsten vom früheren Modell, vor allem, indem sie Motive aus entscheidenden Szenen der Oper gebrauchen (dies wird bei Bellini besonders deutlich).

In den 1830er-Jahren allerdings ging die Tendenz dahin, mit einem kürzeren, konzentrierteren Stück – dem Vorspiel – zu beginnen, dessen Funktion darin bestand, auf die Gesamtatmosphäre der Oper einzustimmen. Dieser Gedanke, von Rossini aufgegriffen, aber erst in der französischen *Großen Oper* Meyerbeers voll entfaltet, weitete sich aus, als die Komponisten begannen, Instrumentalstücke (oft mit dem Titel »Intermezzo«) als Einleitung einzelner Akte (ähnlich dem früheren französischen *entr'acte*) oder sogar einzelner Szenen zu schreiben. Ein Beispiel für Letzteres ist das Vorspiel zum Schlussterzett im III. Akt von *I Lombardi*

*alla prima crociata* (1843), ein virtuosos Miniatur-Violinkonzert für den damaligen Konzertmeister des Scala-Orchesters, Eugenio Cavallini.

Einundsechzig Jahre liegen zwischen *I Lombardi* und *Madama Butterfly* (1904); in dieser Zeit wandelte sich das italienische Opernidiom unter dem Einfluss erst der aktuellen französischen und, etwas später, deutschen (speziell der von Wagner geprägten) Opernströmung. Der »Tanz der Stunden« aus dem III. Akt von *La Gioconda* (1876) beispielsweise leitet sich unverkennbar von der Art des Ballett-*divertissement* ab, wie man es in der *grand opéra* (Verdis Ausprägung inbegriffen) findet. Dieser Tanz, berühmt wegen seines ersten Themas und des abschließenden Galopps, ist ferner bemerkenswert aufgrund der weitgespannten, ausgesprochen schönen Melodie, die im Mittelteil den Celli anvertraut wird. Die zweite, endgültige Fassung von Boitos *Mefistofele* datiert ebenfalls von 1876 (die Originalfassung wurde 1868 uraufgeführt). Strahlende Trompetensignale und ätherische Klanggespinste im Vorspiel zum Prolog – es wird hier durch die allerletzten Takte der Oper beschlossen – lassen sogleich an Wagners *Lohengrin* denken, der damals noch in aller Munde war (die denkwürdige italienische Erstaufführung hatte 1871 stattgefunden).

Allerdings wurde erst *Tristan und Isolde* zur alles beherrschenden Instanz. Die italienische Erstaufführung der Oper fand 1888 statt, aber

jeder Komponist, der musikalisch auf dem Laufenden war, dürfte das Stück zu dem Zeitpunkt bereits gut gekannt haben. Anklänge an Orchestrierung und Harmonik des *Tristan* finden sich im Vorspiel zu Akt III von *I Medici* (1893) und am Anfang des Intermezzos von *Pagliacci* (1892), wo sich freilich bald eine leidenschaftliche, mehr dem »Italienischen« entsprechende Melodie durchsetzt. Das Vorspiel zum II. Akt von Giordanos *Siberia* (UA 1903, überarbeitet 1927) orientiert sich gleichfalls am *Tristan*, aber auch an den schmerzlicheren Stellen des *Parsifal*. In Hinsicht auf die in Russland spielende Handlung des Stücks macht das Vorspiel Anleihen bei der dortigen Tradition, die gerade erst ansatzweise von der europäischen Musikwelt assimiliert wurde: Das wiederholte Viertonmotiv entspricht dem Anfang des »Liedes der Wolgaschiffer«, das Mily Balakirew 1866 in seine Sammlung russischer Volkslieder aufgenommen hatte und das später von führenden Komponisten des 20. Jahrhunderts bearbeitet wurde, darunter Strawinsky, De Falla und Glenn Miller.

Der moderne Einfluss auf die sogenannte *giovane scuola* (wörtlich: »junge Schule«; damit ist die Generation italienischer Komponisten gemeint, zu der unter anderem Giordano, Catalani, Leoncavallo und Puccini gehörten) beschränkte sich nicht allein auf Wagner. Ein Stück wie die Einleitung zum III. Akt von *La Wally* (1892) – es charakterisiert sich durch

eine fast zwanghaft beibehaltene kreisende Bewegung, über der sich eine melancholische Melodie entfaltet – verdankt sich eigentlich stärker den Opern von Bizet, Delibes und Massenet. Ähnlich verhält es sich mit dem Jagdruf im Vorspiel zum I. Akt von *I Medici*: Die wirbelnde Streicherbegleitung könnte direkt dem »Walkürenritt« entstammen, entspricht aber rhythmisch exakt der Musik zu einer Jagdszene in Delibes' Ballett *Sylvia* (1876).

Es überrascht nicht, dass Puccini von allen am weitesten in die Zukunft blickt. Die sublimeren Klänge des Vorspiels zum IV. Akt von *Edgar* (1889) erinnern an den späten Fauré und den frühen Debussy, und wer genau hinhört, wird im zweiten Teil eine erstaunliche Vorwegnahme des Adagiettos aus Mahlers Fünfter Symphonie bemerken, die 1901–02 komponiert und 1904 uraufgeführt wurde – wie *Madama Butterfly*. Das Intermezzo, das dem zweiten Teil des II. Aktes dieser Oper vorangeht, markiert einen Wechsel des Tonfalls von der (wiederum) fast tristanesken Leidenschaft und Spannung des I. Aktes hin zu einer beschreibend-atmosphärischen Musik, die östliches Melodiematerial mit avanciertester westlicher Harmonik verbindet. Das Ergebnis ist ebenso ultramodern wie die Musik, die zur gleichen Zeit von Debussy und Ravel geschrieben wurde.

Fabrizio Della Seta  
Übersetzung: Stefan Lerche

## PAGINE STRUMENTALI DI OPERE CHE HANNO DEBUTTATO ALLA SCALA

Uno dei luoghi comuni più duri a morire della storia della musica dell'Ottocento identifica la tradizione tedesca con l'armonia e l'orchestra, quella italiana con la melodia e il canto; un pregiudizio insostenibile in ogni senso se si pensa, da una parte, ai tesori di melodia vocale contenuti nella produzione di Schubert, Schumann, Wagner e Brahms, dall'altra all'importanza dell'orchestra nelle opere teatrali degli autori rappresentati in questo album, usata non solo per sostenere, rafforzare o contraddire l'espressione vocale, ma anche in pagine esclusivamente strumentali, che però vanno sempre valutate come parte integrante dell'organismo drammatico.

Ne è convinto Riccardo Chailly, che inizia la sua direzione musicale della Scala col dichiarato programma di valorizzare la grande tradizione italiana senza pregiudizi nazionalistici, come parte integrante di quella tradizione musicale europea di cui egli, nell'arco della sua carriera, è stato ed è interprete insigne. Per dirla in maniera semplice: da sempre, ma ora più di prima, Chailly

propone Rossini, Verdi, Puccini, Catalani e Giordano con la stessa serietà d'intenti con cui affronta Schumann, Brahms, Bruckner e Mahler.

I brani prescelti – sinfonie, preludi, intermezzi, ballabili, alcuni dei quali notissimi, altri quasi sconosciuti – provengono da opere italiane che hanno visto la luce nel massimo teatro milanese (con l'eccezione delle due di Leoncavallo, comparse nel vicino Teatro Dal Verme). L'impaginazione non segue una successione cronologica ma una logica di contrasto: a momenti brillanti, festosi, trionfali se ne alternano altri appassionati, cupi, funerei. Nell'insieme, il programma disegna l'evoluzione del linguaggio operistico, nonché la storia delle forme di volta in volta disponibili ai compositori, nell'arco di poco meno di un secolo.

La sinfonia de *La pietra del paragone* (1812), riutilizzata da Rossini nel *Tancredi*, rappresenta un modello che ebbe una duratura influenza per almeno quarant'anni: un'introduzione lenta seguita da un Allegro in forma sonata bipartita, in cui ciascuna delle due

metà culmina in un travolgente crescendo. A questo modello formale aderisce strettamente la Sinfonia di *Ugo, conte di Parigi* (1832), mentre le due sinfonie di *Norma* (1831) e de *Il finto Stanislao* (1840) dimostrano la ricerca di una più stretta aderenza al dramma: entrambe fanno riferimento alla forma sonata nel contrasto tra due gruppi tematici, ma l'organizzazione si allontana, più nella prima che nella seconda, dallo schema tradizionale e, soprattutto, tutti i motivi provengono da scene importanti delle due opere.

Negli anni 1830 si stava peraltro affermando la tendenza a iniziare l'opera con una pagina più breve e più concentrata, il preludio, con la funzione di annunciare l'atmosfera espressiva dell'opera: l'idea, già usata da Rossini ma diffusasi sull'esempio dei *grands-opéras* di Meyerbeer, fu poi estesa a pagine, chiamate generalmente intermezzi, che introducono i singoli atti sul modello degli *entractes* francesi, o addirittura singole scene. È quest'ultimo il caso dell'introduzione al terzetto che chiude il terzo atto dei *Lombardi alla prima crociata* (1843), un mini-concerto per violino e orchestra di abilissima scrittura concepito appositamente per l'allora primo violino della Scala, Eugenio Cavallini.

Sessantun anni separano i *Lombardi* da *Madama Butterfly* (1904). Il percorso proposto mostra come in questo arco di tempo il

linguaggio degli operisti italiani sia cambiato attraverso uno stimolante confronto con esperienze straniere, prima francesi, poi anche tedesche, vale a dire wagneriane. Si rifà dichiaratamente al *grand-opéra* (anche verdiano) la *Danza delle ore*, il *divertissement* dal terzo atto della *Gioconda* (1876), popolarissima per il motivo iniziale e per il galop conclusivo, di cui è però da ammirare la lunga e bellissima melodia affidata ai violoncelli nella sezione mediana. Dello stesso anno è la seconda e definitiva versione del *Mefistofele* (la prima è del 1868); negli squilli di tromba e nelle sonorità eteree del preludio al Prologo – qui concluso dalle ultimissime battute dell'opera – è difficile non avvertire gli echi delle impressioni suscitate dal *Lohengrin* wagneriano, che proprio in quegli anni faceva parlare di sé: la memorabile prima italiana è del 1871.

Ma è il *Tristan*, rappresentato in Italia nel 1888 ma ben noto a qualunque compositore aggiornato, a rappresentare il termine di confronto inevitabile: echi del linguaggio armonico e dell'orchestrazione tristaniani si avvertono nel preludio al terzo atto dei *Medici* (1893), come pure nell'inizio dell'Intermezzo di *Pagliacci* (1892), dove poi cede il passo a un'appassionata melodia più tipicamente 'italiana'. Al mondo del *Tristan*, ma anche alle pagine più tormentate del *Parsifal*,

guarda il preludio al secondo atto di *Siberia* (1903, ma riveduta nel 1927) dove l'ambientazione russa giustifica il riferimento a una tradizione che l'Europa musicale stava proprio allora cominciando ad assimilare: il motivo ripetuto di quattro note è l'incipit del celebre *Canto dei battellieri del Volga*, fatto conoscere da Mily Balakirev nel 1866 e poi, in pieno Novecento, arrangiato nientemeno che da Stravinsky, da Manuel de Falla e da Glenn Miller.

Infatti, Wagner non è l'unica esperienza moderna possibile per i compositori della cosiddetta 'giovane scuola': in una pagina come l'introduzione al terzo atto della *Wally* (1892), caratterizzata da un ossessivo movimento circolare su cui si stende la melanconica melodia, si sente piuttosto il confronto col recente *opéra-lyrique* di Bizet, Delibes e Massenet. Nel preludio al primo atto dei *Medici*, la fanfara di caccia è, sì, accompagnata da volate degli archi che provengono direttamente dalla *Cavalcata delle Walkirie*,

ma nel suo ritmo è inevitabile sentire l'eco di una celebre pagina venatoria dal balletto *Sylvia* di Delibes (1876).

Com'è prevedibile, è Puccini a guardare più avanti di tutti. Il delicato preludio al quarto atto di *Edgar* (1889) dispiega sonorità affini a quelle contemporanee del Fauré maturo e del giovane Debussy; e un orecchio attento potrà avvertire nella seconda parte una sorprendente anticipazione dell'Adagietto della Quinta Sinfonia di Mahler, composta nel 1901–2 ed eseguita nel 1904, l'anno stesso dell'apparizione della *Butterfly*. L'intermezzo che in quest'ultima conduce alla seconda parte del secondo atto trascolora dalla tensione appassionata della prima parte, ancora una volta quasi tristaniana, a un'atmosfera descrittiva, combinando materiale melodico orientale con l'armonia occidentale più avanzata. Il risultato sonoro è modernissimo, gemello di quanto negli stessi anni stavano realizzando Debussy e Ravel.

Fabrizio Della Seta

## UniCredit e Filarmonica della Scala

UniCredit è Main Partner di Filarmonica della Scala da oltre 15 anni: una collaborazione che si fonda sulla condivisione di valori profondi quali la diffusione della cultura come motore di sviluppo sostenibile e l'impulso alla creatività e all'innovazione.

La Banca sostiene Filarmonica in tutte le sue iniziative, dalla Stagione dei concerti presso il Teatro alla Scala alle tournée in Italia e all'estero. Dalla sua fondazione, infatti, Filarmonica ha realizzato più di 600 concerti fuori dal Teatro alla Scala che la confermano l'orchestra italiana più conosciuta nel mondo.

Inoltre, UniCredit affianca Filarmonica nella produzione discografica e nei progetti di "Open Filarmonica" con l'obiettivo di portare la grande musica ad un pubblico ampio e in luoghi accessibili a tutti.

Siamo quindi orgogliosi di contribuire alla realizzazione di questo nuovo album, che raccoglie Preludi, Sinfonie e Intermezzi di opere rappresentate alla prima del Teatro alla Scala, e di consentire a sempre più persone di apprezzare l'eccellenza delle performance di Filarmonica.



## UniCredit and the Filarmonica della Scala

UniCredit has been the Main Partner of the Filarmonica della Scala for more than 15 years. It is a partnership which was founded on the shared core beliefs that cultural promotion is an important catalyst of sustainable development as well as the inspiration for creativity and innovation.

The Bank supports the Orchestra's concert season at the Teatro alla Scala in Milan as well as its international tours. Since it was first established, the Orchestra has performed more than 600 concerts on tour, which further exemplifies the Filarmonica della Scala's status as the best-known Italian orchestra in the world.

UniCredit's support of the Orchestra extends to recording and its "Open Filarmonica" projects, which both aim to make great music accessible to the public at large. We are proud to contribute to the realization of this new album, which collects Overtures, Preludes and Intermezzi of operas premiered at the Teatro alla Scala. We hope this collaboration will allow more people to appreciate the excellence of the art of the Filarmonica della Scala.



**Puccini: Turandot**  
Chailly · Teatro Alla Scala  
DVD 074 3937  
Blu-ray 074 3938



**Viva Verdi: Ouvertures & Preludes**  
Chailly · Filarmonica della Scala  
CD 478 3559



**Viva Verdi: the La Scala Concert**  
Chailly · Filarmonica della Scala  
DVD 074 3894

Executive Producer: Dominic Fyfe · Recording Producer: John Fraser  
Recording Engineer: Philip Siney · Assistant Engineer: Ian Watson  
Recording Editor: Julia Thomas · Production Coordinator: Joanne Baines  
Recording Dates: 23–27 June 2016 · Recording Location: Teatro degli Arcimboldi, Milan  
Product Management: Sam Le Roux

Publishers: Chicago University Press and Casa Ricordi, Milan (Il finto Stanislao, critical edition by Francesco Izzo); Fondazione Rossini, Pesaro in cooperation with Casa Ricordi, Milan (La pietra del paragone, critical edition by Patricia B. Brauner/Anders Wiklund); Casa Ricordi, Milan (Norma, critical edition by H. C. Robbins Landon/Gunther von Noé; Edgar, critical edition by Linda B. Fairtile; I Medici, critical edition by Graziano Mandozzi); Copyright control (Ugo, conte di Parigi); Copyright and Publishing Casa Musicale Sonzogno, Milan (Siberia; Pagliacci, critical edition by Giacomo Zani)

© 2017 Decca Music Group Limited · © 2017 Decca Music Group Limited

Introductory note © 2016 Decca Music Group Limited

Photos © Silvia Lelli · Art Direction: Fred Münzmaier · Printed in the EU