

ANDREA MONTELLA

Ludwig van Beethoven.
Le Sinfonie n. 1 e n. 2
nelle interpretazione di Furtwängler,
Klemperer, Karajan e Abbado
(con l'analisi comparata delle varianti)



INDICE SOMMARIO

Capitolo I

I principi generali della storia dell'interpretazione

1.1. I percorsi inventivi dell'interpretazione musicale	1
1.2. Prassi esecutiva e opera d'arte	9
1.3. Il dibattito critico dalla seconda metà del Novecento agli anni Duemila	14

Capitolo II

I Maestri nella Storia:

*Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer,
Herbert von Karajan, Claudio Abbado.*

Le tecniche esecutive dell'opera beethoveniana

2.1. La peculiarità gestuale nella conduzione orchestrale di Wil- helm Furtwängler	41
2.2. Caratteristiche e ricerca sonora nella direzione di Karajan	54
2.3. Klemperer tra biografia e arte della direzione	59
2.4. Claudio Abbado e l'impronta della sua direzione	63

Capitolo III

Le prime due sinfonie di Beethoven nell'interpretazione di:

*Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer,
Herbert von Karajan, Claudio Abbado*

3.1. Le <i>Sinfonie n. 1 e n. 2</i> di Ludwig van Beethoven: breve excursus sulle interpretazioni, sulla struttura e sulla storia delle opere.	67
--	----

3.2. Nota e criteri di edizione delle varianti	92
Discografia	93
3.3. <i>Sinfonia n. 1</i> in Do maggiore op. 21: Analisi delle varianti . . .	94
A.1. Analisi comparativa	95
A.2. La continuità del tempo nel primo movimento.	98
3.4. <i>Sinfonia n. 2</i> in Re maggiore op. 36: Analisi delle varianti . . .	104
CONCLUSIONI	112
<i>Bibliografia</i>	117
<i>Sitografia</i>	120
<i>Indice dei nomi</i>	121

Capitolo I

I PRINCIPI GENERALI DELLA STORIA DELL'INTERPRETAZIONE

1.1. I percorsi inventivi dell'interpretazione musicale (*).

La riflessione che pone le scelte interpretative dell'esecutore al centro di un processo artistico si è affermata durante il secolo scorso, seppure l'inizio del dibattito intorno all'interpretazione musicale sia collocabile a cavallo tra Sette e Ottocento⁽¹⁾. In epoca barocca, infatti, l'esecutore partecipava al completamento della partitura con singole scelte interpretative (cadenze, abbellimenti, virtuosismi), invece dal classicismo in poi gli spartiti includevano le intenzioni interpretative dell'autore. Solo nel corso del XIX secolo si è cominciato a considerare la partitura come corpo autonomo, slegato dalla prassi esecutiva, con il compositore che ha iniziato ad assumere un ruolo sempre più importante rispetto all'esecutore. Durante l'Ottocento, inoltre, si rinvia allo stato

(*) Ai lunghi colloqui con il Prof. Rostagno si deve l'idea di questo lavoro e alla sua memoria va il grato pensiero per quanto ha voluto e potuto consigliarmi.

(1) Cfr. L. ATTADEMO, *Contributi a una storia dell'interpretazione musicale: l'interpretazione come creazione e la nascita della riproduzione sonora. L'interpretazione come creazione*, in AA.VV., *Musica e interpretazione: Soggettività e conoscenza nell'esecuzione musicale*, Torino, Trauben 2002, p. 67.

di compiutezza dell'opera musicale, prendendo coscienza che nella scrittura musicale acquista un peso specifico ogni singolo elemento, cosicché, nonostante l'indicazione precisa lasciata dall'autore, l'interprete dovrà porsi il problema di scoprire il valore che ciascuna componente ricopre nell'opera.

In uno specifico riferimento alle problematiche interpretative incontrate dagli esecutori, ricorre, spesso, negli approfondimenti critici, l'esempio di Beethoven. Fondamentale, infatti, sarà lo sforzo conoscitivo che bisognerà attuare, per riuscire ad entrare in maniera corretta nel mondo dell'autore, nel tentativo di riuscire a leggerne i pensieri, in modo da proporre una propria decodifica delle opere che, però, non potrà mai essere considerata definitiva.

Gli studi in proposito hanno individuato due esigenze che portano a questa considerazione, derivate per lo più dalla distanza temporale che si stabilisce sempre di più tra autore ed esecutore: 1) l'esigenza di riprodurre fedelmente la partitura, nel tentativo di consegnare alle stampe edizioni che corrispondano correttamente a quanto ideato dall'autore; 2) la tendenza verso una concezione "teologica" dell'opera, nel senso che la sua creazione si presenta come una rivelazione che pone in stretto rapporto l'autore con il divino⁽²⁾.

L'elemento nodale della questione viene, però, affrontato nel dibattito contemporaneo, in particolare, quando al dualismo iniziale si aggiunge l'importanza che ricopre il ruolo del-

(2) Tra i saggi alla base di questo dibattito si ricordano P. KIVY, *Platonism in music: a kind of defense*, in P. LAMARQUE-S.H. OLSEN, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition*, Aberdeen, University Press 1983, pp. 99-101; ID., *Platonism in music: another kind of defense*, in «American Philosophical Quarterly» 24 (1987), 3, pp. 245-52; J. LEVINSON, *What a musical work is*, in «The Journal of Philosophy», 77 (1980), pp. 5-28; G. CURRIE, *An ontology of art*, London, Macmillan 1989. Vd. anche, per un più ampio quadro bibliografico, il lavoro di A. ARBO-M. RUTA, (*sous la direction de*) *Ontologie musicale. Perspective et débats*, Paris, Hermann 2014.

l'ascoltatore. Sotto la spinta del nuovo asse costituito dal rapporto stretto tra autore→esecutore←ascoltatore vanno sgretolandosi le teorie che dominavano l'ermeneutica prima e qualche decennio dopo le due guerre mondiali. Nell'attraversamento del pensiero critico, non si tralascerà, pertanto, di citare le teorie delle scuole di pensiero che hanno contribuito a formare i direttori delle opere beethoveniane. Non si è ritenuto, però, funzionale allo sviluppo di questo lavoro, di riprodurre le migliaia di pagine che il dibattito critico ha prodotto nei suoi più ampi risvolti, ancora oggi in pieno svolgimento ai due lati dell'oceano, dividendo nettamente la cultura europea – più vicina a un concetto tradizionale di mediazione utilizzato da Adorno, in ripresa della dottrina hegeliana, in cui l'individualità dell'autore e il significato dell'opera mantengono una loro specificità nell'insieme, seppure continuamente rinegoziata⁽³⁾ – dalla cultura anglosassone, che si è spostata più decisamente su una visione analitica. Si tengano nel debito conto le discussioni fra europei di tradizione – che sintetizzano alcuni opposti: Adorno e Gadamer, fenomenologia e neo-fenomenologia (Gernot Böhme) – e americani analitici, sulla linea di Arthur Danto, Jerrold Levinson e neo-deleuziani⁽⁴⁾.

Un altro nodo fondamentale che ha accompagnato il dibattito critico musicologico va ricercato nella riflessione sul-

⁽³⁾ Mediazione è l'esigenza di pensare A e non A in unità, di pensare congiuntamente i poli della contraddizione. «Mediazione dunque non significa mai, in Hegel [...] qualcosa di mezzo fra gli estremi, perché la mediazione si raggiunge attraverso il passaggio fra gli estremi stessi come tali». Vd. TH.W. ADORNO, *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Vol. 5, pp. 257-258. La traduzione italiana è a cura di Franco Serra (*Tre studi su Hegel*), mentre la revisione della traduzione e l'edizione è a cura di Giovanni Zanotti, Il Mulino, Bologna 2014.

⁽⁴⁾ Per una chiara esposizione della problematica, cfr., P. MONTANI, *L'estetica contemporanea*, Roma, Carocci 2004. Segnalo, inoltre, che, anche se non discusso, sarà puntualmente citato il materiale bibliografico che rappresenta un elemento costitutivo delle riflessioni che seguiranno.

Capitolo II

I MAESTRI NELLA STORIA: WILHELM FURTWÄNGLER, OTTO KLEMPERER, HERBERT VON KARAJAN, CLAUDIO ABBADO. LE TECNICHE ESECUTIVE DELL'OPERA BEETHOVENIANA

2.1. La peculiarità gestuale nella conduzione orchestrale di Wilhelm Furtwängler.

Volendo sinteticamente procedere in una panoramica che possa meglio consentire al lettore di cogliere le concise riflessioni a commento delle varianti che seguiranno, bisogna ricordare almeno i tratti principali che hanno caratterizzato la formazione e la storia degli anni in cui i quattro direttori oggetto del nostro studio hanno operato nel campo musicale.

Wilhelm Furtwängler ⁽¹⁾ fu molto attento al problema del suono. In seguito al periodo trascorso a Chicago, come diret-

⁽¹⁾ Wilhelm Furtwängler (Berlino 1886-Baden 1954) studiò a Monaco composizione e direzione d'orchestra con Felix Mottl, storico interprete wagneriano. Assistente giovanissimo di Hans Pfitzner, ebbe vari incarichi come direttore d'orchestra, in varie città dell'area germanica (Breslau, Lubeca, Mannheim, Francoforte, Vienna). Fu nominato direttore a vita della Filarmonica di Berlino nel 1924. Interprete cosiddetto romantico, ha diretto opere di Beethoven, Wagner, Bruckner, Brahms. Musicista completo, ottimo

tore della Chicago Symphony Orchestra, sviluppò un'idea interessante sulle diverse sonorità delle orchestre europee rispetto a quelle americane. In America, infatti, la qualità dell'interpretazione di una sinfonia di Beethoven è consequenziale alla qualità dell'orchestra in sé. L'interpretazione in America, stando all'idea del direttore tedesco, era considerata solo come una questione di gusto, mancante però di uno stile esecutivo. A New York, ad esempio, si ingaggiavano i migliori artisti del mondo (violinisti austriaci o boemi, legni della Francia, ottoni della Germania, ecc.), di conseguenza il virtuosismo tecnico e la bellezza sonora delle orchestre erano fuori dal comune: e l'insieme?

Nella tradizione del repertorio orchestrale europeo (di cui Furtwängler era stato protagonista), le orchestre, per tradizione, non hanno solo una propria caratterizzante sonorità, ma anche un istinto, uno stile, grazie al quale la sensibilità di ognuno si fonde con quella dell'insieme. Orchestre come la Filarmonica di Vienna sarebbero, infatti, impossibili da trovare in America, in quanto diversi sono gli stili esecutivi dei musicisti presenti all'interno dello stesso gruppo orchestrale. Il compito del direttore, quindi, si concretizza principalmente nella capacità di creare una sensibilità comune, che può essere determinata solo da una visione omogenea delle singole parti strumentali, che, diversamente, non potrebbe essere rappresentata con il solo gesto.

Nella prassi operativa, ai fini della creazione di una sonorità precisa, Furtwängler disdegna la possibilità delle infinite ripetizioni com'è, spesso, di prassi durante le prove, in

pianista, intellettuale colto e raffinato, compositore e saggista, aveva un personalissimo approccio tecnico con l'orchestra e i musicisti. Tramite un gesto sfumato, morbido, che racchiudeva in sintesi tutte le complessità della partitura, riusciva in piena libertà ad esprimere la visione intensa e soggettiva dell'opera d'arte. Le sue ondulate agogiche e il caratteristico plastico fraseggio lo ponevano agli antipodi della scuola toscanianiana.

Capitolo III

LE PRIME DUE SINFONIE DI BEETHOVEN NELL'INTERPRETAZIONE DI: WILHELM FURTWÄNGLER, OTTO KLEMPERER, HERBERT VON KARAJAN, CLAUDIO ABBADO

3.1. Le *Sinfonie n. 1 e n. 2* di Ludwig van Beethoven: breve *excursus* sulle interpretazioni, sulla struttura e sulla storia delle opere.

La convinzione che un percorso tracciato attraverso una scrupolosa linea di comparazione, potesse rivelarsi di utile supporto scientifico alle teorie che nel tempo, gli studiosi hanno elaborato a proposito dei singoli direttori è alla base dell'idea che sottende il lavoro di confrontare alcune delle più importanti interpretazioni delle prime sinfonie beethoveniane. Il proposito che ha mosso questo procedimento è stato rivolto, quindi, alla ricerca di varianti anche minime dalle quali poter ricavare spunti di analisi, osservazioni, conferme o smentite a quanto fino ad oggi è stato prodotto dagli studi di settore sulla direzione della *Prima Sinfonia*.

Per meglio comprendere le differenze che si percepiscono nella forza e nel peso dell'interpretazione dei quattro direttori d'orchestra oggetto di questo studio, bisogna comprendere a fondo la natura dell'attività gestuale, unitamente al lavoro esegetico che sta alla base delle diverse esecuzioni.

In realtà, la fase elaborativa, benché visibile nelle forme esecutive, è la più segreta e la più misteriosa di tutte le azioni nel campo dell'interpretazione musicale. Misteriosa non nel senso in cui suggestione e fattori irrazionali potrebbero avere una rilevanza maggiore di quella del musicista con il proprio strumento, ma nella misura in cui il direttore e il suo strumento (orchestra), il modo in cui se ne serve e lo domina, si collega ai contesti, rivelando dei contorni più complessi rispetto a quanto inizialmente sembra in apparenza. Come un cantante possiede la propria voce, infatti, il violinista il proprio suono, e così via, allo stesso modo, ogni singolo direttore possiede una propria "sonorità", che si presenta più chiaramente strutturata se prodotta dall'orchestra da lui formata.

L'idea di proporre un raffronto sulle diverse letture delle prime vere composizioni sinfoniche di Beethoven presenta una serie di insidie in cui facilmente si potrebbe incorrere; resta, però, vivo il tentativo di offrire un contorno più o meno definito di come, nell'arco di un secolo circa, l'autore tedesco sia stato letto da alcuni dei direttori che hanno contribuito in maniera significativa a scrivere la storia della direzione orchestrale moderna. La difficoltà dell'*excursus* varian-tistico sull'opera dell'autore tedesco, viene, d'altronde, segnalata da uno dei protagonisti osservati in questo lavoro, e mi riferisco a Furtwängler, che riteneva l'arte della direzione troppo recente per essere teoricamente definita.

Osservando ciò che accadeva nei secoli trascorsi, si può dedurre che il passato esisteva solo nella misura in cui era legato al presente, giacché tutto si sviluppava in maniera contigua ed organica. Prendendo come riferimento alcune opere, gli oratori di Händel, ad esempio, i quartetti di Haydn, le opere di Mozart, si giunge alla facile conclusione che le sinfonie di Beethoven rappresentavano un mondo a sé. Gli autori creavano lo stile per la loro epoca e ogni opera guidava e dettava le forme compositive alla sensibilità e all'inter-

come testi di riferimento dell'autore, seguite fedelmente nella comparazione dell'ascolto. Per una più agile modalità di lettura, si è scelto di segnare i vari autori e le edizioni utilizzate con la semplice sigla puntata, corrispondente alla lettera iniziale del cognome del direttore interprete; quando le iniziali risultano simili si è adottata la contrazione del cognome, con l'aggiunta di una lettera distintiva che segue l'iniziale grafema.

Discografia

- HERBERT VON KARAJAN, *Beethoven, le 9 Sinfonie*, Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon 1963.
- CLAUDIO ABBADO, *Beethoven*, Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon 2015.
- WILHELM FURTWÄNGLER, *Beethoven, the 9 Symphonies*, Wiener Philharmoniker, Warner Classic 1948-1954.
- OTTO KLEMPERER, *Ludwig van Beethoven*, New Philharmonia Orchestra, Royal Festival Hall, London 1970 (*Sinfonia n. 1*); Philharmonia Orchestra, Londra 1957 (*Sinfonia n. 2*).

L. VAN BEETHOVEN, *Symphony No. 2, in D major, Op. 36*, a cura di Jonathan Del Mar, Bärenreiter Kassel, Basel-London-New York-Praha 2009⁶.

3.4. Sinfonia n. 1 in Do maggiore op. 21: Analisi delle varianti.

Ludwig van Beethoven - Sinfonia n. 1 in Do magg. op. 21

	<i>Adagio molto- All. con brio</i>	<i>And.te cantabile</i>	<i>Minuetto</i>	<i>Adagio- All. molto</i>
FURTWÄNGLER <i>Wiener Phil.</i>	7'56''	7'23''	3'52''	6'25''
KARAJAN <i>Berliner Phil.</i>	9'30''	5'50''	3'56''	5'41''
KLEMPERER <i>New Phil.</i>	9'50''	8'45''	3'57''	6'15''
ABBADO <i>Berliner Phil.</i>	9'04''	7'39''	4'34''	5'34''

Legenda:

F. = Furtwängler

Kl. = Klemperer

Ka. = Karajan

A. = Abbado

pp = pianissimo

f = forte

sf = sforzato

p = piano

ff = fortissimo

fp = forte piano

cresc. = crescendo

dim. = diminuendo

p sub. = piano subito

A.1. Analisi comparativa

Adagio molto croma = 88

FURTWÄNGLER	(Wiener Philharmoniker)	croma = 72
KLEMPERER	(New Philharmonia)	croma = 76
KARAJAN	(Berliner Philharmoniker)	croma = 76
ABBADO	(Berliner Philharmoniker)	croma = 76

■ Misura 3. I due *fp* iniziali e il *p*.

- F. appena accennato il *fp* - alla misura 3 *p*, si nota e un indugio prima del *ff*. Furtwängler sottolinea l'approdo al grande accordo *ff* sulla dominante, non insiste, inoltre, sull'effetto *fp*, (che d'altra parte è impronta caratteristica dell'autore), probabilmente per puntare sulla grande linea.
- Kl. decisi e profilati i *fp*. La sonorità generale è solenne, ampia, come solitamente è lo stile di Klemperer.
- Ka. quasi sorvola sui *fp* che *disturberebbero* la sua linea imperturbabile di "legato infinito". Per la cura del suono rotondo ed eufonico il *p* alla misura 3 diviene un ricco *mf*.
- A. disegna un *fp* appena percettibile.

■ Misura 4. Il *ff* tenuto dei violini I.

- F. esegue un diminuendo al *p*. Prende subito un tempo più lento per sottolineare il *pathos* della nuova frase.
- Kl. il *ff* tenuto per tre crome (come segnato). Prosegue a tempo.
- Ka. mantiene il *ff*, ma riproduce quasi un diminuendo. Modifica leggermente il tempo.
- A. come sopra, ma non cambia il tempo.

■ Misure 8-11. Il tenuto tra le sezioni, il *p subito*, la sortita dei corni.

- F. non considera il *tenuto*. Piccola cesura prima del *p sub*. Ignora la forcilla dei corni: si concentra sulla linea dei bassi.
- Kl. collega gli accordi con efficacia. *p sub*. d'effetto. Corni in rilievo ma senza forcilla.
- Ka. tenuti ben collegati. Bella sonorità il *p sub*. La forcilla dei corni è ignorata.
- A. forse considera il *tenuto* una sorta di marcato e separa gli accordi. Il *p sub* viene disturbato dal timpano. I corni sono in giusto rilievo. Abbado rivela in queste battute la sua oggettività e classicità; si concentra più sul disegno che sulle dinamiche.

■ Misura 12. Le bisrome.

- F. molto sfuggite, senza peso, quasi un abbellimento, leggero indugio preparatorio.
- Kl. bisrome ben marcate.

CONCLUSIONI

La complessità interpretativa non consente di formulare un giudizio assoluto sulle proposte esecutive oggetto di questo lavoro, lo scopo è quello di capire in che modo Beethoven abbia dialogato, attraverso l'universalità della sua musica, con alcune alte espressioni della modernità. Si è provato ad aprire una riflessione, lasciando dei punti in sospeso, perché nell'interpretazione musicale niente può essere definito e circoscritto. Se Klemperer ricercherà nelle grandi arcate il maestoso, come cifra stilistica che lui identifica in Beethoven, Abbado individuerà nei movimenti agili delle dinamiche riprodotte dal numero cameristico degli orchestrali le linee musicali beethoveniane, così come la ricercatezza della precisione di Karajan sembra confliggere con l'istintività di Furtwängler. La grandezza di Beethoven si manifesta nella capacità di costruire l'opera in armonia con il suo presente, di introdurre citazioni, prendendo spunti da un mondo a lui caro e vicino per poi ribaltarli e lasciarli un attimo dopo proponendo spinte in avanti velocissime. Di qui nasce il proponimento di osservare il certosino lavoro dell'autore attraverso una lente di ingrandimento, confrontandolo con quello degli esecutori. A tal proposito, come si potrà notare, le diversità interpretative spesso si racchiudono nei singoli episodi, si celano nelle cellule che rischiano di sfuggire a un esame che valuta l'insieme, in alternativa si è scelto l'ascolto minuzioso, nello sforzo di cogliere lo spirito critico dell'esecutore, fotografando ogni significativa singola frase ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ L'ascolto non sempre riesce a mettere in rilievo le scelte integrali dell'interprete, talvolta, l'insieme viene filtrato dalla qualità delle incisioni, impedendo di catalogare alcune scelte musicali alla più generale visione teo-

INDICE DEI NOMI (*)

- Abbado Claudio, 63-66, 70-73, 93, 112, 115
Adorno Theodor Ludwig Wiesen-
grund, 3, 37, 47, 48
Albrechtsberger Johann Georg, 76
Alfieri Michela Gioia, 86
Amenda Karl, 86
Anderson Emily, 86
Anselmi Margherita, 20, 23
Apprich Clemens, 27
Arbo Alessandro, 2, 4
Aristotele, 57
Arpaia Maria Vittoria, 113
Artaud Antonin, 28
Attademo Luigi, 1, 13
- Bach Johann Sebastian, 12, 66, 80, 84
Bachtin Michail, 29
Barthes Roland, 16
Bassi Bruno, 28, 66, 90
Basso Alberto, 113
Beethoven Ludwig van, 19, 24, 35-
36, 41-42, 47-48, 50-52, 54, 56,
59, 63, 65, 68, 70-78, 80, 82-93,
112-116
Bekker Paul, 90
Berio Luciano, 114
Berlioz Hector, 84, 88
Bertinetto Alessandro, 4, 6-8, 35
- Bertini Piero Oddo, 46
Betti Emilio, 10, 18-20, 34
Bianco Franco, 17
Bloch Ernst, 64-65
Boccherini Luigi, 80
Bodei Remo, 64-65
Bohlman Philip Vilas, 5
Böhme Gernot, 3
Born Georgina, 29-30, 36
Boulez Pierre, 23
Brahms Johannes, 36, 41, 59, 65
Brandenburg Sieghard, 86
Brea José Luis, 27
Brean Julien, 12
Brentano Franz, 26
Broodthaers Marcel, 27
Brooke-Rose Christine, 36
Brown Clive, 93
Bruckner Anton, 41, 46, 50, 52, 55,
59
Bülow Hans, 55
- Čajkovskij Pëtr Il'ič, 59
Cantelli Guido, 64
Cappelletto Sandro, 75
Caprioglio Roberta, 69
Cattò Nicola, 43
Chegai Andrea, 75
Chopin Fryderyk, 24, 32, 35, 78

(*) Nell'indice non si riportano le pagine in cui si ripetono i nomi dei maestri oggetto dell'analisi variantistica.

- Cocchi Luigi, 86
 Cook Nicholas, 5
 Corelli Arcangelo, 78
 Coronedi Paola, 86
 Corsetti Giorgio Barbiero, 28
 Cozzolino Laura, 7, 16, 17, 34
 Croce Benedetto, 9, 21-23
 Culler Jonathan, 36
 Currie Gregory, 2
 Cutugno Marta, 71
- Dahlhaus Carl, 47, 56
 D'Amico Fedele, 84
 D'Angelo Paolo, 7
 Danto Arthur, 3, 7
 Debussy Claude, 24
 Della Croce Luigi, 86
 De Kerchove Derrick, 28
 Del Mar Johnatan, 93
 De Masi Domenico, 32
 Duffolco Magni Enzo, 76
- Eckhardt Ulrich, 66
 Eco Umberto, 36
 Ejzenštejn Sergej Michajlovič, 28
- Fassone Alberto, 56
 Fischer-Lichte Erika, 5
 Foletto Angelo, 113
- Furtwängler Wilhelm, 38, 41-53, 55-59, 64, 66, 68-73, 93, 112-116
 Fusillo Massimo, 28
- Gadamer Georg, 3, 12, 14, 16-17, 19, 22, 39
 Gell Alfred, 31
 Gentile Giovanni, 26
 Giacomelli Marco Enrico, 29
 Goehr Lydia, 30
 Goodman Nelson, 6
 Gould Glenn, 12
 Grampa Giuseppe, 48
 Graziosi Giorgio, 115
 Greenberg Clement, 29
- Guattari Felix, 27
 Guicciardi Giulietta, 86
 Gulda Frederick, 63
 Gusman Tancredi, 5
- Händel Georg Friedrich, 68
 Hanslick Eduard, 33
 Haydn Franz Joesph, 54, 68, 76-78, 82, 84, 90-91
 Hegel Georg Wihelm Friedrich, 3
 Heidegger Martin, 16, 18
 Heyworth Peter, 115
 Hindemith Paul, 60
 Hinrichsen Hans Joachim, 117
 Hitler Adolf, 60-61
 Hoffman Józef, 55
 Hoffmeister Franz Anton, 77
 Howell Ernest, 86
- Iudica Giovanni, 26
- Kant Immanuel, 33
 Karajan Herbert von, 55-59, 64-66, 70-72, 74, 93, 112, 115
 Kivy Peter, 2, 6-7
 Klemperer Otto, 59-63, 70, 72-73, 93, 114-116
 Krauss Rosalind, 27, 29
 Krenek Ernst, 61
 Kristeva Julia, 29
- Lamarque Peter, 2
 Latour Bruno, 31
 Leech-Wilkinson Jerrold, 117
 Leoni Stefano, 116
 Levinson Daniel Jerrold, 2-3, 7, 35,
 Lichnovsky Carl, 88
 Ligeti György Sándor, 66
 Liszt Franz, 55
- Mahler Gustav, 62, 90
 Maisano Raffaele,
 Mancini Carolina, 29
 Manovich Len, 27
 Manzoni Giacomo, 47, 66, 87
 Martone Mario, 28

Marx Karl, 62, 65
 Mathieu Vittorio, 12
 Mazzini Federico, 47
 Mazzoni Augusto, 17-19, 33-34
 Mendelssohn Felix, 65
 Meucci Renato, 116
 Michelangeli Arturo Benedetti, 23-24
 Montani Pietro, 3
 Monteverdi Claudio, 66
 Mottl Felix, 41
 Mozart Wolfgang Amadeus, 36, 54,
 68, 77-80, 82-84, 91

 Napoli Ettore, 21
 Nhol Ludwig, 85
 Nietzsche Friedrich, 33, 50, 62
 Nikisch Arthur, 44
 Nono Luigi, 66

 Olsen Stein Haugom, 2

 Paci Enzo, 26
 Palestrina Giovanni Pierluigi, 57
 Paparelli Simona, 5
 Pappano Antonio, 43
 Parente Alfredo, 20-24
 Pareyson Luigi, 8, 10, 12, 17-20
 Pater Walter Horazio, 33
 Paumgartner Bernhard, 55
 Pfitzner Hans, 41, 61
 Pietrobon Massimo, 86
 Piperno Franco, 75
 Platone, 6
 Plutarco, 86
 Praz Mario, 33
 Predelli Stefano, 6-7
 Prefumo Danilo,
 Pugliatti Salvatore, 20, 25-26

 Quaranta Domenico, 27
 Quattrocchi Arrigo,

 Rattalino Piero, 32, 78
 Recalcati Massimo, 22
 Resta Giorgio, 21-22, 26
 Ricoeur Paul, 48

 Rihm Wolfgang, 66
 Rink John, 116
 Roncigli Audrey, 43
 Rorty Richard, 36
 Rostagno Antonio, 1, 39, 48, 75
 Ruta Marcello, 2

 Samale Hansalick Nicola, 91
 Sandron Remo, 114
 Schalk Franz, 55
 Schenker Heinrich, 45
 Schönberg Arnold, 58, 60-61
 Schubert Franz, 65
 Schwitters Kurt, 28
 Senici Emanuele, 75
 Serra Franco, 3
 Slater Berry Josephine, 27
 Šorba Carlotta, 47
 Šostakovič Dmitrij Dmitrievič, 55
 Stenzl Jurg, 44-45
 Strauss Richard, 55, 57
 Stravinskij Igor' Fëdorovič, 33, 66
 Swarowsky Hans, 63, 73
 Swieten Gottfried, 84
 Szell Georg, 64

 Tancredi Gusman, 5
 Thomson James, 84
 Tiezzi Federico, 28
 Toscanini Arturo, 43, 56, 58-59, 63-64

 Ugolini Gherardo, 50

 Valéry Paul, 17, 25
 Vattimo Gianni, 17
 Votto Antonino, 63, 73

 Wagner Richard, 28, 34, 41, 55, 60
 Walter Bruno, 59, 90
 Wegeler Franz Gerhard, 85-88
 Weibel Peter, 27
 Weill Kurt, 61

 Zanotti Giovanni, 3
 Zignani Alessandro, 116
 Zurletti Michelangelo, 26