



RAVENNA FESTIVAL 2010

Royal Philharmonic Orchestra

direttore

Charles Dutoit

Palazzo Mauro de André
20 giugno, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri

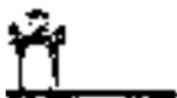


Comune di Ravenna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Contship Italia Group
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio e Banca del Monte di Lugo
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Marinara
NaplEST viva napoli vive
Ordine dei Medici Chirurghi e Odontoiatri di Ravenna
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Trade
Reclam
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli, Gioia Marchi, Pietro Marini, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Giuseppe Poggiali, Eraldo Scarano, Leonardo Spadoni

Segretario Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, Ravenna
Antonio e Gian Luca Bandini, Ravenna
Francesca e Silvana Bedei, Ravenna
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, Parma
Maurizio e Irene Berti, Bagnacavallo
Mario e Giorgia Boccaccini, Ravenna
Paolo e Maria Livia Brusi, Ravenna
Italo e Renata Caporossi, Ravenna
Glaucio e Roberta Casadio, Ravenna
Margherita Cassis Faraone, Udine
Glaucio e Egle Cavassini, Ravenna
Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
Manlio e Giancarla Cirilli, Ravenna
Ludovica D'Albertis Spalletti, Ravenna
Marisa Dalla Valle, Milano
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, Ravenna
Stelvio e Natalia De Stefani, Ravenna
Fulvio e Maria Elena Dodich, Ravenna
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, Bologna
Lucio e Roberta Fabbri, Ravenna
Gian Giacomo e Liliana Faverio, Milano
Paolo e Franca Fignagnani, Bologna
Domenico e Roberta Francesconi, Ravenna
Giovanni Frezzotti, Jesi
Idina Gardini, Ravenna
Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
Roberto e Maria Giulia Graziani, Ravenna
Dieter e Ingrid Häussermann, Bietigheim-Bissingen
Valerio e Lina Maioli, Ravenna
Silvia Malagola e Paola Montanari, Milano
Franca Manetti, Ravenna
Carlo e Gioia Marchi, Firenze
Gabriella Mariani Ottobelli, Milano
Pietro e Gabriella Marini, Ravenna
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, Ravenna
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, Ravenna
Maura e Alessandra Naponiello, Milano

Peppino e Giovanna Naponiello, Milano
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, Ravenna

Vincenzo e Annalisa Palmieri, Lugo
Gianna Pasini, Ravenna
Gian Paolo e Graziella Pasini, Ravenna
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, Ravenna
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, Rimini
Giuseppe e Paola Poggiali, Ravenna
Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
Romano e Maria Ravaglia, Ravenna
Stelio e Grazia Ronchi, Ravenna
Stefano e Luisa Rosetti, Milano
Angelo Rovati, Bologna
Giovanni e Graziella Salami, Lavezzola
Ettore e Alba Sansavini, Lugo
Guido e Francesca Sansoni, Ravenna
Francesco e Sonia Saviotti, Milano
Sandro e Laura Scaioli, Ravenna
Eraldo e Clelia Scarano, Ravenna
Leonardo e Angela Spadoni, Ravenna
Alberto e Anna Spizuoco, Ravenna
Gabriele e Luisella Spizuoco, Ravenna
Paolino e Nadia Spizuoco, Ravenna
Ferdinando e Delia Turicchia, Ravenna
Maria Luisa Vaccari, Ferrara
Roberto e Piera Valducci, Savignano sul Rubicone
Gerardo Veronesi, Bologna
Luca e Lorenza Vitiello, Ravenna
Lady Netta Weinstock, Londra

Aziende sostenitrici

ACMAR, Ravenna
Alma Petroli, Ravenna
CMC, Ravenna
Consorzio Ravennate Cooperative P.L., Ra
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, Milano
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, Milano
Ghetti Concessionaria Audi, Ravenna
ITER, Ravenna
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, Vienna
L.N.T., Ravenna
Rosetti Marino, Ravenna
SVA Concessionaria Fiat, Ravenna
Terme di Punta Marina, Ravenna

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro

**Fondazione
Ravenna Manifestazioni**

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente *Vicario* Mario Salvagiani
Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Gianfranco Bessi
Antonio Carile
Alberto Cassani
Valter Fabbri
Francesco Giangrandi
Natalino Gigante
Roberto Manzoni
Maurizio Marangolo
Pietro Minghetti
Antonio Panaino
Gian Paolo Pasini
Roberto Petri
Lorenzo Tarroni

Segretario generale Marcello Natali

Responsabile amministrativo Roberto Cimatti

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Royal Philharmonic Orchestra

direttore

Charles Dutoit

Nikolaj Rimskij-Korsakov

(1844-1908)

Shéhérazade, suite sinfonica op. 35 (1888)

Il mare e il vascello di Sinbad

Il racconto del principe Calender

Il giovane principe e la giovane principessa

La festa a Baghdad – Il naufragio della nave sulle rocce

Igor' Stravinskij

(1882-1971)

L'oiseau de feu, musica per il balletto (1910)

Introduzione

Quadro primo, Giardino incantato di Kaščeĭ

Apparizione dell'Uccello di fuoco inseguito dallo Zarevič Ivan

Danza dell'Uccello di fuoco

Lo Zarevič Ivan cattura l'Uccello di fuoco

Supplica dell'Uccello di fuoco

Apparizione della Tredicesima Principessa Incantata

Gioco della Principessa con le mele d'oro (Scherzo)

Improvvisa scomparsa dello Zarevič Ivan

Il Khorovod della Principessa

Alba

Carillon magico: apparizione dei mostri a guardia del giardino di Kaščeĭ; cattura dello Zarevič Ivan

Arrivo di Kaščeĭ l'Immortale; dialogo con lo Zarevič Ivan; intercessione della Principessa

Apparizione dell'Uccello di fuoco

Danza della scorta di Kaščeĭ sotto l'incanto dell'Uccello di fuoco

Danza infernale di tutti i sudditi di Kaščeĭ

Ninna nanna

Morte di Kaščeĭ

Quadro secondo, Sparizione del palazzo e dissoluzione delle magie di Kaščeĭ; liberazione dei guerrieri pietrificati; ringraziamento generale



Léon Bakst, **Bozzetto per il costume di odalisca in "Shéhérazade"**, 1911.

L'Oriente esotico di Rimskij-Korsakov

Nikolaj Rimskij-Korsakov iniziò a comporre il suo primo lavoro orchestrale, la Prima Sinfonia, nel 1861, con la supervisione di Balakirev, personalità guida e teorico di quel Gruppo dei Cinque che di lì a pochi anni si sarebbe disgregato sotto il peso di inconciliabili diversità. Ma fin da subito egli manifestò l'esigenza di aprirsi ai nuovi orizzonti della tecnica compositiva, di liberarsi dai vincoli di un "dilettantismo" nazionale che non gli permetteva di padroneggiare il materiale sonoro: così, senza spostare l'asse di interesse dai soggetti russi e orientali, si rivolse ai modelli del Romanticismo occidentale. Ed è la sua capacità di coniugare il nazionalismo slavo con le strutture formali che erano andate maturando in Occidente (in particolare il poema sinfonico e la composizione a programma) a segnare il tratto distintivo della sua musica. Che sa esprimersi pienamente proprio attingendo dalle suggestioni di un Oriente misterioso ed esotico, fonte inesauribile di soggetti fantastici.

Quando nel 1888 compone *Shéhérazade* la "banda invincibile" dei Cinque è da tempo disciolta e Rimskij ha oramai pienamente sviluppato un proprio inconfondibile stile e un linguaggio elegante, minuziosamente elaborato. L'ispirazione orientale, che già aveva caratterizzato la sua Seconda Sinfonia, *Antar*, del 1868, è l'elemento centrale di questa suite sinfonica: si rifà infatti ai racconti delle *Mille e una notte*. Ma il programma che egli stesso scrive a introduzione della partitura non vuole tracciare un percorso definito mentre i titoli apposti ad ognuna delle quattro sezioni di cui l'opera si compone altro non sono che suggestive indicazioni.

"Il sultano Shahriar, convinto della perfidia e dell'infedeltà delle donne, aveva giurato di far giustiziare ciascuna delle sue mogli dopo la prima notte di nozze. Ma la sultana Shéhérazade riuscì ad aver salva la vita conquistandolo con le storie che gli narrò nel corso di mille e una notte. Stimolato dalla curiosità, il sultano rimandava infatti di giorno in giorno l'esecuzione della sposa e finì poi per rinunciare al suo sanguinario proposito. Shéhérazade raccontò storie meravigliose al sultano, usando anche versi di poeti e parole di canzoni popolari per creare fiabe e avventure".

Le prime 17 battute introducono i temi fondamentali dell'opera: quello contrassegnato dalla pesantezza dell'inesorabile passo del sultano, eseguito fortissimo dall'intera orchestra, e quello delicato e sinuoso di Shéhérazade, affidato

al violino solo con l'etereo accompagnamento dell'arpa. Due temi che ritorneranno, più o meno variati, nel corso dei quattro episodi conferendo all'intera composizione quella unità formale che è uno dei tratti principali dell'arte di Rimskij. La ripresa di motivi all'interno del flusso rapsodico permette al compositore di superare i limiti del "programma" perché l'elemento narrativo, tramutandosi in tema musicale ricorrente, consente di evitare la frammentazione di un percorso ad episodi giustapposti. Del resto, disseminare depositi di memoria tematica è un espediente utile a ridisegnare architetture e "spazi" di suono riconoscibili, dando risposta ai problemi sollevati dal superamento della forma-sonata.

Dunque, nel primo episodio, intitolato *Il mare e il vascello di Sinbad*, nel motivo noto come "del vascello" riconosciamo subito una variante, dolce e cullante, del tema del sultano: questa si alterna all'ondulante disegno di terzine, affidato ai legni, che evoca la calma di mare. L'intreccio di questi diversi motivi si arricchisce di nuovi spunti melodici in una suggestiva varietà espressiva. Ma il delicato sussurro che chiude l'episodio è preceduto dall'arabesco violinistico di Shéhérazade, lo stesso tema che, richiamando il ruolo narrativo della sultana, segna l'avvio della seconda sezione intitolata *Il racconto del principe Calender*. Calender è una singolare figura di prete maomettano, mendicante e nomade che Rimskij tratteggia con un lungo ed eloquente tema affidato prima al fagotto poi all'oboe, quindi ampliato da tutta l'orchestra. In un clima che d'improvviso si fa cupo, l'assolo del trombone ne interrompe l'elaborazione ma, prima che il suo disegno arricchito dal suono di piatti e triangoli assuma le movenze di marcia turchesca, si riaffaccia brevemente il tema del sultano mentre il clarinetto riprende le flessuosità di Shéhérazade. *Il giovane principe e la giovane principessa* del terzo episodio sono evocati da una tenera serenata, punteggiata dalle improvvise e rapide pennellate di suono dei singoli legni, e da una graziosa danza presentata dal clarinetto. E, di nuovo, si insinua, ornata e variata, la "voce" di Shéhérazade. L'ultima sezione è divisa in due parti: *La festa a Baghdad* e *Il naufragio della nave sulle rocce*. Ancora una volta tornano i due temi iniziali come a ribadire la loro funzione di guida nel soave intrico di melodie: vengono infatti ripresi, o accennati appena, temi e spunti già apparsi nei precedenti episodi. E a poche battute dalla fine ci accorgiamo che il sultano è vinto: la sua presenza si riduce ad un cupo borbottio, affidato a violoncelli e contrabbassi, soggiogato dal soffio sinuoso di Shéhérazade.

Susanna Venturi

1910-2010

I cento anni dell'Oiseau

Avevo già cominciato a pensare all'*Uccello di fuoco* fin dal momento del mio ritorno a Pietroburgo da Ustilug nell'autunno del 1909 – dopo aver completato il primo atto del *Rossignol* – anche se non ero ancora ben certo che mi sarebbe stato commissionato (cosa che, in effetti, non successe fino a dicembre, cioè più di un mese dopo che ne avevo cominciata la composizione; ricordo quando Djačilev mi telefonò per darmi il via; e ricordo il suo stupore quando gli dissi che avevo già iniziato a comporre). Nei primi giorni di novembre ero partito da Pietroburgo per una *dača* di proprietà della famiglia Rimskij-Korsakov che si trovava a circa settanta miglia a sud-est della città. Ci andavo per una vacanza che mi permettesse di respirare l'aria fresca e nevosa di quelle foreste di betulle, ma cominciai invece a lavorare all'*Uccello di fuoco*. Andrej Rimskij-Korsakov era con me in quel periodo, come pure spesso nei mesi successivi; per questo *L'uccello di fuoco* è dedicato a lui. L'*introduzione*, fino alla figura fagotto-clarinetto della sesta battuta fu composta in campagna, così come alcune annotazioni per le parti ulteriori. Tornai a Pietroburgo nel mese di dicembre e vi rimasi fino a marzo, fin quando cioè terminai la composizione. La partitura d'orchestra fu completata un mese dopo, e il tutto fu inviato a Parigi per posta verso la metà di aprile. (La partitura porta la data 18 maggio, ma allora stavo semplicemente ritoccando alcuni particolari).

L'uccello di fuoco non mi attraeva come soggetto. Come tutti i balletti narrativi, richiedeva musica descrittiva di un genere che non volevo proprio scrivere. Non mi ero ancora rivelato come compositore e non avevo ancora il diritto di criticare l'estetica dei miei collaboratori, però li criticavo ugualmente, e anche in modo arrogante, anche se forse la mia *età* (avevo allora ventisette anni) risultava più arrogante di quanto io non fossi. Soprattutto non potevo sopportare l'assunto che la mia musica fosse un'imitazione di quella di Rimskij-Korsakov, specialmente perché in quel periodo ero in piena rivolta contro il povero Rimskij. Comunque, se dico che non ero poi così desideroso di accettare quella commissione, è perché, in verità, le mie riserve sul soggetto erano anche una difesa a priori che scaturiva dalla mancanza di sicurezza sulle mie capacità. Djačilev però, da buon diplomatico, aggiustò tutto. Venne un giorno a farmi visita con Fokin, Nižinskij, Bakst e Benois. Quando tutti e cinque ebbero proclamato la loro fiducia nel mio talento, cominciai a crederci anch'io e accettai.

Fokin viene di solito accreditato come il librettista dell'*Uccello di fuoco*, ricordo però che tutti noi, e specialmente Bakst, che era il principale consigliere di Djagilev, contribuimmo con varie idee alla progettazione dello scenario; vorrei pure aggiungere che Bakst fu responsabile dei costumi tanto quanto Golovin (i *décors* di Golovin andarono perduti o distrutti durante la guerra 1914-18. Quegli scenari erano come tappeti persiani). Per parlare della mia collaborazione con Fokin, dirò che studiammo insieme il libretto, episodio per episodio, fin quando mi resi conto delle precise dimensioni che avrebbe dovuto assumere la mia musica. Nonostante le sue tediose omelie, che si ripetevano ad ogni incontro, sul vero ruolo della musica che non doveva essere se non un *accompagnamento* alla danza, imparai molto da Fokin, e da allora lavorai con i miei coreografi in quel modo. Mi piacciono le richieste precise.

Ero naturalmente lusingato dalla promessa di una esecuzione della mia musica a Parigi, e la mia emozione, arrivando in quella città direttamente da Ustilug verso la fine di maggio, non avrebbe potuto essere più grande. Questi ardori comunque si raffreddarono alquanto alla prima prova d'insieme. L'espressione "prodotto russo per l'esportazione" sembrava essere stampigliata dappertutto, sul palcoscenico e sulla musica. Soprattutto le scene mimiche erano molto brutali in questo senso, ma io non potevo dire nulla perché erano proprio quelle che più piacevano a Fokin. Ero anche molto seccato nello scoprire che non tutte le mie annotazioni sulla partitura erano rispettate alla lettera. Pierné, il direttore d'orchestra, manifestò una volta il suo disaccordo con me perfino di fronte a tutta l'orchestra. Avevo scritto in un punto (al n. 90), un *non crescendo*, misura precauzionale abbastanza comune nella musica degli ultimi cinquant'anni, ma Pierné mi disse: "Giovanotto, se non volete un *crescendo*, non scrivete nulla".

Il pubblico della prima era molto luccicante, ma nella mia memoria è rimasto più vivo l'abbondante profumo che permeava la sala; al confronto l'eleganza meno sgargiante del pubblico di Londra, della quale ebbi la possibilità di rendermi conto in seguito, sembrava quasi "deodorizzata". Presi posto nel palco di Djagilev dove, durante gli intervalli, era un andirivieni di celebrità, artisti, nobili vedove, anziane ninfe egerie del Balletto, scrittori, maniaci del balletto. Incontrai per la prima volta Proust, Giraudoux, Paul Morand, Saint-John Perse, Claudel (col quale, anni dopo, fui quasi sul punto di collaborare a un adattamento musicale del *Libro di Tobitolo*) proprio all'*Uccello di fuoco*, benché non ricordi se alla prima o alle repliche. Fui pure presentato a Sarah Bernhardt, che se ne stava seduta su una sedia a rotelle nel suo palco privato, abbondantemente velata e terribilmente in apprensione al timore che qualcuno la riconoscesse.

Dopo un mese di tale compagnia fui ben felice di ritirarmi in un sonnolento villaggio della Bretagna.

All'inizio della rappresentazione vi fu un momento di comicità inattesa. Djagilev aveva avuto la brillante idea di far sfilare sul palcoscenico cavalli veri: al passo, per essere esatti, con gli ultimi 6/8 della battuta 8. Quelle povere bestie entrarono benissimo a tempo, ma poi cominciarono a nitrire e a impennarsi, e uno di essi, decisamente miglior critico che attore, lasciò un maleodorante biglietto da visita. Il pubblico scoppiò a ridere, e Djagilev decise di non correre più quei rischi nelle rappresentazioni successive. Ancora adesso mi sembra incredibile che abbia potuto ricorrere anche una sola volta a un espediente simile, ma quell'incidente fu poi dimenticato tra l'acclamazione generale per il nuovo balletto.

Fui chiamato in palcoscenico per fare il mio inchino al termine dello spettacolo, ed ebbi parecchie chiamate da parte del pubblico. Ero ancora in palcoscenico quando fu calato l'ultimo sipario, e vidi venire verso di me Djagilev con un uomo misterioso dalla fronte spaziosa, che mi fu presentato come Claude Debussy. Il grande compositore mi parlò cortesemente della mia musica, e terminò con un invito a pranzare con lui. Qualche tempo dopo, quando eravamo seduti entrambi nel suo palco a una rappresentazione di *Pelléas*, gli chiesi che cosa avesse realmente pensato dell'*Uccello di fuoco*. Mi disse: "Que voulez-vous, il fallait bien commencer par quelque chose". Sincero, ma non estremamente lusinghiero. Poco tempo dopo la prima dell'*Uccello di fuoco* mi diede la sua ben nota fotografia (quella di profilo) con la dedica "à Igor' Stravinsky en toute sympathie artistique". Io invece non fui così sincero nei riguardi di quel lavoro che stavamo allora ascoltando. Pensavo che *Pelléas* fosse nell'insieme una gran barba, nonostante molte pagine meravigliose.

Ravel, al quale *L'uccello di fuoco* piacque, anche se meno di *Petruška* o *Le sacre*, me ne spiegò il successo attribuendolo al fatto che il terreno era stato spianato, almeno in parte, dall'ottusità musicale del precedente spettacolo di Djagilev, cioè del *Pavillon d'Armide* (di Benois e Čerepnin). Il pubblico parigino desiderava un assaggio d'*avant-garde*, cosa che *L'uccello di fuoco* senz'altro aveva (almeno secondo Ravel). A questa spiegazione vorrei aggiungere che *L'uccello di fuoco* appartiene agli stili tipici del suo tempo. Ha più vigore della maggior parte della musica folklorica di quel periodo, ma nello stesso tempo non è molto originale. Queste sono le condizioni migliori per avere successo. Questo successo, comunque, non si limitò a Parigi. Quando ebbi selezionato una suite dei pezzi migliori, e fornendoli di finali da concerto, la musica dell'*Uccello di fuoco* venne eseguita in tutta Europa e divenne proprio uno dei lavori più popolari del repertorio orchestrale (fatta eccezione per la Russia: per lo meno, non ve la sentii mai eseguire come, per le stesse ragioni, non sentii mai nessun mio lavoro posteriore ai *Fuochi d'artificio*).

L'organico orchestrale dell'*Uccello di fuoco* era prodigalmente numeroso, ma io ero più fiero di alcune parti dell'orchestrazione

che della stessa musica. I glissandi dei corni e dei tromboni producevano una grandissima sensazione sul pubblico, naturalmente, ma questo effetto, per lo meno quello del trombone, non era una mia originalità (l'ormai famoso glissando del trombone verso l'inizio della danza di Koščeč venne aggiunto da me soltanto nel 1919); Rimskij aveva usato glissandi di trombone credo in *Mlada*, Schönberg nel suo *Pelleas und Melisande*, e Ravel nell'*Heure espagnole*. Per me l'effetto più impressionante dell'*Uccello di fuoco* era verso l'inizio il glissando sugli armonici naturali degli archi, che l'accordo dei contrabbassi fa schizzare come una girandola. Ero molto compiaciuto di avere scoperto quell'effetto, e ricordo ancora la mia emozione nel farlo notare ai figli di Rimskij, di cui uno era violinista e l'altro violoncellista. Ricordo anche lo stupore di Richard Strauss quando lo sentì due anni dopo a Berlino (l'ottava supplementare che si ottiene abbassando di un tono l'accordatura della corda "mi" dei violini, dà alla versione originale un suono più corposo). Ma come posso parlare da autore che si confessa, nei riguardi dell'*Uccello di fuoco*, dal momento che i miei sentimenti verso quest'opera sono unicamente quelli di un critico (anche se, per essere sincero, il mio atteggiamento critico sussisteva già nel momento stesso in cui la stavo componendo)? Lo *Scherzo* alla Mendelssohn-Čajkovskij (*Le principesse e le mele d'oro*), per esempio, non mi soddisfaceva. Ci tornai sopra ripetutamente, ma non potei fare di meglio, e rimane un imbarazzante handicap orchestrale, anche se non so esattamente in cosa consista. Ho già "criticato" comunque un paio di volte *L'uccello di fuoco* in occasione delle mie revisioni del 1919 e del 1945, e queste critiche musicali dirette mi paiono più eloquenti delle parole.

Il mio atteggiamento è troppo critico? *L'uccello di fuoco* contiene una maggiore invenzione musicale di quanto sia in grado di vederci (o lo voglia)? Vorrei che fosse così. Fu sotto certi aspetti una partitura feconda ai fini del mio sviluppo nei quattro anni successivi, ma i pochi frammenti contrappuntistici che vi si possono trovare – nella scena di Koščeč, per esempio, – provengono da accordi tonali, e questo non è vero contrappunto (anche se, credo di dover aggiungere, sia proprio questa l'idea che Wagner ha del contrappunto, nei *Meistersinger*). Se nell'*Uccello di fuoco* esiste una costruzione interessante, la si può trovare nel modo con cui sono trattati gli intervalli, per esempio nel susseguirsi di terze maggiori e minori nella *Berceuse*, nell'*Introduzione* e nella musica di Koščeč (quantunque il pezzo più felice della partitura sia, senza dubbio, quello della prima danza dell'*Uccello di fuoco* in 6/8). Quando qualche povero candidato al dottorato deve setacciare minuziosamente le mie opere giovanili in cerca di "tendenze seriali", penso che questo genere di cose possa essere classificato come un *Ur*-esempio. Anche dal punto di vista ritmico il Finale, credo, possa essere citato come la prima apparizione di irregolarità metriche nella

mia musica: le battute in 7/4 suddivise in 1, 2, 3; 1, 2; 1, 2/1, 2; 1, 2; 1, 2, 3, ecc. Ma questo è tutto.

Il resto della storia dell'*Uccello di fuoco* è privo di avvenimenti importanti. Vendetti il manoscritto nel 1919 a un certo Jean Bartholoni, ex croupier di Montecarlo, ricco e generoso, che si era ritirato a vivere a Ginevra. Bartholoni ne fece poi dono al Conservatorio di Ginevra; tra parentesi, egli diede anche una grossa somma di denaro a una casa editrice inglese per l'acquisto della musica che avevo composto durante gli anni di guerra (*Les noces, Renard, L'histoire du soldat* comprese). La ripresa fattane da Djagilev nel 1926, con scena e costumi della Gončarova, mi piacque meno del primo allestimento; degli allestimenti successivi ho già riferito altrove. Vorrei aggiungere che *L'uccello di fuoco* è stato un sostegno nella mia vita di direttore d'orchestra. Il mio debutto come direttore avvenne appunto con quest'opera (l'intero balletto) nel 1915, in occasione di una manifestazione benefica della Croce Rossa a Parigi, e da allora l'ho diretto quasi un migliaio di volte, ma anche se lo dirigessi dieci volte tanto non potrei mai dimenticare il ricordo del terrore che provai nel dirigerlo quella prima volta. Per completare il quadro, oh sí!, non mancherò di dire che un giorno, in una carrozza-ristorante delle ferrovie americane, un tizio mi rivolse la parola chiamandomi, con molta serietà, "*Mister Fireberg*".

Igor' Stravinskij

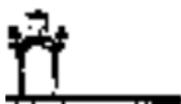


Tamara Karsavina e Adolph Bolmd in **L'oiseau de feu**,
Théâtre National de L'Opéra,
Parigi 25 giugno, 1910.

L'oiseau de feu

La storia del balletto vede due esseri magici diversi: lo splendente Uccello di fuoco, che recita la parte della fata buona e l'orco dai verdi artigli, Kaščeĵ, incarnazione del male. Sventura all'essere umano che cade nei suoi domini incantati! Le fanciulle sono tenute prigioniere, gli uomini mutati in pietra. Kaščeĵ è immortale ma fino a quando la sua anima, nascosta in uno scrigno sotto forma di uovo, rimane intatta.

La storia mostra un giovane Principe, lo Zarevič Ivan, vagante di notte nel giardino magico di Kaščeĵ per cercare l'Uccello di fuoco, che trova mentre svola intorno a un albero dove pendono mele d'oro. Lo cattura e si fa dare una sua penna come compenso per lasciarlo libero. Poi incontra un gruppo di tredici fanciulle e si innamora di una di loro, ma scopre che ella e le altre dodici sono principesse sotto l'incantesimo di Kaščeĵ. Quando sopraggiunge l'oscurità e le principesse devono tornare nel palazzo del mago, spezza i cancelli per seguirle all'interno, ma viene catturato dai mostri che fanno da guardiani e sta per subire la pietrificazione, sorte comune a tutti gli uomini, quando si ricorda della penna magica. La scuote e a questa chiamata l'Uccello di fuoco ricompare e gli svela il segreto dell'immortalità di Kaščeĵ. Aprendo lo scrigno, Ivan rompe l'uovo della vita e l'orco immediatamente muore. I suoi incantesimi cessano, tutti i prigionieri vengono liberati, Ivan e la sua Zarevna si fidanzano solennemente.



RAVENNA
FESTIVAL
2010

gli arti sti



Charles Dutoit

Recentemente nominato Direttore Artistico e Primo Direttore della Royal Philharmonic Orchestra, oltre che Primo Direttore dell'Orchestra di Filadelfia, Dutoit collabora regolarmente con le orchestre e i solisti più prestigiosi a livello internazionale. Ha diretto, infatti, le orchestre di: Berlino, Vienna, Monaco, Amsterdam, Londra, New York, Boston, Cleveland, Los Angeles, Chicago, San Francisco, e molte altre.

Nato a Losanna, in Svizzera, la sua formazione musicale include lo studio di violino, viola, pianoforte, percussioni, storia della musica e composizione presso i Conservatori e le Accademie di Musica di Ginevra, Siena, Venezia e Boston.

A poco più di 20 anni, viene invitato da Herbert Von Karajan a dirigere al Teatro dell'Opera di Vienna. Da quel momento gli si aprono le porte di teatri quali il Covent Garden, il Metropolitan Opera di New York, la Deutsche Oper di Berlino e il Teatro Colón di Buenos Aires.

Per 25 anni, dal 1977 al 2002, ha ricoperto il ruolo di Direttore Artistico dell'Orchestra Sinfonica di Montreal, mentre negli anni tra il 1991 e il 2001 è stato Direttore Musicale dell'Orchestra Nazionale di Francia con cui ha compiuto tournée nei cinque continenti. In quel periodo, nel 1996, ha assunto lo stesso incarico per l'Orchestra Sinfonica NHK di Tokyo, istituzione di cui oggi è Direttore Musicale Emerito.

Inoltre, dal 1990, è Direttore Artistico e Primo Direttore del festival estivo dell'Orchestra di Filadelfia al Saratoga Performing Arts Center nel nord dello stato di New York.

Tra i riconoscimenti ricevuti si segnalano la cittadinanza

onoraria della città di Filadelfia (1991), le nomine a *Grand Officier de l'Ordre national du Québec* (1995) e, dal governo francese, a *Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres* (1996), inoltre la più ambita onoreficenza canadese, l'investitura ad *Honorary Officer of the Order of Canada* (1998).

Molto intensa è la sua attività discografica per etichette quali Decca, Deutsche Grammophon, EMI, Philips, CBS, Erato: le sue oltre 175 incisioni hanno ottenuto più di 40 premi e riconoscimenti in tutto il mondo.

Oltre a quella per la musica, la passione per la storia e l'archeologia, le scienze politiche, l'arte e l'architettura, lo hanno condotto a viaggiare in tutte le 196 nazioni del mondo.



© David Lindsay

Royal Philharmonic Orchestra

mecenate, Sua Altezza Reale il Duca di York

Fondata nel 1946 da Sir Thomas Beecham, l'orchestra, che oggi è guidata dal suo nuovo Direttore Artistico e Primo Direttore Charles Dutoit, è stata diretta da maestri tra cui spiccano Rudolf Kempe, Antal Doráti, André Previn, Vladimir Ashkenazy e più recentemente Daniele Gatti. Altri direttori che regolarmente salgono sul podio dell'orchestra sono Leonard Slatkin e Pinchas Zukerman, come Primi Direttori Ospiti, Grzegorz Nowak, come Primo Direttore Associato, e Dirk Joeres e Garry Walker, come Direttori Ospiti Permanenti, nonché Daniele Gatti che continua la sua collaborazione come Direttore Onorario.

La Royal Philharmonic Orchestra ha sede a Londra ed ogni anno tiene un'importante serie di concerti presso la Royal Festival Hall presso il Southbank Centre: protagonisti dell'ultima stagione sono Charles Dutoit, Renée Fleming, Vadim Repin, Chloë Hanslip e Freddy Kempf. La sede londinese dell'Orchestra è Cadogan Hall, nel cuore della capitale, nei pressi di Sloane Square: è lì che si svolge regolarmente una stagione concertistica che recentemente ha visto esibirsi, tra gli altri, Lara St John, Andrew Litton, Nicolae Moldoveanu e il vincitore del Festival Internazionale di Pianoforte di Londra 2009, Behzod Abduraimov. I concerti che l'Orchestra tiene alla Cadogan Hall sono affiancati da una assidua attività concertistica presso la Royal Albert Hall dove il suo repertorio spazia da opere per grande coro e orchestra a serate a tema dal repertorio popolare contemporaneo.

Nel Regno Unito, la Royal Philharmonic Orchestra si impegna ad offrire un vasto programma regionale, con appuntamenti fissi a Croydon, Northampton, Lowestoft, Reading e Crawley. Come orchestra internazionale, ha però viaggiato in più di trenta paesi negli ultimi cinque anni:

recentemente si è esibita in Egitto, Russia, Spagna, Italia, Germania, Stati Uniti, Cina e in Estremo Oriente, mentre questa stagione è caratterizzata da una lunga tournée europea sotto la direzione di Charles Dutoit con artisti quali Martha Argerich, Joshua Bell, Renée Fleming, Sol Gabetta e Nigel Kennedy, un'importante tournée in Giappone con Freddy Kempf, e in Italia con Pinchas Zukerman. Dal 2010, la Royal Philharmonic Orchestra mantiene il suo prestigioso ruolo di Orchestra Residente al Festival Internazionale di Musica a Montreux, in Svizzera.

Tra le iniziative dell'Orchestra si segnala il programma educativo "RPO resound" in cui diversi componenti dell'Orchestra, con preparazione specifica, affiancati ad esperti coordinatori di progetto, offrono laboratori completi in cui la musica è usata come forza potente e ispiratrice. Un programma che si attua in un'ampia varietà di situazioni, inclusi progetti che vedono coinvolte persone senz'atletto, circoli giovanili, bambini malati terminali e servizi di reinserimento di ex-detenuti.

In sala d'incisione, l'Orchestra è impegnata in un'intesa attività di registrazione per la televisione, il cinema, così come per le tutte le maggiori case discografiche. Possiede, inoltre, una sua etichetta discografica ed è fiera di essere la prima orchestra nel Regno Unito a produrre la sua intera serie di concerti dal vivo da Cadogan Hall.

www.rpo.co.uk



Royal Philharmonic Orchestra

direttore artistico e direttore stabile
Charles Dutoit

violini primi

Duncan Riddell
Tamás András
Patrick Savage
Judith Templeman
Kaoru Yamada
Naoko Miyamoto
Andrew Klee
Kay Chappell
Anthony Protheroe
Erik Chapman
Russell Gilbert
Jonathan Lee
Rosemary Wainwright
Cindy Foster
Geoffrey Silver
Cecilia Romero

violini secondi

Andrew Storey
Michael Dolan
Elen Hâf Richards
Jennifer Christie
Siân McNally
Charles Nolan
Peter Dale
Lena Zeliszewska
Colin Callow
Helen Boardman
Sheila Law
Claire Roff
Alex Afia
Charlotte Ansbergs

viola

Helen Kamminga
Liz Varlow
Emilie Hornlund
Andrew Sippings
Esther Harling
Kathy Balmain
Laura Holt
Rachel Robson
Jonathan Hallett
Miranda Davis

Clara Biss
Pamela Ferriman

violoncelli

Tim Gill
Zoe Martlew
Chantal Webster
Roberto Sorrentino
William Heggart
Shinko Hanaoka
Daniel Hammersley
Rachel van der Tang
Anne Waddington
Jonathan Few

contrabbassi

Luis Cabrera
Roy Benson
David Broughton
David Gordon
Benjamin Cunningham
John Holt
Ian Hall
Oliver Benson

flauti

Emer McDonough
Julian Coward
Sophie Johnson

ottavino

Helen Keen

oboi

Tim Watts
Catriona Mackinnon
Helen Vigurs

corno inglese

Leila Ward

clarinetti

Michael Whight
Duncan Gould
Tom Watmough

clarinetto basso

Stephen Morris

fagotti

Sebastian New
Helen Simons
Gareth Twigg

contrafagotto

Fraser Gordon

corni

Laurence Davies
Chris Parkes
Peter Blake
Phil Woods
Andrew Fletcher

trombe

Brian Thomson
Adam Wright
Mike Allen

tromboni

Matt Gee
Phil White

trombone basso

Roger Argente

basso tuba

Kevin Morgan

timpani

Matt Perry

percussioni

Martin Owens
Richard Horne
Chris Guy
Chris Thomas
Sam Staunton
Oliver Yates

arpe

Suzy Willison-Kawalec
Sally Price
Celine Saout

pianoforte

Shelagh Sutherland

celesta

Roderick Elms

Management

Managing Director

Ian Maclay

Finance Director

Michelle Johnson

Concerts Director

Elizabeth Forbes

Tours Manager

Graham Midgley

Orchestra Managers

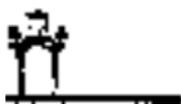
Jane Aebi
Malcolm Wilson

Librarian

Patrick Williams

Stage Manager

Christopher Ouzman



RAVENNA
FESTIVAL
2010

luo ghi del festi val

Il **Palazzo “Mauro de André”** è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano