

RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

direttore

ZUBIN MEHTA



Agip

**Un buon
consiglio
per le tue
necessità
bancarie!**

a Ravenna

rivolgiti alla

**BANCA
COMMERCIALE
ITALIANA**

Filiale:

Piazza XX Settembre, 7 - tel. 0544-547111

Agenzia di città n. 1:

Via Ravennana, 217/b - tel. 0544-403123

Società per Azioni - Sede in Milano - Registro Società n. 2774 - Tribunale di Milano - Capitale Sociale L. 1.050.000.000.000 - Riserva Legale L. 420.000.000.000
Gruppo Banca Commerciale Italiana - Albo dei Gruppi Creditizi cod. n. 2002.4



*Concerto inaugurale
Sotto il patronato dell'associazione Europea dei festival*

PALAZZO MAURO DE ANDRÉ
Sabato 26 Giugno 1993 - Ore 21

**ORCHESTRA DEL
MAGGIO MUSICALE FIORENTINO**

direttore
ZUBIN MEHTA

violinista
Sarah Chang

*RICHARD WAGNER (1813-1883)
Ouverture da "Die Meistersinger von Nürnberg"*

*PETR IL'IC ČAJKOVSKIJ (1840-1893)
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35*

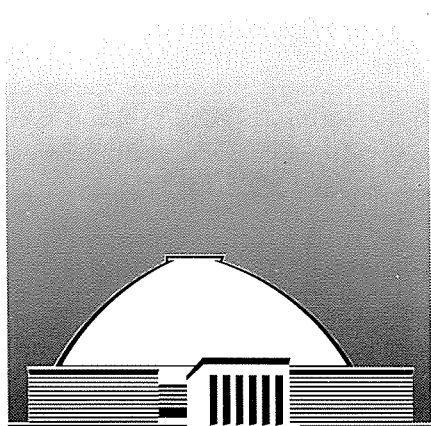
*Allegro moderato
Canzonetta: Andante
Finale: Allegro vivacissimo*

*RICHARD STRAUSS (1864-1947)
Ein Heldenleben op. 40*

L'attività dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino è sostenuta da



Struttura e organizzazione tecnica del Palazzo M. De André



Palazzo Mauro De André

ARTE SPORT CULTURA

Realizzato a Ravenna, all'interno di un'area verde di oltre 100 mila mq, il Palazzo Mauro De André può ospitare incontri sportivi, eventi musicali e manifestazioni culturali, con una capienza che va da un minimo di 30 posti ad un massimo di 35.000.

La polifunzionalità della struttura, assicurata anche da un sistema di tribune mobili, permette la suddivisione degli spazi, sia interni che esterni, in zone modulari, destinate a mostre, spettacoli, fiere, convegni, riunioni di lavoro e corsi di formazione.

Ma non è solo una questione di spazi. Al Palazzo Mauro De André è possibile trovare un insieme di servizi di primissimo ordine.

La sala conferenze da 280 posti con le più moderne attrezzature di proiezione e traduzione simultanea, le sale per ufficio stampa,

segreteria e ricevimenti, il bar con il ristorante, l'ampio parcheggio sono solo alcune delle opportunità messe a disposizione dal Palazzo Mauro De André per offrire ai clienti il massimo del comfort e della professionalità e un prestigioso ritorno in termini di immagine.

Le manifestazioni di maggior richiamo realizzate al Palazzo Mauro De André sono certamente i Concerti diretti da Riccardo Muti e Claudio Abbado, l'Assemblea degli Industriali, il Festival dell'Unità, il Campionato di Pallavolo maschile e femminile serie A1, la Fiera Campionaria, i Concerti di Gino Paoli e Fabrizio De André, la Fiera del Turismo Religioso, il Blues Festival, gli Internazionali di Tennis, l'Inaugurazione dell'Anno Accademico Universitario.

In questo luogo arte, sport e cultura si intrecciano e generano incontro.

L'ENERGIA DELLA MUSICA

La storia millenaria del Progresso dell'Uomo ha dimostrato l'importanza fondamentale dell'energia creativa del Pensiero come emanazione dello Spirito e forza trainante verso conquiste di civiltà.

Questa energia vivificatrice si è manifestata anche attraverso le più grandi espressioni della Letteratura e dell'Arte, e tra queste un ruolo di grande rilievo è stato da sempre svolto dalla Musica.

Una fonte di energia che non conosce differenza di razza, di lingua, di religione, di struttura politica sociale, proprio perché alimentata dall'essenza più profonda dello Spirito umano.

E l'Agip, impegnata da oltre 60 anni in tutto il mondo alla ricerca di fonti di energia per il benessere materiale dell'Uomo, non dimentica le esigenze di quello spirituale, che nella Musica trova spazio e motivazione per il proprio volo.





ZUBIN MEHTA

Zubin Mehta, nato a Bombay, si forma fin dai primi anni in un ambiente musicale: suo padre, Mehli Mehta, partecipa alla fondazione dell'Orchestra Sinfonica di Bombay, oltre a ricoprire l'incarico di direttore musicale dell'Orchestra Giovanile Americana di Los Angeles. All'età di sedici anni interrompe gli studi di medicina per intraprendere la carriera di direttore d'orchestra, frequentando tra l'altro l'Accademia Musicale di Vienna. Nove anni più tardi debutta sul podio di Wiener Philharmoniker, dirigendo successivamente anche i Berliner Philharmoniker. Dal 1961 al '76 è direttore musicale della Montreal Symphony Orchestra; nel '62 è designato direttore musicale della Los Angeles Philharmonic Orchestra, ricoprendo lo stesso incarico presso la Israel Philharmonic Orchestra, dal 1980 presso la New York Philharmonic Orchestra. Viene invitato regolarmente dai più prestigiosi teatri europei: Convent Garden di Londra, Staatsoper di Vienna, Scala di

Milano, Comunale di Firenze. Molto fecondo il suo rapporto con il Maggio Musicale Fiorentino, di cui cura come responsabile artistico l'edizione '86, oltre a essere impegnato come direttore principale dell'orchestra in numerose produzioni sinfoniche e operistiche, in frequenti tournées internazionali e in prestigiose incisioni discografiche. Nel '90 dirige per la prima volta il Concerto di Capodanno con i Wiener Philharmoniker. E' insignito di prestigiose onoreficenze, fra le quali la laurea honoris causa dell'Università di Tel-Aviv e la medaglia d'argento Hans von Bulow dei Berliner Philharmoniker per i suoi trent'anni di attività ininterrotta. Zubin Mehta ha legato il suo nome ad alcuni fra più importanti spettacoli del Teatro Comunale di Firenze: si ricorda la sua presenza sul podio per l'intero ciclo della tetralogia wagneriana con la regia di Luca Ronconi (fra il '79 e l'82), per la trilogia Mozart / Da Ponte con la regia di Jonathan Miller (fra il '90 e il '92), per *La traviata*, *Aida*, *Il trovatore* e *La forza del destino* di Verdi, *Tosca* di Puccini, *Die Meistersinger von Nurnberg* di Wagner e *Salome* di Strauss.



SARAH CHANG

Sara Chang, dodicenne, è nata a Filadelfia da genitori coreani. Inizia lo studio del violino all'età di quattro anni e dopo un anno si esibisce con diverse orchestre nella sua città. Successivamente intraprende una brillante attività internazionale: nel 1991 debutta al Festival di Ravinia con la Chicago Symphony diretta da James Levine e suona a Saratoga con la Philadelphia Orchestra diretta da Charles Dutoit e ad Aspen con Pinchas Zukerman. A otto anni viene ascoltata da Zubin Mehta, che la invita a suonare con la New York Philharmonic alla Avery Fisher Hall; nel '91 Riccardo Muti la impegna nel concerto celebrativo dei novant'anni di attività di Philadelphia Orchestra. Nel giugno del '92 partecipa alla manifestazione «A Concert for Planet Earth» organizzata in occasione dello Earth Summit di Rio de Janeiro. Nell'ultima stagione tiene numerosi concerti con la Montreal Symphony, la National Arts Centre Orchestra di Ottawa, la Oregon Symphony, la Rochester Symphony, la Pittsburgh Symphony, la San Francisco Symphony e la Vancouver Symphony, collaborando con direttori quali Herbert Blomstedt, Sir Colin Davis, Charles Dutoit, Pinchas Zukerman e James DePriest. È ospite regolare di prestigiose trasmissioni radiofoniche e televisive e viene insignita con importanti onoreficenze, quali il Premio Nan Pa - il più importante premio conferito ai musicisti in Corea - e l'Avery Fisher Career Grant.

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Fondato nel 1928 da Vittorio Gui con la denominazione di Stabile Orchestrale Fiorentina e impegnato fin dai primi anni in un'intensa attività concertistica e nelle stagioni liriche del Teatro Comunale di Firenze, il complesso sinfonico contribuisce alla nascita, nel 1933, del più antico e prestigioso festival musicale europeo (dopo quello di Salisburgo, nato con diverse connotazioni sei anni prima), il Maggio Musicale Fiorentino, nel cui ambito consolida negli anni '40 e '50 un fecondo rapporto con i maggiori direttori di orchestra italiani - oltre a Gui, De Sabata, Guarnieri, Marinuzzi, Gavazzani e Serafini, potendo inoltre contare sulle presenze di Furtwängler e B. Walter. Celebri direttori stranieri debuttano a Firenze nel repertorio operistico: Dobrowen, Perlea, E. Kleiber, Rodzinski e Mitropoulos; da ricordare l'esordio fiorentino, nella Stagione Sinfonica '41, di Karajan e nel '52 quello di Bernstein. Agli anni '60 risalgono le prime apparizioni sul podio di Schippers, Abbado, Maazel, Mehta, Muti; a Gui subentrano come direttori stabili Rossi e i più giovani Bellugi e Bartoletti, quest'ultimo impegnato nell'ultimo trentennio soprattutto nella valorizzazione del Novecento storico. Capitolo fondamentale nella storia dell'Orchestra è la direzione stabile di Riccardo Muti ('69-81) e le costanti presenze, negli ultimi venti anni, di Giulini, Prêtre, Sawallisch, C. Kleiber, Solti, Chailly; Zubin Mehta, direttore principale dall'85, firma ogni stagione importanti produzioni sinfoniche e operistiche (come il Ring wagneriano con la regia di Ronconi) e le più significative tournées internazionali (Portogallo, Spagna, India, Oman, Turchia, Francia, America del Sud). Negli ultimi anni l'Orchestra stabilisce un rapporto privilegiato con Bruno Bartoletti (direttore artistico dall'85 al '91), Myung-Whun Chung (direttore ospite principale dall'87 al '92), Mata e Kuhn; di rilievo anche le collaborazioni con giovani direttori quali Salonen, Thielemann e Semyon Bychkov, dal '92 nuovo direttore ospite principale, e con il compositore Luciano Berio, sotto la cui direzione effettua nell'87 una tournée in Germania Est. L'Orchestra realizza fino dagli anni '50 numerose incisioni discografiche (recentemente

per Emi, Deutsche Grammophone e Decca di opere di Rossini, Donizetti, Verdi e Puccini dirette da Muti, Ferro, Mehta e Bartoletti). Il video e il cd del «Concerto dei tenori» (Carreras, Domingo, Pavarotti) diretto da Mehta a Caracalla con le orchestre del Maggio e dell'Opera di Roma vincono negli Stati Uniti l'ambito Grammy Award. Con Mehta l'Orchestra sarà impegnata nell'incisione di Traviata (Philips), Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte (Sony), Requiem di Verdi (Teldec).

RICHARD WAGNER

Ouverture da «Die Meistersinger von Nürnberg»

Tra il 1870 e il 1900, la cultura tedesca attraversa fasi di pericolosa oscillazione del gusto e di scontro tra poetiche musicali variamente ispirate, tra punte estreme di rivoluzione e di conservazione. Alla musica fiorita in quel periodo in Austria e in Germania spetta il compito di essere stata, almeno sotto tale aspetto, il laboratorio d'Europa, e perciò gli esiti di quel trentennio hanno avuto un respiro universale. Ma se ammettiamo, com'è doveroso, che le categorie di innovazione e rivoluzione sfuggono alla dialettica dello storicismo poiché la rinnegano nella sua essenziale definizione fondata sul gioco di forze (il linguaggio delle arti muove sempre da ragioni volontaristiche, se non da genialità individuale), allora dovremo riconoscere che nella tedesca di quegli anni i fronti contrapposti convergono almeno in un punto: la capacità altamente rappresentativa degli stati d'animo diffusi nella vita intellettuale non corrisponde a un'indole «riproduttiva» della realtà sociale e delle forze in gioco in campo ideologico e politico. Innovazione, rivoluzione, tradizione, sono nella vita musicale tedesca dell'ultimo Ottocento concetti puramente musicali, non connessi con alcuna ideologia. Parafrasando la formula con cui più tardi il filosofo Ernst Bloch avrebbe additato un destino possibile alla filosofia tedesca, «Prinzip Hoffnung» («il principio speranza»), si può condensare in un implicito ma onnipresente «Prinzip Musik» la vocazione comune alle tendenze (o alle «scuole») musicali dell'area austro-tedesca in quello scorcio di secolo. Essa è fortissima in Richard Wagner (Lipsia, 22 maggio 1813 - Venezia, 13 febbraio 1883).

Die Meistersinger von Nürnberg, dedicati a re Ludwig II di Baviera, furono presentati al pubblico domenica 21 giugno 1868 al Königliches Hof-und Nationaltheater di Monaco, dopo un lunghissimo itinerario compositivo. Il libretto, iniziato a Marienbad il 16 agosto 1845, abbandonato, ripreso a Vienna nel novembre 1861 e di nuovo provvisoriamente abbandonato il 25 gennaio 1862 durante il soggiorno di Wagner a Parigi, fu finalmente affrontato con decisione a Tribschen sul lago di Lucerna nel dicembre 1866 e concluso nel gennaio 1867. La composizione della musica si era realizzata in tre riprese: la prima, a Biebrich presso Wiesbaden, a Penzig presso Vienna e a Starnberg presso Monaco tra il principio del 1862 e il settembre 1864; la seconda fase a Ginevra,

dal 12 gennaio al 21 Marzo 1866; la terza fase a Tribschen, dal 15 maggio 1866 al 24 ottobre 1867. Poche opere tedesche, nell'Ottocento, ebbero una storia così tormentata. La prima esecuzione monacense, che fu diretta da Hans von Bulow, ebbe tra gli interpreti principali Franz Betz (Hans Sachs), Franz Nachbaur (Walther), Mathilde Mallinger (Eva) e Gustav Hölzel (Beckmesser).

Nel 1868, quando i *Meistersinger* andarono in scena, era alle porte l'unità nazionale tedesca, che, diversamente da quel che accade in Italia dopo il 1861, fu anche unità nazionale, non soltanto unificazione territoriale e statale. In quel momento, tuttavia, era ancora forte la tensione che aveva percorso i lunghi sforzi per realizzare quell'unità, tra disegni diplomatici e bellici dei governi da un lato e agitazioni popolari dall'altro, tra cinici trasferimenti di territori in nome della vecchia politica di equilibrio europeo e imprevedibili fenomeni d'utopia in nome del principio di nazionalità. Anche quest'ultimo, nel 1868, era al suo tramonto, mentre il suo erede degenerato, il nazionalismo xenofobo del primo Novecento, doveva ancora nascere. Se la xenofobia nazionalistica avrebbe dato risultati soltanto infami, il romantico principio di nazionalità conservava un patrimonio di buone intenzioni, le quali mantenute nella sfera dei linguaggi artistici, non erano state capaci di esiti anche nobili, come testimoniano la *Reden an die deutsche Nation* di Johann Gottlieb Fichte, le poesie di Theodor Körner e di Adam Mickiewicz, l'ispirazione musicale di Fryderyk Chopin. La stranezza dei wagneriani *Meistersinger* è che questa opera riprende, nel libretto, le polemiche combattute dalle prime due generazioni romantiche in difesa dell'idea nazionale tedesca, ma le conduce ad estremi di vera intolleranza (si pensa alla finale allocuzione di Hans Sachs, assai poco storicamente plausibile in bocca al poeta calzolaio, ma tipica del Wagner di quegli anni) confinanti immediatamente addirittura con la xenofobia nazionalistica di quaranta o cinquant'anni dopo. La stranezza si accentua se si pensa che la sostanza musicale, l'invenzione tematica, la concezione armonica, sono tutti elementi allusivi a tutt'altra cosa, a qualcosa che è autenticamente nello spirito dei Maestri Cantori di una Norimberga tardo-medievale o pre-rinascimentale, in cui lo spirito tedesco significava dignità professionale, tradizioni di arte collettiva e fedeltà alla religione riformata. E' indebito, perciò, parlare di spirito pangermanistico (o addirittura «razzistico») in quest'opera wagneriana, poiché le frequenti allu-

sioni a un rinnovato Reich non vanno proprio in direzione guglielmiana: esse rivelano, certo, le frustrazioni di un Wagner amareggiato e impaziente per l'incomprensione che la sua arte aveva incontrato in una Germania priva di veri e «grandi» sovrani illuminati, povera di attivo mecenatismo, culturalmente miserabile là dove esisteva un potere politico. In ogni caso, le dichiarazioni di Wagner sono sempre sollevate a livello di metafora e di metastoria, abissalmente al di sopra del *milieu* politico. Le gravi riserve di Theodor Wiesengrund Adorno sui *Meistersinger* sono, in sé, intelligenti e penetranti, ma riguardano un oggetto più possibile e ipotetico che non reale.

L'ouverture dei *Meistersinger*, che continueremo a chiamare ouverture ma in realtà è un *Vorspiel*, un «preludio», è un singolare connubio di solidità tonale nell'insieme, e di fluidità ricca di sfumature negli elementi della costruzione. Continuiamo a chiamarla impropriamente ouverture poiché questa straordinaria introduzione orchestrale ha in sé forti elementi di politematismo (non proprio di bitematismo!) e di sviluppo tematico, di sovrapposizione motivica e di ripresa formale, e quindi, in maniera molto anomala, suggerisce una discendenza dalla forma sonata.

Per capire quanto l'architettonica incrollabilità dei *Meistersinger* si manifesti già nell'ouverture, giova rammentare la sua posizione strategica. Se *Tristan und Isolde* è l'opera centrale fra le altre Wagneriane per quanto ha pertinenza con il codice linguistico, *Die Meistersinger* possiedono un altro forte motivo di centralità, accentuato e dichiarato nell'ouverture che dell'opera è facciata con portali e frontone. Stiamo parlando di una centralità tonale. E' di qualche significato, forse più simbolico che non dovuto al semplice gusto, il fatto che le opere wagneriane antecedenti ai *Meistersinger* comincino, all'aprirsi del rispettivo preludio o ouverture, in tonalità con i diesis; tutte, con l'eccezione del *Fliegender Holländer*, la cui ouverture è in re minore. L'ouverture della prima opera, *Die Feen*, è in mi maggiore, quella di *Das Liebesverbot* è una parentesi «neutra» in do maggiore, l'ouverture di *Rienzi* è in re maggiore, quella di *Tannhäuser* in mi maggiore, quella di *Lohengrin* in la maggiore. *Tristan und Isolde* è l'irrisorto enigma: l'armatura di chiave è la minore, ma la zona tonale è continuamente cangiante, e il «Tristan-Akkord» è fortemente dissonante.

Al contrario, tutte le opere posteriori ai *Meistersinger* esordi-

scono in tonalità con i bemolle, e i bemolle in chiave, pur con oscillazioni che li fanno ora aumentare ora diminuire, in sostanza tendono a infittirsi nelle ultime partiture: in mi bemolle maggiore è il preludio del *Rheingold*, in re minore comincia *Die Walküre*, in si bemolle minore si apre *Siegfried*, in mi bemolle minore *Götterdämmerung*, in la bemolle maggiore *Parsifal*.

Al centro, cerniera tra l'uno e l'altro gruppo, *Die Meistersinger* si aprono in un candido, marmoreo do maggiore. E' curioso che dopo il preludio di Tristan, il massimo d'incertezza tonale, *Die Meistersinger* offrano il massimo di certezza. Per di più, tutti i motivi conduttori presenti nel *Vosspiel* sono o tendono ad essere fortemente diatonici, soprattutto tre: il «tema dei Maestri Cantori» con cui l'ouverture e con essa l'intera opera si apre, il «motivo di re David» e il «motivo dell'arte dei Maestri Cantori», ossia la fanfara slanciata lungo i gradi fondamentali di do maggiore (SOL-DO-MI-SOL-LA-DO, con pienezza di accordi) e il motivo a scala costruito su robusti raddoppi di ottava. Ne deriva una vigorosa chiarezza di scrittura, non secondaria causa della popolarità di cui l'ouverture dei *Meistersinger* godette anche nelle frequenti trascrizioni per pianoforte a due mani o quattro mani, delizia del *musizieren* domestico e dei buoni dilettanti di *Hausmusik*.

Il «tema dei Maestri Cantori» è esposto da oboi, clarinetti e violini primi e secondi. Il suo carattere si adatta all'immagine dei solidi borghesi e della loro corporazione. Nel momento in cui, dopo essersi edificato maestosamente ed avere acquistato la massima espansione sonora, il tema si conclude sulla dominante, appare, esposto da flauti e clarinetti, il «motivo del corteggiamento amoroso», morbidamente diesizzato o bemolizzato, discendente prima a gradini e poi a scala, come un chinarsi appassionato. Esso allude alla romantica figura del giovane Walther von Stolzing, il cavaliere francone innamorato di Eva Pogner e pronto a farsi Maestro Cantore come i bravi borghesi di Norimberga pur di conquistare la fanciulla. Ma la Corporazione guarda Walther con diffidenza. Giudicandolo un estraneo, un nobile, un forestiero, in principio non lo assimila, anzi lo emargina con una lunga figurazione degli arehi all'unisono. Mentre Walther è posto in ombra, gli ottoni scandiscono l'orgogliosa fanfara del «motivo di re David», che allude all'insegna dell'antica Corporazione. Esso deriva, come ha illustrato Karl Drescher, dalla cellula iniziale di un'autentica melodia tratta dal repertorio dei Maestri Cantori. Il santo re

patrono, che nell'insegna dei Maestri figura come cantore con l'arpa (ma, come spiegherà Eva alla nutrice Magdalene, è anche il giovane David dai capelli d'oro dipinto da Albrecht Dürer, e tanto simile a Walther) nutre l'orgoglio cittadino e professionale, ma produce anche effetti concreti: i violini primi e secondi disegnano sui blocchi sonori della fanfara l'elegante e bene amalgamato «motivo dell'arte dei Maestri Cantori».

Nella seconda parte dell'ouverture appaiono, ravvicinati e strettamente connessi, i tre maggiori fra i motivi dedicati alla semantica musicale dell'amore: il «motivo della passione amorosa», germinante da un DO ribattuto come da un'unica cellula che poi si gonfia, tonalmente incerto tra la minore e do maggiore, così come sono incerti, mutevoli e mai appaganti gli stati d'animo presenti nell'insorgere di un amore appassionato; il grande «tema d'amore», ampiamente intervallato in contorni che sembrano anticipare lo Strauss del *Rosenkavalier*, e connesso con uno stato di pienezza vitale e di felicità, elegantissimo nella linea melodica campata nella nobile atmosfera di una nuova tonalità, mi maggiore (quella appunto in cui si apre, con analoghi contorni melodici, *Der Rosenkavalier*); il travolgente e sovraccitato «motivo della pena d'amore», anch'esso in mi maggiore e legato senza soluzione di continuità al precedente *Liebesthema*. Si noterà come i tre temi «amorosi» siano tutti esposti dai violini, mentre ad altri gruppi di strumenti sono assegnati ruoli connotativi: una capricciosa bizzaria che emerge in alcuni istanti dalle voci dei clarinetti, o un'improvvisa e parodiante ironia di cui si fanno interpreti i fagotti, o l'operosa solennità di Norimberga e della sua maestà gotica avvertibile nelle sonorità degli ottoni e della percussione come fondo all'intimità dei sentimenti privati.

Ciò che in questa ouverture è ironico o ironicamente affettuoso suggerisce dunque ciò che l'artista nuovo e creativo, così come Wagner lo vuole, deve provare nell'animo d'inanzi a una tradizione solenne e commovente ma pur sempre fondata su regole artificiose, su un rapporto esteriore e normativo tra parola e musica come prescrivono i criteri artistici dei Maestri. L'artista nuovo sa fare, di parola e musica, tutt'uno. Ma quando l'ironia raggiunge, con particolari timbri o motivi caricaturali, il sarcasmo, allora Wagner evoca un altro carattere, non il tradizionalista ma il gretto e ottuso pedante. Tale è nell'opera il personaggio di Sixtus Beckmesser, anch'egli aspi-

rante alla mano di Eva e quindi rivale di Walther, e scelto dai Maestri Cantori come censore dei saggi d'arte poetico-musicale prodotti da ogni nuovo aspirante all'ingresso nella Corporazione. E' noto che Wagner alluse, con questa ridicola figura, al critico musicale Eduard Hanslick, gran censore, almeno dopo *Lohengrim*, dei drammi wagneriani. Si ricorderà che in una preliminare stesura del libretto, il nome non era ancora Beckmesser, ma «Hans Lick»; un pò pesantuccio, vero?

Dopo questa ricca e variegata esposizione di temi e motivi, lo sviluppo ripropone e rimedita le idee musicali già apparse, trattandole anche in sovrapposizione con un severo impegno di verticalità contrappuntistica. Tanta complessità di artificio contiene anche elementi comici, come l'inatteso trillo del basso tuba sul LA grave: forse un' allusione a Beckmesser. Nelle esecuzioni in concerto, l'ouverture termina con un accordo perfetto e «secco». Nelle esecuzioni dell'opera, quell'accordo si sovrappone all'incipit del coro di fedeli in chiesa, «Da zu dir der Heiland kam».

PETR IL'IC ČAJKOVSKIJ
Concerto in re maggiore op.35
per violino e orchestra

Se vogliamo cercare un termine dialettico e oppositivo di raffronto, e se paragoniamo le grandi opposizioni musicali del tardo romanticismo ai prodotti dai contorni classici, e in particolare alle musiche strumentali del classicismo viennese, osserviamo due modi diversi d'intendere la densità e la concentrazione, doti indispensabili perché si possa parlare di musica davvero grande. Compositori come Haydn e Mozart tendono all'essenzialità dei contorni formali, laddove i compositori romantici sono tendenzialmente più effusivi - in quanto sovente «narrativi», e ciò spezza il disegno e il limite dimensionale della forma, - e tendono alla perifrasi, o meglio,

all'arricchimento perifrastico delle emozioni. Conviene dire che anche Haydn e Mozart sanno espandersi e dilungarsi, ma ciò avviene nelle forme e nei generi di rango medio o inferiore, oppure nei grandi generi preclassici: quindi, nell'oratorio o nella cassazione, nella serenata o nel divertimento, non nella sinfonia o nella sonata o nel quartetto o nel concerto per strumento solista e orchestra. In compenso, i musicisti romantici, soprattutto quelli che si pongono come modello delle nostre emozioni, realizzano un altro tipo di essenzialità, strategico e non tattico, in relazione al loro corpus creativo piuttosto che al contorno formale di un singolo lavoro. C'è quasi un rapporto inverso tra incidenza del loro lascito nella memoria e quantità di composizioni. Quanto più, per esempio, Schumann, Brahms e Čajkovskij hanno saputo rendere memorabili i loro concerti per strumento solista e orchestra, tanto più quelle composizioni si riducono, nel catalogo di ciascuno a singoli esempi. Come Schumann, come Mendelssohn, come Brahms, Čajkovskij ci ha lasciato un unico concerto per violino e orchestra. Lo compose tra il 17 marzo e l'11 aprile 1878, in un momento cruciale e difficilissimo della sua esistenza, anzi, traumatico.

Egli stava faticosamente uscendo dalla terribile esperienza del suo sciagurato matrimonio con Antonina Ivanovna Miljukova, mediante il quale aveva sperato di guarire dalla propria omosessualità. Ma c'era un'altra donna a complicargli la vita. Da qualche mese il compositore era entrato in uno strano rapporto a distanza con la ricca aristocratica Nadezda Filaretovna Frolovskaja, da poco vedova del nobile baltico-tedesco Georg Otto von Meck. Nadezda von Meck (Znamenskoe, Smolensk, 29 gennaio 1831 secondo il calendario giuliano in uso nella Russia anteriore al 1917, 10 febbraio secondo il calendario in uso in occidente - Wiesbaden, 13 gennaio 1894) ebbe con Pëtr Il'ic Čajkovskij (Kamsko-Votkinsk, governatorato di Vjatka, 25 aprile/7 maggio 1840 - Pietroburgo 25 ottobre/6 novembre 1893) una relazione del tutto ideale, unica nel suo genere, tanto da rimare nella storia della musica come un caso limite. Di carattere forte e vitale ma come sollevata nei cieli dell'astrazione da un idealismo di «anima bella», Nadezda aveva lavorato al fianco del marito in un'impresa di costruzioni ferroviarie, creando un impero finanziario. Al ferreo rigore di vita fino allora condotta, Nadezda si era poco prima concessa uno strappo, perdendo la testa per Aleksandr Yolsin, segretario del marito: da quella avventura era nata una bambina, cre-

duta propria e adorata da Otto von Meck. L'indiscrezione di una cognata malevola rivelò il fallo al nobiluomo, che sconvolto dalla notizia morì d'infarto. Nadezda, distrutta dal senso di colpa, si era ritirata dalla vita pubblica chiudendosi ad ogni legame sentimentale. Appassionata di musica, aveva mantenuto contatti con Nikolaj Grigorevic Rubinstein, direttore del Conservatorio di Mosca - dove Čajkovskij insegnava armonia - e fratello del celebre pianista Anton Rubinstein. A lui aveva chiesto, verso la fine del 1876, il nome di un giovane violinista che potesse far musica in casa di lei, e Rubinstein le aveva suggerito Eduard (Josif) Josipovic Kotek (1855-1885), allievo di Čajkovskij e appena diplomato al conservatorio di Mosca. Grazie a lui, Nadezda conobbe le composizioni čajkovskiane fino allora nate, e ne fu conquistata. Protesse Čajkovskij per anni da lontano, assegnandogli una ricca dotazione annua in denaro e liberandolo dalla fatica dell'insegnamento, ma senza mai desiderare vederlo, e più tardi, per ragioni misteriose, ruppe con lui ogni rapporto.

Nel *Concerto in re maggiore* per violino e orchestra, molti ravvisano uno stato d'animo connesso con l'amicizia particolare che sembra avere legato Čajkovskij a Kotek, e pare che proprio a Kotek il compositore pensasse in origine come dedicatario e primo interprete. Ultimato l'abbozzo il 16/28 marzo 1878, in partecella e non ancora in partitura perfetta, il violinista e il compositore al pianoforte ne diedero un'esecuzione improvvisata alla presenza del fratello di Čajkovskij, Modest. I due tempi estremi li entusiasmarono, ma non furono soddisfatti dell'Andante centrale, sicché Čajkovskij decise di sostituirlo con un nuovo tempo ossia con il II tempo definitivo e a tutti noto, *Canzonetta*, ultimato il 24 marzo/ 5 aprile dello stesso anno.

Sei giorni dopo fu completata l'orchestrazione. Non sappiamo che cosa accadde poi tra Kotek e Čajkovskij; qualche giorno dopo, Čajkovskij comunicò all'editore moscovita Petr Ivanovic Jurgenson la decisione di cancellare il nome di Kotek dalla dedica e di sostituirlo con quello del violinista ungherese Leopold von Auer (1845-1930). Auer, presa visione della partitura, la giudicò inadatta al violino e pretese dal compositore una revisione. Per Čajkovskij, simili richieste erano brucianti ferite; si pensi alla violenza con cui egli aveva reagito a un analogo giudizio di Nikolaj Rubinstein a proposito del *Concerto n. 1* per pianoforte e orchestra. Cadde perciò in uno stato di prostrazione, dal quale si risollevò quando il gio-

vane violinista Adolf Brodskij (Taganrog, Rostov, 21 marzo / 2 aprile 1851 - Manchester, 22 gennaio 1929) si assunse l'impegno solistico della prima esecuzione assoluta che ebbe luogo a Vienna il 4 dicembre 1881, con i Wiener Philharmoniker diretti da Hans Richter (1843-1916). Le accoglienze del pubblico viennese furono tempestose, quelle della critica ostili e talora sprezzanti. La recensione più aspra fu quella del temibile Eduard Hanslick sulla «Neue Freie Presse»: «Il nuovo pretenzioso Concerto di Čajkovskij solo per qualche istante procede con musicalità, ma presto la rozzezza prende il sopravvento [...] Il Finale ci trasporta nella brutale sfrenatezza di un'orgia russa; ci par [...] sentire il puzzo di acquavite scadente».

In verità, il Concerto è uno squisito esempio, nello stesso tempo, di espressività e di equilibrio, e acquistò rapidamente favore verso il pubblico. Lo stesso Brodskij lo suonò per la prima volta in Russia (Mosca, 8/20 agosto 1882), e il compositore, per gratitudine, cancellò la dedica ad Auer sostituendola con quella a Brodskij. La partitura fu pubblicata da Jurgenson nel 1888.

Nel I tempo, l'eleganza «visiva» del primo tema e lo spirito fantastico del secondo si fronteggiano lungo un discorso impeccabile orientato tra due poli: un settecentismo reso più morbido da ritardi, appoggiature e sognanti modulazioni, e un accentuato virtuosismo. L'introduzione (*Allegro moderato*) è insolita: comincia con la sola voce dei violini esponendo ciò che, a prima vista, appare un vero tema (anche nel *Concerto n. 1* per pianoforte c'è un'analogia sorpresa, un tema iniziale che sembra trionfalmente dominatore e poi non ricompare più), ma già nella battuta 10, mentre i primi violini dialogano con il primo oboe, appare un'idea contrapposta che si gonfia, si tematizza gradualmente, e infine, dopo una breve e delicata cadenza, si configura nel *Moderato assai* come autentico primo tema. Il II tempo, in sol minore (scelta insolita, rispetto alla tonalità d'impianto), è costruito su una lunghissima melodia di sapore russo, immersa in un dolce dormiveglia. Il Finale, di Nuovo in re maggiore, è una vivacissima danza che irrompe nello spazio sonoro dopo essere apparsa a frammenti prima in orchestra e poi nella parte del violino solo.

RICHARD STRAUSS
Ein Heldenleben op. 40

Ein Heldenleben op. 40 («Una vita d'eroe») di Richard Strauss (Monaco, 11 giugno 1864 - Garmisch-Partenkirchen, 8 settembre 1949) rappresenta, nella serie dei poemi sinfonici straussiani, una zona di confine. Esso è infatti, in ordine cronologico, il terzultimo in questo genere orchestrale. Fu composto a Berlino nei primi tempi dell'impegno professionale di Strauss in questa città. Una stesura con una prima conclusione, poi abbandonata, fu pronta il 1° dicembre 1898. Una nuova stesura con la conclusione definitiva fu ultimata meno di un mese dopo, il 27 dicembre. L'editore Leuckart di Lipsia pubblicò la partitura nel 1899. Se poi si considera che il precedente nel genere, *Don Quixote*, è dell'anno prima (1897), e che i due ultimi poemi sinfonici straussiani, *Symphonia Domestica* e *Eine Alpensinfonie*, sono rispettivamente del 1903 e del 1915, *Ein Heldenleben* acquista un carattere relativamente conclusivo. Esso è l'ultimo poema sinfonico ideato da Strauss prima che finisse il secolo in cui egli nacque e costruì la sua poetica e il suo linguaggio musicale; l'ultimo che sia stato da lui composto nel secolo che s'identifica, a torto o a ragione, con la cultura romantica, con il suo particolare modo d'intendere il rapporto tra letteratura e musica e con lo sviluppo della musica a programma e della *symphonische Dichtung*.

E' inevitabile, in questa partitura, una funzione retrospettiva e quasi di bilancio finale del secolo, visualizzazioni nelle molte citazioni da opere proprie e precedenti. Dopo *Don Quixote*, Strauss progettò una *Frühlingssymphonie*, cui cominciò a lavorare il 2 maggio 1898, ma i suoi intenti presero presto un'altra direzione. Proprio *Don Quixote*, per amor di contrasto, fu la molla dell'ispirazione poetica: all'immagine di un eroe comico e sconfitto, il compositore fece seguire un eroe di altezza tragica, serio, e soprattutto vittorioso. Il titolo che all'inizio gli venne in mente fu *Eroica*, proprio così, all'italiana, o meglio alla beethoveniana, ed è superfluo spiegare il riferimento a Beethoven e alla *Terza Sinfonia* in mi bemolle maggiore. Tale sarebbe stata, infatti, anche la tonalità d'avvio e di conclusione del nuovo lavoro. Nel diario di Strauss, in data 29 aprile, 23 maggio e 14 giugno 1898, si trovano annotazioni in cui egli scrive: «Sto lavorando alla mia *Eroica*». Ma già in data 18 luglio compare il nuovo e definitivo titolo. Resta

immutato il mi bemolle maggiore d'impianto, vero tramite «eroico» di continuità, la qual cosa mostra, se ce ne fosse bisogno, come in Strauss la vera sostanza semantica e simbolica (piuttosto che «descrittiva») si traduca sempre in termini musicali, al di là della redazione testuale di un programma poetico o dell'intitolazione.

Il 23 luglio 1898, Strauss scrisse dalla villa di Marquartstein, residenza estiva dei suoceri de Ahna, ad Eugen Spitzweg, direttore della casa editrice musicale Aibl di Monaco. Era una lettera in tono ironico: «Poiché l'*Eroica* di Beethoven è così poco amata dai nostri direttori d'orchestra, e di conseguenza viene eseguita sempre più di rado, io ora sto componendo, per venire incontro all'urgente bisogno che c'è di cose eroiche, un più ampio poema sinfonico (d'accordo, senza marcia funebre, ma pur sempre in mi bemolle maggiore, e con molti corni, strumenti tagliati su misura per l'eroismo). Questo lavoro, grazie alla corroborante aria di campagna, ormai così avanzato nella stesura d'abbozzo, da indurmi a sperare, se nessun incidente interverrà, di ultimare la partitura entro la fine dell'anno».

Previsione perfetta. Strauss ultimò la partitura, secondo la prima versione in cui la conclusione del poema è un pò diversa dall'attuale, il 1° dicembre 1898; insoddisfatto dalla convenzionalità di quel finale, riscrisse la conclusione a partire dalla sezione n. 101 della partitura (*Langsam*, con l'attacco in terzine dei corni), e tutto fu compiuto, come sappiamo, il 27 dicembre. Già in precedenza aveva mosso i primi passi per programmare un'esecuzione del lavoro a Francoforte sul Meno, e aveva scritto il 10 novembre al direttore d'orchestra Gustav Kogel: «*Don Quixote* e *Ein Heldenleben* sono concepiti direttamente come pendants l'uno dell'altro, tanto che *Don Quixote*, soprattutto, può essere capito compiutamente soltanto se accostato a *Ein Heldenleben*». Al lettore non sarà sfuggita la consumata astuzia di Strauss, uomo di mondo. Come quasi sempre, egli ottiene quel che voleva, e la prima esecuzione di *Ein Heldenleben* ebbe luogo al Museum di Francoforte il 3 marzo 1899, sotto la direzione dell'autore. La composizione fu dedicata a Willem Mengelberg e all'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam. L'amicizia di Mengelberg era di data recente: il 30 ottobre 1898, Strauss era stato invitato ad Amsterdam, e al Concertgebouw aveva diretto *Also sprach Zarathustra*, mentre Mengelberg aveva guidato la sua orchestra in una memorabile esecuzione di *Tod*

und Verklarung.

Come per altri poemi sinfonici, così per questo l'autore non scrisse note illustrative né didascalie. L'idea centrale fu quella di far di se stesso un eroe (eroe dell'arte, della musica, del pensiero) in lotta contro critici, detrattori e oppositori; una variante in chiave ironica di questa immagine - l'artista in lotta contro la critica - era stata due anni prima, nel 1896, quella di Gustav Mahler in *Lob des hohenVerstandes*, un Lied del ciclo *Des Knaben Wunderhorn*. Negli intenti di Strauss, esprimere in musica le azioni dell'eroe, dal momento che egli era, appunto, un compositore di musica, non poteva risolversi di fatto se non nella ripresentazione della sua attività «storica», del suo passato e della sua *Bildung*, ossia nella citazione delle sue musiche già pubbliche e storicizzate. Trionfava ancora una volta nello Strauss dei *frühe Meisterjahre* (come li ha felicemente battezzati Willi Schuh) la lezione del filosofo e teorico della musica Friedrich von Hausegger (1837-1899) e del suo concetto di «musica come espressione» (Musik als Ausdruck), in contrasto con le idee espresse da Eduard Hanslick nel saggio *Vom Musikalisch-Schönen* («Del bello musicale», secondo il quale la musica, essendo «forma mossa dai suoni», non deve esprimere nessun'idea o immagine extramusicale ed extraformale. Ecco aperto il terreno su cui Strauss avrebbe lavorato in *Ein Heldenleben*. Le parole gloriose dell'eroe, i suoi *dicta memorabilia*, altro non potevano essere se non ciò che egli aveva detto nel «suo» linguaggio: il linguaggio musicale. Le citazioni erano così destinate a diventare non già *Leitmotive* di marca wagneriana, bensì brevi ideogrammi musicali, tra virgolette: la lotta, lo sforzo, la morte, la trasfigurazione, l'amore e la femminilità, la rottura degli indugi, l'accettazione del destino dopo aver combattuto i mulini a vento. Si riconoscerà agevolmente la fonte privilegiata ancorché non esclusiva della citazione: i precedenti poemi sinfonici di Strauss, più familiari al pubblico in virtù della loro grande fama e perciò immediatamente riconoscibili. Strauss volle che tutto ciò fosse, nello stesso tempo, riconoscibile e implicito nella partitura, e rinunciò a dichiarazioni verbali, del tutto ridondanti. In una lettera da Berlino del 21 febbraio 1902 avrebbe scritto a Paul Zschorlich: «Il programma di *Ein Heldenleben* era naturalmente pronto nella mia mente prima che io componessi la musica. I titoli precisi delle singole parti furono enunciati occasionalmente dopo la prima esecuzione». Era accaduto, infatti, che dopo la *première* di

Francoforte due amici di Strauss, il vecchio compagno di *Gymnasium* Friedrich Rösch e il critico musicale Wilhelm Klatte, lo avevano persuaso a compilare almeno una scaletta introduttiva, a beneficio del pubblico che frequentava i concerti. La composizione venne articolata in sei parti: 1. *L'eroe* / 2. *Gli avversari dell'eroe* / 3. *La compagna dell'eroe* / 4. *Il campo di battaglia dell'eroe* / 5. *Le opere di pace dell'eroe* / 6. *Fuga dell'eroe dal mondo e compimento del suo destino*.

Rösch si prese cura di pubblicare l'opuscolo esplicativo, e vi aggiunse quarantotto versi divisi in sei strofe, opera (quanto mai inopportuna) del poeta e narratore Eberhard König (1871-1949): «Spring auf, du goldenes Morgentor des Lebens, / es pocht ein Ritter mitdem Schwert daran...», con quel che purtroppo segue.

Romain Rolland, che ascoltò la prima esecuzione dell'opera a Colonia, scrisse nella sua recensione: «Les Allemands ont trouvé le poète de la Victoire». Ecco un tema preoccupante. Una coincidenza volle che il 30 luglio 1898, giorno in cui Strauss ultimò l'abbozzo in minuta del poeta sinfonico, fosse anche la data di un notevole evento nella storia tedesca. Strauss annotò nel suo diario: «Le 10 di sera. Il grande Bismarck è morto. Ultimato *Ein Heldenleben*». Da anni il vecchio Cancelliere era stato estromesso dall'ambizioso Guglielmo II; diveniva forse Strauss il nuovo Bismarck della musica tedesca? Intanto, si preparava a gonfiare i muscoli nell'orchestrare la composizione. L'organico di *Ein Heldenleben* prevede: ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese (anche 4° oboe), clarinetto in mi bemolle, 2 clarinetti in si bemolle, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 5 trombe, 3 tromboni, tubatensore in si bemolle, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamburo militare piccolo, grande cassa rullante, tam-tam, triangolo, 16 primi violini, 12 viole, 12 violoncelli, 8 contrabbassi, 2 arpe. A impersonare, nei momenti di maggiore intensità individuale, l'eroe, cioè se stesso, Strauss destinò la voce del violino solo. In tutto, 108 strumenti e quasi altrettanti esecutori. *Don Quixote* ha un organico un pò inferiore, anche se in più ha la campanella e la macchina del vento.

Come si realizza, negli ideogrammi, l'invezione poetica-musicale? L'attacco, con i corni sveltanti verso l'alto in una figurazione che non a caso ricorda l'incipit famoso di *Don Juan* (altro personaggio «eroico» in senso traslato e insieme simbolico), allude all'eroe nella sua fisionomia energica e superlativa.

va, ma anche al «tutto» che egli incarna. L'energia tra impulso dal ritmo di terzine e dai valori puntati. Nella parte dedicata agli oppositori dell'eroe, i flauti mettono in caricatura gli avversari invidiosi e maldestri, i nuovi Beckmesser della musica e della critica musicale. Nel capitolo «La compagna dell'eroe», un grande tema amoroso è affidato alla voce del violino solo e alle dolci e dense armonie dei legni. La grande scena del campo di battaglia è annunciata da squilli di trombe che vengono da lontano, fuori orchestra con una minacciosa tranquillità che precede lo scatenarsi della tempesta orchestrale. Nella sezione 80, battute 1-4 e ss., ai secondi violini e alle viole è affidato il tema che, *mit großem Schwung und Begeisterung* («con grande slancio ed entusiasmo»), allude alle opere di pace dell'eroe. Nella sez. 101, battute 7-10, su note ribattute dei corni in un clima di calma meditazione, i primi e secondi violini cominciano a disegnare l'ampia idea musicale che suggella l'appartarsi dell'eroe dal mondo e la conclusione della sua vita operosa. Quasi nessun commentatore ha dato rilievo al significato di questo segnale, che lega la conclusione di *Ein Heldenleben* a quella di altri due poemi sinfonici con protagonista letterario, *Don Quixote* e *Also sprach Zarathustra*. Il bizzarro hidalgo esce dai sogni e si chiude nel privato della sua camera, per morirvi; il profeta cosmico «tramonta», si allontana per sempre; così l'Io eroico di Strauss si separa dal mondo attivo che solo gli ha dato forza e volontà. Che cosa significa questa utopia da raffinato eremita, da grand'uomo che aspira alla finale privacy della propria biblioteca, per uno Strauss uomo concreto, mondano un pò affarista, tutt'altro che eremitico nella sua esperienza biografica? Strauss fu in realtà un apparente estroverso con un fondo insondabile di reticenze. Basta visitare Villa Strauss a Garmisch e vagare fra i suoi libri, per accorgersene.

La quinta parte del poema sinfonico, *Des Helden Friedenswerke*, è quella che contiene le numerosissime auto-citazioni: l'eroe, musicista, edifica e civilizza con la propria musica, così come Faust, vecchio per la seconda volta e cieco, edificava e civilizzava con le sue opere di pace e di progresso sociale, troncate da Mefistofele e dalla morte. Appaiono fuggitivi due temi da *Don Juan*: il motivo della virilità trionfante (i primi 4 corni) e il tema del compiacimento amoroso (ottavino, oboi, corno inglese, clarinetti e primi violini). Il clarinetto basso, il 5°, 6°, 7° corno e i violoncelli fanno udire in secondo piano il grande «Naturthema» che introduce *Also*

sprach Zarathustra. E ancora, temi da *Tod und Verklärung*, *Don Quixote*, *Macheth*, dall'opera teatrale *Guntram*, persino dal Lied *Traum durch die Dämmerung* op. 29 n. 1, del 1895, legato all'esperienza affettiva del matrimonio di Strauss con Pauline de Ahna. Mirabile contesto di motivi, ma alla fine, l'immagine non è proprio eroica, e tanto meno tragica; è piuttosto il senso di una magistrale mobilità e di un'altissima, civile autoironia, come soltanto l'artista d'Occidente sa coltivarla.

Quirino Principe

"Penso che Sarah
sia la violinista ideale:
e perfetta che abbia
mai incontrato"
Yehudi Menuhin



ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Violini primi
Yehezkel Yerushalmi
(spalla)
Domenico Pierini
(spalla)
Vittoria Ottaviani
(concertino)
Ladislao Horváth
(concertino e spalla)
Giovanni De Stefani
Sergio Mugnai
Enrico Sciarra
Paolo Reali
Giorgio Zucconi
Roberto Falconi
Leonardo Cassi
Luigi Cozzolino
Fabio Montini
Nicolae Hortopan
Elvira Mirea
Warwick Lister
Béla Csányi
Mircea Finata
Aurora Manuel

Violini secondi
Marco Zurlo (I)
Duccio Beluffi (I)
Carlo Menozzi (I)
Roberto Ignesti
(concertino)
Santo Giunta
Rita Ruffolo
Giacomo Rafanelli
Alessandro Alinari
Eva Erna Szabó
Mihai Chendimenu
Orietta Bacci
Anna Noferini
Virgil Simonis
Rossella Pieri
Michael Stüve
Carlo Montanaro
Gabriele Bellu
Francesco Tarchi

Viole
Alfredo Benedetti (I)
Igor Polesitzky (I)
Giuseppina Tamburini
Claudia Wolvington
Marco Buralli
Andrea Pani
Stefano Rizzelli
François Harang
Janet Casey
Anna Lokken
Flavio Flaminio
Antonio Pavani
Naomi Yanagawa
Cristiana Buralli

Violoncelli
Marco Severi (I)
George Georgescu (I)

Roger Low
(concertino)
Michele Tazzari
(concertino)
Franco Tazzari
Marla Malandrini
Fernando Pellegrino
Fabiana Arrighini
Valentino Pellegrini
Beatrice Guarducci
Anna Pegoretti
Ellen Etkin

Contrabassi
Salvatore Villani (I)
Caffiero Gobbi (I)
Emanuele Pedrani
Gino Ferrari
Stefano Cerri
Romeo Pegoraro
Mario Rotunda
Antonio Matucci
Giovanni Abbondanti
Renato Pegoraro

Arpe
Susanna Bertuccioli (I)
Patrizia Bini

Flauti
Pier Luigi Mencarelli (I)
Marta Misuri (I)
Renzo Pelli
Sergio Giambi

Ottavino
Nicola Mazzanti

Oboi
Guida Tagliabue (I)
Paolo Nardi (I)
Enrico Soderi
Alberto Castellani

Corno inglese
Giacchino Castaldo

Clarineti
Attilio Zambelli (I)
Anita Garriot (I)
Antonio Vitale
Dario Goracci

Clarinetto basso
Giovanni Piqué

Clarinetto piccolo
Riccardo Benelli

Fagotti
Dante Vicari (I)
Stefano Vicentini (I)
Stefano Laccu
Alessandro Masi

Controfagotto
Raffaele Masini

Corni
Mario Zucchelli (I)
Enrico Caproni (I)
Howard Hildard (I)
Mario Bruno
Aurelio Mannucci
Lorenzo Rivai
Alberto Simonelli

Trombe
Giulio Sfingi (I)
David Kuben (I)
Michael Halpern (I)
Marco Nesi
Pier Luigi Puzzolo
Armando Ugolini

Tromboni
Andrea Conti (I)
Eitan Bezalele (I)
Attilio Toffolon
Fabiano Fiorenziani
Davide Yacus

Basso tuba
Mario Barsotti

Timpani
Giannino Ferrari
Germano Cavazzoli

Xilofono e percussioni
Luciano di Labio

Percussioni
Vittorio Ferrari
Piero Nardulli
G. Paolo Cuspidi

SARAH CHANG



ZUBIN MEHTA

SONY

CLASSICAL



(Selected discography)

STRAUSS J.

Concerto di Capodanno 1990
Wiener Philharmoniker
SK 45808

SUPPÉ

Ouvertures
Wiener Philharmoniker
SK 44932

BRUCKNER

Sinfonie n. 8 in do min. (1890)
n. 0 in re min. "Die Nullte"
Israel Philharmonic Orchestra
S2K 45864

CHOPIN

Conc. per pf. n. 1-2
Perahia pf.
Israel Philharmonic Orchestra
SK 44922

FAURÉ/SCHÖNBERG/SIBELIUS

Pelléas et Mélisande
Israel Philharmonic Orchestra
SK 45870

MAHLER

Sinf. n. 3 - Sinf. n. 10 (Adagio)
Quivar - Boys Choir
Israel Philharmonic Orchestra
S2K 52579

SAINT-SAËNS

Conc. per vl.: n. 3 in si min. op. 61
Rachlin vl.
Israel Philharmonic Orchestra
SK 48373

SCHÖNBERG

Gurre-Lieder
Lakes ten. Marton sop. Quivar alto.
Cheek bass. Garrison ten. Hotter narr.
New York Choral Artist
New York Philharmonic
S2K 480077

STRAUSS R.

Brani sinfonici da: Il Cavaliere
della Rosa, Intermezzo, L'Amore di
Danae, La Donna senz'Ombra
Berliner Philharmoniker
SK 47197

Salome

Marton, Fassbaender, Zednik,
Weigl, Lewis
Berliner Philharmoniker
S2K 46717

WAGNER

Brani orchestrali da:
Tannhäuser, Parsifal, Rienzi
New York Philharmonic
SK 45749

ISRAEL PHILHARMONIC ORCHESTRA INCONTRA I BERLINER PHILHARMONIKER

SLV 46386 - Laser Disc
SHV 46386 - Videocassetta
SK 45968 - CD (selez.)

IN PREPARAZIONE

STRAUSS R.

Vita d'eroe
Conc. per corno n. 2
Hauptman, corno
Berliner Philharmoniker
SK 53267

PROKOFIEV

Concerti n. 1-3-5
Bronfman, piano
Israel Philharmonic Orchestra
SK 52483

BRAHMS

Le 4 sinfonie - Ouv. tragica -
Variazioni su un tema di Haydn
Israel Philharmonic Orchestra
S3K 53279

MOZART

Le nozze di Figaro
Orchestra e Coro del
Maggio Musicale Fiorentino
S3K 53286

SONY

CLASSICAL

MUSIC IS
OUR VISION

DISTRIBUTION SONY MUSIC