



**RAVENNA FESTIVAL**

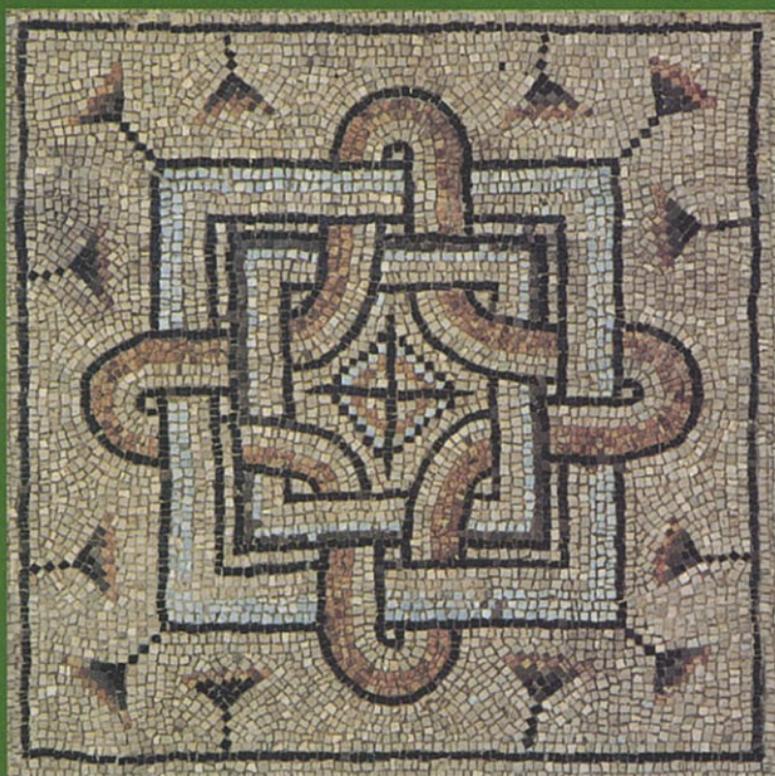
MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

*violinista*

**VIKTORIA MULLOVA**

*pianista*

**BRUNO CANINO**



**EniChem**

Società dell' ENI

*La Deco Industrie  
è lieta di augurarvi  
una magnifica serata.*

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.

Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

**DECO**  
INDUSTRIE spa  
BENI DI LARGO CONSUMO

---

Teatro Rasi  
Venerdì 12 luglio 1996, ore 21

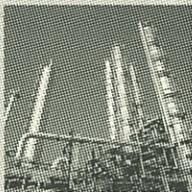
*violinista*  
**Viktorija Mullova**

*pianista*  
**Bruno Canino**

# EniChem a Ravenna



**Un sistema produttivo integrato che impegna 1800 risorse, e che ospita altre realtà imprenditoriali sia di produzione che di servizio per un totale di oltre 3000 persone.**



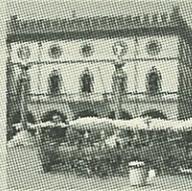
**Un importante centro della chimica italiana per produzioni diversificate di gomme sintetiche, lattici di gomma sintetica, resine ABS, prodotti di chimica fine e prodotti per l'agricoltura.**



**Lo sviluppo di un sistema qualità è la miglior credenziale per consentire ai nostri prodotti di competere su scala globale.**



**L'impegno nei confronti dell'ambiente, della sicurezza e della salute è garantito da una politica aziendale definita, formalizzata e nota a ogni operatore della Società.**



**Il dialogo costruttivo con la comunità è alla base dell'impegno al miglioramento.**

**EniChem  
Stabilimento  
di Ravenna**

Via Baiona, 107  
48100 Ravenna  
tel. (0544) 513111



**EniChem**

Società dell'Eni

---

**Johannes Brahms (1833-1897)**  
*Sonata n. 2 in la maggiore op. 100*  
per pianoforte e violino

Allegro amabile  
Andante tranquillo - Vivace - Andante - Vivace di più -  
Andante - Vivace  
Allegretto grazioso (quasi Andante)

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**  
*Sonata n. 1 in sol minore BWV 1001*  
per violino solo

Adagio  
Fuga. Allegro  
Siciliana  
Presto

**Pierre Boulez (1925)**  
*Anthèmes*  
per violino solo

**Ludwig van Beethoven (1770-1827)**  
*Sonata n. 5 in fa maggiore op. 24*  
*"La Primavera"*  
per pianoforte e violino

Allegro  
Adagio molto espressivo  
Scherzo. Allegro  
Rondò. Allegro ma non troppo

---

Stabilim  
ento di  
**Rave  
nna**

## Johannes Brahms

### *Sonata n.2 in la maggiore op.100*

L'interesse di Johannes Brahms verso la forma della sonata per violino e pianoforte si fa risalire alla sua prima giovinezza. Già nel 1853, durante una tournée concertistica per le città della Germania con il virtuoso ebreo Reményi, il ventenne amburghese presentò una sonata di sua composizione, facendola ascoltare in una tappa a Göttingen all'emergente violinista Joseph Joachim, che sarebbe diventato uno dei più fedeli apostoli della musica brahmsiana. Purtroppo di quest'opera, evidentemente ritenuta immatura dallo stesso autore, non esiste più traccia, né sorte migliore toccò ad altri due tentativi sonatistici che la seguirono, distrutti dopo il completamento. È sopravvissuto invece un interessante *Scherzo* in do minore, pubblicato postumo da Joachim, che costituisce il contributo di Brahms alla sonata FAE, scritta nel 1853 in collaborazione con Albert Dietrich (*Allegro* iniziale) e Schumann (*Intermezzo e Finale*).

A stimolare il primo felice esito brahmsiano in questo campo, sarà proprio la grande personalità di Joachim, dedicatario nel 1873 del Concerto per violino ed orchestra, nonché ispiratore della Sonata in sol maggiore op.78, scritta negli anni 1878-79 e finalmente pubblicata nel 1880, da considerare a tutti gli effetti come la prima approvata dall'autore. È veramente singolare questa esitazione nell'affrontare una forma di grande tradizione classica, da parte di un musicista che aveva già scritto due sinfonie e lavori per vari organici cameristici, compresa una singola Sonata per pianoforte e violoncello in mi minore op.38, del 1862-65.

È comunque all'interno della grande fioritura cameristica che caratterizza l'ultimo quindicennio dell'attività brahmsiana, che si creano le condizioni per la nascita delle due ultime sonate per violino e pianoforte, n.2 in la maggiore op.100, del 1886, e n.3 in re minore op.108, del 1886-88; entrambe furono scritte nel villaggio svizzero di Hofstetten, sulle rive del lago di Thun, a sud-est di Berna, dove Brahms soggiornò per tre anni nei mesi estivi, da lui abitualmente riservati alla

composizione.

Nata assieme ad una straordinaria serie di capolavori come la seconda Sonata in fa maggiore op.99 per violoncello, il Trio con pianoforte in do op.101, e ai Lieder op.105, 106, 107, la seconda Sonata per violino fu pubblicata nel 1887 a Bonn dall'editore Simrock. La prima esecuzione pubblica aveva avuto luogo il 2 dicembre dell'anno precedente a Vienna, con l'autore al pianoforte e il celebre violinista Joseph Hellmesberger, che già aveva tenuto a battesimo la Sonata n.1 op.78; tuttavia una esecuzione privata si era tenuta nella stessa estate del 1886, con Brahms ad accompagnare il violinista Friedrich Hegar, durante i ritrovi domenicali nella casa dell'amico bernese Johann Viktor Widmann. Proprio quest'ultimo, oltre a comporre una modesta lirica, che associava alla composizione brahmsiana una serie di immagini idilliache e fiabesche, vi conferì il nomignolo, tuttora frequente, di *Thuner-Sonate*, in relazione ad una supposta influenza dell'idilliaco paesaggio lacuale sulla distesa cantabilità che impronta questa splendida opera.

Il primo movimento, *Allegro amabile*, in 3/4, è aperto dal pianoforte con un luminoso tema, da alcuni inopportunosamente accostato al *Preislied* di Walther dai *Maestri Cantori* (da cui il secondo epiteto di *Meistersinger-Sonate*); in realtà il suo eloquio cordiale ed intimo ricorda molto più un certo Schumann che Wagner, e in ogni caso l'affinità tematica è ridottissima. Il passaggio del tema al violino è chiuso da un vigoroso inciso accordale, che spegnendosi in diminuendo lascia spazio al secondo tema, in mi maggiore, esposto *teneramente* dal pianoforte e ripreso dal violino dopo un robusto passaggio marziale; questo ritorna, variato con un disegno di terzine a chiudere l'esposizione. Lo sviluppo, di magistrale ricchezza armonica, è prevalentemente impostato sul primo tema e sul soggetto a terzine, che appare meravigliosamente trasformato in una variazione lirica in do diesis maggiore. Alla regolare ripresa segue una ampia coda, nella quale vengono di nuovo in luce l'inciso di chiusura del primo tema e quello, a carattere marziale, del secondo.

Il secondo tempo riunisce genialmente in sé le

caratteristiche dello scherzo e del movimento lento, con la sua struttura a rondò nella quale si alternano un Andante ed un Vivace. L'iniziale *Andante tranquillo*, in 2/4, vede il violino esporre in fa maggiore un delicato soggetto di vaga ascendenza rococò; segue un *Vivace* in 3/4 dove un tema danzante in re minore è presentato in forma variata per tre volte. Una ripresa in re maggiore dell'*Andante* introduce ad un *Vivace di più*, che ripresenta il secondo tema in una brillantissima variazione in staccato, con pizzicati del violino; una ripresa abbreviata dell'*Andante* e del *Vivace* chiudono questa pagina dalle raffinate euritmie.

L'*Allegretto grazioso (quasi Andante)* sigilla la sonata senza esibizioni di potenza, ma in un'atmosfera tenera e sottilmente malinconica, che costituisce il tratto più singolare dell'opera. La struttura è quella del rondò, il cui tema principale presentato semplicemente dal violino, è un'autocitazione dal *Lied* op.63 n.5, *Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch*. Un episodio di arpeggi a terze minori del pianoforte, seguiti da un passo denso di cromatismi, introduce un senso di nervosa inquietudine, che si placa solo col ritorno del tema, proseguito con due figurazioni complementari, la prima basata su un'arpeggio discendente, la seconda vigorosamente caratterizzata in levare. L'episodio a terze ritorna, col suo alone cupo, prima dell'ultimo ritorno del tema, poi sviluppato in una breve coda.

### Johann Sebastian Bach

#### *Sonata n.1 in sol minore BWV 1001*

Gli anni trascorsi da Johann Sebastian Bach come *Kapellmeister* alla corte del principe Leopold di Köthen (1717-1723) sono notoriamente caratterizzati da una prodigiosa fioritura di musica cameristica; fioritura stimolata non solo dagli interessi del sovrano, lui stesso dilettante di violino, viola da gamba e clavicembalo, oltre che fondatore di un'eccellente orchestra di corte, ma dalle limitazioni all'impiego della musica sacra imposte dalla dominante confessione calvinista. È in questo periodo che vedono la luce i grandi capolavori per

clavicembalo, dal primo libro di *Das wohltemperierte Clavier* a quello del *Clavier-Übung*, dalle *Suites Inglesi e Francesi* alle quindici *Invenzioni a due voci*, ma anche i concerti per uno e due violini e i sei *Concerti Brandeburghesi*, tre sonate per viola da gamba e clavicembalo, sei per violino e clavicembalo, due per flauto e clavicembalo, e altre ancora per flauto o violino e basso continuo.

Un particolare interesse rivestono tuttavia le ispiratissime sei *Suites* per violoncello solo (BWV 1007-1012), sia per l'audacia delle formule tecniche applicate ad uno strumento ancor di rado sperimentato in parti solistiche, sia per la complessità dell'impianto strutturale. Un passo ancora più avanzato in questa direzione è segnato dalle coeve tre *Sonate* e tre *Partite* per violino solo BWV 1001-1006, o meglio, *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*, come recita il frontespizio dell'autografo, redatto da Bach nel 1720, forse in vista di una stampa.

La raccolta presenta in triplice successione una *Sonata* seguita da una *Partita*; forma modellata nel primo caso sulla tradizione della sonata da chiesa, di impianto classicamente quadripartito *Adagio-Allegro (fuga)-Adagio-Allegro*, nella seconda a quella della suite, con un *Preludio* iniziale seguito da una serie di movimenti di danza, dalla sequenza meno rigidamente determinata rispetto ai *pendants* violoncellistici. Capolavori assoluti della letteratura violinistica di tutti i tempi, le *Sonate* e le *Partite* attingono vertici di abissale profondità espressiva attraverso una scrittura accordale straordinariamente complessa, che non acquista solo funzione di riempimento armonico, integrando un'ideale accompagnamento di basso continuo nel percorso orizzontale del canto, ma sovente osa instaurare addirittura una polifonia di tipo contrappuntistico, con una pluralità cioè di linee orizzontali indipendenti. Per ottenere questo risultato, apparentemente precluso alle risorse di uno strumento ad arco, Bach sposa alla sua ferrea logica cartesiana una tecnica per così dire impressionistica: si limita a suggerire le strutture di un grande edificio polifonico lasciando emergere qua e là isolati elementi architettonici, come attraverso un

sapiente gioco di luci, e chiamando l'ascoltatore ad integrarli idealmente. Non sempre, certo, i segmenti musicali tracciati da Bach obbediscono alle logiche rigorose di una scrittura a tre o quattro parti, ma questo non influisce affatto su un gioco di natura eminentemente allusiva, che si affida molto più alle suggestioni psico-percettive del singolo, che alle minuzie di un'analisi logica compiuta a tavolino.

L'ampiezza di respiro che caratterizza queste *Sonate e Partite* spicca ulteriormente al confronto con i non sporadici precedenti di scrittura per violino solo, polifonica e non, che in ogni caso dovettero costituire un modello imprescindibile per lo stesso Bach. Si pensi in particolare alle opere di Thomas Baltzar (1630-1663), all'ampia *Ciaccona* scritta nel 1676 da Heinrich Ignaz von Biber, uno dei più audaci innovatori della tecnica violinistica, e ancora all'*Hortus chelicus* (1688) di Johann Jakob Walther, che includeva quattro variazioni per violino solo, alla *Suite* (1683) e soprattutto alle sei *Partite* (1696) di Johann Paul von Westhoff, attivo alla corte di Weimar proprio nel periodo (1703) in cui Bach vi operò come violinista. Una *Suite* per violino solo fu anche composta da Georg Pisendel, celeberrimo virtuoso amico di Vivaldi, che Bach conobbe durante gli anni di Weimar e che è stato sovente additato fra i possibili destinatari delle *Sonate* e delle *Partite*, unitamente a Joseph Spiess, primo *Kammermusik* di Köthen, e a Jean-Baptiste Volumier, *Konzertmeister* di corte a Dresda.

Resta comunque il dubbio su quale fosse l'originaria collocazione di queste *Sonate e Partite*. Scartata ormai l'ipotesi di una utilizzazione liturgica avanzata nel 1802 dal biografo bachiano Förkel, visto il carattere inequivocabilmente profano dei movimenti di danza, non si può escludere un loro impiego privato, forse proprio ad uso e consumo dello stesso compositore. Al pari del *wohltemperierte Klavier*, esclusivamente sulla base del loro interesse tecnico-didattico le *Sonate e Partite* circolarono in copie manoscritte anche negli anni successivi alla morte del compositore, e lo stesso Carl Philipp Emanuel sembra ricordarli solo in questa ottica: "Uno dei più grandi violinisti mi ha detto una volta che non aveva conosciuto niente di più utile per diventare un

buon violinista e non aveva potuto consigliare niente di migliore, per gli aspiranti insegnanti, dei suddetti soli per violino senza basso". Nonostante già Förkel stigmatizzasse la riduzione di simili capolavori a pura palestra tecnica, neppure la pubblicazione a stampa della raccolta, dapprima limitata alle Sonate (Simrock, Bonn 1802), poi completa (Kistner, Lipsia, 1843, a cura di Ferdinand David, come *Sei Sonate*) sembrò assicurare loro un'autentica fortuna a livello concertistico: solo il grande Joseph Joachim riuscirà alla fine del secolo ad imporle stabilmente ai vertici del repertorio violinistico. La prima Sonata in sol minore, la più breve dell'intera raccolta, si apre con un *Adagio* in 4/4, straordinariamente asciutto e concentrato, che sviluppa, fra le ariose spaziate dei suoi accordi, libere fioriture melodiche, nello stile improvvisativo della Fantasia. La seguente *Fuga*, un *Allegro* in tempo tagliato, fu anche rielaborata da Bach per liuto (BWV 1001) e successivamente trascritta in re minore per organo (BWV 539), con un Preludio aggiunto. La caratterizza un vigoroso tema in levare, la cui fisionomia è stata accostata (Basso) a quella della canzone strumentale del tardo rinascimento; lo sviluppo contrappuntistico a tre voci lascia posto per quattro volte ad un divertimento su un moto nervoso di semicrome, che l'ultima volta assume la funzione di vera e propria coda con cadenza. Il terzo movimento è una delicatissima *Siciliana* in 12/8, che evoca efficacemente la tessitura di una sonata a tre, nel dialogo tra le due voci superiori, che si muovono parallele e il basso; impostata in si bemolle maggiore, viene in qualche modo a rompere l'unitarietà tonale della sonata, per quanto nella parte centrale divaghi ampiamente nella relativa minore di sol. Il *Presto* conclusivo è un frenetico moto perpetuo di semicrome in 3/8, che, con la struttura bipartita dal doppio ritornello, si avvicina strettamente ai modelli della *Corrente*.

Gianni Godoli

## Pierre Boulez

### *Anthèmes*

Sono pochi i pezzi scritti da Pierre Boulez per uno strumento solo (a esclusione del pianoforte, s'intende). In proporzione rovesciata rispetto all'impiego solistico diffuso nelle partiture a organico pieno, che invece fanno perno su espressioni strumentali a forte vocazione antagonista individuale. Così capita che le occasioni esterne siano ragione della nascita di questi unicum costituiti dal confronto con una sola voce timbrica.

Abbiamo scritto "voce", in piena consapevolezza, poiché l'obiettivo strumentale indagato da Boulez in tali brani, piuttosto che soffermarsi sull'elemento fisiologico ed esplorare le possibili reinvenzioni acustico-organologiche, parte innanzitutto da un'architettura musicale progettata secondo logiche schiettamente compositive. Ciò significa che la scrittura non intacca la "voce" naturale dello strumento, semmai ne esalta le peculiarità espressive e tecniche. Anche perché le occasioni esterne recenti sono commissioni provenienti da concorsi. Pochi mesi fa abbiamo ascoltato *Incises* per pianoforte sollecitato dal primo Concorso Micheli (sempre in attesa d'un mitico pezzo scritto per Maurizio Pollini, dal 1957 Boulez non dedicava un'opera al solo pianoforte), oggi *Anthèmes*, la prima pagina bouleziana per violino solo.

Nato nel 1992 per il Concorso Yehudi Menuhin di Parigi, e dedicato "à Alfred Schlee - en souvenir du 19.19.91" – ma in un'intervista con Peter Szendy, Boulez ha spiegato che il materiale di partenza è in rapporto con "... *explosante-fixe...*" – *Anthèmes*, è basato su quindici episodi musicali (lo stesso numero delle sezioni di *Rituel*) raggruppati in due parti. Quasi identiche come durata, ma di configurazione molto diversificata. Anzi, sembra quasi che la prima funga da cartone preparatorio, esponendo in modo metodico – come in contenitori stagni e isolati – i vocaboli riesposti in sequenza ravvicinata quindi articolati in complessa elaborazione, successivamente, nella seconda parte.

In questo senso *Anthèmes* partecipa a fondo del serialismo caratteristico del Boulez anni Ottanta-

Novanta, cioè d'un processo compositivo che gioca sempre con gli estremi strutturali: la radicale parsimonia e riconoscibilità dei materiali di partenza arricchiti per progressiva associazione, per accumulazione, per allusione timbrica o gestuale. Secondo procedimenti grammaticali che spesso si allontanano dalla dimostrazione di alta concezione sintattica per trasformarsi in un discorso espansivo, in cui la parcellizzazione dei disegni strumentali non oscura un senso solido di percezione formale globale. La prima parte consta di dodici momenti, cementati dal contrasto di agogica e nel disegno strumentale; sei parti aguzze nelle contrapposizioni dinamiche e di profilo ritmico, caratterizzate dai bruschi mutamenti di umore, seppure attizzati soprattutto da un vocabolario di dichiarata impronta ornamentale, arpeggi irregolari, ribattuti, trilli, fulminanti gruppetti e acciacature, da fiammeggianti grandinate di pizzicati gelidamente fossilizzati nel ritmo, da costruzioni ancora basate sul trillo oppure fatte scivolare con slancio su cromatismi leggeri, vengono, per così dire racchiuse da brevi cadenze incorniciate da corone di pausa. L'indicazione è *Libre*; vi trovano posto glissati ("non troppo lenti") sugli armonici dei bicordi che creano una spaziatura discorsiva e acustica (la dinamica qui è racchiusa tra ppp e "pppp à l'inaudibile") agghiacciante e ipnotica. La successione di questa parte, per indicazioni agogiche, disegna un percorso accidentato e avvincente: *Libre, Libre, Très lent, Libre, Rapide, Libre, Lent, Libre, Un peu plus rapide, Libre, Très lent e Libre*.

L'armonico tenuto sulle due corde vuote (sol-re), placato ed estatico, sigla la prima parte e apre la seconda (della stessa durata, ma dominata da due soli lunghi episodi: *Lent, Calme mais sans traîner*). Riappare in conclusione (ancora *Libre*); si aggancia al trillo che lo precede, e preannuncia l'effetto "corde battute con il legno", in pppppp, che sfuma il pezzo.

Angelo Foletto

(per gentile concessione di "Milano Musica")

## Ludwig van Beethoven

### *Sonata n.5 in fa maggiore op.24 "La Primavera"*

La produzione sonatistica per violino e pianoforte di Ludwig van Beethoven si distribuisce in un arco temporale sorprendentemente ristretto: dal 1797, quando furono iniziate le tre Sonate op.12, fino al 1803, anno di compimento della Sonata op.47 "a Kreutzer", se ne contano in totale ben nove, al ritmo complessivo di oltre una all'anno. Al di fuori di questo periodo centrale, che corrisponde alla piena maturazione dello stile beethoveniano, dobbiamo soltanto segnalare da un lato un isolato frammento di sonata del 1783, dall'altro un isolato ritorno al genere nel 1817, con la decima ed ultima Sonata in sol maggiore op.96, scritta per il celebre violinista Rode.

Non v'è dubbio che all'origine di questo improvviso distacco dal sonatismo violinistico dopo il 1803 vi sia stata, oltre che la mancanza di dirette committenze, la sensazione della inadeguatezza di questa forma strumentale a farsi veicolo dei rivoluzionari contenuti espressivi che Beethoven stava maturando e che affiderà alle possenti masse sonore dell'orchestra sinfonica (siamo negli anni dell'*Eroica*), o alle sonorità asciutte e concentrate del quartetto per archi o del pianoforte solo. Questo tuttavia non deve far credere che l'opera per violino e pianoforte costituisca un capitolo minore nella produzione di Beethoven, né tantomeno che sia da leggere solo come un cammino, punteggiato di tappe parziali, in vista del traguardo autentico della *Sonata a Kreutzer*. In realtà fin dalle tre Sonate op.12, che seguono di poco le due Sonate per violoncello op.5, si misura l'impegno compositivo con cui il genio di Bonn, sulla scia delle ultime sonate mozartiane, sottrae lo strumento ad arco a quel ruolo di puro accompagnamento codificato nell'imperante modello della sonata per pianoforte con violino, vivificando, nel vigore personalissimo delle strutture formali e dell'invenzione tematica, un genere abitualmente declassato ad una fruizione da parte di dilettanti di musica.

Quando Beethoven, nel 1800, si rimise al lavoro su una

nuova coppia di sonate per violino, aveva già scritto una sinfonia, due concerti per pianoforte, ed era al termine di quella serie di sei Quartetti op.18, che sancivano la sua candidatura a raccogliere la grande eredità haydniana. Di queste fondamentali esperienze creative si giovano le Sonate in la minore e fa maggiore, destinate in origine ad apparire come numeri 1 e 2 di un'unico opus 23 ma poi pubblicate nell'ottobre del 1801 dall'editore viennese Mollo come opere 23 e 24, sembra per banali problemi di formato tipografico, con dedica ad uno degli abituali mecenati beethoveniani, il conte svizzero Moritz von Fries. Se la Sonata in la minore appare dominata da una nervosa eccitazione motoria, che si trasmette anche all'originalissimo movimento centrale, *Andante scherzoso più Allegretto*, nella Sonata in fa maggiore, che utilizza appunti risalenti al 1795, prevale piuttosto una distesa, serena cantabilità, tale da giustificare il titolo postumo di *Frühlings-Sonate*, Sonata della Primavera.

La cifra espressiva di quest'opera si delinea già con il luminoso tema d'apertura dell'*Allegro* (in 4/4), enunciato dal violino sul limpido accompagnamento del pianoforte, e poi ripreso da quest'ultimo in una variazione approdante a do maggiore. Al canto legato del primo tema, il secondo contrappone due incisi distinti, pressoché privi di reale valore melodico: un impettito arpeggio ascendente del pianoforte seguito da uno discendente del violino (o viceversa), e un lamentoso disegno ribattuto. L'incipit del secondo tema domina, variato a terzine, nel concitato sviluppo; alla rasserenante riesposizione del materiale tematico fa seguito una coda, imperniata sul primo tema. Segue un *Adagio molto espressivo*, pagina delicatissima in si bemolle maggiore (3/4), di sapore neoclassico; su un basso albertino il pianoforte adagia una elementare melodia fiorita, poi ripresa dal violino. Dopo un breve episodio intermedio il pianoforte riconduce il tema principale, che nel passare al violino viene trasportato in si bemolle minore, dando il via a una divagazione modulante intensamente patetica, sempre accompagnata dal moto di semicrome del pianoforte. Il tema principale ritorna frammentato nella coda, fra mormorii di biscrome. Prima fra le sonate per violino ad essere strutturata in

quattro movimenti, l'op.24 introduce fra l'*Adagio* e il finale un fulmineo *Scherzo*, forse il momento più autenticamente beethoveniano di tutta la sonata: è un *Allegro* in 3/4 dalla ritmica nervosa, disarticolata, che include un episodio centrale, percorso da frenetiche scale di crome.

Il *Rondò*, un *Allegro ma non troppo* in tempo tagliato, è forse il movimento della Sonata che più chiaramente denuncia il ricordo mozartiano, se non altro nel carattere serenamente lirico del suo tema principale (è azzardato comunque parlare di precise citazioni dal finale del Trio per clarinetto, viola e pianoforte o dalla coda del Rondò di Vitellia dalla *Clemenza di Tito*). Una breve frase cantabile conclusa da un triplice motto, costituisce, con le sue variazioni, lo spunto per il primo episodio interno, a cui segue il regolare refrain; di carattere più cupo ed inquieto il secondo episodio, in re minore, con un moto di terzine sovrapposto a un disegno sincopato. Il terzo episodio, dopo la ricomparsa del refrain, riprende il materiale del primo dando spunto ad ampie escursioni modulanti. Il ritorno del tema principale, presentato in contrattacco dal pianoforte, è chiuso da una brillantissima coda, che ribadisce l'alternanza fra suddivisione binarie e ternarie che caratterizza l'intero movimento.

Gianni Godoli



## VIKTORIA MULLOVA

Viktoria Mullova ha studiato presso la Scuola Centrale di Musica e presso il Conservatorio di Mosca. Il suo straordinario virtuosismo l'ha imposta all'attenzione internazionale quando, nel 1980, ha vinto il primo premio al Concorso Sibelius a Helsinki e, nel 1982, la Medaglia d'oro al Concorso Čajkovskij. Ha suonato con le più grandi orchestre ed i maggiori direttori e si è esibita nei più importanti festival internazionali. I principali impegni nella stagione 1995/1996 includono concerti con i Berliner Philharmoniker diretti da Kurt Masur, l'Orchestre de Paris diretta da Kurt Sanderling, la New York Philharmonic e l'Orchestra della Tonhalle di Zurigo. Ha anche intrapreso una tournée di recitals in Europa ed Estremo Oriente in duo con Piotr Anderszewski.

L'entusiasmo con cui si volge ad esplorare tutte le possibilità del violino è dimostrato dalla vastità del suo repertorio, che comprende compositori barocchi eseguiti secondo la prassi dell'epoca, pur mantenendo l'impianto moderno del suo Stradivari "Julius Falk" del 1723. Riunendo alcuni musicisti affini alla sua sensibilità musicale, ha fondato recentemente il Mullova Chamber Ensemble che ha compiuto il suo tour inaugurale nel luglio del 1994; nel luglio del 1995 ha effettuato una tournée in Germania ed in Olanda, accolto entusiasticamente sia dal pubblico che dalla critica. Viktoria Mullöva ha ottenuto il Gran Prix du Disque per un disco di Concerti di Čajkovskij e Sibelius con la Boston Symphony diretta da Ozawa. Il suo recital di opere di Stravinskij, Prokof'ev e Ravel con Bruno Canino ha ottenuto il Premio Edison. Per i Concerti di Mendelssohn con Sir Neville Marriner e l'Academy of St. Martin in the Fields ha ottenuto il Diapason d'oro. Ha avuto una nomination al Grammy Award del 1995 per la registrazione delle Sonate e Partite di Bach ed ha vinto, sempre nel 1995, l'Echo Klassic Award dell'Accademia giapponese e un Deutschen Schallplattenkritikpreis per la registrazione dal vivo a Tokyo del Concerto di Brahms con Claudio Abbado ed i Berliner Philharmoniker. La registrazione del Trio n.1 e del Trio "Arciduca" di Beethoven con André Previn e Heinrich Schiff, uscita nel 1995, ha ottenuto un ulteriore Diapason d'Oro.



## BRUNO CANINO

Nato a Napoli nel 1936, allievo di Vitale e Calace per il pianoforte, di Bruno Bettinelli per la composizione, si è diplomato al Conservatorio di Milano, dove ha poi insegnato pianoforte per 24 anni. Attivo come solista e in gruppi da camera nei principali centri europei, in Giappone, negli Stati Uniti (dove ha effettuato più di 20 tournées) si era inizialmente dedicato in particolare alla musica contemporanea ed alla musica da camera. Oltre alla collaborazione trentennale in duo pianistico con Antonio Ballista e ventennale con il Trio di Milano, ha suonato, tra l'altro, con Salvatore Accardo, Itzhak Perlman, Viktoria Mullova, Lynn Harrell, Uto Ughi. Insegna al Conservatorio di Berna e tiene un corso di perfezionamento triennale presso l'Accademia Marziali di Seveso. Tiene inoltre masterclass per varie Istituzioni in Italia ed all'estero.

Assai vasta la sua discografia, che include, fra l'altro, le *Variazioni Goldberg* di Bach, i *Vier Temperamente* di Hindemith, la *Rapsodia in Blue* di Gershwin, musiche di Alberto Savinio; di prossima uscita l'integrale delle opere pianistiche di Casella. Tra gli impegni di questo periodo segnaliamo l'integrale di Debussy per varie società italiane, di cui ha iniziato anche la registrazione.

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



## Presidente

Marilena Barilla

## Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Gaetano Trombini

## Comitato Direttivo

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Lino Rondelli

Vanna Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

## Segretario

Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,  
*Parma*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti,  
*Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Alice Bulgari, *Roma*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Ido e Ada Casalboni, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,  
*Ravenna*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Laudomia Del Drago, *Roma*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,  
*Milano*

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Domenico e Roberta Francesconi,  
*Ravenna*

Wanda Galtruccio, *Milano*

Giuliano e Anna Gamberini, *Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giancarlo Gasperini e Lora Savini,  
*Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giancarlo Gasperini e Lora Savini,  
*Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara,  
*Bologna*

Mario e Barbara Gelli, *Ravenna*

Mario e Barbara Gelli, *Ravenna*

Gordon e Ann Getty, *San Francisco*

Gordon e Ann Getty, *San Francisco*

Vera Giulini, *Milano*

Toyoko Hattori, *Vienna*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Giandomenico e Paola Martini,  
*Bologna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,  
*Ravenna*

Edoardo Miserocechi e Maria Letizia  
Baroncelli, *Ravenna*

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò,  
*Ravenna*

Cornelia Much, *Müllheim*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*

Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti,  
*Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lino e Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo e Vanna Rovati, *Bologna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni,  
*Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco,  
*Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian e Mercedes Stoutzker, *Londra*

Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio  
Emilia*

Calisto Tanzi, *Parma*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Gaetano e Elia Trombini, *Ravenna*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Giammaria e Violante Visconti di  
Modrone, *Milano*

Eduardo Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta Weinstock,  
*Londra*

Carlo e Maria Antonietta Winkler,  
*Milano*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Giorgio Zavarini, *Ravenna*

Calisto Tanzi, *Parma*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Gaetano e Elia Trombini, *Ravenna*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Giammaria e Violante Visconti di  
Modrone, *Milano*

Eduardo Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta Weinstock,  
*Londra*

Carlo e Maria Antonietta Winkler,  
*Milano*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Giorgio Zavarini, *Ravenna*

ACMAR Srl, *Ravenna*

CAMST Impresa Italiana di  
Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca Spa, *Milano*

CMC, *Ravenna*

Diners Club International,  
*Francoforte*

Fondazione Cassa di Risparmio di  
Parma

Fondazione S. Paolo di Torino

Freshfields, *Londra*

Hotel Ritz, *Parigi*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,  
*Vienna*

Marconi Italiana Spa, *Genova*

Matra Hachette Group, *Parigi*

Parmalat Spa, *Parma*

Rosetti Marino Spa, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

Tir-Valvoflangia Srl, *Ravenna*

Touche Ross & Co., *Londra*

Video on Line, *Cagliari*

Viglienzone Adriatica Spa, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni  
Comune di Ravenna  
Regione Emilia Romagna  
Presidenza del Consiglio dei Ministri  
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1996 di  
RAVENNA FESTIVAL  
viene realizzata grazie a

Acmar  
Agip  
Alma Petroli  
Ambiente  
Assicurazioni Generali  
Banca Commerciale Italiana  
Banca Popolare di Ravenna  
Banca Popolare di Verona  
Banco S. Geminiano e S. Prospero  
Barilla  
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza  
Cassa di Risparmio di Ravenna  
CMC Ravenna  
CNA Emilia Romagna  
Deco Industrie  
Enichem  
ESP Shopping Center  
Fondazione Cassa di Risparmio di Modena  
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma  
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna  
Fondazione San Paolo di Torino  
Iter  
Legacooperative Ravenna  
Lonza  
Parmacotto  
Poste Italiane  
Rolo Banca 1473  
Sapir

EMI  
CLASSICS

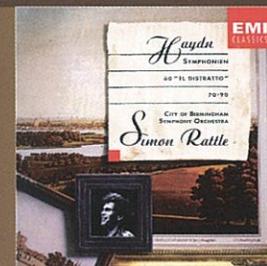
Simon Rattle



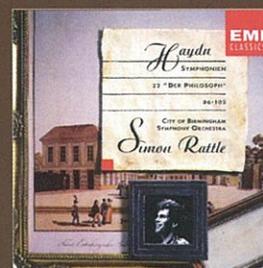
CDC 5556072



CDC 5554762



CDC 7542972

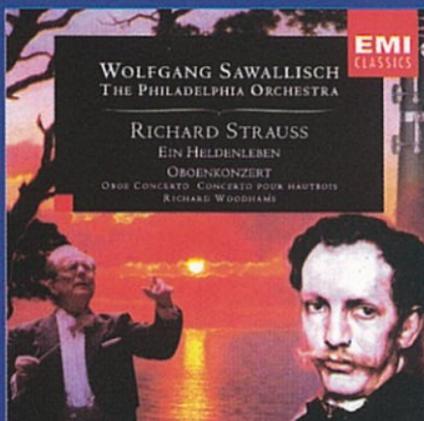
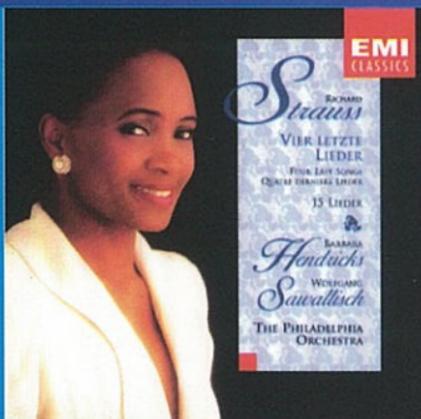


CDC 5555092

EMI  
CLASSICS

# WOLFGANG SAWALLISCH

CDC 5555942



NOVITA'

CDC 5555922

