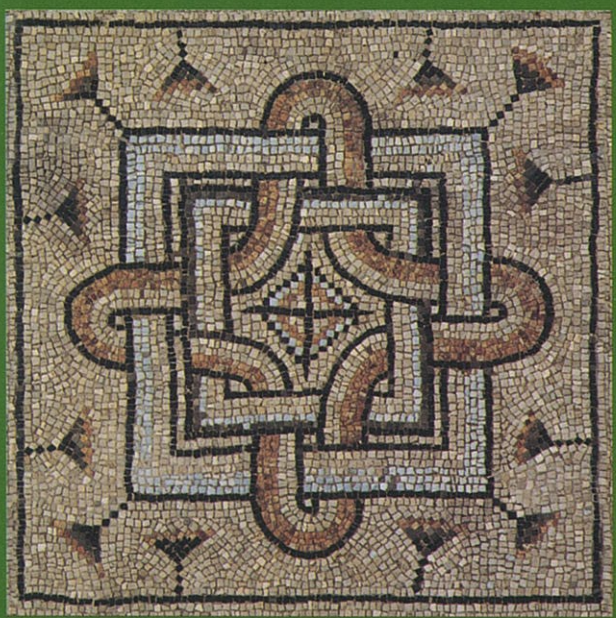
RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

SOLISTI INSIEME



50° CNA EMILIA ROMAGNA

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**.

J&J Pubblicità - Ravenna

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Teatro Rasi
Lunedì 17 giugno 1996, ore 21

Solisti Insieme

Stefano Pagliani e **Anahi Carfi,** *violini*
Danilo Rossi, *viola*
Enrico Dindo, *violoncello*
Bruno Cavallo, *flauto*
Fabrizio Meloni, *clarinetto*
Luisa Prandina, *arpa*

Per un'improvvisa indisposizione
la violinista Anahi Carfi
sarà sostituita da

Rodolfo Cibin

50° CNA EMILIA ROMAGNA

"Fare il proprio lavoro non deve essere un'impresa impossibile."

Solo chi ha scelto di diventare imprenditore può sapere cosa significhi essere artigiano oggi. Perché sia data voce alle imprese artigiane e vengano tutelati gli interessi della categoria, da 50 anni c'è la CNA che rappresenta 350.000 imprese e oltre un milione di posti di lavoro. L'artigianato, una "forza tranquilla" che crede nel valore sociale del lavoro, per questo ricerca e sviluppa nuove tecnologie che creano occupazione e accrescono il benessere complessivo del Paese. **Perché questo grande patrimonio di valori legati alla creatività e alla voglia di fare non venga disperso, gli imprenditori artigiani chiedono di essere messi nelle condizioni di lavorare al meglio: con meno burocrazia ed il sostegno di incentivi e contributi che abbassino il costo del lavoro e accrescano la loro competitività.** Associarsi alla CNA, oggi, significa aggiungere valore al proprio lavoro e tutelare i propri interessi.

CNA

Artigiani, Piccola Impresa e CNA: Il Valore dei fatti.

Confederazione Nazionale dell'Artigianato e della Piccola Impresa

Hugo Wolf (1860-1903)
Italienische Serenade in sol maggiore
per quartetto d'archi
Sehr lebhaft

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
Choros n.2
per flauto e clarinetto
Pouco movido - No mesmo mov.to e multo rythmado - Multo vagaroso - Pouco movido - Pouco meno - Tempo I - Animando

Reszö Kókai (1906-1962)
Quartettino
per clarinetto, violino, viola e violoncello
Sonatina. Allegretto moderato
Scherzino
Canzonetta
Finaletto

Claude Debussy (1862-1918)
Sonata per viola, flauto e arpa
Pastorale. Lento, dolce rubato
Interlude. Tempo di minuetto
Final. Allegro moderato ma risoluto

Syrinx
per flauto solo

Maurice Ravel (1875-1937)
Introduction et Allegro
per arpa con accompagnamento di quartetto d'archi, flauto e clarinetto

Hugo Wolf
Italienische Serenade

L'identificazione dell'attività creativa di Hugo Wolf con la sua produzione liederistica è un *topos* critico una volta tanto giustificato dalla macroscopica preponderanza delle liriche vocali da camera all'interno del suo catalogo. Con ciò i lavori strumentali rappresentano un elemento non trascurabile nella formazione della sua personalità, almeno fino a quando, alla fine degli anni '80, l'indirizzo liederistico si fa sempre più totalizzante ed esclusivo. Si nota comunque in questi suoi esperimenti giovanili un accentuato disagio nell'affrontare l'astrazione delle grandi forme classiche, testimoniata da una quasi michelangiolesca propensione per il non finito; l'unico risultato compiuto pervenutoci (ma pubblicato solo postumo) risulta così il sofferto quartetto per archi in re minore, dalle ascendenze beethoveniane, portato avanti dal 1878 al 1884. Non è dunque un caso che i suoi successivi lavori extraliederistici sembrino ricorrere a una fonte letteraria come stimolo espressivo o addirittura modello strutturale: si veda il poema sinfonico, di impronta lisztiana, *Penthesilea* (1883-85), ispirato alla tragedia di Kleist, le incompiute musiche di scena per il *Prinz Friedrich von Homburg* (1884), sempre di Kleist o quelle, più tarde (1890-91) per *Das Fest auf Solhaug* di Ibsen. Suggestioni narrative sono forse alla base anche dell'*Intermezzo* in mi bemolle maggiore per quartetto d'archi (1886), che sembra ricollegarsi nel clima espressivo ad alcuni contemporanei Lieder su testo di Mörike, mentre la *Serenata* per quartetto d'archi, composta dal 2 al 4 maggio del 1887 assieme a un ciclo di liriche di Joseph von Eichendorff, è stata efficacemente associata alle suggestioni italiane, piene di chitarre e canti notturni, della novella *Aus dem Leben eines Taugennichts* (Dalla vita di un perdigiorno), capolavoro eichendorffiano ben conosciuto da Wolf (ne musicherà una lirica, *Heimweh*, l'anno seguente). Egli stesso muterà il titolo della pagina quartettistica in *Italienische Serenade* già in una lettera ad Oskar Grohe del 18 aprile 1890, affermandolo definitivamente nella trascrizione per orchestra da camera del 1892. Pubblicata postuma nel 1903 a Lipsia da Lauterbach & Kuhn, in entrambe le versioni (quella orchestrale con revisione di Reger), l'*Italienische Serenade* è formata da un solo movimento, *Sehr lebhaft*, anche se Wolf tentò più volte di ampliarla, come dimostrano vari abbozzi (un tempo lento incompiuto per quartetto, del 15 maggio 1889, frammenti per orchestra da camera - tra cui una tarantella su *Funiculì, funiculà* - del 1893-94 e 1897). Il richiamo italiano del titolo in realtà trova solo parziale riscontro in una sostanza musicale che lascia poco spazio a colorismi di maniera, privilegiando piuttosto una tessitura strumentale leggera e limpida, dalla forte stilizzazione ritmica e melodica; domina comunque, pur nella luminosità dell'atmosfera generale, un senso di sottile instabilità, determinato per un lato dalle sincopi che si insinuano nella danzante scansione ternaria, per l'altro da un'armonia nervosa e cangiante.
Introdotta e chiusa da un mormorio chitarristico di crome staccate, la Serenata per quartetto si articola in forma di Rondò, con una sezione iniziale (*Sehr lebhaft*) in ritmo di 3/8, dalla ricca fioritura melodica, sempre gravitante attorno alla tonalità fondamentale di sol maggiore; dopo un episodio *ausdrucksvoll* (espressivo) in 6/8, che sviluppa cellule del tema principale, questo si ripresenta integalmente con l'ironico controcanto del violino. Un *leidenschaftlich* (appassionato) recitativo del violoncello, il cui melodrammatico sentimentalismo (già accostato alla *avances* del Corregidor a Frasquita) viene argutamente ridimensionato dagli interventi umoristici degli altri archi, preludia all'ingresso di un nuovo, saltellante motivo del violino; un passaggio in crescendo basato su un nuovo elemento conduce alla ripresa conclusiva del tema.

Heitor Villa-Lobos
Choros n.2

Nel processo di formazione, a cavallo del XIX e del XX secolo, di una musica nazionale brasiliana, un ruolo determinante va senz'altro attribuito alla tradizione popolare del *choro*. Il termine alle origini indicava

propriamente un gruppo musicale da strada, che si esibiva nelle feste, reinterpretando secondo un gusto locale le musiche da ballo europee, dalla polka al valzer, o accompagnando cantanti nelle serenate (*modinhas*); l'organico poteva comprendere flauto, clarinetto, oficleide, trombone, cavaquinho (una specie di ukulele), chitarra e percussioni. Con l'inizio del secolo questi gruppi si indirizzarono su un repertorio spiccatamente regionale, dando voce alle tradizioni indigene del *maxixe*, del *samba*, del *tango brasileiro*; la denominazione *choro* finì così per identificarsi con una precisa forma musicale, caratterizzata da ritmo sincopato binario, con largo spazio ad improvvisazioni virtuosistiche.
Proprio l'esperienza dei *choros* segnò profondamente la giovinezza di Heitor Villa-Lobos, il rinnovatore della musica nazionale brasiliana, colui che attraverso il ciclo delle otto *Bachianas brasileiras* (1930-1945) avrebbe saputo innestare con prodigiosa sensibilità le matrici autoctone all'interno della grande tradizione sinfonica e cameristica europea.
Morto nel 1899 il padre, che gli aveva fornito i primi rudimenti di violoncello, il dodicenne Villa-Lobos preferì agli studi di medicina la vita bohémienne dei *choroes* di Rio de Janeiro, dove potè assimilare la peculiare tecnica improvvisativa dell'accompagnamento chitarristico, dai ritmi nervosamente sincopati. Una serie di viaggi per il Brasile gli permisero di venire a contatto con un ricchissimo repertorio di melodie popolari, che impregneranno profondamente la sua poetica negli anni a venire. Appresi i fondamenti teorici in pochi mesi di frequentazione dell'Istituto Nacional de Música (1906-7), preferì in seguito studiare da autodidatta sui grandi classici, in linea col suo temperamento irrequieto ed individualista. A partire dal 1915 il successo conseguito dalle sue prime opere di un certo impegno (sinfonie, quartetti per archi, trii con pianoforte, sonate per violino e pianoforte) ampiamente dipendenti dai modelli europei, gli fece acquisire una posizione di spicco nella vita musicale del suo paese. Grazie al sostegno del già famoso Artur Rubinstein, ottenne una borsa di studio per l'Europa, che gli consentì lunghi soggiorni, tra il 1923 e il 1930, a Parigi, dove il contatto con le grandi scuole nazionali contemporanee lo indirizzò a legare con maggiore decisione il suo stile compositivo alla tradizione popolare brasiliana.
Questa evoluzione creativa si riflette nel monumentale ciclo del 14 *Choros*, dove Villa Lobos nobilita il modello indigeno attraverso un processo di stilizzazione formale, dalla matrice inequivocabilmente colta; nelle sue stesse parole il *Choros* (il termine è utilizzato al plurale) viene dunque a denotare "una nuova forma di composizione musicale nella quale sono sintetizzate le diverse modalità della musica brasiliana, indigena e popolare, avendo per principali elementi il Ritmo e qualsiasi Melodia tipica di carattere popolare che compare (...) sempre trasformata secondo la personalità dell'autore".
Preceduta dall'isolato *Choros* (n.1) per chitarra, del 1920, la serie si sviluppò intensamente negli anni parigini, dando luogo a pagine quanto mai dissimili per organico e dimensioni: n.2 per flauto e clarinetto, n.3 per coro maschile, clarinetto, saxofono, fagotto, tre corni e trombone, n.4 per tre corni e trombone, n.5 per pianoforte, n.6 per orchestra, n.7 per flauto, oboe, clarinetto, saxofono, fagotto, gong, violino e violoncello, n.8 per 2 pianoforti e orchestra, n.9 per grande orchestra, n.10 per coro e orchestra, n.11 per pianoforte e orchestra, n.12 per orchestra, n.13 per 2 orchestre e banda, n.14 per coro, banda e orchestra, oltre a *2 Choros bis* per violino e violoncello e al *Quinteto en forma de Choros* per flauto, oboe, clarinetto, corno inglese (o corno) e fagotto. Pubblicato a Parigi presso l'editore Eschig, il *Choros* n.2 per flauto e clarinetto, del 1923, è una brevissima pagina in un solo movimento dalla ricca articolazione ritmica ed agogica, fitta di cromatismi; al clarinetto, generalmente impegnato su un registro grave, è affidato il basso ritmico-armonico, mentre il flauto si muove in una direzione affatto improvvisativa. Il *Pouco movido* iniziale si impone per la sua fisionomia spiccatamente ritmica, su cui spiccano le lucide impennate del flauto; una cadenza di quest'ultimo (*Multo vagaroso*) che termina con un arpeggio in fortissimo, conduce a un lungo passaggio ostinato del clarinetto in diminuendo, su cui il flauto innesta aguzze semiminime con acciaccatura. In un crescendo

progressivo l'ostinato si trasmette al flauto, per ritornare al clarinetto; un breve *Animando* conclude il *Choros*.

Reszö Kókai
Quartettino per clarinetto, violino, viola e violoncello

Il nome di Reszö Kókai (Budapest 1906-ivi 1962) non vanta certo particolare notorietà, anche nel mondo degli specialisti, ma costituisce una presenza di notevole spicco nel novecento musicale ungherese, per quanto la sua originalità artistica non sia comparabile certo a quella di un Bartók, un Kodály o dello stesso Dónhanyi. Enfant prodige, a soli 11 anni scrisse e diresse una sinfonia (l'unica da lui composta), mentre si affermava anche come improvvisatore all'organo. Allievo dal 1920 di Hans Kössler, nel 1926 intraprese un viaggio di studio in Italia e Francia con una borsa offertagli dall'Accademia di Musica di Budapest, istituto nel quale opererà dal 1929 fino alla morte come docente. Nel frattempo (1933) si laureava in musicologia all'Università di Friburgo, dove era stato allievo di Wilibald Gurlitt e Martin Heidegger e dal 1945 al 1948 fu posto a capo della sezione musicale della radio ungherese.
Partito da un generico wagnerismo, si avvicinò tramite Dónhanyi alla poetica brahmsiana, alla quale rimase fedele fino al 1930, quando l'influsso di Debussy e Stravinskij si fece presente. Proprio in quegli anni si interessò al pari di Bartók e Kodály al mondo dell'etnicomusicologia trascrivendo e rielaborando melodie popolari ungheresi in una prospettiva tuttavia del tutto opposta, orgogliosamente conservatrice, che prendeva come punto di riferimento Liszt e gli epigoni novecenteschi della tradizione magiara del *Verbunkos*, la danza tipica di arruolamento alla leva militare. Nacque così l'oratorio scenico *István királi* (Re Stefano, 1942), il balletto *A rossz féleség* (la moglie cattiva, 1946), e una serie di pagine a esplicita matrice etnica: fra le altre ricordiamo *Verbunkosvit* (Suite di Verbunkos, 1950), *Kis magyar verbunk* (Piccolo verbunk ungherese, 1952), Concerto all'ungharese (1957), Danza ungherese (1960) per orchestra, oltre alle *Régimagyar dalok és áriák* (Antiche canzoni e arie ungheresi, 1952) per pianoforte. L'impronta folklorica è comunque presente anche nel concerto per violino e orchestra (1952), considerato il suo capolavoro, e in diversi lavori cameristici (Rapsodia per clarinetto, 1950; Serenata per trio d'archi, 1950; Due danze per violoncello e pianoforte, 1952; Sonata per due pianoforti, 1949).
Particolarmente brillante è il *Quartettino* per clarinetto, violino, viola e violoncello, del 1952, dove spicca, accanto al conservatorismo ostentato del linguaggio armonico, l'ironia talora irresistibile con cui Kókai applica le strutture formali classiche ad un'opera di dimensioni quasi lillipuziane (undici minuti circa, con quattro tempi).
Denominato non a caso *Sonatina*, il primo movimento, *Allegretto moderato*, compendia in meno di tre minuti di musica un rigoroso, ancorché scarnificatissimo, impianto di forma sonata con regolare esposizione, sviluppo, ripresa, e persino una coda; due come di norma i soggetti tematici, sottilmente sinuoso il primo, presentato dal clarinetto sull'accompagnamento staccato degli archi, più intimo e struggente il secondo, affidato inizialmente al violino. La stessa ironia nello sfruttare le forme tradizionali si riscontra nello *Scherzino*, ricco di umori parodistici, dove un tema dalla nervosa fisionomia ritmica si alterna con un ansimante, lamentoso spunto melodico. Un triviale accompagnamento da *Salonmusik* degli archi sembrerebbe dare il via ad un episodio indipendente, ma il clarinetto fa risuonare ancora una volta il secondo tema, interrompendosi subitamente; un disarticolato ritorno dell'elemento iniziale, spezzato fra tutti gli strumenti, chiude caoticamente questo brillante esempio di nonsense musicale. Il gioiello del *Quartettino* è tuttavia da ravvisarsi nel terzo movimento, *Canzonetta*, di impianto strettamente monotematico. La melodia del clarinetto, dal chiaro sapore tzigano, si snoda arcanamente su un accompagnamento di pizzicati, assume in un episodio centrale accenti cupi e sconsolati, per ripresentarsi poi affidata al violino, luminosamente trasportata in maggiore; un arpeggio ascendente del clarinetto chiude il movimento, dileguandosi su un diafano accordo degli archi. Il *Finaletto* è una vorticosa

danza, su un accompagnamento incalzante di quartine di semicrome, che vede i quattro strumenti rincorrersi in un frenetico moto perpetuo.

Claude Debussy
Sonata per flauto, viola e arpa
Syrinx

Pochi compositori sono stati sensibili come Claude Debussy all'interdisciplinarietà del fatto artistico: dalle giovanili infatuazioni wagneriane e preraffaellite all'avvicinamento verso la cultura simbolista ed impressionista, con la frequentazione del circolo di Mallarmé e della Librairie de l'Art Indépendante, appare costante l'intenzione di sintonizzare il proprio iter poetico alle inesauribili suggestioni intellettuali che rigurgitavano nella Ville Lumiére a cavallo del secolo. Non stupisce in questa prospettiva come gli assidui rapporti con il mondo della letteratura, della poesia, delle arti figurative, della danza finiscano in ultima istanza per eguagliare, o addirittura superare le influenze puramente musicali; gli stessi suoi tentativi pittorici e poetici (per non parlare dei sagacissimi scritti di critica musicale) sembrano denotare significativamente una volontà di oltrepassare i limiti creativi imposti dalla propria categoria professionale, verso una dimensione di artista totale.
Tra le numerose figure di intellettuali con cui ebbe a collaborare, un ruolo di tutto rispetto riveste il romanziere, poeta e drammaturgo Gabriel Mourey; traduttore di Poe e di Swinburne, corrispondente della "Révue Wagnérienne", aveva conosciuto Debussy attorno al 1890, all'epoca di una comune infatuazione per Dante Gabriele Rossetti, introducendolo poi alla poesia di Swinburne e alla pittura di Redon e Turner. In quegli anni ebbe anche a proporgli diversi suoi testi da musicare, dapprima *Tristan et Isolde*, poi *Huon de Bordeaux* e *Marchand des rêves*, senza che tuttavia i progetti andassero in porto. Nel 1912 fu la volta del poema teatrale in tre atti *Psyché*, per il quale Mourey invitò Debussy a comporre delle musiche di scena, asserendo che nessuno "meglio di lui conosceva l'arte di trovare proprio la frase adatta, la parola collocata al punto giusto, la modulazione espressiva".
Questi tuttavia si limitò a fornire *Flûte de Pan*, una brevissima pagina per flauto solo che accompagna l'addio alla vita del semidio silvano; fu lo stesso dedicatario Louis Fleury a suonarlo, dietro le quinte, durante la prima rappresentazione di *Psyché* tenutasi presso Louis Mors il 1 dicembre 1913. La figura mitica di Pan che piange la vergine Siringa, mutatasi in canna palustre, al suono del flauto da essa ricavato, aveva esercitato un grande fascino sulla cultura simbolista, e lo stesso Debussy ci si era ricollegato con il celeberrimo *Prélude a l'après midi d'un faune* (1892-94) per orchestra, e con le liriche *Le Faune* (su testo di Verlaine, 1891) e *La Flûte de Pan* (n.1 delle *Chansons de Bylitis* su testo di Louÿs, 1897). Proprio per evitare l'omonimia, il brano per flauto, ritrovato fra le carte di Fleury dopo la morte e dato alle stampe nel 1927 dall'editore Jobert, fu ribattezzato *Syrinx*, entrando presto a far parte dal repertorio prediletto di tutti i grandi solisti.
Scritto originariamente senza suddivisioni di battuta, *Syrinx*, nella sua dimensione radicalmente orizzontale, riflette la sensibilità debussiana verso un'ornamentazione di tipo melismatico, dai cromatismi fittissimi. La struttura è tripartita, dominata dall'incisivo soggetto principale in si bemolle minore, presentato *très modéré* e ripetuto *un peu mouvementé*, che lascia il posto ad un più rilassato episodio a terzine (*rubato*), per ritornare nella chiusa, dileguandosi in rallentando.
Due anni dopo la creazione di questa miniatura Debussy elaborò, su invito dell'editore Durand, un progetto cameristico di ben altra ampiezza, la cui importanza assume ulteriore spicco dalla sporadicità dei suoi procedenti approcci in questo campo: si tratta della serie delle *Six sonates pour divers instruments*, aperta nell'estate del 1915 con la sonata per violoncello e pianoforte, continuata fra settembre e ottobre dello stesso anno con la sonata per flauto, viola ed arpa e interrotta dopo il completamento nell'inverno 1916-17, della sonata per violino e pianoforte (*ultimae notae*).

Il definitivo aggravarsi della malattia impedì dunque la stesura già preannunciata delle tre ultime sonate: la quarta per oboe, corno e clavicembalo, la quinta per tromba, clarinetto, fagotto e pianoforte, e la sesta "dalla forma di concerto, in cui i diversi strumentisti si combinano insieme, e ai quali verrà aggiunto un contrabbasso".
La scelta inusuale degli organici denota l'esplicita intenzione debussiana di evocare liberamente le forme cameristiche barocche, come per risalire alle radici storiche della musica strumentale francese. Gli eventi bellici, del resto, avevano rafforzato nel compositore un profondo orgoglio nazionalistico che si riflette anche nell'uso dell'appellativo *Claude Debussy musicien français*, più volte ricorrente in calce alla corrispondenza di questi anni, oltre che nel frontespizio, gustosamente arcaizzante, della prima edizione delle sonate.
Fra queste ultime, soprattutto la seconda, con la sua fisionomia di *Sonade en trio*, esplicita con la massima chiarezza tale attenzione retrospettiva alla tradizione francese sei-settecentesca, riletta alla luce delle conquiste armoniche e timbriche dell'estrema maturità debussiana (siamo nel periodo, è bene ricordarlo, delle *Études* per pianoforte). Progettata originariamente per flauto, oboe e arpa (la sostituzione della viola all'oboe fu dettata da ragioni di contrasto timbrico), questa sonata venne interamente scritta da Debussy durante un lungo soggiorno nella dimora ("Mon Coin") di Pourville; una lettera scritta all'editore Durand durante gli abbozzi del lavoro, parla di una creazione di una bellezza "quasi imbarazzante". Dedicata, come le altre, alla moglie Emma e pubblicata alla fine del 1916, ebbe la sua prima esecuzione pubblica il 9 marzo 1917 a un concerto di beneficenza, anche se un'audizione si era tenuta il 10 dicembre precedente, in casa dello stesso Durand.
All'indomani di questa l'autore scriveva all'amico Robert Godet: "L'effetto non è affatto male, anche se non spetta a me parlarvi della musica... Potrei anche farlo comunque senza arrossire, perché è la musica di un Debussy che non conosco più. È spaventosamente malinconica, e non so se si debba ridere o piangere: entrambe le cose, forse?".
Il primo movimento, *Pastorale*, introduce nel clima assorto e trasognato che sigla questo sommo capolavoro debussiano; fluidissimo ed instabile nei nessi armonici, affida la sua compattezza strutturale piuttosto alla fitta trama di spunti tematici, inseriti all'interno di una struttura liberamente tripartita. Nella prima sezione i diversi strumenti presentano autonomi spunti musicali, quasi senza sviluppo; una melodia fiorita cantata *mélanconiquement* dal flauto, un tema *doux et penetrant* della viola con sordina, un episodio flautistico a terzine che afferma la tonalità di fa maggiore, un arcano disegno a quinte in pianissimo dell'arpa, su cui si inserisce una cadenza del flauto, un moto di danza ritmato dai nervosi arpeggi della viola, e un nuovo tema (*Animando*) del flauto. Dopo un eccitato intermezzo centrale (*Vif et joyeux* in 18/16; *Gracieux*, in 3/4), il materiale della prima parte è riesposto con un'ordine completamente rinnovato, armonicamente arricchito, incominciando dal tema della viola per chiudere con quello introduttivo del flauto.
Segue un *Interlude* in *Tempo di Minuetto* (3/4, in fa minore), il cui tema dominante, presentato dapprima dal flauto su un pedale della viola, ha un sapore arcano e sfuggente; un nuovo disegno puntato è introdotto dall'arpa (*graziosamente*) e si trasmette agli altri strumenti, variato in passaggi modulanti (*Un poco animato; Animando poco a poco*). Una breve ripresa del refrain da parte della viola introduce il *Poco più animato* nella tonalità enarmonica di si maggiore, un episodio che si annuncia con una serie di quartine in pianissimo dell'arpa (*murmurando*), e che vede emergere il flauto in luminosi slanci verso l'acuto. Dopo una ripresa quasi impalpabile del minuetto da parte dell'arpa, ritorna l'episodio in si maggiore, con flauto e viola che si rilanciano il tema su un turbinio di arpeggi dell'arpa, che sfumano in pianissimo, conducendo alla coda, dove il tema minuettistico si ripresenta in un'atmosfera sempre più rarefatta.
Su un concitato moto di semicrome dell'arpa si apre il *Final*, *Allegro moderato e risoluto*, in fa minore, una pagina nervosa e vibratile in 4/4, dominata da due

elementi tematici presentati all'inizio in immediata successione: un vorticoso vocalizzo a terzine del flauto e un inciso ascendente *molto marcato* della viola. Su questi elementi, passati da uno strumento all'altro, si imposta un discorso musicale franto ed asimmetrico, continuamente instabile sia dal punto di vista armonico che agogico, che dopo una variazione in si bemolle minore (*Lo stesso tempo ma agitato*), lascia spazio ad un nuovo motivo del flauto (*un poco più mosso, poco a poco*) sui pizzicati della viola; un concitato passaggio in accelerando si spegne poi su un ritorno in si bemolle minore del tema principale (*I tempo rubato*), poi ripetuto nella fondamentale fa minore (*I tempo giusto*). Una coda in fa maggiore (*Meno mosso ma con moto*), che include una reminiscenza dal primo movimento (*Mouvement de la "Pastorale"*), porta la sonata alla sua luminosa conclusione.

Maurice Ravel
Introduction et Allegro

L'evoluzione dell'arpa moderna non può prescindere dalle geniali invenzioni di Sébastien Érard, costruttore nel 1810 di un prototipo a pedali, analogo all'odierno, che, attraverso un sistema di dischetti rotanti applicati al telaio superiore dello strumento e tangenti alle corde, riusciva ad elevare l'intonazione di queste fino a coprire l'intera gamma cromatica, senza sacrificare l'ampiezza dell'estensione. Il dominio incontrastato della ditta Érard sembrò avere un effimero sussulto con l'arpa cromatica approntata nel 1894 da G. Lyon per la concorrente Pleyel, che eliminava i pedali intersecando in diagonale due cordiere distinte, unite solo alla base dalla cassa armonica. Proprio su invito della Maison Pleyel nel 1903 Claude Debussy compose le due *Dances* per arpa cromatica ed archi, brano di concorso per il Conservatorio di Bruxelles appositamente modellato sulle caratteristiche dello strumento. Di rimando l'Érard, per ribadire l'intatta supremazia dell'arpa a pedali, pensò bene di rivolgersi all'altro dioscuro della nuova musica francese, Maurice Ravel, salito di recente agli onori delle cronache per le polemiche suscitate dalla sua quarta esclusione dal Prix de Rome. Nacque così nel giugno 1905 l'*Introduction et Allegro pour harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette*, composta da Ravel a Parigi in tutta fretta, prima di imbarcarsi sullo yacht dell'amico Alfred Edwards per un viaggio sul Reno: "otto giorni di lavoro indefesso e tre notti insonni mi hanno permesso di terminarlo bene o male", scrive. Eseguita per la prima volta il 22 febbraio 1907 a Parigi, con l'arpista Micheline Kahn, il quartetto Firmin Touche, il flautista Philippe Gaubert e il clarinettista M. Pichard, l'*Introduzione e Allegro* era stata pubblicata già l'anno prima presso Durand con dedica a Albert Blondel. Nonostante le forti riserve dello stesso Ravel per questo lavoro frettoloso e occasionale (l'aveva escluso dal suo stesso catalogo) siamo di fronte ad un pagina di seducente, sovente irresistibile bellezza formale e timbrica, che esalta su un piano di protagonismo assoluto tutte le risorse espressive e coloristiche dell'arpa, e che solo nella conclusione dell'*Allegro* pare isterilirsi in una piacevolezza un po' esteriore.
L'*Introduzione*, *Tres lent*, accosta un malinconico, quasi tristaniano inciso di flauto e clarinetto, a un elemento ondeggiante a terzine degli archi concluso da una cadenza dell'arpa; la sequenza si ripete con viola e violoncello da un lato e i legni dall'altro. Un *moins lent* vede il violoncello introdurre sui magici, fibrillanti arpeggi di violini e legni un tema lirico, che in crescendo si propaga agli altri strumenti in un canto spiegato (*Modérément animé*), direttamente connesso all'*Allegro*, in 3/4.
Questo prende il via con un liquido assolo dell'arpa in sol bemolle maggiore che presenta un luminoso tema danzante, derivato dal secondo elemento dell'Introduzione, poi ripreso dai fiati e dai violini. Una breve cadenza dell'arpa introduce nei legni e poi nei archi un secondo tema puntato dall'irregolare scansione binaria (emiolia), a cui segue un fugace ritorno (archi) del primo elemento dell'Introduzione. Sul secondo tema, ripreso vigorosamente in un assolo dell'arpa (*Très peu retenu*), si apre lo sviluppo, che sfocia in un vibrante

crescendo (*Très animé*), sostenuto dai tremoli degli archi sui *glissando* dell'arpa. A questa è affidata una nuova, vasta cadenza, in cui il primo tema dell'*Allegro* si presenta frammentato in effetti di profonda suggestione evocativa; una misteriosa sequela di armonici si connette con la ripresa, dove l'arpa ripete il tema sui luminosi tremoli in pianissimo di archi e fiati. Quindi si riafferma il secondo tema, ampiamente rilanciato da archi e fiati: una vigorosa coda con crescendo (*Animé*) chiude questa pagina.

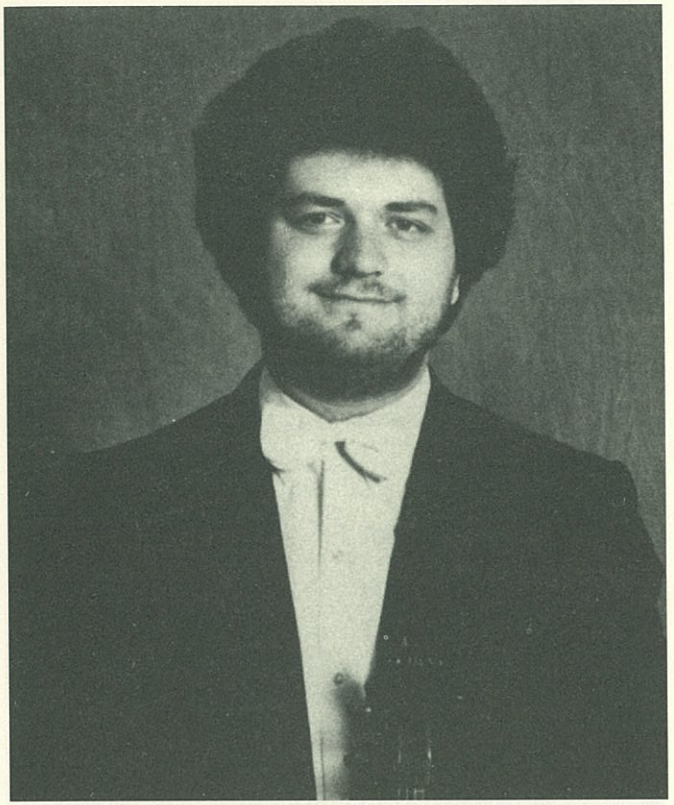
Gianni Godoli

STEFANO PAGLIANI

Ha studiato con Paolo Borciani presso il Conservatorio di Milano. Perfezionatosi successivamente con Franco Gulli, Salvatore Accardo e Pavel Vernikov, si è dedicato da sempre con massimo impegno alla musica da camera, oltre che al repertorio solistico. Già primo violino solista dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, dal 1989 ricopre questo ruolo nell'Orchestra del Teatro della Scala di Milano. Fondatore nel 1989 de "I Virtuosi Italiani", ne è tuttora il primo violino concertatore.
In quello stesso anno Pagliani ha formato con Danilo Rossi ed Enrico Dindo il Trio d'archi della Scala, intraprendendo un'intensa attività che lo ha portato a partecipare ad alcuni tra i più importanti Festival di musica da camera, suonando nelle sale più prestigiose italiane e degli Stati Uniti, Canada, Germania, Svizzera. Il Trio ha collaborato con personalità del calibro di Thomas Brandis, Pavel Vernikov, Bruno Canino, Mario Brunello, Pier Narciso Masi, Giuliano Carmignola, Mario Ancillotti, Andrea Lucchesini e Riccardo Muti, più volte esibitosi come pianista al loro fianco nel Quintetto "*Die Forelle*" di Schubert.

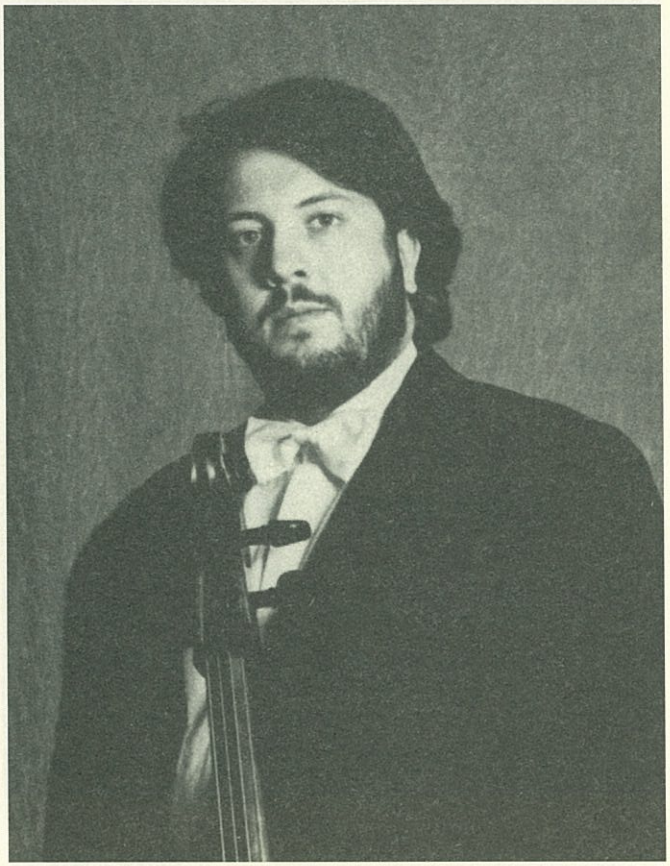
ANAHI CARFI

È nata a Buenos Aires dove ha iniziato lo studio del violino con il padre, perfezionandosi successivamente con Zino Francescatti. Trasferitasi in Italia grazie ad una borsa di studio, ha potuto seguire i corsi di Sergio Lorenzi all'Accademia Chigiana di Siena. Dal 1973 occupa il posto di violino di spalla dell'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. Tiene concerti come solista e in gruppi cameristici sia in Italia che all'estero.



DANILO ROSSI

Diplomato col massimo dei voti e la lode sotto la guida di Fabrizio Merlini, si è perfezionato con Piero Farulli, Dino Asciolla e Jurij Baśmet e con Paolo Borciani per il quartetto. Vincitore dei Concorsi di Stresa e Vittorio Veneto e beneficiario di due diplomi d'onore all'Accademia Chigiana di Siena e due borse di studio del Conservatorio di Mosca, svolge intensa attività concertistica. Ha collaborato come prima viola con l'Orchestra RAI di Milano, quella del Comunale di Bologna, la Chamber Orchestra of Europe e dal 1986 è prima viola solista dell'Orchestra del Teatro alla Scala. Nel 1989 ha fondato con Stefano Pagliani ed Enrico Dindo il Trio d'archi della Scala.



ENRICO DINDO

Ha compiuto l'intero ciclo di studi presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino sotto la guida di Renzo Brancaleon. Perfezionatosi successivamente in Svizzera con Egidio Roveda e al Mozarteum di Salisburgo con Antonio Janigro, ha frequentato corsi di musica da camera tenuti da Piero Farulli e dal Trio di Trieste. È stato primo violoncello dell'Orchestra Internazionale d'Italia e dell'Orchestra RAI di Torino, e dal 1988 è primo violoncello solista dell'Orchestra del Teatro alla Scala. L'anno successivo ha fondato con Stefano Pagliani e Danilo Rossi il Trio d'archi della Scala.

BRUNO CAVALLO

Dopo essersi diplomato al Conservatorio "S. Cecilia" di Roma, è entrato a fare parte, in qualità di primo flauto, dell'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. Parallelamente inizia una cospicua carriera solistica, dai concerti alla Scala con Hermann Scherchen all'attività cameristica con grandi interpreti tra i quali Isaac Stern e Claudio Abbado, Bruno Canino e i Virtuosi di Roma. Tante ed importanti le tournées in USA, URSS, Giappone e nelle principali capitali europee, con inviti dei più prestigiosi Festival Internazionali. Nel 1989 ha eseguito con l'Orchestra da Camera di Vienna, nella

prestigiosa Wienerkonzerthaus, il Concerto di Mozart in re maggiore K 314, ottenendo grande successo di pubblico e di critica. Nello stesso anno, a coronamento dell'intensa attività di duo con Bruno Canino, ha tenuto applauditissimi recital a Londra e alla Scala di Milano e successivamente ha inciso un CD con musiche di Hindemith, Poulenc e Prokof'ev.
Ha collaborato, dalla sua fondazione, con l'Orchestra Filarmonica della Scala anche in qualità di solista: sotto la guida di Carlo Maria Giulini ha eseguito un Concerto di Mozart alla Halle aux Grains di Tolosa.
Nel novembre 1991 è tornato in Giappone per effettuare una tournée che lo ha visto protagonista di recitals in alcune delle sale più prestigiose delle città di Tokyo, Osaka, Yokohama. Recentemente ha dato il via ad una serie di registrazioni discografiche; nel settembre '94 è uscito un CD contenente i Concerti di Vivaldi "La notte" e "La tempesta di mare" eseguiti insieme ai solisti dell'Orchestra Filarmonica della Scala diretti da Riccardo Muti. Nel 1996 ha realizzato con Emilia Fadini e Giuseppe Ettorre uno dei primi CD Rom dedicati alla musica classica contenente brani di Bach.

FABRIZIO MELONI

Nato a Como, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano dove si è diplomato in clarinetto con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore sotto la guida di Primo Borali; dal 1984 è primo clarinetto della Filarmonica e dell'Orchestra del Teatro alla Scala. Vincitore di vari concorsi nazionali e internazionali (3° premio "Primavera di Praga", 3° premio al Concorso di

Monaco), ha suonato come solista con numerose orchestre, tra le quali l'Orchestra RAI, quella dei Pomeriggi Musicali, l'Orchestra Stradivari, l'Orchestra Internazionale d'Italia; recentemente ha eseguito l'*Introduzione, tema e variazioni* di Rossini nell'Asahi Hall di Tokyo.
Ha collaborato con Heinrich Schiff, Bruno Campanella, Bruno Canino, Friedrich Gulda, Alexander Lonquich, Jörg Demus, Edita Gruberova e il quartetto Hagen; con il Quintetto a fiati Italiano ha effettato tournées in Israele e negli Stati Uniti (Carnegie Hall, Metropolitan), eseguendo fra l'altro brani di Berio e Sciarrino composti espressamente per questa formazione.
Presente nei maggiori Festival europei (Strasburgo, Maggio Musicale Fiorentino, Wien modern), è stato recentemente invitato a partecipare al Clarinetfest '96 a Parigi, una rassegna che vede la presenza dei maggiori clarinettisti internazionali. Meloni ha all'attivo incisioni radiofoniche per RAI, BBC e Suisse Romande; tra le sue registrazioni discografiche si segnala la Sinfonia Concertante di Mozart con il Quintetto a fiati Italiano e i Quintetti di Brahms e Mozart con Manara e il Trio d'archi della Scala; è prevista l'uscita di una serie di CD con brani di Brahms, Beethoven, Schumann, Schubert, Rossini, Bartók, Stravinskij. Nella prossima stagione della Filarmonica della Scala eseguirà il Concerto di Mozart diretto da Riccardo Muti e nella stagione camerstica l'Ottetto di Schubert e il Quintetto di Brahms con i Solisti della Scala.

LUISA PRANDINA

Nata nel 1968, ha studiato arpa presso la Civica Scuola di Musica di Milano, diplomandosi con il massimo dei voti non ancora sedicenne.
Nel 1979 ha vinto il primo premio assoluto al Concorso Nazionale Bellini di Como, iniziando così la sua attività concertistica, che tuttora svolge sia come solista sia a fianco di prestigiosi musicisti (tra i quali Jurij Basmet e Dora Schwarzberg) nei maggiori Festival nazionali ed internazionali.
Ha vinto successivamente, altri concorsi che l'hanno portata, tra l'altro, a ricoprire il ruolo di prima arpa nell'Orchestra giovanile della CEE, nella Deutsche Kammerphilharmonie, nell'Orchestra della Radio di Francoforte, nella Chamber Orchestra of Europe e nei Solisti Veneti, suonando anche come solista.
Nel 1992, vincendo il concorso internazionale è diventata prima arpa dell'Orchestra del Teatro alla Scala e della Filarmonica della Scala.

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 Galtrucco, *Milano*
Giuliano e Anna Gamberini, *Ravenna*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Giancarlo Gasperini e Lora Savini, *Ravenna*
Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*
Mario e Barbara Gelli, *Ravenna*
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 Miserocchi 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*

Aziende sostenitrici

ACMAR Scrl, *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

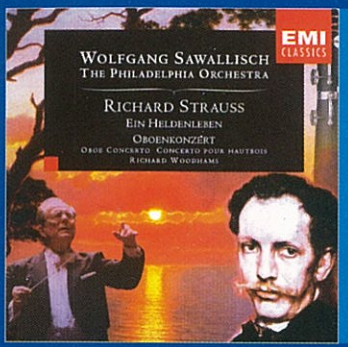
L'edizione 1996 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

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
Lega Cooperative Ravenna
Lonza
Parmacotto
Poste Italiane
Rolo Banca 1473
Sapir

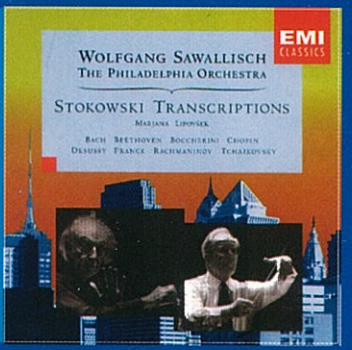
EMI CLASSICS

WOLFGANG SAWALLISCH

CDC 5555942



NOVITA'



CDC 5555922

EMI CLASSICS

Riccardo Muti

Giovanni Battista

PERGOLESI

Stabat Mater

Salve Regina

In coelestibus regnis

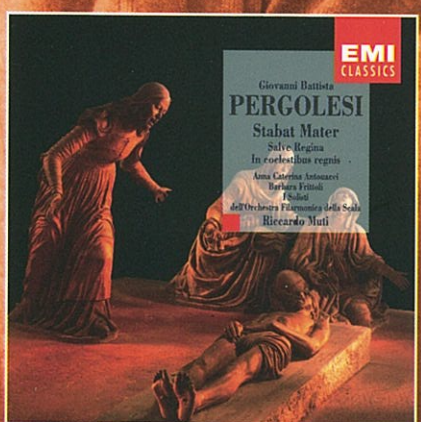
Anna Caterina Antonacci

Barbara Frittoli

I Solisti

dell'Orchestra Filarmonica della Scala

Riccardo Muti



CDC 5561742