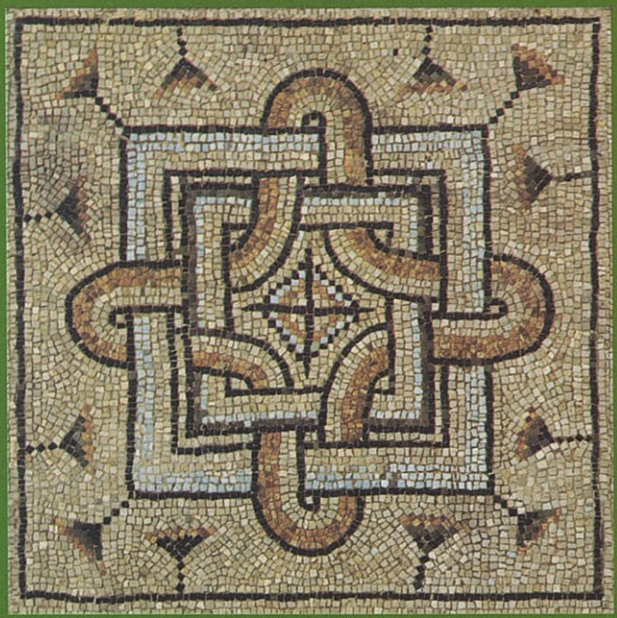
RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

BOSTON YOUTH SYMPHONY ORCHESTRA

direttore

DAVID COMMANDAY



lega
c.m.c. cooperative muratori cementisti ravenna
ITER
COOPERATIVA RAVENNATE INTERVENTI SUL TERRITORIO

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 Pubblicita' - Ravenna

DE.CO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Palazzo Mauro de André
Sabato 29 giugno 1996, ore 21

Boston Youth Symphony Orchestra

direttore
David Commanday

lega

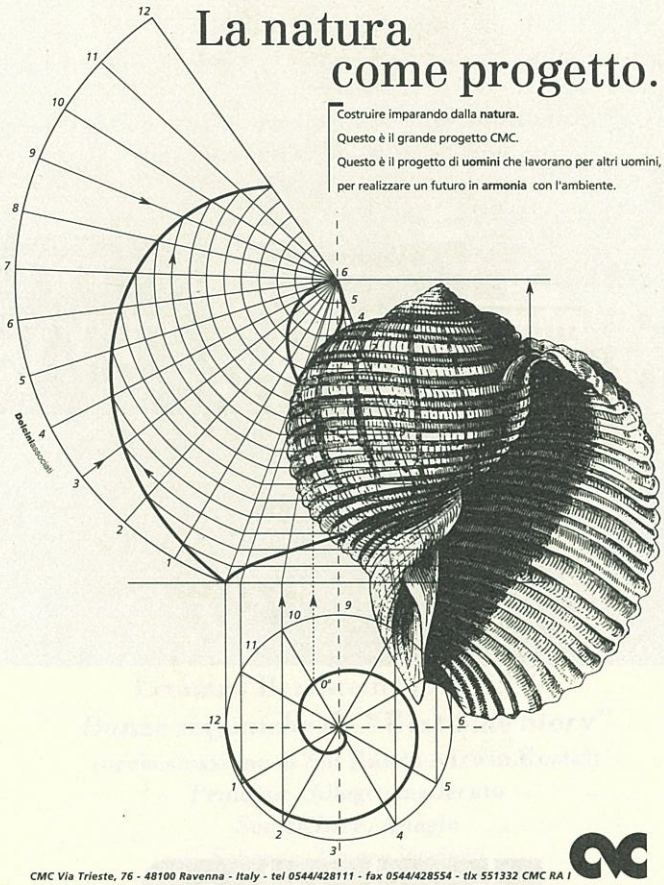
Lega delle
Cooperative
Ravenna

Imprese Cooperative sul territorio

Via Faentina, 106 - 48100 Ravenna
Tel. 0544 / 461601 - Fax 465747

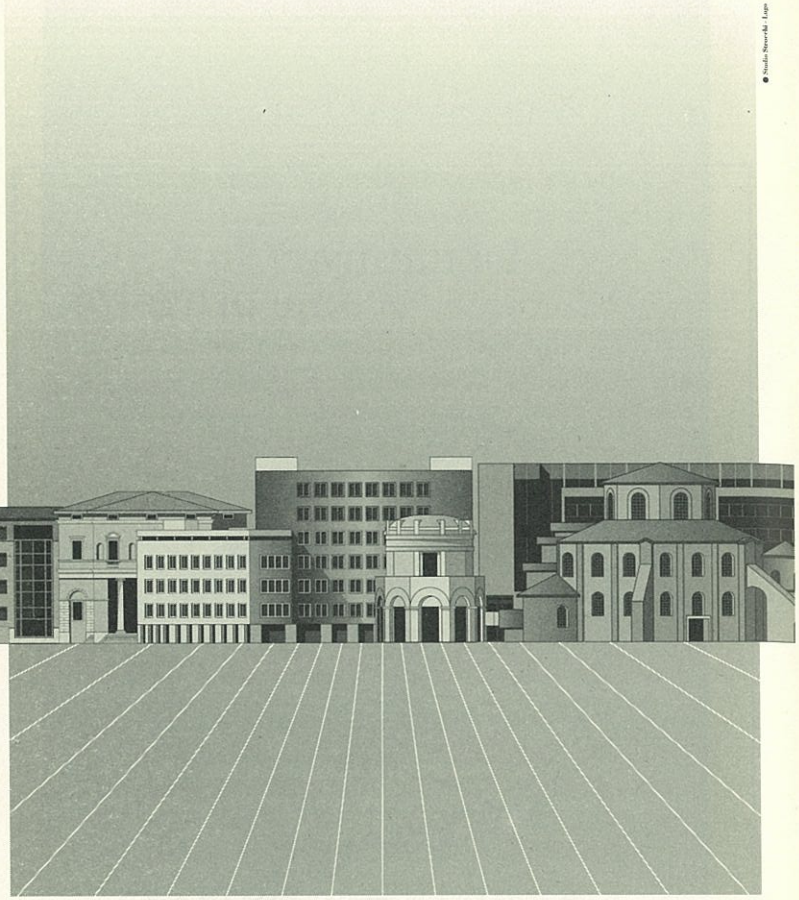
La natura
come progetto.

Costruire imparando dalla **natura**.
Questo è il grande progetto CMC.
Questo è il progetto di **uomini** che lavorano per altri uomini,
per realizzare un futuro in **armonia** con l'ambiente.



CMC Via Trieste, 76 - 48100 Ravenna - Italy - tel 0544/428111 - fax 0544/428554 - tlx 551332 CMC RA I

Cooperativa Muratori & Cementisti C.M.C. di Ravenna



ITER
COOPERATIVA RAVENNATE INTERVENTI SUL TERRITORIO

Antonín Dvořák (1841-1904)
Karneval - ouverture op. 92

Sergej Sergevič Prokof'ev (1891-1953)
Romeo e Giulietta - Suite n. 2 op. 64 ter
Montecchi e Capuleti.
Andante - Allegro pesante - Moderato tranquillo - Allegro pesante
La giovane Giulietta. Vivace - Andante dolente
Padre Lorenzo. Andante espressivo
Danza. Vivo
Romeo e Giulietta prima della separazione.
Lento - Andante - Adagio - Andante
Danza delle ragazze delle Antille. Andante con eleganza
Romeo alla tomba di Giulietta. Adagio funebre

Erik Satie (1866-1925)
Gymnopédie n. 1
Lent et douloreux
Gymnopédie n. 3
Lent et grave
(orchestrazione di Claude Debussy)

Leonard Bernstein (1918-1990)
Danze sinfoniche da "West Side Story"
(orchestrazione di Sid Ramin e Irwin Kostal)
Prologue. Allegro moderato
Somewhere. Adagio
Scherzo. Vivace leggiero
Mambo. Presto
Cha-Cha (Maria). Andantino con grazia
Meeting scene. Meno mosso
Cool Fugue. Allegretto
Rumble. Molto allegro
Finale. Adagio

Antonín Dvorák
Karneval op.92

Il 1891 costituisce un anno particolarmente importante per la carriera di Antonin Dvořák. Nel giugno infatti, mentre soggiornava nella villa di Vysoká, gli viene recapitata una lettera proveniente dall'America nella quale Jeannette Thurber, moglie di un ricco commerciante, propone sotto lautissimo compenso (15.000 dollari annui) di insediarsi come direttore nel Conservatorio nazionale di New York, dal lei stessa fondato. All'iniziale diniego di Dvořák seguirà nel settembre successivo una seconda missiva della Thurber, con esaustive assicurazioni sul biennio di permanenza, che finiranno per persuadere il compositore ad accettare l'incarico americano.
Fra un'epistola e l'altra, dal 28 luglio al 12 settembre, mentre Dvořák nella calma delle vacanze estive a Visoká poteva attendere liberamente alle sue due cure predilette, il giardino e la colombaia, vede la luce *Karneval* op.91b (poi op.92), ouverture da concerto per orchestra. Con la precedente *V prirode (Nel regno della natura)* op.91a (91), composta fra il 31 marzo e l'8 luglio dello stesso anno, e *Othello* op.91c (93), che occuperà Dvorák dal novembre seguente al 18 gennaio del 1892, *Karneval* forma una triade sinfonica dal titolo *Příroda, Život a Láska* (Natura, vita e amore): è un inno alla natura in tutte le sue forme, manifestazione della potenza di Dio e allo stesso tempo origine della vita nei suoi contrastanti aspetti. Fu lo stesso Dvořák a dirigerne la prima esecuzione in quel concerto al Teatro Nazionale di Praga del 28 aprile del 1892 che voleva costituire il saluto ufficiale al suo Paese prima della partenza per l'America; la pubblicazione avvenne tuttavia solo nel 1894 presso l'editore berlinese Simrock, assieme alla sinfonia in mi minore *"Dal nuovo mondo"*.
Strutturata con grande libertà formale, *Karneval* è una pagina di irresistibile ricchezza coloristica, intesa a sfruttare fino in fondo le risorse di una grande orchestra, che include ottavino, due flauti, due oboi, corno inglese, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, tamburo, triangolo, tamburello basco, arpa e archi.

Senza introduzioni di sorta, l'ouverture si apre con un infocato *Allegro* in la maggiore, che vede l'intera orchestra esporre per due volte un vigoroso tema popolaresco, fortemente caratterizzato dalla sincope iniziale, che prosegue con figurazioni complementari, fra cui si segnala un inciso puntato che si si spegne in arpeggi discendenti di crome. Un crescendo fondato sulla sincope del primo tema conduce ad un nuovo soggetto in mi minore, dall'ampio afflato lirico, cantato dai violini *molto espressivo*, per sfociare in una brillante marcia popolaresca al ritmo del tamburello, dalla fisionomia inconfondibilmente dvořákiana. Un passaggio modulante percorso dai liquidi arpeggi dei legni introduce al tempo centrale in sol maggiore, un *Andantino con moto* in 3/8, dove su un ostinato del corno inglese il flauto riprende una melodia di irresistibile pathos già comparsa in *V prirode*, che passa poi al violino e si amplia in una variazione maestosamente scandita dai bassi. A questo punto ritorna l'*Allegro* iniziale con uno sviluppo ampiamente modulante del primo soggetto, che sii presenta infine nella sua integrità nella coda (senza ripresa degli altri temi), conclusa al culmine dell'intensificazione espressiva in un travolgente *Più mosso*.

Sergej Prokof'ev
Suite n.2 da Romeo e Giulietta

Quando sullo scorcio del 1934 il Teatro Kirov di Leningrado invitò Prokof'ev a comporre un nuovo balletto, questi era reduce dal clamoroso insuccesso del *Canto sinfonico* op.57, pressoché ignorato dal pubblico (Miaskovskij parla letteralmente di tre applausi) e ferocemente bollato dalla *Sovetskaja Muzyka* di decadentismo individualista. È comprensibile dunque come il compositore optasse per un soggetto di sicura presa popolare, ricco di situazioni emotivamente coinvolgenti, come la tragedia shakespeariana *Romeo and Juliet*. Ma il Kirov si tirò indietro improvvisamente, e il contratto per il nuovo balletto fu firmato con il Bol'šoj di Mosca. Iniziò così nella primavera del 1935 un intenso lavoro di stesura del libretto con il regista Radlov; la

musica fu composta nel corso di quella stessa estate. Un problema inizialmente presentatosi era quello del finale, dal momento che, come si disse "i vivi possono danzare, i morti no". Il ripiego escogitato eguagliava le sublimi efferatezze degli anni ruggenti di Rossini: Giulietta si risvegliava giusto in tempo per impedire a Romeo gesti insensati e tutto si accomodava nel migliore dei modi. Stranamente come racconta Prokof'ev, se l'annuncio di questo atto di "barbarismo", non destò particolari clamori in Inghilterra, furono gli studiosi sovietici di Shakespeare a gridare allo scandalo. "Tuttavia quello che realmente mi convinse a cambiare idea al riguardo fu l'osservazione che qualcuno mi fece sul balletto: 'Onestamente, la tua musica non esprime alcuna reale gioia nel finale'. Questo era verissimo. Dopo alcuni colloquii con i coreografi, si trovò che il finale tragico poteva essere rappresentato attraverso la danza e a tempo debito la musica per il finale fu scritta". Tuttavia quando la partitura di *Romeo e Giulietta* fu presentata al Bolš'oj per l'approvazione, la si trovò assolutamente inadatta alla danza e il contratto fu rotto. Prokof'ev si rassegnò così nei mesi successivi a intraprendere un profondo lavoro di rielaborazione della musica, e solo il 30 dicembre del 1938 il balletto potè andare in scena e non già in Unione Sovietica, ma nel periferico teatro di Brno, in Cecoslovacchia. La rivincita persino imbarazzante di Prokof'ev sull'insensibilità dei teatri russi avvenne oltre un anno dopo, quando *Romeo i Zuliete* approdò trionfalmente (11 gennaio 1940) al Kirov, con le coreografie del giovane Leonid Lavroskij, le scene di Williams e la direzione di Sherman; straordinari protagonisti Konstantin Sergeyev e Galina Ulanova, che avrebbe legato buona parte della sua gloriosa carriera al ruolo di Giulietta, presentandolo per la prima volta al Bol'šoj (22 dicembre 1946), e immortalandolo qualche anno dopo in un film.

Le istanze che guidarono la composizione della musica per *Romeo e Giulietta* sono delineate con la massima efficacia dallo stesso Prokof'ev in un articolo del 1937: "Non è più il tempo in cui si componeva la musica per una cerchia di esteti. Oggi, le grandi masse popolari a contatto con la musica seria attendono e domandano. (...) La ricerca di un linguaggio musicale che corrisponda all'epoca del socialismo è difficile, ma ecco un nobile impegno per un compositore. Nel nostro paese, la musica è divenuta dominio di masse enormi. Il loro gusto e i loro desideri artistici crescono a una velocità straordinaria. E il compositore deve correggere ciascuna delle sue opere in funzione di questa evoluzione". Se i precedenti balletti di Prokof'ev, *La storia del buffone che ride* (1921), *Le pas d'acier* (1927), *L'enfant prodigue* (1929) e *Sur le Borysthène* (1932), erano maturati in stretto contatto con le raffinate platee parigine di Djagilev sempre desiderose di novità, stimolando nel giovane compositore un linguaggio musicale estremamente ardito, *Romeo e Giulietta* vuole essere soprattutto una risposta moderna alla tradizione narrativa tardoromantica di Čajkovskij e Petipa, aspirante ad ereditarne lo stesso vasto pubblico popolare, in linea, del resto, con le rigide direttive culturali del Partito. Ecco dunque che le invenzioni timbriche acide e corrosive, le ardite dissonanze del recente passato non vengono tacitate, ma impiegate in funzione strettamente drammatico-espressiva all'interno di una partitura dominata da uno straordinario afflato lirico, che risveglia un latente romanticismo di Prokof'ev, la sua innata vocazione melodica. Come scriveva lo stesso Lavroskij, Prokof'ev "è stato uno dei primi compositori sovietici a portare sulle scene dei balletti le intime emozioni umane e personaggi fatti di carne ed ossa. L'audacia della sua invenzione musicale, il vigore delle sue caratterizzazioni, la diversità e la complessità dei suoi ritmi, l'anticonvenzionalità delle sue armonie (...) servono a caratterizzare lo sviluppo drammatico dello spettacolo".

Assai prima che il balletto andasse in scena, Prokof'ev ne aveva fatto conoscere la musica in Unione Sovietica attraverso due Suites orchestrali, n.1 op.64 bis e n.2 op.64 ter, scritte entrambe nel 1936, seguite l'anno successivo da una raccolta di dieci brani per pianoforte op.75, mentre risale al 1949 una terza Suite orchestrale op.101. Eseguita per la prima volta il 15 aprile 1937 a Leningrado sotto la direzione dell'autore, la Suite n.2 assembla alcuni dei momenti più importanti di *Romeo e Giulietta*, ricorrendo non di rado a tagli interni e modifiche

strumentali rispetto alla partitura del balletto.
L'orchestra è formata da ottavino, due flauti, due oboi, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, controfagotto, quattro corni, cornetta, due trombe, tre tromboni, basso tuba, timpani, tamburo militare, campane, tamburello, piatti, triangolo, grancassa, maracas, arpa, celesta, pianoforte, archi, e viola d'amore ad libitum.
Il primo brano *Capuleti e Montecchi*, corrispondente nel balletto alla danza dei cavalieri Capuleti, è preceduto da una sinistra introduzione lenta tratta dal primo atto, dalle prodigiose invenzioni timbriche; su una ruvida scansione di semiminime prende quindi il via l'*Allegro pesante*, pagina di formidabile incisività melodica non meno che armonica, che con il suo incedere inesorabile delinea con vigore possente la brutalità ferina che domina le fazioni veronesi; dopo un breve movimento *Poco più tranquillo*, in 3/4, in cui Giulietta e Paride danzano con algida compostezza su una melodia del flauto ritmata dal tamburello, il saxofono riprende il tema dell'*Allegro pesante*, che acquista un respiro sempre più grandioso. Il seguente *La giovane Giulietta* è uno scherzo *Vivace* dalla trama impalpabile e delicatissima di scalette di semicrome dei violini, che si interrompono per due volte per dare spazio a due episodi elegiaci, il primo dominato dal clarinetto, il secondo *Più tranquillo (quasi andantino)*, annunciato dai flauti con il controcanto del violoncello; dopo il ritorno del tema principale la pagina si chiude con una malinconica chiusa *Andante dolente*, dai diafani colori strumentali. *Frate Lorenzo* è un *Andante espressivo* in si bemolle maggiore dalla struttura tripartita, aperto e chiuso dal canto del fagotto sull'austero accompagnamento dei bassi, mentre nell'episodio centrale i violoncelli danno il via ad un ampio cantabile. Alla *Danza (Vivo)*, una pagina in forma di Rondò che esalta tutta la sensibilità umoristica di Prokof'ev e le sue doti di straordinario colorista, segue *Romeo e Giulietta prima della separazione*, una delle grandi scene d'amore del balletto, dove il dramma intimo dei personaggi è tradotto da Prokof'ev in un afflato lirico "privo di vuoto sentimentalismo e che si esprime in accenti di una tristezza rattenuta, dolcemente elegiaca" (Nestiev). Il *Lento* iniziale vede il flauto emergere con un melanconico canto sull'accompagnamento degli archi; un *Andante* introduce brevemente a un *Adagio* in 3/4, pervaso da un'intenso flusso melodico, che sfocia nel ritorno *(Andante)* del celeberrimo *Leitmotiv* dei due amanti affidato ad una viola d'amore e poi ripreso dai legni e dagli altri archi; dopo un corrusco episodio dominato dagli squilli irruenti dei corni, la scena si chiude in un'atmosfera di trepida sospensione. La *Danza delle fanciulle delle Antille (Andante con eleganza)* è una pagina in la minore ambigua ed inafferrabile, pervasa sotto l'esteriore leggerezza da inquietudini sinistre.
L'*Adagio funebre di Romeo alla tomba di Giulietta* costituisce l'avvio dell'ultima scena del balletto, fitta di citazioni tematiche dagli episodi precedenti, dove il canto sconsolato dei violini conduce ad un clima sempre più teso e straziante, fino ad illuminarsi repentinamente in una modulazione in sol bemolle maggiore *(Poco più mosso)*, che corrisponde all'avvelenamento di Romeo; sempre i violini, con sordina, emergono nell'eterea tessitura strumentale della coda, scandita da cupi rintocchi.

Erik Satie
Gymnopédies n.1 e n. 3 (orchestrazione di Claude Debussy)

"Nel momento in cui l'ho visto io mi sentii attratto da lui e desiderai poter vivere per sempre al suo fianco. E per 30 anni sono stato tanto fortunato da vedere realizzato il mio desiderio". Così Eric Satie commemorava la sua lunga amicizia con Claude Debussy, in una lettera scritta poco dopo la morte di questi. Un amicizia nata negli anni giovanili, proseguita non senza reciproche incomprensioni e terminata con una aperta rottura (Satie aveva disertato gli stessi funerali di Debussy, ancora ferito dalla sua indifferenza nei confronti di *Parade*).
Le loro personalità erano del resto antitetiche. Se Debussy aveva seguito il *cursus honorum* di ogni compositore francese di rango, dai numerosi riconoscimenti al Conservatoire alla prestigiosa vittoria del Prix de Rome, i tentativi giovanili di Satie di fornirsi di un'educazione musicale professionistica sembrano

viceversa infrangersi contro le barriere di un temperamento naturalmente disimpegnato ed antiaccademico, insensibile a pregiudizi di decoro estetico non meno che di *urbanitas*, ed irresistibilmente votato all'ironia e allo scandalo. Se ancora la carriera di Debussy si definisce in un'ampia prospettiva europea, Satie rimane per tutta la vita indissolubilmente legato ad una città, Parigi e ai suoi sobborghi, eleggendo (non solo per necessità) a terreno d'elezione per la sua attività pianistica i fumosi cabarets di Montmartre, assorbendo con vorace interesse le eterogenee sollecitazioni culturali e spirituali che si sviluppavano nei circoli bohémiens. Satie raccontava di aver conosciuto Debussy nel 1891 all'Auberge du Clou, dove egli lavorava come pianista, ma probabilmente si erano già incontrati qualche anno prima al Conservatorio. All'epoca Debussy frequentava intensamente i locali di Montmartre, e fu lo stesso Satie ad avvicinarlo dapprima all'occultista Jules Bois, che lo invitò invano nel 1892 a scrivere le musiche di scena per *Les Noces de Satan*, e in seguito al movimento teosofico *Rose-Croix*, di cui Satie era all'epoca compositore ufficiale. Distaccatosi dall'ambiente bohémien, Debussy non rallentò i contatti con Satie (lo chiamò fra l'altro come padrino al suo primo matrimonio), anche se la fama sempre crescente incoraggiava in lui un paternalismo misto di affetto e di ironico sussiego verso chi considerava un eterno bambino fuori dal tempo (o altrimenti un "delicato musicista medievale smarritosi in questo secolo per fare felice il suo migliore amico"); dal canto suo Satie sembrava tormentato da un complesso di inferiorità, manifestato o in una succube, morbosa devozione o in esibizionistici clamori.
Il sodalizio tra i due non mancò di riflettersi nella rispettiva produzione musicale (si pensi alla contemporanea composizione di due opere su testi di Maeterlinck, la perduta *Princesse Maleine* di Satie e la prima redazione del *Pelléas* di Debussy); tuttavia se la modesta preparazione tecnica rendeva paradossalmente lo stile di Satie autonomo e impermeabile a dirette influenze stilistiche, il suo radicale antiromanticismo a detta di Cocteau può avere orientato Debussy ad un progressivo distacco dal wagnerismo giovanile, così come la *Sarabande* di *Pour le piano* (1901) sembra riecheggiare la tersa scrittura delle *Trois sarabandes* di Satie (1887). Ma il tributo debussiano più significativo all'amico, con l'implicito obiettivo di favorirne la diffusione della musica, è senz'altro da ravvisarsi nell'orchestrazione delle *Gymnopédies* n.1 e n.3, portata a termine tra la fine del 1896 e l'inizio del 1897. L'invito, a dire il vero, era partito dal direttore Gustave Doret, durante il tradizionale incontro del lunedì sera, che riuniva a casa sua alcuni dei più promettenti giovani compositori del momento; era stato lo stesso Debussy a suonare a Doret, Charles Bordes, Paul Dukas e Guy Ropartz le *Trois Gymnopédies* di Satie, dopo che l'autore era miseramente naufragato sulle peraltro elementari difficoltà tecniche. La prima esecuzione della nuova versione orchestrale ebbe luogo sotto la guida di Doret alla Salle Érard il 20 febbraio 1897, in un concerto organizzato dalla Société Nationale, ma il 25 marzo del 1911 fu lo stesso Debussy a dirigerle al Cercle Musical. Composte da Satie ancora nel 1887 durante la convalescenza per una grave bronchite, le *Gymnopédies* alludono ad una festa spartana in cui giovani nudi si esibivano in danze e giochi in onore di Artemide e Apollo; ma il riferimento classico vale solo come suggestione astratta per queste pagine dalla scrittura accordale scarnificatissima, ambigua nei nessi tonali, dove un enigmatico canto modale si snoda impassibile su un ostinato ritmo ternario. Non v'è dubbio che l'austerità ascetica di questi lavori venga esaltata dalla originale dimensione pianistica, ma l'orchestrazione debussiana, che prevede l'insolito organico di due flauti, oboe, quattro corni, due arpe, percussione e archi, riesce egregiamente a preservare intatta la trasparenza della scrittura, creando impasti sonori di straordinaria, anche se fin troppo edonistica suggestione. Si veda in particolare la *Gymnopédie* n.1, *Lent et douloreux*, con il canto dei violini, flauto ed oboe, che si libra sugli immoti accordi delle arpe, ritmati ogni due battute da un lontano rintocco del piatto percosso (grande trovata coloristica debussiana), mentre i corni giungono ogni tanto a rafforzare la tessitura; più uniforme, ma anche più fedele allo spirito dell'originale, la *Gymnopédie n.3*, *Lent et*

grave, che privilegia il ritmico incedere dei bassi, affidando ai legni il canto, mentre i violini si spingono in registri acutissimi.

Leonard Bernstein
Danze sinfoniche da "West Side Story"

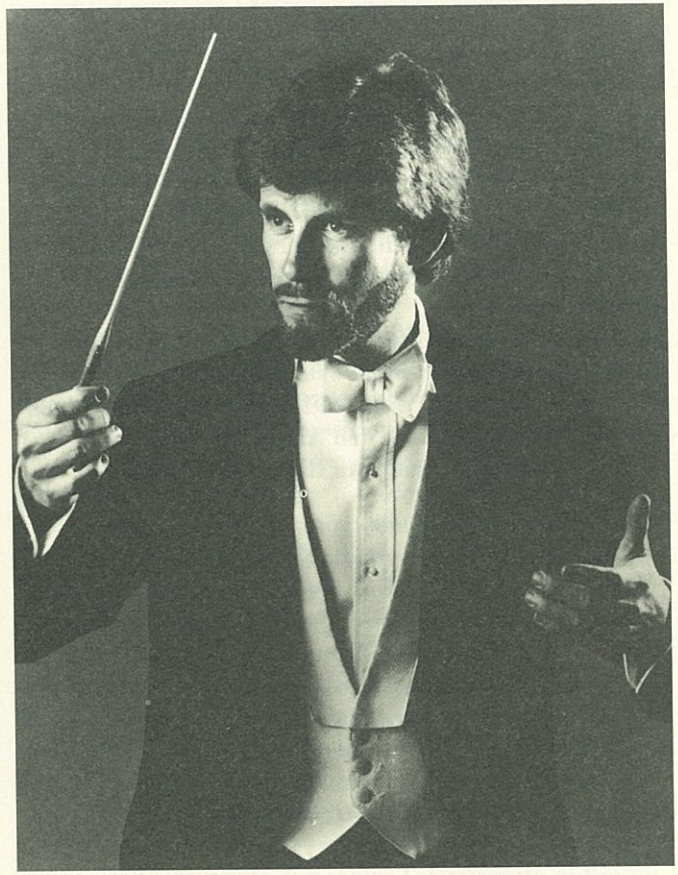
"Negli ultimi quindici anni siamo stati testimoni del periodo più glorioso del nostro teatro musicale. Finita la giovinezza siamo entrati nel periodo del massimo vigore. (...) Sembra che non vi siano limiti alla nostra energia inventiva, alla nostra riserva di creatori". Sono parole tratte da un fortunato ciclo di lezioni televisive di Leonard Bernstein, e precisamente dalla puntata del 7 ottobre 1956, dedicata al genere del *musical*. Bernstein, che aveva già portato sulle scene di Broadway nel 1944 *On the Town* e nel 1953 *Wonderful Town*, addita nel musical il contributo più originale e valido della civiltà americana all'evoluzione delle forme teatrali, il momento di piena emancipazione rispetto ai modelli importati dall'Europa: si tratta di "una forma d'arte che ha radici americane, nasce dal nostro linguaggio, dal nostro ritmo di vita, dai nostri atteggiamenti morali, dalla nostra maniera di esistere". Rispetto all'opera, all'operetta, alla rivista, al vaudeville, il musical possiede un ingrediente nuovo, autenticamente americano, e questo è il jazz, che nel compenetrarsi alle eterogenee strutture musicali di importazione diventa il coagulante di questa nuova forma artistica. L'entusiasmo, perfino un po' *naïf*, che un musicista di estrazione colta come Bernstein mostra verso un genere guardato con sussiego dalla cultura ufficiale, è interessante proprio alla luce delle problematiche formali e linguistiche che si ponevano a un compositore americano negli anni '50 (in uno scritto coevo Bernstein negherà addirittura la possibilità di scrivere nella forma europea della sinfonia una musica veramente "americana"). Il musical dunque sembra costituire per Bernstein la quadratura del cerchio, in cui far coincidere identità nazionale e retaggio europeo, complessità di articolazione formale ed immediata comunicativa con il pubblico.
La lezione televisiva si concludeva con l'auspicio che come nella *Zauberflöte* la forma popolaresca del *Singspiel* era stata elevata ai livelli sommi dell'arte, così anche il musical potesse trovare presto un suo Mozart: "Naturalmente se e quando verrà non avremo nulla di simile al *Flauto Magico*; avremo invece una nuova forma che, probabilmente non potremo nemmeno chiamare "opera"; ma troveremo una parola ancora più eccitante per un avvenimento tanto emozionante. Si potrebbe verificare da un momento all'altro".
In realtà questo "avvenimento tanto emozionante" (lasciamo da parte i paragoni mozartiani), era già da tempo in preparazione e lo stesso Bernstein, più o meno consciamente, ne era l'artefice primo. Già alla fine del 1949 aveva progettato con lo scrittore Arthur Laurents e il coreografo Jerome Robbins, suoi coetanei, un musical che riproponesse in chiave moderna la storia d'amore di Romeo e Giulietta, ambientandola tra due bande rivali del quartiere latino-americano nella regione occidentale *(West Side)* di New York: progetto ardito, visto che l'*happy end* era una consuetudine nei musicals e che già la chiusa del primo atto di *West Side Story* - questo il titolo prescelto per il lavoro - contemplava ben due morti in scena. Inizialmente i lavori procedettero a rilento "poi all'improvviso - racconta Bernstein -, dopo qualche anno le idee mi si schiarirono e scrissi molta musica in pochissimo tempo, quasi di getto. Tutti mi dicevano che perdevo tempo tanto una simile storia, con una simile musica e un simile finale, non sarebbe sopravvissuta più di una decina di recite. (...) Ma mi accorsi che quello che stavo scrivendo aveva un senso e, per di più, mi sentivo soddisfatto". Al *team* iniziale si era nel frattempo aggiunto Stephen Sondheim, autore dei versi delle canzoni, e Sid Ramin ed Irwin Kostal, che curarono l'arrangiamento orchestrale delle musiche. Nonostante la sfiducia generale nel possibile successo di questa "tragedia a Broadway", che alienò in partenza il sostegno degli impresari, *West Side Story*, dopo un'anteprima al National Theatre di Washington il 19 agosto 1957, andò finalmente in scena il 26 settembre al Winter Garden di New York sotto la direzione di Max Goberman, con un cast di cento giovani (era eliminata la tradizionale distinzione tra *characters*, coro e corpo di ballo). Il successo aumentò progressivamente nel corso delle 724

repliche, assurgendo a proporzioni mondiali nel 1961 con la realizzazione dell'omonimo film diretto da Robert Wise. Se la fama popolare di *West Side Story* è tuttora legata alla trascinante inventiva melodica dei suoi hits, come *Tonight*, *Maria*, *Somewhere*, *America*, sarebbe gravemente riduttivo confinare alla loro presenza l'importanza della partitura di Bernstein. Essa costituisce viceversa un tentativo straordinariamente raffinato di inserire da un lato il sentimentalismo neoromantico della canzone americana e dei soundtracks hollywoodiani e dall'altro i ritmi frenetici della musica urbana contemporanea e del *cool jazz* in un ordito strutturale eccezionalmente complesso, ricco di parallelismi e di rimandi tematici, che impiega i modelli della tradizione lirico-sinfonica europea non solo a livello melodico, armonico e strumentale, ma anche a livello formale (si pensi alle numerose pagine in stile contrappuntistico). Tuttavia la cifra unitaria di *West Side Story* non risiede - si badi - nell'omogeneizzazione di questi codici linguistici, quanto nella loro stridente, lacerante giustapposizione, che enuclea più a fondo una bipolarità immanente all'intera vicenda: l'odio sanguinario di parte e la forza pacificatrice dell'amore, lo squallore alienante della realtà della periferia e il sogno dell'evasione in un mondo ideale.

Ad evidenziare questa plurivocità di modi espressivi, più che ad assemblare gli *highlights* del musical, è improntata anche la Suite di *Danze sinfoniche da West Side Story*, che Bernstein elaborò nel 1960 sempre in collaborazione con Ramin e Kostal, presentandola per la prima volta il 13 febbraio 1961, con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Lukas Foss.

Il *Prologue*, *Allegro moderato*, immette *ex abrupto* nell'atmosfera tesa e aggressiva della periferia metropolitana, con i temi delle due bande rivali, gli americani Jets e i portoricani Sharks, esposti in algidi impasti di fiati sinistramente ritmati dallo schioccare delle dita e da un'ampia gamma di percussioni; la tensione repressa si scatena un frenetico episodio di *cool jazz*, che raggiunge toni sempre più violenti, fino al sibilo del fischietto dell'*officier Krupke*, che riporta alla calma. Un suggestivo ensemble di violoncelli introduce *Somewhere*, versione orchestrale della canzone che apre il secondo atto, dove i sentimenti umani ritornano a vibrare nella visione di un mondo di sogno, privo di odio e violenze fratricide; è un *Adagio* dalla trascinante vena lirica tutto appoggiato, in aperto contrasto con il primo movimento, sul canto degli archi. Il sogno continua nello *Scherzo* seguente *(Vivace leggiero)*, la cui scrittura strumentale richiama curiosamente suggestioni tardoromantiche di area danubiana. Un brusco ritorno alla realtà è rappresentato dal *Mambo (Presto)*, altro episodio di jazz puro, in cui emergono, accanto alle frenetiche percussioni, la tromba con sordina e il pianoforte. Allo stesso episodio, ossia la scena del ballo di quartiere del primo atto, appartiene anche il seguente *Cha-Cha (Andantino con grazia)*, che presenta in una delicata stilizzazione il tema della canzone *Maria*; esso si collega direttamente con la *Meeting scene (Meno mosso)*, un episodio lirico, appoggiato sui registri acutissimi dei violini, che descrive la nascita dell'amore tra il giovane Tony, ex membro degli Jets, e Maria, sorella del capo degli Sharks Bernardo. Di grande originalità la seguente *Cool Fugue (Allegretto)*, dove lo stile del jazz freddo è abbinato alla forma classica della fuga: in questo passo dal secondo atto gli Jets in preda al panico cercano invano di mantenere la necessaria freddezza dopo gli eventi sanguinari della notte precedente. Proprio la tragica sequenza dello scontro, che fra il balenare delle lame vede Riff, il capo degli Jets, ucciso da Bernardo - a sua volta involontariamente colpito a morte da Tony - , è rappresentata nel seguente *Rumble (Molto Allegro)*, altro episodio di marca jazzistica, dominato da fiati e percussioni, nel quale i temi delle bande rivali appaiono sovrapposti. Il *Finale (Adagio)* corrisponde alla conclusione del musical, dove Maria, di fronte al cadavere di Tony, ucciso dal rivale Chino, chiama le bande a deporre le armi per far cessare la scellerata catena di vendette; in questo *Adagio*, che vede non a caso ancora una volta in primo piano gli archi, a rappresentare la voce del cuore, ricompare il tema della canzone di Maria *I have a love*, concludendo con una citazione da *Somewhere*.

Gianni Godoli



DAVID COMMANDAY

David Commanday ha studiato medicina, psicologia, lingue e musica all'Università di Harvard, e, messosi in luce come violoncellista e direttore, si è trasferito alla Hochschule für Musik di Vienna con la borsa di studio Frank Huntington Beebe e quella dello stato austriaco. Dopo aver conseguito il diploma statale di direzione, Commanday è rientrato negli Stati Uniti in qualità di Direttore musicale al Boston Ballet. Quattro stagioni a Boston sono state seguite da due alla San Diego Symphony, come direttore assistente. Si è poi trasferito in Virginia dove ha ricominciato la sua carriera didattica

e concertistica di violoncellista, alternando incarichi alla Virginia Commonwealth University, alla Richmond Symphony e al Richmond Ballet.
Nel 1989 Commanday è stato richiamato a Boston per dirigere la Boston Youth Symphony Orchestra. Da allora è stato scelto per dirigere la Mozart Society Orchestra presso l'Harvard University, ed è stato direttore ospite del Richmond Ballet, della Boston University Orchestra, della MIT Symphony Orchestra e della Tanglewood Institute Orchestra.
Insignito di diverse onorificenze, Commanday è stato finalista nella Leopold Stokowski Conductors Competition del 1989, e nel 1991 è stato uno dei direttori scelti per l'inaugurazione dell'American Symphony Orchestra League's American Repertoire Project.

BOSTON YOUTH SYMPHONY ORCHESTRA

Fondate nel 1958 dalla Boston University e da alcune personalità della vita musicale del Massachusetts, le Greater Boston Youth Symphony Orchestras (GBYSO) si sono sviluppate da orchestra singola, fino ad includere più di 250 membri suddivisi nelle Senior, Repertory e Junior Repertory Orchestras, Chamber Orchestra, String Scholarship Ensemble ed Ensemble di fiati, percussioni ed ottoni. I loro membri provengono da oltre novanta paesi fra Massachusetts, Maine, Rhode Island, Connecticut, New Hampshire e Vermont per provare ogni domenica da settembre a giugno.
Volta a fornire a giovani musicisti di talento delle opportunità di crescita musicale ed umana, questa importante istituzione offre a studenti delle scuole primarie e secondarie una fondamentale esperienza didattica e concertistica di alto livello. Oltre a curare la formazione professionale per i giovani, essa continua a servire la cultura del Paese favorendo una conoscenza della musica sempre più approfondita.
L'Università di Boston ha sovvenzionato le Greater Boston Youth Symphony Orchestras fin dalla loro fondazione (1958). Gli studenti provano in orchestra, a gruppi e in lezioni individuali ogni domenica presso la University's School for the Arts. Numerosi fra i direttori e i maestri preparatori sono membri della Facoltà di musica dell'Università di Boston. L'Università di Boston concede gratuitamente l'utilizzo degli strumenti e degli spazi per le prove alle orchestre.
Il cuore delle GBYSO risiede nelle due orchestre sinfoniche: la Senior e la Repertory Orchestra, ciascuna delle quali è costituita da eccellenti musicisti fino ai diciotto anni, scelti tramite audizioni ogni primavera. Entrambe le Orchestre hanno un repertorio assai vasto che verte sui grandi classici: nelle passate stagioni sono state affrontate sinfonie di Beethoven, Brahms, Mahler, Šostakovič, *L'oiseau de feu* e *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, il *Concerto per orchestra* di Bartók, *The Planets* di Gustav Holst.
Oggi fra gli allievi usciti dalle GBYSO vi sono numerosi compositori di fama internazionale, insegnanti di musica

presso importanti Conservatori e membri di molte grandi orchestre, comprese quelle di Atlanta, Baltimora, Boston, San Francisco, Amsterdam, Gerusalemme, oltre alla Los Angeles Philharmonic e alla St.Paul Chamber Orchestra.

BOSTON YOUTH SYMPHONY ORCHESTRA

concertmaster
Ben Rous

violini
Emily Packard *
Jessica Andrade
Elisabeth Bacher
Margaret Bradley
Herbert Chen
Yudy Chen
Elisabeth Deemer
Margaret Louise Dole
Hannah Greene
Aron Holzman
Hanwei Hsieh
Clara E.Kebabian
Cristopher Klick
Jonathan Lam
Cindy Liang
Andrea Lieberherr
Janet Lin
Katrin Meidell
Katie Miller
Ryan Miller
Ariel Parkington
Joshua Relin
Elisabeth Robinson
Adrian Slywotzky
Nicholas Storch
Jennifer Winslow
Cristopher Wu

viole
Sarah Darling *
Dana Lawson *
Mimi Do
Katie Hess
Bethany A. Johnson
Margaret Mitchell
Leanne M.Rabesa
James Raftopoulos
Juliette A.Schwartz
M.Keegan Uhl
Elisabeth Westner

violoncelli
David Anderson *
Jacob Charkey *
Laura M.Bacon
Caroline Churchill
Sarah Cohen
Colleen Dalton
Kristin Dissinger
Young Kim
Jessica Lothstein
Joshua Packard
Timothy Sorrentino
Erik Wang
Susan Yun

contrabbassi
Katie Taylor *
Ian R.Brandt
Corey Di Mario
Jake Ni

flauti
Aubrie Dionne
Brian Seeve
Laura A.Thomas

oboi
Katie Berard
Bethany L.Chase
Geoffrey Deemer

clarinetti
Cristopher Graham
Elisabeth Gustin
Noble M. Hansen III
Jennifer Marie Scalfani
Sachiko Yamaguchi

fagotti
Edward Howey
Arthur W.Lauer
Katy McLoughlin

corni
Megan Auclair
Elisabeth Blood
Kimberly Hamill
Adam Iascone
Charles Nokes
Colleen Perry

trombe
Candia Brideau
Gregory D.Flick
Everard Huggan
Nicholas Snaith

tromboni
Eric Ordway
William Sullivan
Ellen Viruleg

tuba
Peter Frederick Lillpopp

percussioni
Eric Poland
Samuel Solomon
Isaac Weiner

arpa
Gina Hahn

piano e celesta
Christine Wong

** prime parti*

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*

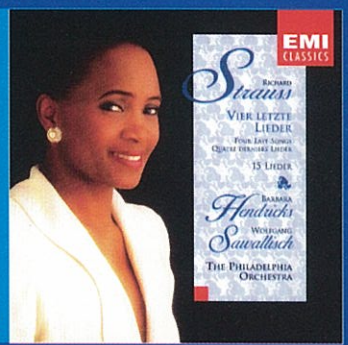
Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1996 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

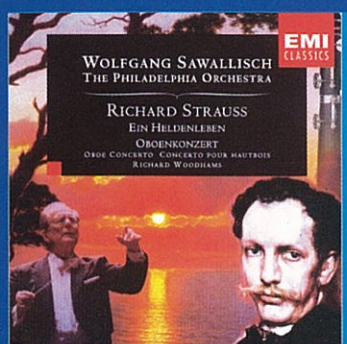
Acmar
Agip
Alma Petroli
Ambiente
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
CMC Ravenna
CNA Emilia Romagna
Deco Industrie
Enichem
ESP 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

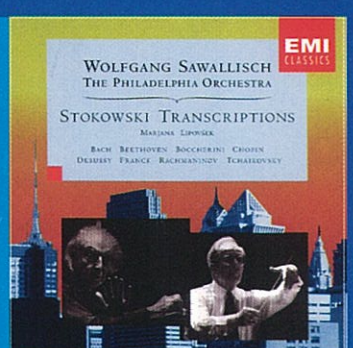
WOLFGANG SAWALLISCH



CDC 5555942



NOVITA'



CDC 5555922

EMI CLASSICS

Simon Rattle

CDC 5556072

CDC 5554762

CDC 7542972

CDC 5555092