
Palazzo Mauro de André
Lunedì 15 giugno 1998, ore 21

Lorin Maazel
direttore e solista della
Bayerischer Rundfunk
Symphonieorchester

Wolfgang Gieron
dirige
Musica per Violino e Orchestra, op. 12

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Adagio in mi maggiore K. 261
per violino e orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart
Rondo in do maggiore K. 373
per violino e orchestra

Lorin Maazel (1930)
Musica per violino e orchestra op. 12
Lento - Pesante - Agitato - Comodo
Cadenza - Tranquillo I e II

solista Lorin Maazel
direttore Wolfgang Gieron

Claude Debussy (1862-1918)
Prélude à l'après-midi d'un faune

Igor Stravinskij (1882-1971)
Le sacre du printemps

L'Adoration de la terre
Introduction - Les Augures printaniers
(Danses des adolescentes) - Jeu du rapt -
Rondes printanières - Jeux des cités rivales -
Cortège du sage - L'Adoration de la terre - Danse de la terre

Le sacrifice
Introduction - Cercles mystérieux des adolescentes -
Glorification de l'élue - Évocation des ancêtres -
Action rituelle des ancêtres - Danse sacrale (L'élue)

Wolfgang A. Mozart

Adagio in mi maggiore per violino e orchestra K. 261

Rondo in do maggiore per violino e orchestra K. 373

Le due pagine per violino e orchestra che il Maestro Maazel ha scelto quale introduzione simbolica e propiziatoria alla sua *Musica per violino e orchestra* sono gemme isolate della produzione di Mozart, ed hanno entrambe una storia curiosa. La prima, l'*Adagio* per violino ed orchestra (archi, flauti e corni) in mi maggiore K. 261, fu composta a Salisburgo nell'autunno-inverno del 1776, in sostituzione del tempo lento centrale di uno dei suoi *Concerti* per violino e orchestra (quasi certamente l'*Adagio* K. 219, anteriore di un anno). Antonio Brunetti, violinista della corte dell'Arcivescovo Colloredo nonché destinatario ed esecutore (oltre a Mozart stesso) delle opere violinistiche di questi anni, infatti, l'aveva ritenuto inadatto alle proprie esigenze; più precisamente, anzi, come si legge nella lettera di Leopold Mozart al figlio del 25 settembre 1777, “a Brunetti quel pezzo gli sembrava troppo studiato”. Senza batter ciglio, Mozart lo sostituì con questo nuovo brano, più cantabile e lineare, imperniato su una melodia più solare e accessibile all'uditorio salisburghese: un brano la cui concisione, come scrive Carli Ballola, “corregge il tiro agli esaltati erramenti lirici del meraviglioso brano originale”. Sempre riferendosi al violinista salisburghese, Leopold, in una pagina del 9 ottobre 1777, aggiunge: “Hai per caso messo da parte il tuo violino? Mi dispiacerebbe molto. Brunetti non finisce mai di lodarti! Quando gli ho detto che suonavi ‘passibilmente’ il violino, ha esclamato: ‘Cosa? Cazo! (sic) Ma se suonava tutto!’”.

Il *Rondo* per violino e orchestra (archi, oboi e corni) in do maggiore K. 373 è invece una delle prime composizioni scritte da Mozart dopo il suo arrivo a Vienna nel marzo 1781. Destinato anch'esso al violinista di corte Brunetti, venne eseguito l'8 aprile in un'Accademia privata in casa del vecchio conte Colloredo, padre dell'Arcivescovo Hieronymus, ormai nemico giurato di Mozart. In questa occasione Mozart si era prodotto, oltre che come compositore, anche come pianista e improvvisatore, ricevendo il plauso generale e cinque ducati in dono dal

padrone di casa. Solo all’Arcivescovo il concerto non era piaciuto affatto. In una lettera al padre del 13 giugno 1781 Mozart scriveva: “L’Arcivescovo per due volte mi ha ripetuto le più dure insolenze e io non ho aperto bocca, non solo, ma ho suonato con lo stesso zelo e con la stessa diligenza come se non fosse accaduto nulla. Bene, se non mi vuole più, è proprio questo che desidero”. Di lì a poco, la definitiva rottura tra Mozart e l’Arcivescovo Colloredo avrebbe sancito l’inizio di una nuova carriera, nel segno della più completa libertà creativa.

Claude Debussy

Prélude à l’après-midi d’un faune

“Quelle ninfe, io le voglio perpetuare.

Così chiare,

le loro carni lievi, che volteggiano nell’aria
assopita di folli sonni.

Forse amai un sogno?”

(inizio dell’egloga *Il pomeriggio d’un fauno* di Mallarmé)

Concepita inizialmente per il teatro, l’egloga di Stéphane Mallarmé intitolata *L’après-midi d’un faune*

(*Il pomeriggio di un fauno*) fu pubblicata nel 1876

dall’editore Derenne e illustrata da Manet. La struttura del poema, di 110 versi in tutto, è semplice: il fauno, risvegliandosi, ricorda, o crede di ricordare, di aver rapito due ninfe il pomeriggio precedente, in Sicilia, alle pendici dell’Etna. Una delle due ninfe era bionda e casta, l’altra bruna e sensuale. Il fauno non sa se esse siano realmente esistite o siano visioni di sogno suggerite dai fruscii del vento e dal suono del suo flauto.

In preda al dubbio, il fauno ricorre alla fantasia, e cerca di ricreare i suoi ricordi delle ninfe. Poi, soccombe al calore soffocante, al “silenzio fiero” del mezzogiorno.

In un primo momento Debussy aveva pensato di scrivere, a integrazione della lettura poetica dell’egloga di Mallarmé, un commento musicale che comprendesse un preludio, (il risveglio del fauno che dà voce al suo flauto), alcuni interludi (il rapimento e l’evasione delle ninfe) e un finale (il ritorno del fauno al sonno nella rasserenata

trasparenza del meriggio calante): la riduzione di questo progetto al solo *Prélude* è già di per sé indicativa dell'atteggiamento che alla fine prevalse. Partito da una sorta di musica di scena quasi teatrale, Debussy approdò a una dimensione allusiva, impressionistica, evocativa di immagini calde e sensuali, evanescenti ed ambigue come quelle suggerite dal testo, in un continuo oscillare tra realtà e sogno, luce ed ombra; dove il motivo intellettuale della ricreazione artistica si lega in primo luogo al motivo musicale del flauto, "strumento delle fughe" e dell'ebbrezza. Da questo punto di vista la "sonora, vana e monotona linea" del flauto che "sogna in un lungo assolo d'incantare la bellezza" diviene, nella reinvenzione di Debussy, un arabesco cromatico di dolcissima voluttà, che non rende solo l'impressione d'un molle e pigro ridestarsi nell'inquietudine della calura meridiana, realizzando appieno un'immagine poetica, ma è anche la rivelazione di una nuova sensibilità compositiva e apre una nuova era della musica moderna. Questa sinuosa figurazione del flauto – che si imprime indelebilmente nella memoria nonostante la sua ondeggiante vaghezza – si estende, come una magia continuamente rinnovata, all'intera pagina: dapprima in una estatica e sensuale sospensione del tempo; poi in un turbamento che si rianima, incalza e palpita; infine in un ritorno all'atmosfera stabilita dall'inizio, in un unico, avvolgente passaggio intrecciato contrappuntisticamente tra voci che si rifrangono e si contemplanò a vicenda.

La prodigiosa intuizione timbrica di questa partitura si fonda su una forma meticolosamente costruita, a cui siano state sottratte le impalcature per far risaltare i fregi e i colori. L'originalità della veste strumentale non sta tanto nell'alchimia della ricerca, ma nella iridescenza determinata dal fatto che ogni episodio si dissolve nell'altro esaurendosi prima che siamo riusciti ad attribuirgli una fisionomia precisa. Ad un universo sonoro determinato da funzioni specifiche degli elementi del linguaggio musicale, Debussy ne sostituisce uno in cui le componenti armoniche, timbriche, melodiche, contrappuntistiche e ritmiche assumono fra loro relazioni inedite e polivalenti: anzi, inedite in quanto polivalenti. E tuttavia questa relatività si basa su una concezione

strutturale rigorosa e perfino severa, classicamente equilibrata nelle proporzioni tra le figure e spogliata di ogni ridondanza: tendente a rarefarsi e svanire nel momento stesso in cui individua un potenziale di esistenza e di affermazione chiara, a scorgere l'ombra dietro la realtà, per dirle addio. Composta tra il 1892 e il 1894, la partitura del *Prélude à l'après-midi d'un faune* venne eseguita per la prima volta il 22 dicembre 1894 alla société Nationale de Musique sotto la direzione di Gustave Doret.

Igor Stravinskij

Le sacre du printemps

Durante la primavera del 1910, mentre a Pietroburgo stava terminando le ultime pagine della partitura dell' *Uccello di fuoco*, Stravinskij ebbe come una visione. Racconta egli stesso nelle *Cronache della mia vita*: “un giorno - in modo assolutamente inatteso, perché il mio spirito era occupato allora in cose del tutto differenti - intravidi nella mia immaginazione lo spettacolo di un grande rito sacro pagano: i vecchi saggi, seduti in cerchio, che osservano la danza fino alla morte di una giovinetta che essi sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera. Fu il tema del *Sacre du printemps*. Confesso che questa visione m'impressionò fortemente; tanto che ne parlai subito all'amico pittore Nikolaj Roerich, specialista nell'evocazione del paganesimo. Egli accolse l'idea con entusiasmo e divenne mio collaboratore in quest'opera. A Parigi ne parlai pure a Djagilev, che si entusiasmò subito di tale progetto”. Nonostante la folgorazione e l'entusiasmo di Djagilev, che immediatamente ne vide le potenzialità per un nuovo balletto, la realizzazione non seguì immediatamente. Stravinskij fu occupato dalla composizione di *Petruska* che lo impegnò dalla metà del 1910 alla metà del 1911: solo dopo la sua rappresentazione, avvenuta nel giugno del 1911, poté pensare alla stesura della *Sagra* e alla sua concretizzazione scenica, in collaborazione con Roerich. Il balletto, con il sottotitolo di “Quadri della Russia pagana”, si suddivide in due parti: “L'adorazione della

terra” e “Il sacrificio”. In una lettera a Djagilev, Roerich così descriveva l’azione: “Nel balletto *Le sacre du Printemps*, così come lo abbiamo concepito io e Stravinskij, il mio scopo è presentare un certo numero di scene che manifestano la gioia terrena e il trionfo celestiale secondo la sensibilità degli slavi. La prima scena deve trasportarci ai piedi di una collina sacra, in una pianura rigogliosa, dove le tribù slave sono riunite per celebrare i riti della primavera. In questa scena c’è una vecchia strega che predice il futuro, un matrimonio dopo un rapimento, danze in tondo. Poi viene il momento più solenne. Il vecchio saggio è condotto dal villaggio per imprimere il suo sacro bacio sulla terra che ricomincia a fiorire. Durante questo rito la folla è in preda a un terrore mistico. Dopo questo sfogo di gioia terrestre la seconda scena suscita intorno a noi un mistero celestiale. Giovani vergini danzano in circolo sulla collina sacra, fra rocce incantate: poi scelgono la vittima che vogliono onorare. Immediatamente ella danzerà davanti ai vecchi vestiti di pelli d’orso per mostrare che l’orso era l’antenato dell’uomo. Poi i vecchioni dedicano la vittima al dio Jarilo”. La prima rappresentazione del balletto ebbe luogo a Parigi al Théâtre des Champs-Élysées per la stagione dei Ballets Russes il 29 maggio 1913 (coreografo Vaslav Nijinskij, direttore Pierre Monteux) e suscitò uno scandalo rimasto memorabile. Stravinskij abbandonò la sala dopo le prime battute del preludio, che sollevarono immediatamente risa e canzonature. “Queste manifestazioni”, ricorda il compositore nelle *Cronache della mia vita*, “dapprima isolate, divennero presto generali e, suscitando d’altra parte delle opposte manifestazioni, produssero in breve un chiasso infernale. Durante tutta la rappresentazione rimasi tra le quinte, a fianco di Nijinskij. Questi stava in piedi su una sedia e gridava a squarciagola ai ballerini: “Sedici, diciassette, diciotto...” (si servivano di un conteggio convenzionale per segnare le battute). Naturalmente i poveri ballerini non sentivano niente a causa del tumulto della sala e del loro calpestio. Io ero costretto a tenere per il vestito Nijinskij, fuori di sé dalla rabbia e in procinto di balzare in scena, da un momento all’altro, per fare uno scandalo. Djagilev, per far cessare il fracasso, dava ordini agli

elettricisti, ora di accendere, ora di spegnere la luce nella sala. È tutto ciò che ricordo di quella ‘prima’.

Fatto strano, alla prova generale a cui assistevano, come sempre, numerosi artisti, pittori, musicisti, letterati e i rappresentanti più colti della società, tutto si era svolto in modo calmo e io ero lontano mille miglia dal prevedere che lo spettacolo avrebbe provocato quella gazzarra”.

Anche in seguito a quella storica serata, la partitura del *Sacre* rimase a lungo il simbolo della musica moderna, in ogni senso: se da un lato la sua apparizione parve sconvolgere tutti i canoni della bellezza e del gusto per l’inaudita violenza con cui si evocava l’irruzione di forze selvaggie e primordiali, d’altro canto l’originalità della sua lingua barbarica e “primitiva” esercitò un influsso notevole, e non solo tra le avanguardie musicali del tempo. La radicale novità della partitura, percepibile soprattutto nell’invenzione ritmica, di una ricchezza e complessità senza precedenti, ma estendibile anche ai parametri armonici e melodici, si basava su una visione formale profondamente emotiva, ma improntata anche a una evidenza insieme classica e popolare. Non a caso Jean Cocteau definì il *Sacre* “le georgiche della preistoria”, ponendo l’accento su una rappresentazione delle forze della natura che per quanto rovesciata in confronto alle visioni idilliche della primavera ne serbava il carattere mitico e l’aura sacrale; mentre Stravinskij stesso, ancora anni dopo la composizione, ribadì che a influenzarlo era stata l’esperienza della “violenta primavera russa, che sembra iniziare in un’ora ed è come se la terra intera si spezzasse”: un’esperienza che risaliva alla sua infanzia e che si intrecciava con il ricordo dei riti propiziatori della tradizione popolare. Gran parte del fascino incomparabile della partitura sta proprio in questa strettissima commistione di artificio e natura, mitologia e folklore, simmetria e asimmetria, pulsione vitale e istinto di morte, dinamicità e staticità.

L’*Adorazione della terra* si apre con il celeberrimo assolo del fagotto impiegato in una tessitura acuta, su una melodia popolare lituana. Fin dall’inizio si stabilisce un clima di arcaica staticità, cui ben si attaglia il titolo di “Notte pagana” suggerito dal compositore per il grande sacrificio: qui è come se la musica volesse rappresentare

il timore suscitato dalle grandi forze cosmiche della creazione, “il risveglio della natura, lo stridio, il rodio, i movimenti di uccelli e bestie”, secondo un’indicazione del compositore stesso. Alcuni caratteri fondamentali si delineano già in questa introduzione: i motivi si riducono per lo più a frasi brevi e incisive, quasi formule elementari, che hanno però già in sé le forze della propria trasformazione; il ritmo, anche attraverso l’uso frequente dell’ostinato, provoca l’impressione di un impulso inarrestabile, che non è solo quello realistico della danza, ma assume anche a valore simbolico di esasperazione del movimento; le sovrapposizioni politonalità, congiunte da un lato con procedimenti modali e dall’altro con il libero trattamento delle dissonanze che non eliminano l’esistenza di centri tonali, creano un antagonismo che acquista via via un sempre più marcato senso drammatico (massimamente nel *Gioco del rapimento*, culmine anche di un crescendo dinamico di forza esplosiva). Ad episodi di crescente tensione fanno seguito zone di quiete e di rarefazione: così le *Ronde primaveraili* vengono introdotte da un lungo trillo dei flauti che preludono a un movimento “sostenuto e pesante”, dove i clarinetti danno voce a una melodia di sapore popolare che ricorda il *Chorovod*, la danza circolare in onore della primavera. I trilli dei flauti fanno nuovamente da preludio al *Gioco delle città rivali*, in cui entrano con prepotenza le percussioni, che assumono l’importanza quasi di una sezione orchestrale a sé stante. La tremenda tensione interna tra la semplicità del materiale tematico e la discordante complessità della tessitura ritmica e armonica è acuita dalla strumentazione, che utilizza mezzi estremamente sofisticati per ottenere un effetto volutamente elementare, primitivo. Episodi di opposta spettacolarità sono il *Corteo del saggio*, che culmina nella straordinaria magia evocativa del “bacio della terra”, e la vorticoso *Danza della terra*, momento di estrema forza centrifuga che chiude la prima parte con l’esplosione di un caos primordiale. La seconda parte si apre con una nuova *Introduzione*, di segno diverso: sono, secondo Roman Vlad, “sonorità glaciali, da notte polare”, che creano il clima di attesa sacrificale. Nei freddi armonici degli archi e negli echi dei corni si fa luce un tema d’un

singolare, astrale lirismo. Nei *Cerchi misteriosi degli adolescenti*, intrisi ancora della medesima atmosfera velata, questo tema si dispiega in un incedere quasi ipnotico, trepido e struggente. A questo momento di ripiegamento lirico, segue, avviata dal tamburo, in un brusco accelerando, la *Glorificazione dell'eletta*, originariamente pensata come una selvaggia cavalcata di amazzoni; la solenne *Evocazione degli antenati* ristabilisce il carattere religioso del sacrificio, a cui l'episodio successivo, *Azione rituale degli antenati*, conferisce sussulti e spasimi di sinistra irrevocabilità. Si avvicina così l'epilogo, la danza sacrale della vittima designata a morire per propiziare il rinnovarsi della primavera. Nella *Danza dell'eletta* il furore ritmico raggiunge l'apice del più orgiastico parossismo, rimettendo in gioco tutte le possibilità strutturali sperimentate nell'opera e non lasciando più dubbi sul carattere barbarico del sacrificio. Eppure, proprio da questa identificazione con le crudeltà del rito che si è appena compiuto, si rigenera una sorta di euforia vitale, di panica rivelazione del mistero della rinascita, di tragica consapevolezza del ciclo eterno degli inizi e delle fini scandito dalle leggi immodificabili della natura.

Sergio Sablich

Note sulla Musica per violino ed orchestra, op. 12, di Lorin Maazel

Una radice di nove note dalla *Musica per flauto e orchestra* è stata trapiantata in un altro paesaggio, dando così vita alla *Musica per violino e orchestra*. In questi nuovi ambienti i suoni sono sbocciati in un tipo di natura diversa: suoni talvolta melanconici, testardi, capricciosi, disperati, speranzosi, imploranti, orgogliosi. Come i due lavori precedenti, *Musica per violoncello e orchestra* op. 10 e *Musica per flauto e orchestra* op. 11, anche qui abbiamo un unico movimento suddiviso in sezioni distinte: *Lento* ("sognante estatico"); *Pesante* ("un poco drammatico"); *Agitato*; *Comodo* ("cantabile e burlone"); *Cadenza* ("allegro", "sognante", "giocosso",

“presto furioso”, “teneramente”); *Tranquillo* (“mosso”, “lento... liberamente, tristemente”, “melanconico”); *Tranquillo I* (“con angoscia sempre crescente”); *Tranquillo II* (“calmo, triste”).

L'ultimo suono che si sente è un re alto ondeggiante del violino solista che si concretizza finalmente nella tenebrosa, appena percettibile terza maggiore (sol-si) udita nelle battute iniziali. In questa triade finale di sol maggiore, si raggiunge una tranquillità a lungo cercata, il violino offrendo il suo re alto per concludere il trittico (Opus 10, 11 e 12) così come era stato iniziato (lo stesso re è, infatti, la prima nota del primo ‘pannello’, la *Musica per Violoncello e Orchestra*).

Come nelle due composizioni precedenti lo strumento solista è affiancato da una controparte alla pari: per il violoncello, la fisarmonica, per il flauto, la tuba tenore e qui, per il violino solista, il “Cembal d’amour”.

I violinisti gitani ungheresi da secoli intrecciano i fili della loro fantasia nel tessuto sonoro della versione ungherese del “Cembal d’amour”. Anche qui, per quanto sobria e “classica” sia questa musica, il violino solista si integra con le sottigliezze del “Cembal d’amour”: persino nella *Cadenza* del solista (dove si può anche sentire il “Flexaton”) le sonorità si intrecciano occasionalmente in entrambi gli strumenti, evocando materiale tematico preso dal corpo del lavoro. Come nelle due composizioni precedenti, l’orchestra ha un ruolo fondamentale, talvolta beffeggiando, talvolta assecondando gli sforzi del violino solista. Dall’inizio alla fine, è un partner alla pari, sognando gli stessi sogni del violino solista, sgambettando con le sue battute ironiche, fluendo con i suoi diversi umori e talvolta travolgendoli.

Il lavoro inizia (*Lento*) in quello che appare come uno spazio vuoto e disabitato, dove il violino solista entra con un fluttuare sognante, ma non senza vigore. Suoni esotici alludono ad una minaccia, scricchiolando, ringhiando, corde minacciose prorompono da una qualche caverna orchestrale (*Pesante*). Il violino solista e l’orchestra si affrontano, mantenere questa linea sarebbe fatale per il violino. Cambio di tattica: dal violino sprizza una pioggia di note gorgoglianti (*Agitato*). Scansandosi abilmente, lo strumento solista schernisce il mostro orchestrale,

portandolo ad un arresto perplesso. Il violino allora inizia a narrare un racconto allegro (*Comodo*) che subito viene gettato indietro con violenza dalle forze ammassate dell'orchestra (che assemblea! ...persino i bonghi accordati vengono catapultati nella battaglia!). L'allegria si imbruttisce: la massa erompe, un'onda anomala spazza via tutto, facendo ruotare il violino verso uno spazio solitario. Intrepido (*Cadenza*), il violino solitario ricrea il mondo che conosceva, ma ora a modo suo. Un gemito sommesso di solitudine lo porta a riposare in... una foresta pluviale? (*Tranquillo I*). Il canto degli uccelli (eseguito dal flauto a coulisse, usato così magicamente da Ravel nel *L'enfant et les sortilèges*) fa sprigionare dal violino un tema appassionato di patetica nostalgia, per poi essere semplicemente di nuovo deriso. Lo strumento fluttua lentamente verso un luogo tranquillo per intonare una canzone lamentosa (*Tranquillo II* – “calmo, triste”) ... di addio? Le parole che cercano di “descrivere” o “spiegare” la musica possono ingannare, anche quelle del compositore... forse *soprattutto* quelle del compositore. Quanto sopra, è stato scritto *dopo il fatto*, poiché, come già menzionato, se mi avessero dato programmi descrittivi di questo tipo prima di comporre questi lavori, avrei fatto una smorfia, e avrei senz'altro trovato il tutto così deprimente nella sua specificità che sarei stato incapace di scrivere anche una sola nota. La musica è sicuramente la spiegazione di se stessa. Se offro questi commenti (presuppongo di comporre “dal cuore”), è nel desiderio speranzoso che possano in qualche modo condurre colui che ascolta per la prima volta ad un punto di partenza adeguato da cui iniziare il suo viaggio. La *Musica per Violino ed orchestra* è stata presentata in prima mondiale il 10 Novembre 1997, il compositore come violino solista, con la Junge Deutsche Philharmonie, diretta da Wolfgang Gieron. Ho dedicato questa composizione alla persona che l'ha ispirata: mia moglie Dietlinde.

Lorin Maazel



LORIN MAAZEL

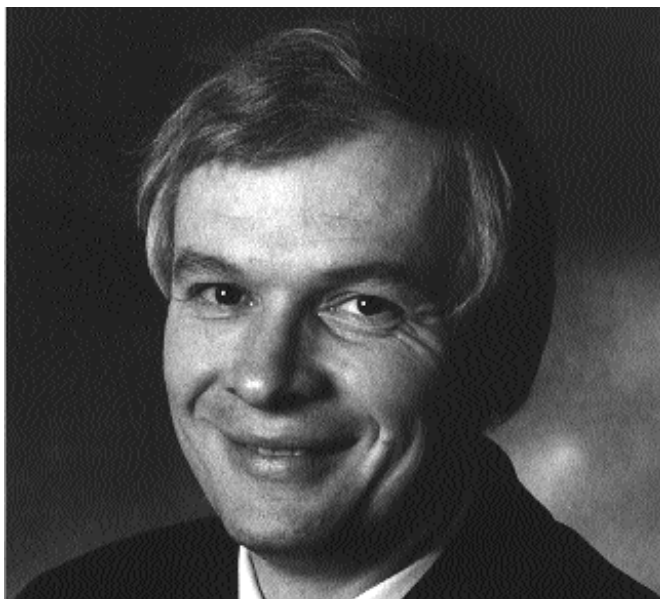
Direttore, compositore e violinista, Lorin Maazel è nato a Parigi nel 1930 da genitori americani e si è stabilito fin dall'infanzia negli Stati Uniti. Ha intrapreso giovanissimo la direzione d'orchestra, studiando con Vladimir Bakaleinikoff a Pittsburg e debuttando a soli 9 anni con la Los Angeles Philharmonic all'Hollywood Bowl. A sedici anni si è iscritto all'Università di Pittsburgh dove ha studiato filosofia e letteratura, entrando successivamente come violinista nella Pittsburgh Symphony. Negli ultimi 30 anni, ha diretto più di 100 tra le massime orchestre del mondo, in oltre 4000 opere e concerti. Nel 1960 fu il primo americano ed il più giovane direttore della storia invitato al festival di Bayreuth, dove ha in seguito curato, primo direttore non tedesco, il ciclo del *Ring*. I suoi impegni operistici hanno incluso produzioni con il Metropolitan Opera di New York, l'Opéra di Parigi, il Covent Garden di Londra, l'Opera di Stato di Vienna ed il Teatro alla Scala.

È stato direttore artistico della Deutsche Oper di Berlino e direttore del Radio-Symphonieorchester Berlin (1965-71). Dal 1972 al 1982 ha poi diretto la Cleveland Orchestra e, dopo essere stato per due anni general

manager e direttore artistico della Wiener Staatsoper, ha ricoperto l'incarico di direttore musicale della Pittsburgh Symphony Orchestra. La sua regolare collaborazione con i Wiener Philharmoniker lo ha visto impegnato nel Festival di Salisburgo (con *Der Rosenkavalier* ed *Elektra*) e nel tradizionale Concerto di Capodanno che ha diretto per ben nove volte. Dal 1993 Lorin Maazel è direttore stabile del Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks con la quale ha compiuto tournées in Europa, America del Sud, Asia e Stati Uniti, esibendosi, qui, anche ad Atlanta per le Olimpiadi Culturali organizzate in occasione dei Giochi Olimpici del 1996.

Nell'ultima stagione, dopo la riapertura trionfale del Prinzregententheater con *Tristan und Isolde*, ha presentato con successo la sua opera *Musik für Flöte und Orchester* nella Herkulesaal di Monaco di Baviera e ha diretto a Gerusalemme la prima mondiale di *Le sette torri di Gerusalemme* di Penderecki. Lorin Maazel ha dato inoltre innumerevoli concerti di beneficenza, tra i quali concerti per l'UNICEF, l'UNESCO, la Croce Rossa Internazionale e il WWF.

Tra le molte onoreficenze ricevute ricordiamo la Legion D'Onore in Francia, la Croce al Merito in Germania ed il Commander of the Lion in Finlandia. È stato inoltre nominato membro onorario a vita dell'Israel Philharmonic Orchestra nel 1985 quando ha diretto il concerto per il quarantesimo anniversario della fondazione.



WOLFGANG GIERON

È nato in Baviera nel 1953; ha iniziato la sua carriera musicale in qualità di violinista dell'Orchestra sinfonica della Radio Bavarese. Dopo una lunga esperienza accanto a personalità quali Rafael Kubelík, Leonard Bernstein, Riccardo Muti, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink e Colin Davis, Wolfgang Gieron ha intrapreso la carriera di direttore ed ha fondato una propria orchestra.

Ha acquisito notevole fama dirigendo concerti ed opere, nonché partecipando a varie incisioni. Particolarmente intenso è il lavoro che Wolfgang Gieron ha svolto con Lorin Maazel, giungendo a sostituirlo in occasione di un concerto, nel maggio del 1997, con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI; ha inoltre diretto, a Roma, nell'autunno dello stesso anno, la composizione di Lorin Maazel *Music for Violin and Orchestra* durante una tournée con la Jungen Deutschen Philharmonie. E' stato invitato al festival di Salisburgo con i Wiener Philharmoniker, debuttando con la stessa orchestra al Festival internazionale di Lucerna; successivamente ha diretto la London Symphony Orchestra a Londra. Wolfgang Gieron ha in programma concerti con i Berliner Philharmoniker, l'Orchestre de Paris, e la Filarmonica di New York.



BAYERISCHER RUNDFUNK SYMPHONIEORCHESTER

Il 1 luglio 1949 Eugen Jochum fu eletto direttore stabile della Symphonieorchester des Bayerischen Runfunks (Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese) e ne avviò un radicale processo di rinnovamento nominando, fra gli altri, i membri del Quartetto Koeckert come prime parti di ciascuna sezione di archi. Con musicisti di alto rango diede vita ad una vera e propria “orchestra di solisti” ottenendo immediatamente uno straordinario successo internazionale, in special modo nell’esecuzione del repertorio classico-romantico. Due le linee attraverso le quali, da allora fino ad oggi, si è esplicata l’attività dell’orchestra: i numerosi concerti sinfonici sotto la direzione del proprio direttore stabile o di direttori ospiti, e le preziose rassegne promosse da “Musica Viva”, l’organizzazione fondata a Monaco da Karl Hartmann, nel 1945, al fine di diffondere la musica moderna e contemporanea, fra cui le opere per molto tempo proibite di compositori quali Igor Stravinskij, Darius Milhaud e Paul Hindemith.

Eugen Jochum ricoprì la carica di direttore stabile per 11 anni dopo i quali, lasciata Monaco e trasferitosi ad Amsterdam, mantenne comunque saldi legami con l'orchestra in qualità di direttore ospite.

Il suo successore, Rafael Kubelík, con il quale fu compiuta la storica incisione dell'integrale delle sinfonie di Mahler, ampliò il repertorio dell'orchestra con opere di compositori slavi, tra cui Smetana, Dvořák e Janáček. Dando particolare rilevanza alla produzione del XX secolo, diresse inoltre opere rimaste a lungo ai margini dei programmi musicali come *Gurrelieder* di Arnold Schönberg, *Palestrina* di Hans Pfitzner, *Da una casa di morti* di Leós Janáček, *Mathis der Maler* di Hindemith, *Jeanne d'Arc au bûcher* di Honegger, *Pelléas et Mélisande* di Debussy ed infine *Prometheus* di Carl Orff. Moltissimi direttori ospiti si sono avvicendati sul podio dell'orchestra, tra i quali: Igor Markevitch, Clemens Krauss, Ernest Ansermet, Charles Münch, Ferenc Fricsay, Dimitri Mitropoulos, Erich Kleiber, Hermann Scherchen, Otto Klemperer, Eugene Ormandy, Karl Böhm, Carl Schuricht, Eric Leinsdorf, Claudio Abbado, Seiji Ozawa, Bernard Haitink, Günther Wand, Zubin Mehta, Sir Georg Solti e Leonard Bernstein.

Quest'ultimo ha diretto regolarmente l'orchestra fino ai suoi ultimi giorni (1990) lasciando a Monaco indimenticabili ricordi, tra i quali ricordiamo la sensazionale produzione di *Tristan und Isolde* di Wagner (1981). Quando nel 1979 Rafael Kubelík rinunciò, per ragioni di salute, al suo ruolo, ne venne designato successore il celebre Kiril Kondrašin che, purtroppo, morì improvvisamente ad Amsterdam nel 1981, ancora prima di potere ricoprire l'incarico.

Nel 1983 l'inglese Colin Davis inaugurò la sua carriera di direttore stabile con la *Missa solemnis* di Beethoven, la stessa opera che dirigerà per l'ultima volta prima di lasciare l'orchestra nel 1992. Oltre ai capolavori del classicismo viennese, Davis ha sempre prediletto le opere di Hector Berlioz e dei compositori francesi, nonché quelle della Scuola inglese del XX secolo - Edward Elgar, Michael Tippett, Ralph Vaughan Williams - dando così modo all'Orchestra della Radio Bavarese di arricchire il proprio repertorio.

Con Lorin Maazel, direttore stabile dalla stagione 1993/94, l'orchestra ha effettuato diverse tournées in Europa, America del Sud, Cina, Giappone e Stati Uniti. Tra i progetti realizzati a Monaco di Baviera, spiccano il ciclo sinfonico di Beethoven, eseguito nella Herkulesaal durante la primavera del 1995, e quello di Brahms, realizzato nei primi mesi di quest'anno, accolto da ampi consensi di pubblico e di critica. Cospicua è la schiera dei direttori ospiti che hanno collaborato con l'orchestra negli ultimi tempi, fra cui ricordiamo Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Riccardo Muti e Wolfgang Sawallisch.

BAYERISCHER RUNDFUNK SYMPHONIEORCHESTER

violini primi

Andreas Röhn
Rudolf-Joachim Koeckert
Florian Sonnleitner
Reto Kuppel
Alois Weindler
Friz Eickhoff
Bernd Haberditzl
Elmar Billig
Volker Lottermoser
Jürgen Besig
Bernd Herber
Aiko Mizushima
Michael Christians
Peter Riehm
Corinna Clauser
Franz Scheuerer
Michael Friedrich
Andrea Karpinski

violini secondi

Antonio Spiller
Karsten Heymann
Matthias Simons
Klaus Winkler
Peter Prislín
Wolfgang Gieron
Andreas Wohlmacher
Wendy Heiligenberg
Christian Vasile
Angela Altnér
Nicolaus Richter de Vroe
Leopold Lercher
Key-Thomas Märkl
Bettina Bernklau
Valerie Gillard
Stephan Hoever

viola

Hermann Menninghaus
Oscar Lysy
Jürgen Weber
Adelheid Böckheler
Andreas Muck
Helmut Schneider
Walter Stangl
Robert Failer
Andreas Marschik
Christiane Hörr
Anja Kreynacke

violoncelli

Wen-Sin Yang
Werner Thomas Mifune
Helmut Veihelmann
Ulrich Bode
Wulf Schaeffer
Kai Moser
Albrecht Riehle
Stefan Trauer
Eva-Christiane Lassmann
Hanno Simons

contrabbassi

Heinrich Braun
Antonius Schröder
Otmar Kopold
Werner Booz
Lothar Ulrich
Karl Wagner
Frank Reinecke
Piotr Stefaniak
Teia Andersen

flauti

Philippe Boucly
Benoft Fromanger
Michael Ruppel
Petra Schiessel
Natalie Schwaabe

oboi

Stoan Schilli
François Leleux
Manfred Clement
Marie-Lise Schüpbach
Dieter Salewski

clarinetti

Stefan Schilling
Joachim Olszewski
Reinhold Helbich
Werther Mittelbach

fagotti

Eberehard Marschall
Mardo Postinghel
Achim von Lorna
Wolfgang Piesk
Michael Döringer
Rainer Seidel

corni

Johannes Ritzkowsky
Will Sanders
Olaf Klamand
Ursula Kepser
Günther Weber
Ralf Springmann
Norbert Dausacker

trombe

Hannes Läubin (ospite)
Chandler Goetting
Werner Binder
Albert Oesterie
Wolfgang Läubin

tromboni

Hans-Jörg Profanter
Thomas Horch
Klaus Renk

Richard Meyer
Ernst Giehl

tuba

Manfred Hoppert

timpani

Mathias Holm
Stefan Reuter

percussioni

Günther Happernagl
Markus Steckeler
Guido Marggrandor

arpa

Xavier de Maistre

clavicembalo

Barton Weber



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

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*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavaliere, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,
Milano

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara,
Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid

Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, <i>Ravenna</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Franca Manetti, <i>Ravenna</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Valeria Manetti, <i>Ravenna</i>	Giammaria e Violante
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Visconti di Modrone, <i>Milano</i>
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Luca Vitiello, <i>Ravenna</i>
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>
Edoardo Miserocchi e Maria Letizia Baroncelli, <i>Ravenna</i>	Carlo e Maria Antonietta Winchler, <i>Milano</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, <i>Ravenna</i>	Guido e Maria Zotti, <i>Salisburgo</i>
Cornelia Much, <i>Müllheim</i>	<u><i>Aziende sostenitrici</i></u>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Ravenna</i>	Camst Impresa Italiana di Ristorazione, <i>Bologna</i>
Giancarlo e Liliana Pasi, <i>Ravenna</i>	Centrobanca, <i>Milano</i>
Ileana e Maristella Pisa, <i>Milano</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, <i>Ravenna</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, <i>Parma</i>
Sergio e Penny Proserpi, <i>Reading</i>	Freshfields, <i>Londra</i>
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Ghetti Concessionaria AUDI, <i>Ravenna</i>
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	Gioielleria Ancarani, <i>Ravenna</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	Hotel Ritz, <i>Parigi</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Marco e Mariangela Rosi, <i>Parma</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	Motori Minarelli, <i>Bologna</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	Nuova Telespazio, <i>Roma</i>
Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>	Parmalat, <i>Parma</i>
Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Sala Italia, <i>Ravenna</i>
Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>	SALV.A.T.I. Associazione, <i>Padova</i>
Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Ian Stoutzker, <i>Londra</i>	S.V.A. S.p.A., Concessionaria Fiat Technogym, <i>Forlì</i>
Giuseppe Pino Tagliatori, <i>Reggio Emilia</i>	The Rayne Foundation, <i>Londra</i>
Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>	Tir-Valvoflangia, <i>Ravenna</i>
Gian Piero e Serena Triglia, <i>Firenze</i>	Viglienzone Adriatica, <i>Ravenna</i>
Maria Luisa Vaccari, <i>Padova</i>	
Vittoria e Maria Teresa Vallone, <i>Lecce</i>	

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

L'edizione 1998 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Associazione Amici di Ravenna Festival

Acmar
Ambiente
Area Ravenna
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì - Cesena
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi
Eni
Enterprise Oil
ESP Shopping Center
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Officine Ortopediche Rizzoli
Pan Classics
Pirelli
Poste Italiane
Rolo Banca1473
Sapir
Technogym
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
