
Palazzo Mauro de André
Martedì 7 luglio 1998, ore 21

**Allievi dei Corsi di Alta Formazione
in Orchestra Sinfonica (AFOS)**

direttore

Patrick Fournillier

Julian Rachlin

violino

Johannes Brahms (1833-1897)

*Concerto in re maggiore
per violino e orchestra op. 77*

Allegro non troppo

Adagio

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Louis-Hector Berlioz (1803-1869)

*Symphonie fantastique
(Épisode de la vie d'un artiste) op. 14*

Réveries, Passions

(Largo - Allegro agitato e appassionato assai)

Un bal (Valse: Allegro non troppo)

Scènes aux champs (Adagio)

Marche au supplice (Allegretto non troppo)

Songe d'une nuit de sabbat (Larghetto - Allegro)



Johannes Brahms

Johannes Brahms

Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 77

Quello che particolarmente colpisce nella storia artistica (e nella vicenda umana) di Brahms è il rigore, il grande senso di responsabilità e di autodisciplina conferiti nell'atto della composizione. Egli era sicuramente il giudice più severo di se stesso. Oltre all'avere, infatti, distrutto numerose opere giovanili, ripudiò una sonata per violino e un quartetto che non sono stati mai ritrovati. Non è meglio precisato il numero di anni (comunque tanti, forse venti) impiegati per approdare finalmente alla forma sinfonica; anni di studio severo e silenzioso, di lavori che ebbero il compito di costruire la strada di avvicinamento progressivo a quell'ambito traguardo. La lenta quanto sicura conquista del genere sinfonico – vissuto come vertice supremo col quale misurarsi (una convinzione questa ch'egli dovette derivare nel clima di casa Schumann) – può anche essere identificata come una chiave di lettura della sua produzione. Il ventenne Brahms, nel quale Schumann, in un celebre articolo dal titolo *Vie nuove*, comparso nella “*Neue Zeitschrift Musik*” (siamo nell'ottobre del 1853), vedeva il musicista del futuro, sarebbe dunque ancora passato attraverso anni di lavoro, di ricerca della più eletta e limpida sintassi musicale e di grandi opere come il *Requiem tedesco*, che lo impose alla generale attenzione nel 1868. Si tratta di una fitta trama preparatoria di opere e studi, tra cui si possono ricordare le due *Serenate* op. 11 e 16 (1857-59), lo studio della tradizione polifonica tedesca (Bach, Händel e Schütz), che stimolò la sua produzione corale (fu direttore di società corali a Detmold, Amburgo e Vienna), la scrittura di opere sinfonico-corali come appunto il *Requiem tedesco* (su testi dell'Antico e Nuovo Testamento) e il *Schicksalslied*, e si potrebbe ancora continuare, perché non manca nel suo catalogo la felice incursione nel genere “leggero” con le ventuno *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani (tre delle quali trascritte per orchestra dallo stesso Brahms). Questo dunque l'itinerario che precede la stagione sinfonica e dei concerti per strumento solista e orchestra: un arco di tempo (1876-87) nel quale rientra anche il *Concerto* per

violino in re maggiore, e in cui nacquero, con le sinfonie, il *Secondo Concerto* per pianoforte, il *Concerto* per violino e violoncello e le ouvertures *Tragica* e *Accademica*. Alieno da formulazioni teoriche e da attività pubblicistiche tendenti a promuovere una propria identità e concezione musicale (atteggiamento rispetto al quale si colloca agli antipodi), tendenzialmente chiuso in sé (non si sposò mai), ma bisognoso di amicizia e compagnia, temperamento difficile nelle relazioni sociali, anche a causa di un certo sarcasmo (che fece dire di lui: “non era facile essergli amico”), eppure generoso delle sue sostanze nei confronti di amici e colleghi in difficoltà, di frugali necessità personali e con un unico lusso: le vacanze in Italia, Brahms ci presenta una biografia non meno interessante di quelle di Berlioz o di Wagner, i campioni dell’altro “partito” musicale dell’Ottocento. Il contrasto delle due poetiche, non privo di asperità, percorse buona parte del secolo, e Brahms fu il principale esponente della musica assoluta, di una musica che evita contaminazioni letterarie e non cerca fusioni con le altre arti, che trova in sé tutti i principi costruttivi necessari. I contemporanei videro in Brahms l’anti-Wagner (persino nei tratti esteriori la sua figura si presenta come l’antitesi dell’autore della *Tetralogia*) e l’anti-Liszt, e per le generazioni successive egli fu quello che aveva interpretato più fedelmente il gusto classicheggiante della *Gründerzeit*. Si potrebbe dire, in massima sintesi, che Brahms rappresenta il punto perfetto di fusione ed equilibrio fra classicismo e romanticismo. Raccoglie da Schumann la tradizione classico-romantica, coltivandone tutti i generi, studia in profondità la musica del passato, e si prepara alla sintesi sinfonica. L’ultima stagione creativa, alla fine della vita, vedrà la ripresa della produzione per pianoforte solo; sono infine del ’96, quasi un commiato in forma liederistica, gli splendidi *Vier ernste Gesänge*, col loro triste presagio. Il *Concerto* per violino in re maggiore (la stessa tonalità di quello di Beethoven), un’opera che costituisce con gli altri capolavori dell’Otto e Novecento per violino e orchestra una parte fondamentale a pochi accessibile della letteratura violinistica (oltre a Beethoven, Mendelssohn, Cajkovskij, la tradizione prosegue nel nostro

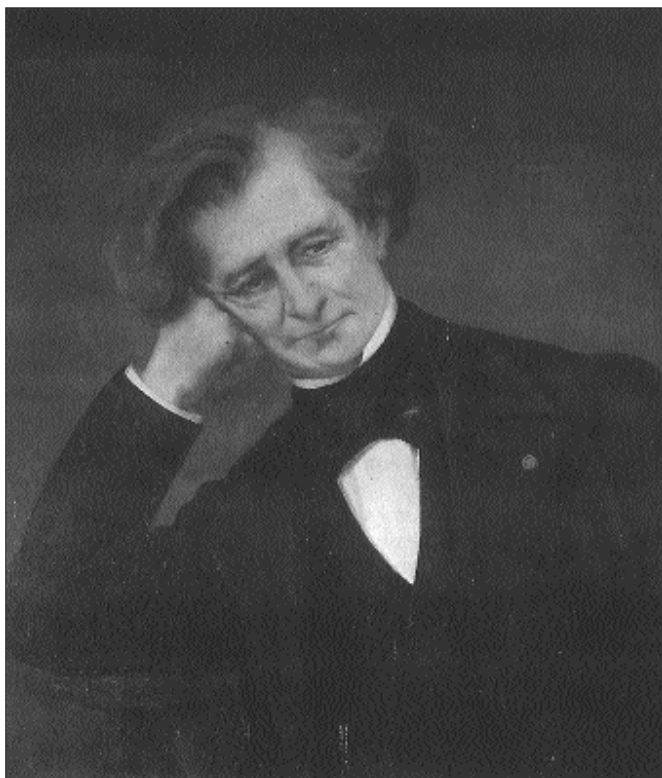
secolo che riserva, insieme al bellissimo concerto di Berg, quelli di Prokof'ev, Bartók e Stravinskij), fu composto nel corso del '78 e completato nell'estate, durante la quale, a Pörtshack, Brahms, concentrandosi sulle composizioni per violino, iniziò anche la *Sonata* op. 78. Fu eseguito al Gewandhaus di Lipsia il 1° gennaio dell'anno successivo: Brahms dirigeva, Josef Joachim, dedicatario dell'opera, ne era il solista. Si sa quale fu l'importanza di Joachim per Brahms, specialmente nel settore cameristico (il famoso violinista, compositore e direttore d'orchestra ebbe una parte non secondaria, ad esempio, nell'accompagnare la nascita del celebre *Quintetto* op. 34 per pianoforte e archi).

Banco di prova per grandi interpreti, alcuni dei quali, all'inizio del secolo, contribuirono alla sua diffusione (e si citano Ysaÿe, Kreisler, Enescu), il *Concerto* si apre con un *Allegro non troppo* d'imponente concezione in cui il primo tema è subito enunciato da viole, violoncelli e fagotti (ai quali si affiancano, dalla quarta misura, i corni). È un tema di ampia e pacata cantabilità, con una regolarità melodica che può essere accostata, nelle sue linee fondamentali, a quella che regge il primo movimento della seconda sinfonia (composta nel '77).

L'altissima qualità melodica, d'inconfondibile cifra brahmsiana, si concreta in un secondo gruppo di temi, il più rappresentativo dei quali, indimenticabile nell'espansione lirica, è solo sommessamente annunciato nell'introduzione orchestrale. È invece affermato nella sua incisività ritmica, contrastante coi *geni* del primo e del secondo tema (che sarà prerogativa nobile del violino solista), un terzo tema, che l'orchestra propone nella tonalità di re minore. Preceduto da un concitato clima creato dagli archi, che in un insieme di piena sonorità si muovono secondo un disegno di incalzanti semicrome, entra, alla misura novanta, il solista. C'è un contrasto subito avvertibile fra l'inizio dell'esposizione orchestrale, nella sua elegante misura, e la drammaticità della parte violinistica, sottolineata dal sottostante rullo del timpano. Anche un veloce *screening* evidenzia come attraverso una scrittura virtuosistica, sorretta da una fantasia solo apparentemente all'insegna dell'improvvisazione, il violino delinea il tracciato del

primo tema dell'*Allegro* ricostruito nella sua genesi (se ne evince pertanto che la categoria del virtuosismo ha qui una sua precisa necessità). A misura 136 esso riappare finalmente nella sua integrità – l'orizzonte è ormai di nuovo terso – affidato alle cure del violino. Un ganglio di centrale importanza è poi costituito dalla seconda idea, quella che l'orchestra aveva solo anticipato nelle sue linee non ancora essenziali. È appunto il tema che fortemente si associa, nella sua liricità, alla parte del violino ed è in la maggiore (si consideri la straordinaria padronanza della forma classica nella cui solida architettura Brahms fonde il proprio romanticismo). L'orchestra si flette qui in un efficacissimo ruolo ancillare con le note tenute dei fiati e il propiziatório pizzicato degli archi. A misura 214 sarà poi la compagine orchestrale a prendere in mano il tema, dandogli una bellissima, vibrante risonanza sinfonica. Il motivo ritmico, nella sua contrastante fisionomia, ritorna più avanti in la minore. La dialettica delle idee tematiche prosegue in altre tonalità e la ripresa riserva ancora, in un ultimo sguardo retrospettivo, la perorazione del tema iniziale dell'*Allegro* nella tonalità d'impianto.

Del secondo movimento (*Adagio* in fa maggiore) occorre segnalare almeno la melodia dell'oboe. L'introduzione è lasciata ai soli fiati, e l'intonazione pastorale del tema è accompagnata da un impasto timbrico di legni e corni. A misura trenta entrano gli archi, e, alla trentadue, il solista. Le evoluzioni virtuosistiche del violino, la strumentazione perfetta, la sottigliezza e finezza della costruzione sono, anche qui, tutt'uno con un'elaborata articolazione formale che si presenta in una struttura ternaria. L'ultimo movimento, *Allegro giocoso*, è un rondò in re maggiore. Il violino attacca subito con un'idea tematica alla quale non sono estranee le linfe della musica popolare ungherese. Il grande sfoggio di bravura e la brillante sonorità dello strumento solista, formante un gioco entusiasmante con l'orchestra, raggiungono il culmine nel "Poco più presto": il carattere del tema si accentua nei suoi esaltanti tratti ritmici, in sintonia coi quali Brahms, in un finale trascinate, si abbandona a spunti di divertita e quasi liberatoria scrittura orchestrale.



Hector Berlioz

Louis-Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Nei disegni paterni, sorretti da un solido buon senso borghese ottocentesco, la letteratura e la musica dovevano rappresentare per la formazione di Berlioz un alimento indispensabile nel quadro di una buona cultura generale, perché dopo, negli studi universitari parigini, sarebbe venuta la vera scelta professionale, la medicina. Era stato il padre stesso, medico originario della Savoia e uomo di varia cultura, a fornire al figlio le prime informazioni letterarie, storiche, geografiche, persino musicali. Le cose andarono diversamente, e proprio sotto il duplice segno della letteratura e della musica doveva compiersi la storia di Berlioz.

In una celebre ed esilarante pagina dei *Mémoires*, nella quale racconta anche di come svolse la dissezione di un soggetto (cadavere) cantando pagine delle *Danaïdes*, l'autore della *Fantastique* narra l'abbandono della medicina, nonostante le precise direttive familiari e le promesse rese, e il coincidente e definitivo abbraccio della musica:

Ma quando venni a sapere che la biblioteca del Conservatorio, con le sue innumerevoli partiture, era aperta al pubblico, non potei resistere al desiderio di andarvi a studiare le opere di Gluck, per le quali nutrivo già un'istintiva passione...

Una volta ammesso in quel santuario, non ne uscii più. Fu il colpo di grazia dato alla medicina. L'anfiteatro anatomico venne definitivamente abbandonato.

Una tranquilla esistenza borghesemente concepita non era evidentemente nella sua costellazione; anche nell'ambito musicale Berlioz divenne un personaggio a sé, con una propria personalissima posizione i cui frutti dividevano i contemporanei. Esaltato da Schumann, Heine e Liszt (affezionato amico che arrivò ad organizzargli a Weimar, nel 1855, un "Festival Berlioz"), non gli mancarono le critiche di Saint-Saëns, ed è comprensibile che certi elementi di discontinuità della sua ispirazione fossero rilevati da un romantico aristocratico come Mendelssohn. L'esistenza inquieta, l'osmosi vita-arte, le forti e pressoché costanti influenze

letterarie (Byron, Scott, Shakespeare e Goethe facevano parte del suo Olimpo letterario, così come Gluck, Spontini, Weber e Beethoven abitavano stabilmente il suo Pantheon musicale), l'assunto programmatico, ereditato dalla lezione di Jean-François Lesueur (suo maestro a Parigi), e del quale egli è, con Liszt, il più autorevole esponente, e infine l'idea di una monumentalità musicale e celebrativa, di una musica-rito per organismi enormi (è il caso del *Requiem*, della *Grande symphonie funèbre et triomphale*, composta per la traslazione dei caduti nella rivoluzione del 1830, e del *Te Deum*, ed anche in tal senso non fu senza influenza Lesueur), sono tutti elementi che fanno di lui una figura originalissima e importante dell'Ottocento musicale. Il suo fondamentale interesse per la timbrica, che lo portava a scrivere per organici grandissimi e inusitati (quanto difficili da realizzare), a ricercare impasti nuovi, ad inserire in partitura strumenti usati solitamente in altri contesti, magari bandistici (campane, flicorni, flauto contralto, oficleide), e a sondare nello strumentale registri inconsueti, lo pone alla ribalta come personaggio nuovo, che si caratterizza per scelte anticipatrici. E il suo *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* rimane un testo fondamentale. Nella storia dell'orchestrazione – disciplina che diviene sempre più centrale nella musica dell'Otto e Novecento, e valgano i nomi di Rimskij-Korsakov e Richard Strauss (altro campione della musica a programma) – Berlioz è un nome di prima grandezza, un protagonista. La sua figura rimane parimenti associata alla storia della *musica a programma*, di una musica che, definendo in sintesi, segue un modello extra-musicale avente un'unità organica (la condizione del programma – che trova nella *Fantastique* una compiuta attuazione – è la possibilità di dare ad esso espressione verbale). Il concetto trova consacrazione in quest'opera e in *Harold en Italie*, nei poemi sinfonici di Liszt, e, successivamente, in Strauss. È interessante anche notare come nel divenire della produzione di Berlioz si assista, attraverso successivi stadi di drammatizzazione, ad un'insopprimibile tendenza al teatro, quasi che l'esito teatrale fosse già in potenza nella forte istanza programmatica.

Un profilo simile disegnerà anche l'itinerario di Richard Strauss che dai poemi sinfonici giungerà (e con quali risultati!) al dramma musicale.

Il 1830 doveva rappresentare una svolta positiva per Berlioz, che, a Parigi, conduceva un'attività in cui rientravano, a fianco della composizione, una carriera di *chroniqueur* (che lo accompagnerà per la vita; Berlioz fu altresì letterato di valore), la frequentazione dell'ambiente letterario e artistico (Hugo, Dumas padre, Balzac, Mérimée, l'*enfant prodige* Liszt) e una vita sentimentale romanticamente vissuta, nell'alternarsi di sentimenti contrastanti, afflizioni ed entusiasmi, trasferiti dall'ambito intimo ed emozionale (e fantastico) alla creazione artistica (è appunto il caso della *Fantastique*). Il 1830 fu anche l'anno del Prix de Rome, finalmente conseguito (al quinto tentativo) con la cantata *Sardanapale*. Per inciso, poco gli piacque di Roma (dove conobbe Mendelssohn); ne sarebbero però nati più tardi l'opera *Benvenuto Cellini* (rimarrà in repertorio l'ouverture *Le carnaval romain*, tratta da temi dell'opera) e *Harold en Italie*, sinfonia in quattro parti con viola solista scritta per l'arco di Paganini, che non l'esegui mai, e destinata a concretare, nuovamente, sentimenti ed esperienze personali (i pellegrinaggi negli Abruzzi) filtrati nelle pagine del *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron.

La *Fantastique*, che, unitamente a *Lélio ou Le retour à la vie*, rientra sotto il titolo generale di *Épisode de la vie d'un artiste* (di consueto è eseguita senza *Lélio*), si offre ad un'articolata analisi, di cui è qui possibile solo una sintesi. Nel programma confluiscono riferimenti autobiografici (l'amore per l'attrice irlandese Harriet Smithson, interprete shakespeariana nella compagnia drammatica inglese di Kemble, le cui rappresentazioni parigine avevano incantato Berlioz, benché ignaro della lingua inglese) e ispirazioni letterarie, in primo luogo (ma non solo) il *Faust* di Goethe, che già lo aveva mosso alla composizione delle *Otto scene del Faust*, alcune idee delle quali furono poi sviluppate ne *La dannazione di Faust*. La sinfonia diviene così un dramma affidato al linguaggio strumentale. Attraversati dall'*idée fixe* che rappresenta l'amata (e che, come materiale tematico,

affonda le radici nelle primissime prove compositive di Berlioz), i cinque movimenti descrivono un duplice percorso, realistico e fantastico, culminante col *Songe d'une nuit de sabbat*, in cui la sequenza medievale del “Dies irae” costituisce il grandioso *tenor* di un possente edificio orchestrale in cui la ridda infernale trova realizzazione in una vorticosa e originale scrittura contrappuntistica. Questo fare propria un’eredità contrappuntistica, calata in nuovi contesti e moderne sonorità non è che uno degli aspetti provenienti da ambiti culturali diversi e confluiti nell’opera.

Nel primo movimento (*Réveries, Passions*) Berlioz rispetta sostanzialmente la forma classica – che dà così prova di ben conoscere – pur inserendo qualche elemento originale. Nel secondo (*Un bal*) c’è l’evocazione della musica di consumo (il valzer di carattere mondano), e nel terzo (*Scènes aux champs*) introduce la scena campestre cara al romanticismo musicale, col *ranz des vaches* fra corno inglese e oboe (e il tocco calibrato ed efficace del finale: al ripetuto richiamo del corno inglese non c’è risposta, e risuona invece più volte il timpano a dar voce ad un tuono lontano carico di tristi presentimenti). Il percorso fantastico sta volgendo al tragico.

Nella *Marche au supplice*, una bella marcia di stampo rivoluzionario e napoleonico, scritta – ci dice l’autore – in una notte, egli sogna, sotto l’effetto di un veleno, di essere condotto al patibolo per aver ucciso l’amata, la cui melodia torna un’ultima volta disperatamente alla fine del movimento, prima del colpo della mannaia.

Nel *Songe d'une nuit de sabbat*, l’*idée fixe* ritorna ancora ma sfigurata, grottescamente deformata nel timbro del clarinetto; dopo l’accenno del tema della ronda sabbatica, giunge il “Dies irae”, affidato a tube (a due) e fagotti (a quattro) col rintocco della campana, quindi nuovamente il tema della *ronde* nella sua pienezza (le due entità melodiche verranno poi sovrapposte in contrappunto). In definitiva, un grandioso movimento in cui il senso del macabro e del demoniaco rispecchia atteggiamenti cari a certo romanticismo letterario, ma non estranei nemmeno a quello musicale.

La *Symphonie fantastique*, diretta in prima esecuzione da Habeneck al Conservatorio di Parigi il 5 dicembre

1830, e destinata a spingere Berlioz alla fama della ribalta musicale internazionale, se dà veste musicale ad un programma ben definito, è però anche un capolavoro retto da quelle regole che solo alla musica appartengono. Non si può quindi che essere in sintonia con le parole di Giacomo Manzoni: “Dopo aver letto questo programma l’ascoltatore può anche dimenticarselo tranquillamente”; quasi a dimostrazione della formidabile ed autonoma energia costruttiva della musica, e, conseguentemente, di come l’antinomia musica a programma-musica assoluta possa presentare un confine meno netto e definito di quanto talvolta, in linea teorica, si ritenga.

Andrea Maramotti



PATRICK FOURNILLIER

Ha iniziato la sua brillante carriera internazionale vincendo nel 1982 il Primo Premio al Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra di Salisburgo. Fu nel luglio 1986 che egli si fece conoscere da parte del grande pubblico e della stampa internazionale sostituendo all'ultimo momento Emmanuel Krivine a Nîmes nella direzione de *Il Corsaro* di Verdi. Nel dicembre 1987 egli vinse il Secondo Premio, la Medaglia d'Argento, il Premio per la migliore interpretazione della musica polacca, il Premio dell'Orchestra ed il Premio del Pubblico al Concorso Internazionale di Katowice in Polonia, venendo poi invitato a dirigere le orchestre polacche di Gdansk, Cracovia e Varsavia, e realizzando registrazioni per la Radio Polacca. Egli dirige abitualmente l'Orchestra della Svizzera Romanda, la Filarmonica Ceca, la Chamber Orchestra of Europe, l'Orchestra del Gran Teatro del Liceu di Barcellona, la Nuova Orchestra Filarmonica di Radio-France, l'Orchestra Nazionale e l'Opéra di Lione, l'Opéra di Parigi, la Filarmonica di Varsavia, l'Orchestra Sinfonica di Praga, la Welsh National Opera, la BBC Symphony Orchestra, l'Opéra di Montecarlo,

l'Orchestra Nazionale di Bordeaux-Aquitania, l'Orchestra Sinfonica di Ankara, l'English Chamber Orchestra, la Bournemouth Symphony Orchestra e, in Italia, l'Orchestra Sinfonica Arturo Toscanini di Parma nonché le Orchestre del Teatro Comunale di Bologna e del Teatro alla Scala di Milano.

Come direttore musicale del Festival Massenet di Saint-Etienne ha diretto nel 1988 l'*Amadis* di Massenet che, registrata qualche mese più tardi con Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi, ottenne l'"Orphée d'or 1990", premio della SACD per la migliore incisione di un compositore francese. Numerose le opere di Massenet dirette in seguito da Fournillier nelle successive edizioni del Festival: nel 1990, *Cléopâtre* e l'oratorio *La Vierge*; nel 1992, *Esclarmonde* ("Choc du Monde de la Musique") e *Grisélidis* ("Orphée d'or 1994"), in seguito incise per Koch International; nel 1994, *Panurge* e *Le Cid*; nel 1997, *Thaïs*.

Attualmente Direttore Musicale e Direttore Stabile dell'Ensemble-Saint-Etienne-Opéra, molto attivo sia nel repertorio lirico che in quello sinfonico, riconosciuto come uno dei maggiori specialisti della musica francese, Patrick Fournillier è una delle personalità più in vista della vita culturale del suo paese. Nel quadro delle celebrazioni del Bicentenario della Rivoluzione Francese diresse *Novantatré*, l'opera di Antoine Duhamel tratta dal capolavoro di Victor Hugo, all'Opéra di Lione, ed il concerto di gala, con Rockwell Blake, June Anderson e l'Orchestra dell'Opéra di Parigi, per la riapertura dell'Opéra Comique-Salle Favart. Nello stesso anno è stato direttore della fortunata produzione di *Le postillon de Longjumeau* di Adolphe Adam al Grand Théâtre di Ginevra, trasmessa da venticinque canali televisivi.

Direttore Musicale e Principale della Sinfonietta di Piccardia dal 1989 al 1992, ha inciso con essa, dal vivo all'Opéra Comique, la *Manon Lescaut* di Auber (Chant du Monde) nel 1990, e l'anno seguente, in prima mondiale, *Applausus*, una cantata inedita di Haydn (Opus 111). Nel 1991 ha diretto a Ravenna Festival *La Muette de Portici* di Auber, con i complessi artistici del Teatro Comunale di Bologna.

Nel 1992 ha diretto *Tosca* alla Fenice di Venezia ed è

stato protagonista del Festival Primavera di Praga dirigendo *La Vierge* di Massenet, con l'Orchestra Sinfonica ed il Coro Filarmonico di Praga. Nelle stagioni successive ha diretto in teatri come La Scala di Milano (*Faust*), l'Opéra Nazionale Gallese a Cardiff, l'Opera di Roma (*La Sonnambula* e *La Bohème*), l'Opéra di Montecarlo, l'Esplanade-Opéra di Saint-Etienne (*Carmen*, *Un ballo in maschera*, *Il barbiere di Siviglia*, *Les dialogues des carmélites* e *Otello*), il Festival di Martina Franca (*Medée*), il Teatro di San Gallo (*Don Quichotte*). Tra i suoi recenti impegni ricordiamo *Chérubin* di Massenet a Montréal, in Canada, e *Thaïs* all'Opera del Cairo, nell'ambito delle manifestazioni per l'anno Francia-Egitto.

Segnaliamo, infine, fra le più importanti incisioni da lui dirette, Arie di opere francesi con la Filarmonica di Montecarlo e Natalie Dessay (registrazione EMI premiata con il Grand Prix du Disque) ed il recital del tenore americano Rockwell Blake con l'Orchestra Filarmonica di Montecarlo (EMI), che ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti, tra cui il "Choc du Monde de la Musique", il "Diapason d'Oro 1993", il "10" di Répertoire, e il "Timbre de Platine di Opéra International".

Dal gennaio 1998 è il Direttore Musicale dell'Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", nominato con un mandato triennale sino alla fine del 2000.



JULIAN RACHLIN

Nato 22 anni fa in Lituania, Julian Rachlin si è trasferito ancora bambino a Vienna, la sua città adottiva, dove ha iniziato lo studio del violino all'età di sei anni sotto la guida dell'eminente didatta Boris Kuschmir. Nel 1988, a soli tredici anni, è salito alla ribalta internazionale aggiudicandosi il prestigioso premio di "Eurovision Young Musician of the Year" al Concertgebouw di Amsterdam, dopo il quale Lorin Maazel lo invitò a compiere il suo debutto al Festival di Berlino con l'Orchestre National de France e ad effettuare una lunga tournée in Europa e Giappone con la Pittsburgh Symphony Orchestra. Egli è stato, inoltre, il più giovane solista ad aver suonato

con i Wiener Philharmoniker, effettuando il suo debutto sotto la direzione di Riccardo Muti.

Da allora, dopo tale prestigioso inizio di carriera, Julian Rachlin si è esibito con le maggiori orchestre del mondo, quali la Los Angeles Philharmonic, la Chicago Symphony Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la Israel Philharmonic, la London Symphony Orchestra, la NHL Symphony Tokyo, collaborando con direttori come Vladimir Ashkenazy, Charles Dutoit, James Levine, Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, André Previn, Esa-Pekka Salonen e Wolfgang Sawallisch.

Julian Rachlin ha spesso suonato in formazioni cameristiche, esibendosi al fianco di illustri interpreti quali Martha Argerich, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Cho-Liang Lin e Mischa Maisky in importanti festival europei fra cui quelli di Salisburgo, Tanglewood, Lucerna e Montreux.

Intensa è la sua attività discografica, nell'ambito della quale segnagliamo la *Serenata* e il *Concerto per violino* di Sibelius, con la Pittsburgh Symphony diretta da Lorin Maazel, il *Concerto per violino n. 3* di Saint Saëns e il *Concerto per violino n. 2* di Wieniawski con la Israel Philharmonic diretta da Zubin Mehta, il *Concerto per violino n. 1* di Prokof'ev e il *Concerto per violino* di Čaikovskij con la Radio Symphony Orchestra diretta da Vladimir Fedosseyev.



ALLIEVI DEI CORSI DI ALTA FORMAZIONE IN ORCHESTRA SINFONICA (AFOS)

L'Orchestra dei Corsi A.F.O.S. è il frutto del progetto triennale multiregionale di Alta Formazione in Orchestra Sinfonica che la Fondazione Arturo Toscanini sta realizzando con il cofinanziamento del Fondo Sociale Europeo e del Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale. I giovani musicisti che compongono l'Orchestra dei Corsi A.F.O.S. - dei quali è direttore Gianni Baratta e coordinatore Giorgio Zagnoni - hanno cominciato lo scorso ottobre il percorso formativo triennale previsto dal Progetto, frequentando mensilmente lezioni individuali di strumento con docenti di fama internazionale, tutti solisti o prime parti di importanti orchestre di tutta Europa, quali Massimo Quarta, Pavel Vernikov e Matis Vaitsner (violino), Vladimir Mendelssohn (viola), Lluís Claret (violoncello), Niek de Groot (contrabbasso), Giorgio Zagnoni (flauto), Alberto Negroni (Oboe), Alessandro Carbonare (Clarinetto), Valentino Zucchiatti (fagotto), Hermann Baumann (corno), Stephen Burns (tromba) e Andrea Conti (trombone). Gli allievi seguono inoltre - sempre con cadenza mensile - lezioni di musica da camera (docenti principali: Alessandro Specchi e Giorgio Zagnoni),

esercitazioni orchestrali (docente Julian Kovatchev), analisi formale del testo musicale e lingua inglese. Diversi sono gli Enti che collaborano a vario titolo con la Fondazione Toscanini per la realizzazione del Progetto, tra i quali il Comune di Ravenna, città sede principale delle attività orchestrali e di stage, la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna, il Ravenna Festival, l'Associazione Angelo Mariani, l'Accademia Bizantina, l'ISMEZ (Istituto per lo Sviluppo Musicale del Mezzogiorno) per le attività cameristiche realizzate nel Lazio e la Scuola di Direzione Aziendale dell'Università Bocconi di Milano per le lezioni di autorganizzazione e management artistico, importanti occasioni per emergere da protagonisti nella professione, disponendo anche delle conoscenze necessarie a gestire la propria carriera e a promuovere se stessi, o la compagnia a cui si appartiene, nel mercato del lavoro. Fondamentale per il percorso formativo è la fase di stage, che consiste nell'inserimento degli allievi in attività produttive attraverso una serie di concerti con direttori quali Janos Fürst, Julian Kovatchev, Patrick Fournillier, Ottavio Dantone.

ALLIEVI DEI CORSI DI ALTA FORMAZIONE IN ORCHESTRA SINFONICA (AFOS)

violini primi e secondi

Lucia Bardi
Alessio Benvenuti
Riccardo Biguzzi
Camilla Bonanini
Donatella Bonanini
Silvia Bontempi
Aldo Campagnari
Ernesto Celati
Antonio Congi
Carlo Coppola
Andrea Cortesi
Morena Di Gennaro
Elisa Facchini
Elisabetta Fanzini
Andrea Ferroni
Francesco Ficarella
Alessandra Fusaro
Gustavo Gasperini
Stefano Giuliano
Giovanni Intravaia
Luca Lanciotti
Ivano Martiello
Cinzia Pagliani
Silvia Palazzoli
Giulia Renzi
Elena Rocchini
Massimiliano Rocco
Michela Tintoni
Marco Torresi
Piercarlo Torri

virole

Igor Codeluppi
Luca Fiorini
Debora Giacomelli
Claudio Carmelo Giallombardo
Andrea Moro
Miriam Vanessa Paganelli
Florinda Ravagnani
Gianluca Saggini
Mattia Sismonda
Mascia Turci
Luca Zanetti

violoncelli

Barbara Aniello
Marco Dal Bianco
Gianluigi Fiordaliso

Ines Hrelja
Liviana Pittau
Stefano Sabattini
Cristiano Sacchi
Lara Vecoli
Rossella Zampiron

contrabbassi

Lorenzo Baroni
Achille Bocus
Alberto Crema
Nicola Domeniconi
Alessio Verecondi
Stefano Versolato

flauti

Antonella Bernabai
Chiara Cesari
Alessandra D'Andrea
Marcella Maio
Giovanna Mambrini

oboi

Marco Borelli
Enrico Cossio
Giuseppina Gerosa
Antonio Palumbo
Claudia Pavarin
Emanuel Tagliaferri

clarinetti

Matteo Bergamini
Teresa Carulli
Alessandra Cavallini
Ivan Galluzzi
Alessandro Moglia
Annamaria Rocca
Fabio Valerio

fagotti

Dennis Carli
Guido Cattani
Marco Ciamacco
Maddalena Gubert
Marina Martelli
Monica Martini
Patrizia Pane
Paolo Schiaretti

corni

Domenica Di Trani
Gabriele Falcioni
Antonio Fracchiolla
Giovanna Grassi
Giuseppe Nola
Eolo Pignattini

trombe

Mario Gigliotti
Claudio Ongaro
Milko Raspanti
Michele Rizzi
Francesco Rocca
Giovanni Todaro
Luigi Zardi

tromboni

Enrico Basilico
Massimo Castagnino
Nicola Ferro
Federico Garato
Maurizio Garofalo
Simone Lucchi
Michele Rondinelli

*In fase di stage l'organico degli
allievi del Progetto AFOS è
completato con il coinvolgimento
di professori dell'Orchestra
Sinfonica dell'Emilia Romagna
"Arturo Toscanini"*

Durante le attività di stage, gli allievi più assidui e meritevoli,
riceveranno delle borse di studio messe a disposizione
dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna.

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



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

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, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

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 Cavalieri, *Ravenna*

Valeria Manetti, <i>Ravenna</i>	Gerardo Veronesi, <i>Bologna</i>
Carlo e Gioia Marchi, <i>Firenze</i>	Marcello e Valerio Visco, <i>Ravenna</i>
Giandomenico e Paola Martini, <i>Bologna</i>	Giammaria e Violante
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, <i>Ravenna</i>	Visconti di Modrone, <i>Milano</i>
Edoardo Miserocchi e Maria Letizia Baroncelli, <i>Ravenna</i>	Luca Vitiello, <i>Ravenna</i>
Ottavio e Rosita Missoni, <i>Varese</i>	Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, <i>Londra</i>
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, <i>Ravenna</i>	Carlo e Maria Antonietta Winchler, <i>Milano</i>
Cornelia Much, <i>Müllheim</i>	Angelo e Jessica Zavaglia, <i>Ravenna</i>
Maura e Alessandra Naponiello, <i>Milano</i>	Guido e Maria Zotti, <i>Salisburgo</i>
Peppino e Giovanna Naponiello, <i>Milano</i>	<u><i>Aziende sostenitrici</i></u>
Vincenzo e Annalisa Palmieri, <i>Lugo</i>	ACMAR, <i>Ravenna</i>
Giancarlo e Liliana Pasi, <i>Ravenna</i>	Alma Petroli, <i>Ravenna</i>
Desideria Antonietta Pasolini	Camst Impresa Italiana di
Dall'Onda, <i>Ravenna</i>	Ristorazione, <i>Bologna</i>
Ileana e Maristella Pisa, <i>Milano</i>	Centrobanca, <i>Milano</i>
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, <i>Ravenna</i>	CMC, <i>Ravenna</i>
Giuseppe e Paola Poggiali, <i>Ravenna</i>	Deloitte & Touche, <i>Londra</i>
Sergio e Penny Proserpi, <i>Reading</i>	Fondazione Cassa di Risparmio di
Giorgio e Angela Pulazza, <i>Ravenna</i>	Parma e Monte di Credito su Pegno
Giuliano e Alba Resca, <i>Ravenna</i>	di Busseto, <i>Parma</i>
Stelio e Pupa Ronchi, <i>Ravenna</i>	Freshfields, <i>Londra</i>
Lella Rondelli, <i>Ravenna</i>	Ghetti Concessionaria AUDI, <i>Ravenna</i>
Marco e Mariangela Rosi, <i>Parma</i>	Gioielleria Ancarani, <i>Ravenna</i>
Angelo Rovati, <i>Bologna</i>	Hotel Ritz, <i>Parigi</i>
Guido e Francesca Sansoni, <i>Ravenna</i>	ITER, <i>Ravenna</i>
Sandro e Laura Scaioli, <i>Ravenna</i>	Kremslehner Alberghi e Ristoranti, <i>Vienna</i>
Eraldo e Clelia Scarano, <i>Ravenna</i>	Marconi, <i>Genova</i>
Leonardo e Angela Spadoni, <i>Ravenna</i>	Matra Hachette Group, <i>Parigi</i>
Italo e Patrizia Spagna, <i>Bologna</i>	Motori Minarelli, <i>Bologna</i>
Ernesto e Anna Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Nuova Telespazio, <i>Roma</i>
Gabriele e Luisella Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Parmalat, <i>Parma</i>
Paolo e Nadia Spizuoco, <i>Ravenna</i>	Rosetti Marino, <i>Ravenna</i>
Ian Stoutzker, <i>Londra</i>	Sala Italia, <i>Ravenna</i>
Giuseppe Pino Tagliatori, <i>Reggio Emilia</i>	SALV.A.T.I. Associazione, <i>Padova</i>
Enrico e Cristina Toffano, <i>Padova</i>	SMEG, <i>Reggio Emilia</i>
Gian Piero e Serena Triglia, <i>Firenze</i>	S.V.A. S.p.A., Concessionaria Fiat
Maria Luisa Vaccari, <i>Padova</i>	Technogym, <i>Forlì</i>
Vittoria e Maria Teresa Vallone, <i>Lecce</i>	The Rayne Foundation, <i>Londra</i>
	Tir-Valvoflangia, <i>Ravenna</i>
	Viglienzzone Adriatica, <i>Ravenna</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
