

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI



Palazzo Mauro de André
lunedì 29 giugno 2009, ore 21

Orchestre de Paris
Chœur de l'Orchestre de Paris

direttore
Pierre Boulez

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Confindustria Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
APT SERVIZI EMILIA ROMAGNA
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA DI ROMAGNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CAMERA DI COMMERCIO DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA
CNA RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO E BANCA DEL MONTE DI LUGO
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
KOICHI SUZUKI
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOOP
MARINARA
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SOTRIS - GRUPPO HERA
TECNO ALLARMI SISTEMI
UNICREDIT BANCA
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani

Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Leonardo Spadoni

Segretario

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti,

Bagnacavallo

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis e Giuseppe

Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani,

Ravenna

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Ada Elmi e Marta Bulgarelli,

Bologna

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Giovanni e Maria Luisa Faccani,

Ravenna

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,
Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Pier Filippo Giuggioli, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,
Ravenna

Dieter e Ingrid Häussermann,
Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi,
Bertinoro

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Silvia Malagola, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*

Maura e Alessandra Naponiello,
Milano

Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,
Ravenna

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Gianna Pasini, *Ravenna*

Gian Paolo e Graziella Pasini,
Ravenna

Desideria Antonietta Pasolini

Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*

Romano e Maria Ravaglia, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Angelo Rovati, *Bologna*

Giovanni e Graziella Salami,
Lavezzola

Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni,
Ravenna

Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco,
Ravenna

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Ferdinando e Delia Turicchia,
Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci,

Savignano sul Rubicone

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Mirella Zardo, *Venezia*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*

Ghetti Concessionaria Audi,
Ravenna

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna

L.N.T., *Ravenna*

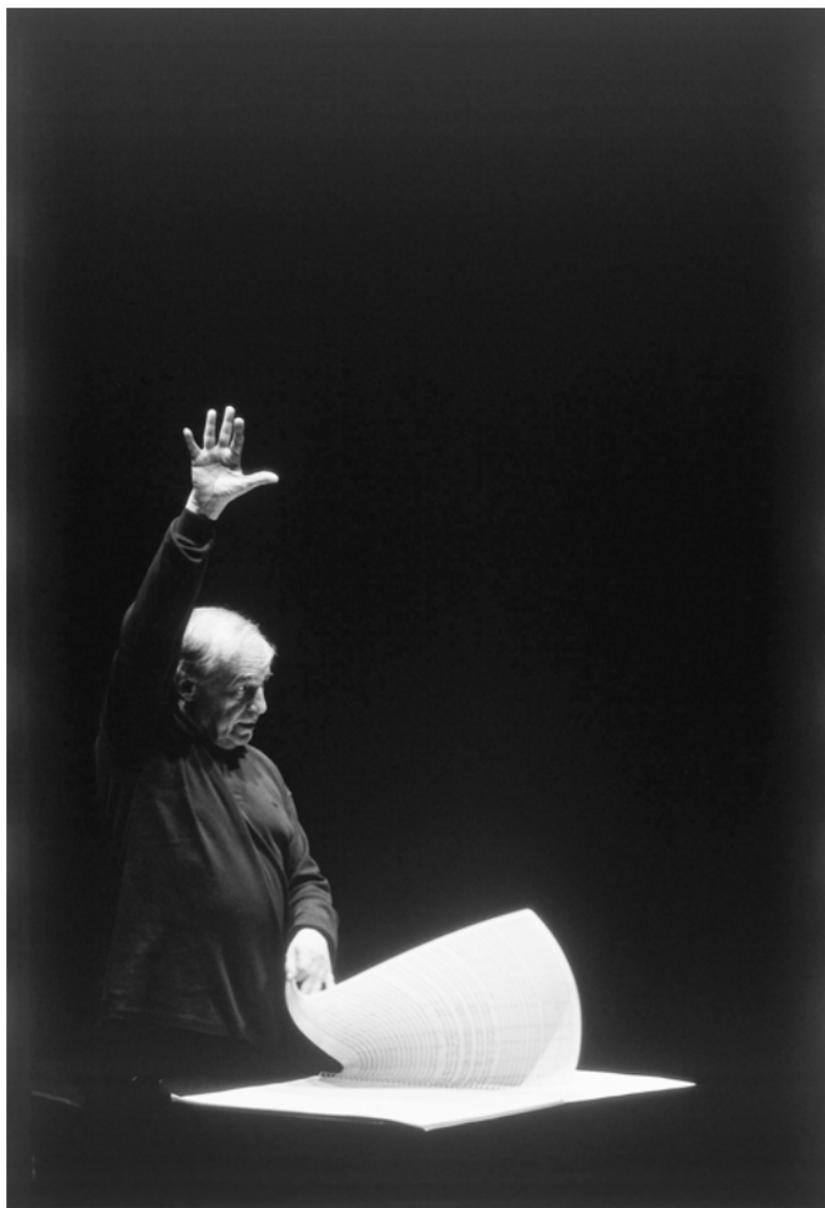
Rosetti Marino, *Ravenna*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Terme di Cervia e di Brisighella,
Cervia

Terme di Punta Marina, *Ravenna*

Viglienzona Adriatica, *Ravenna*



Orchestre de Paris
Chœur de l'Orchestre de Paris

direttore

Pierre Boulez

Melanie Diener *soprano*

Anna Stephany *mezzo soprano*

Simon O'Neill *tenore*

Peter Fried *basso*

Didier Bouture

Geoffroy Jourdain

maestri del coro



Igor' Stravinskij
(1872-1971)

Sinfonie di fiati
(in memoria di Claude Debussy,
versione del 1947)

Sinfonia di salmi
per coro e orchestra
(versione del 1948)
Exaudi orationem meam, Domine
Expectans, expectavi Dominum
Alleluja. Laudate Dominum in sanctis ejus

Leòs Janáček
(1854-1928)

Glagolská Mše (Messa Glagolitica)

Uvod (Introduzione)
Gospodi pomuluj (Kyrie)
Slava (Gloria)
Vêruju (Credo)
Svet (Sanctus)
Agnece Boĭij (Agnus Dei)
Varhany solo (organo solo)
Intrada

Sinfonia di Salmi

Exaudi orationem meam, Domine,
et deprecationem meam.

Auribus percipe lacrimas meas.

Ne sileas, ne sileas.

Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes
patres mei.

Remitte mihi, remitte mihi, ut refrigerer prius quam abeam
et amplius non ero.

(Ps 39, 13-14)

Expectans expectavi Dominum, et intendit, intendit mihi.

Et exaudivit preces meas;

et eduxit me de lacu miseriae, et de luto faecis.

Et statuit super petram pedes meos: et direxit gressus,
gressus meos.

Et immisit in os meum canticum novum, carmen

Deo nostro.

Videbunt multi, videbunt et timebunt: et sperabunt,
sperabunt in Domino.

(Ps 40, 2-4)

Alleluia.

Laudate Dominum in sanctis Ejus.

Laudate Eum in firmamento virtutis Ejus. Laudate Dominum.

Laudate Eum in virtutibus Ejus.

Laudate Dominum in virtutibus Ejus,

laudate Dominum in sanctis Ejus.

Laudate Eum secundum multitudinem magnitudinis Ejus.

Laudate Eum in sono tubae. Laudate Eum.

Alleluia.

Laudate Dominum. Laudate Eum.

Laudate Dominum, laudate Eum.

Laudate Eum in timpano et choro,

laudate Eum, laudate Eum.

Laudate Dominum, laudate Eum in cordis et organo;

Laudate Eum in cymbalis bene sonantibus, laudate Eum in
cymbalis jubilationis.

Laudate Dominum, laudate Dominum, laudate Eum.

Omnis, omnis spiritus laudet Dominum, omnis spiritus lau-
det, laudet Eum.

Alleluia. Laudate, laudate Dominum.

(Ps 150)

Sinfonia di Salmi

Ascolta, Signore, la mia preghiera,
e la mia supplica.
Porgi orecchio alle mie lacrime.
Non tacere, non tacere.
Poiché sono straniero presso di te ed errabondo, come tutti i
miei padri.
Perdonami, perdonami, perché io sia ristorato prima che
parta e non sia più.

In attesa ho atteso il Signore, e mi ha ascoltato, mi ha ascoltato.
Ed ha esaudito le mie preghiere;
e mi ha salvato dal lago della perdizione e dal fango dell'impurità.
E ha collocato su una roccia i miei piedi; e ha guidato i miei
passi, i miei passi.
E ha messo sulla mia bocca un nuovo canto, un inno per il
nostro Dio.
Vedranno molti, vedranno e temeranno; e spereranno,
spereranno nel Signore.

Alleluia.

Lodate il Signore nel Suo santuario.
Lodatelo nel firmamento della Sua potenza.
Lodate il Signore.
Lodatelo per le Sue potenti opere.
Lodate il Signore per le Sue potenti opere,
lodate il Signore nel Suo santuario.
Lodatelo per l'immensità della Sua grandezza.
Lodatelo con la tromba. Lodatelo.

Alleluia.

Lodate il Signore. Lodatelo.
Lodate il Signore. Lodatelo.
Lodatelo con il timpano e il coro,
lodatelo, lodatelo.
Lodate il Signore, lodatelo con le corde e con l'organo;
Lodatelo con cembali ben risonanti,
lodatelo con cembali gioiosi.
Lodate il Signore, lodate il Signore, lodatelo.
Tutti, tutti i viventi lodino il Signore,
tutti i viventi Lo lodino, Lo lodino.
Alleluia. Lodate, lodate il Signore.

Glagolská Mše

Gospodi pomiluj

Gospodi pomiluj. Chrste pomiluj. Gospodi pomiluj.

Slava

Slava vo vyšních Bogu i na zeml'i mir človekom blagovol'enja.

Chvalim Te, blagoslovl'ajem Te, klaňajem Ti se, slavoslovim Te. Chvali vzdajem Tebě velikyje radi slavy tvojeje. Bože, otče vsemogyj, Gospodi Synu jedinorodnyj, Isuse Chrste! Gospodi Bože, Agneče Božij, Synu Oteč!

Vzeml'ej grěchy mira, pomiluj nas, primi mol'enja naša. Sědej o desnuju otca, pomiluj nas!

Jako ty jedin svět, ty jedin Gospod, ty jedin vyšnij, Isuse Chrste. Vo slavě Boga Otca so Svetym Duchom. Amin.

Věruju

Věruju v jedinogo Boga, Otca vsemoguštago, tvorca nebu i zeml'i, vidimym všem i nevidimym.

I v jedinogo Gospoda Isusa Chrsta, Syna Božja jedinorodnago, i ot otca roždenago přězde všech věk.

Boga ot Boga, svět ot světa, Boga istinna, ot Boga instinnago, roždena, ne stvor'ena, jedinosuštna otcu, jimže vsja byše, iže nas radi člověk i radi našego spasenja snide s nebes. I voplti se ot ducha svet iz Marije děvy.

Raspet že zany, mučen i pogreben byst I voskrse v tretij den po pisanju, i vzide na nebo, sědit o desnuja otca, i paky imat priti sudit živym, mrtvym so slavoju, jegože cěsarstvju nebudet konca. Iv Ducha Svetago gospoda i živototvoreštago, ot otca i Syna ischodeštago, s otcem že i synom kupno, poklanajema i soslavima, i že glagolal jest proroky. I jedinu svetuju, katoličesku i apostolskuerkov. I spově daju jedino kršćenje votpuscenje grěchov, i čaju voskrsenja mrtvych i života buduštago věka. Amin.

Messa glagolitica

Kyrie

Signore, pietà. Cristo, pietà. Signore, pietà.

Gloria

Gloria a Dio nell'alto dei cieli e pace in terra agli uomini di buona volontà.

Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti adoriamo, ti glorifichiamo, ti rendiamo grazie per la tua gloria immensa, Signore Dio, Re del cielo, Dio Padre onnipotente. Signore, Figlio unigenito, Gesù Cristo, Signore Dio, Agnello di Dio, Figlio del Padre.

Tu che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi; tu che togli i peccati del mondo, accogli la nostra supplica. Tu che siedi alla destra del Padre, abbi pietà di noi.

Perché tu solo il Santo, tu solo il Signore, tu solo l'Altissimo: Gesù Cristo, con lo Spirito Santo nella gloria di Dio Padre. Amen.

Credo

Credo in un solo Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili e invisibili.

Credo in un solo Signore, Gesù Cristo, unigenito Figlio di Dio, nato dal Padre prima di tutti i secoli.

Dio da Dio, Luce da Luce, Dio vero da Dio vero; generato, non creato; della stessa sostanza del Padre; per mezzo di lui tutte le cose sono state create. Per noi uomini e per la nostra salvezza discese dal cielo; e per opera dello Spirito Santo si è incarnato nel seno della Vergine Maria e si è fatto uomo. Fu crocifisso per noi, morì e fù sepolto. Il terzo giorno è risuscitato, secondo le Scritture; è salito al cielo, siede alla destra del Padre. E di nuovo verrà, nella gloria, per giudicare i vivi e i morti, e il suo regno non avrà fine. Credo nello Spirito Santo, che è Signore e dà la vita, e procede dal Padre e dal Figlio e con il Padre e il Figlio è adorato e glorificato e ha parlato per mezzo dei profeti.

Credo la Chiesa, una, santa, cattolica e apostolica. Professo un solo battesimo per la remissione dei peccati. Aspetto la risurrezione dei morti e la vita del mondo che verrà. Amen.

Svet

Svet, svet, svet! Gospod, Bog Sabaoth.

Pina sut nebozem nja slavy tvojeje! Blagoslovl'en gredyj
vo ime Gospodne.

Osanna vo vyšnich!

Agneče Božij

Agneče Božij, vzeml'ej grěchy mira, pomiluj nas!

Santo

Santo, Santo, Santo! Signore, Dio dell'universo.

I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.

Benedetto colui che viene nel nome del Signore.

Osanna nell'alto dei cieli.

Agnus Dei

Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,

abbi pietà di noi!



*Giugno 1910, Parigi, Debussy e Stravinskij
a casa del musicista francese, fotografati da Erik Satie.*

Dai ricordi di Igor' Stravinskij

Debussy

Ricordo [...] una colazione in casa di Debussy poco tempo dopo la prima rappresentazione di *Petrouschka*, e con particolare piacere. Bevemmo champagne e mangiammo su un raffinatissimo *dentelle couvert*. C'era anche Chouchou, potei così constatare che i suoi denti erano esattamente come quelli di suo padre, cioè come zanne. Dopo colazione ci raggiunse Erik Satie, e io fotografai i due compositori francesi insieme, mentre Satie fotografò me con Debussy. In quella occasione Debussy mi regalò un bastone da passeggio con incise le nostre iniziali in monogramma. In seguito – durante la mia convalescenza dal tifo – mi offrì un bellissimo portasi-garette. Debussy era leggermente più alto di me, ma molto più pesante. Parlava con voce bassa e tranquilla, e la fine delle sue frasi era spesso impercettibile (il che non era poi un gran male, dal momento che esse contenevano spesso frecciate riposte e trappole verbali). La prima volta che andai a fargli visita a casa sua, dopo *L'uccello di fuoco*, parlammo delle liriche di Musorgskij e ci trovammo d'accordo sul fatto che esse contenevano la miglior musica di tutta la scuola russa. Mi disse di aver scoperto Musorgskij sfogliando alcune musiche che giacevano intonse sul pianoforte di Mme von Meck. Non gli piaceva Rimskij, che definiva “un accademico volontario, la specie peggiore”. In quel periodo Debussy era interessato in special modo all'arte giapponese. Ebbi l'impressione, però, che non fosse altrettanto interessato alle nuove cose musicali; la mia apparizione sulla scena musicale sembrò essere uno choc per lui. Durante la guerra lo vidi molto raramente, e le poche visite che gli feci furono estremamente penose. Il suo sottile, dignitoso sorriso era scomparso, e la sua pelle era diventata giallastra e incavata; era difficile non vedere in lui il futuro cadavere. Gli chiesi se aveva sentito i miei *Tre pezzi per quartetto d'archi* (eseguiti proprio allora a Parigi). Pensavo gli sarebbero piaciute le ultime venti battute del terzo pezzo, poiché esse sono fra le mie cose migliori scritte in quel periodo. Ma egli non le aveva sentite e, in verità, non aveva sentito quasi niente della musica nuova. Quella visita fu proprio triste, e anche

Parigi era grigia, stranamente calma e senza luci né movimento. Non fece alcun accenno al pezzo di *En blanc et noir* che aveva scritto per me, e quando ne ricevetti la musica a Morges, verso la fine del 1919, fui molto commosso e mi fece molto piacere constatare quanto quella composizione fosse riuscita. Anche quando composi le *Sinfonie* alla memoria del mio vecchio amico ero molto commosso e, mi si permetta di dirlo, anch'esse sono "una composizione riuscita".

Tratto da: Igor' Stravinsky, Robert Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi 1977, pp. 328-329.

1920 in Francia

Lasciammo la Svizzera definitivamente nel giugno 1920, andando prima a Carantec, un villaggio di pescatori in Bretagna, nel Finistère, e poi in autunno a Garches, vicino a Versailles, a casa di Gabrielle Chanel. Mme Chanel era un'amica carissima, oltre che una delle più generose sostenitrici di Djagilev, e finanziò la ripresa del dicembre 1920 della *Sagra della primavera* al Théâtre des Champs-Élysées. La mia famiglia e io abitammo nella sua casa di Garches dal tardo autunno alla primavera seguente.

Il corale conclusivo delle *Sinfonie di fiati* fu composto il 20 giugno 1920 a Carantec. Avevo affittato un cottage per l'estate prima di scoprire l'impossibilità di noleggiare sul posto un pianoforte, e bisognò portarne uno col carro da un paese vicino. Il resto della musica fu terminato in forma di particella il 2 luglio, ma in partitura completa solo il 30 novembre, a Garches. Il 1° o il 2 dicembre aggiunsi la Prima frase del corale al corpo del pezzo, in due punti, I primi schizzi contengono notazioni per quartetto d'archi, e i duetti per flauto contralto e clarinetto contralto furono scritti originariamente per violino e viola. Un'altra sezione di uno di questi stessi schizzi fu sviluppata più tardi come variazione a valzer nell'*Ottetto*. Come la mia *Piano-Rag-Music* e i *Tre pezzi* per clarinetto solo, composti entrambi nel 1919, l'abbozzo di partitura non è interamente provvisto di indicazioni metriche, ma in fatto di fraseggio l'abbozzo di partitura delle Sinfonie differisce notevolmente dalle bozze di stampa, le quali a loro volta sono così diverse l'una dall'altra che le due versioni continueranno senza dubbio a essere suonate come pezzi distinti, o più probabilmente come oggi avviene, a *non* essere suonate.¹

Tratto da: Igor' Stravinskij, Robert Craft, *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi 2008, pp. 199-200.



*Autunno 1920, Stravinskij con Coco Chanel
e Misia e José Maria Sert.*

Sinfonie di strumenti a fiato

La composizione delle *Sinfonie di strumenti a fiato* ha preso l'avvio con il corale finale, scritto a Carantec il 20 giugno 1920 su invito di Henri Prunières, direttore della «Revue Musicale». Il corale, nella versione per pianoforte, è stato pubblicato nel dicembre 1920 nel supplemento della «Revue Musicale» intitolato “Le tombeau de Claude Debussy”, un fascicolo che comprendeva una decina di pezzi brevi di vari compositori.

[...] la profonda amicizia che ha unito Stravinskij e Debussy [fu] un'amicizia fatta di rispetto e ammirazione reciproci, benché non esente da frecciate e punte offensivo-difensive, specie da parte del francese.

La morte di Debussy colpisce profondamente Stravinskij. “Rimpiangevo non solo la perdita di un uomo al quale mi sentivo sinceramente attaccato e che mi dimostrava una grande amicizia così come un'inalterabile benevolenza nei confronti della mia opera e della mia persona, ma anche la scomparsa di un artista che, già maturo e per di più minato da un male implacabile, aveva saputo conservare ugualmente la pienezza delle proprie forze creative e il cui genio musicale non aveva subito alcuna alterazione durante l'intera attività” scrive Stravinskij nelle *Chroniques*.

Il rispetto e l'ammirazione che questi due spiriti eccezionalmente lucidi si dimostravano non implicano tuttavia una comunanza di concezioni estetiche. “È chiaro” prosegue Stravinsky “che la sua estetica e quella dei suoi tempi non potrebbero, al momento attuale, stimolare il mio appetito e servire da nutrimento al mio pensiero musicale, il che non mi impedisce di riconoscere la sua incontestabile personalità e di fare delle distinzioni tra lui e i suoi numerosi satelliti”.

“Componendo le mie *Sinfonie* pensai naturalmente a colui al quale volevo dedicarle. Mi domandai quale impressione gli avrebbe fatto la mia musica, quali sarebbero state le sue reazioni. E avevo la netta sensazione che il mio linguaggio musicale l'avrebbe forse sconcertato, come accade – me ne ricordo – per quello del mio *Re delle stelle*, pure dedicato a lui, quando lo suonammo insieme a quattro mani [?].... Nella mia idea l'omaggio che destinavo alla

memoria del grande musicista da me ammirato non doveva essere ispirato dalla natura stessa delle sue idee musicali; al contrario, intendevo esprimerlo in un linguaggio che fosse essenzialmente mio". Questo linguaggio è, ancora una volta, quello del sacro; è quanto di più personale Stravinskij ha da offrire e da dedicare alla memoria di Debussy: "una cerimonia austera che si svolge in brevi litanie".

Giacché la morte del compositore francese e la perdita dell'amico non gli ispirano l'espressione diretta di un sentimento di lutto, la mimica sonora di un lamento, bensì un discorso altero in forme che traspongano e ritualizzino questo sentimento: un corale impassibile, litanie strumentali ieratiche. L'intera scrittura delle *Sinfonie*, vista in tale prospettiva, è in funzione di questa scelta, non soltanto nel carattere, nell'austerità melodica e nei trattamenti eterofonici, ma anche nel colore, nei timbri aspri e violenti, che l'assenza di violini priva di ogni connotazione sentimentale.

La forma delle *Sinfonie di strumenti a fiato* è sorprendente per novità e complessità; è continua secondo un sistema di ancoraggi, di avvii, di sviluppi, di richiami, un gioco del "prima", del "poi" e dell'"adesso" che nella musica moderna ha il suo equivalente soltanto nel *Marteau sans maître* di Boulez. L'elemento principale di differenziazione è (come d'altronde in Boulez) il *tempo*: ogni zona formale si determina secondo tre velocità metronomiche di base, multiple l'una dell'altra, che sono, per una semiminima, 72, 108 e 144. Si nota che la seconda velocità è una volta e mezzo la prima e che la terza è il doppio della prima.

[...]

Discorso ieratico, con carattere austero e rituale, dice Stravinskij; ma discorso per nulla disincarnato, per nulla astratto, giacché totalmente ancorato alla propria materia sonora specifica, anch'essa (del resto) in costante metamorfosi. Materia al tempo stesso "lettrice" della forma, che suggella la singolarità di ciascuna tappa, ma pure generatrice di un godimento sensoriale costante. Lontana dalla "magia" cangiante dell'orchestra della *Sagra*, la tavolozza orchestrale delle *Sinfonie* è aspra, di volta in volta luminosa e tenebrosa. L'armonia procede

per blocchi granitici, la melodia per colpi di scalpello, il ritmo per scariche elettriche. Eccoci – destino di ogni discorso sul qualitativo (alla cui cristallizzazione concorre ogni rapporto parametrico “misurabile”) – alla metafora, ossia alle porte dell’indicibile.

André Boucourechliev

Tratto da André Boucourechliev, *Stravinsky*, Milano, Rusconi 1984. pp. 170-175.



Agosto 1957, Stravinskij nella cattedrale di Salisbury.

La Sinfonia di salmi

La *Sinfonia di salmi* resta [...] un episodio differenziato ed importante nello svolgimento artistico di Stravinskij.

Se non è la svolta capitale che concluda una fase di assestamento e da cui abbia inizio il nuovo corso della sua arte, è tuttavia la prima testa di ponte, il primo d'una serie discontinua di scogli che, quasi aspro filone di rocce sotterranee, emergono saltuariamente dalla piana dolcemente ondulata della sua produzione normale (quella *parodistica*), e ne interrompono con improvvise isole di totale impegno espressivo la sorridente serenità apollinea. La continuazione di questo allungato arcipelago è costituita essenzialmente dalla *Messa* (con quei misteriosi cori sacri a cappella che l'avevano preceduta e preparata: *Pater noster*, *Credo*, *Ave Maria*) dalla rocciosa e dura Sinfonia in tre movimenti, forse anche dall'*Ode* in morte di Natalia Kussewitzky e dall'enigmatica *Elegia* per viola sola, in memoria di Onnou. Sono le musiche "difficili" dell'ultimo Stravinskij, nient'affatto graziose, nient'affatto argute, ma tormentate e drammatiche, segretamente o apertamente dominate dall'idea della morte.

La catena subacquea di questo Stravinskij "serioso" viene ad approdare nell'ultima opera teatrale, saldandosi in quella allucinante scena del cimitero, la penultima, dove il linguaggio musicale rinuncia alla morbida rotondità mozartiana che è consueta nel *Rake's Progress* e ritrova quella autenticità spigolosa, quell'amarezza pungente ch'era stata propria dell'*Histoire du soldat*. Può darsi che la *Sinfonia* in tre movimenti, farraginoso e complessa ricapitolazione del divenire artistico di Stravinskij, costituisca la massima elevazione di questa catena; può darsi di no: le scarse occasioni di sentirla non hanno permesso di acquistarne ancora piena coscienza (lo stesso vale, naturalmente, per l'*Ode* e l'*Elegia*). Perciò ogni discorso su questo Stravinskij "serioso" (che ci guarderemo bene dall'opporre con un esclusivistico aut aut alla serenità apollinea dell'*Orpheus* o all'arguta leggerezza del *Concerto* in re o dell'*Ebony Concerto*, ma di cui bisognerà un giorno rilevare criticamente la presenza), ricade per ora ancor sempre sulla *Sinfonia di salmi*, che è il nodo da cui

la catena di questi scogli si diparte, e che è ormai entrata lentamente nella coscienza nostra e del pubblico, nonostante la difficoltà d'ascolto che è prerogativa di questa serie di composizioni.

Quella *Sinfonia di salmi* che, con curioso e significativo miscuglio di artigianato musicale e di salda fede religiosa, Stravinskij dichiara “composta alla gloria di Dio” e “dedicata all'Orchestra sinfonica di Boston nel suo cinquantesimo anniversario”: sono le due forze dell'arte di Stravinskij, i due poli dell'anima di questo compositore, di cui uno (l'aspetto tecnico-sonoro) è palese e fin troppo volentieri ostentato, l'altro invece segreto e gelosamente occultato. Ma quando questo serio impegno dell'anima, questo elemento d'una religiosità profonda riesce ad aprirsi una breccia attraverso il riserbo del compositore ed il suo orrore della confessione, allora è come se nell'organismo della sua musica entrasse una dose di ferro superiore alla media. Essa prende una consistenza più dura, un'apparenza insolitamente scabra e scostante, che può a tutta prima deludere chi si attende da Stravinskij esclusivamente la piacevolezza di lavori come *Le baiser de la fée*, *Jeu de cartes* e *Scènes de ballet*.

A proposito della *Sinfonia di salmi* narra Stravinskij che l'invito della Boston Symphony Orchestra, intenta a celebrare il proprio cinquantesimo anniversario ordinando lavori sinfonici ai maggiori compositori, cadde proprio a proposito con un desiderio che da qualche tempo lo pungeva “di scrivere un'opera sinfonica di una certa ampiezza” [dalle *Chroniques de ma vie*]. Non ancora tentato, per allora, dalla forma classica della Sinfonia, voleva però creare un tutto organico, che ben si distinguesse da una Suite, cioè da una semplice “successione di pezzi di carattere diverso”. Come al solito, molto lo interessava il “materiale sonoro” con cui costruire il suo edificio. Volendo creare “un'opera di grande sviluppo contrappuntistico”, gli occorreva ricchezza di mezzi; quindi coro e orchestra. I due elementi tenuti sullo stesso piano, “senza alcun predominio dell'uno sull'altro”, alla maniera dei “vecchi maestri della musica contrappuntistica”, i quali non amavano “ridurre la parte dei cori ad un canto omofono, né quella degli strumenti ad un accompagnamento”. Un coro deve cantare qualche cosa, quindi ci vogliono

delle parole, queste noiose portatrici del bacillo letterario, del contagio psicologico, espressivo, extramusicale, secondo le note idee di Stravinskij sulla purezza e l'oggettività che la musica deve serbare. E qui il compositore ha quasi l'aria di scusarsi: "Quanto alle parole, le cercai in testi creati in modo particolare per essere cantati. Va da sé che la prima idea che mi venne in mente fu di ricorrere al salterio". Credetemi, vi prego – ha l'aria di dire Stravinskij – mica che io volessi scrivere un'opera d'ispirazione religiosa; io volevo semplicemente fare "un'opera sinfonica di una certa ampiezza"; se ho scelto i testi nei *Salmi* è semplicemente perché quelle parole lì son state fatte apposta per essere cantate; mica che a me m'importasse il senso di quelle parole! Figuriamoci! Ci mancherebbe altro!

E qui, naturalmente, noi lasciamo Stravinskij continuare nelle sue asserzioni e ci sostituiamo a lui: il testo della sua autobiografia, con quel continuo, geloso sforzo di pudore sentimentale, per celare e camuffare ogni spiraglio sui segreti della sua intimità spirituale, ha finito di servirci.

In mezzo alle amabili e ondulate colline dei lavori neoclassici, con le loro esercitazioni spiritose ma un po' frigide di divertimenti stilistici, la *Sinfonia di salmi* si erge come un picco scosceso, quasi una propaggine dei primi capolavori – *Petrouschka*, *Sacre du printemps* e *Noces* – appunto perché qui Stravinskij parla di nuovo in persona prima, senza un troppo esplicito intermediario tra lui e la materia musicale, e scopre la vena segreta di fede religiosa che costituisce il nucleo più riposto, e forse più prezioso, della sua personalità.

Del resto il lato artigiano, l'aspetto "oggettivo" di Stravinskij non è assente nemmeno in quest'opera così insolitamente "impegnata", ed esercita un'azione benefica. Pochissima della musica sacra che si è scritta nei tempi moderni (cioè dopo Bach) adempie così bene come la *Sinfonia di salmi* alla prima condizione indispensabile per poter prendere sul serio l'ispirazione religiosa di un musicista: ossia la compunta, umile cancellazione della personalità individuale, con gli episodi pettegoli e meschini della sua psicologia che pretendono sempre d'intrufolarsi anche tra un *Gloria* e un *Sanctus*; l'annientamento del particolare umano nell'universale divino, l'oblio di se

stessi nella visione d'un regno eterno e la distruzione di quell'egoismo così duro a morire, che ci rende tanto difficili a proposito di quasi tutta la musica sacra sette e ottocentesca, per lo più viziata da questo equivoco fondamentale che è la conservazione del contingente individuale, con le sue miserie è le sue piccole avventure psicologiche, in seno, appunto, a quella "glorie de Dieu", che dovrebbe librarsi in tutt'altro piano per vincere i nostri sospetti.

La religiosità della *Sinfonia di salmi* è quella, totale e ieratica, delle vecchie icone bizantine. Immagini dove nulla rimane di umano che non sia la fede. La voce umana e quella strumentale si mescolano l'una all'altra, così come in quelle icone dell'antica pittura russa il fondo d'oro penetra talvolta nel colore della figura, quasi a sostanziarlo d'una realtà ultraterrena: qualunque paesaggio terrestre, con la sua distrazione episodica e descrittiva, costituirebbe uno sfondo sacrilego all'assorto rapimento dell'immagine di Maria in preghiera. Soltanto l'indifferenziata presenza dell'oro, la materia più pura, più nobile e più ricca, può consentire e favorire questo totale distacco dalle miserie della condizione umana.

Attraverso questo gusto di vecchie icone russe Stravinskij risale, con la *Sinfonia di salmi*, a Bisanzio, e attraverso Bisanzio all'antichità, madre comune delle due direttive lungo cui si svolge, e talvolta si dilacera la sua creazione artistica: la barbarie selvaggia e incontaminata del ritmo e della materia sonora, e la multiforme saggezza formale della tradizione europea. Queste le radici profonde, queste le basi su cui la *Sinfonia di salmi* s'eleva come un picco isolato nella sua produzione, forse più alto di quello stesso *Oedipus rex*, che s'ascolta con maggior gioia, ma che nella sua potenza e nella sua genialità è pur sempre ancora un camuffamento, un'avventura corsa in terre estranee, mentre qui, nella *Sinfonia di salmi*, affiorano le profondità più segrete e più autentiche dell'essere di Stravinskij. Ne derivano al linguaggio musicale una serietà e una complessità insolite, che sono prerogativa, a tutta prima non attraente, di questo Stravinskij "serioso" affiorante saltuariamente dalle oasi ben sistemate dell'ultima maniera. Non c'è traccia, qui, di quel fare scherzoso, ironico e sarcastico che manda in sollucchero i "patiti" di Stravinskij e

imbestialisce i suoi avversari. Qui l'uomo è impegnato tutto intero, e non scherza. Né semplifica. La scrittura e l'orchestra (quest'ultima senza violini, viole e clarinetti, ma ricchissima di strumenti a fiato) sono dense, grasse, a tratti quasi bituminose, in un fasto barbarico di sonorità. Nulla del suono secco, sterilizzato e brillante degli archi nei lavori neoclassici di Stravinskij. Qui un suono che a tratti non teme di farsi anche pastoso, amalgamato, rauco. Il solito luogo comune circa la "pulizia di scrittura" non vale per la *Sinfonia di salmi*. Accade a Stravinskij, sotto l'impegno insolitamente profondo dell'espressione, di valicare molte delle sue posizioni polemiche, fino a trovarsi quasi nel bel mezzo del campo avversario: la *Sinfonia di salmi* è, di tutte le sue partiture, quella che rende un suono più curiosamente wagneriano. (Sarà un'eresia, ma è una sollecitazione irresistibile ricordarsi del *Parsifal* quando si arriva a quello scalino semitonale intorno a cui oscilla nella chiusa il lento moto giratorio delle voci sopra l'allucinante monotonia della percussione).

Quel critico italiano che, a proposito della *Sinfonia di salmi*, parlò di "scrittura chiara e trasparente", e quell'altro, belga, che magnificò "l'agile gioco delle polifonie distribuite con chiarezza suprema", secondo me, o hanno bluffato per mostrarsi molto intelligenti, oppure hanno ceduto alla consuetudine dei luoghi comuni. Agilità, chiarezza nella *Sinfonia di salmi*? Per conto mio, non ho difficoltà a confessare che affronto questa musica con animo assai meno lieve di quanto mi accada con *Petoruschka* o con lo stesso *Sacre*; la sua appercezione, il suo possesso costano fatica, e c'è almeno un punto nella doppia fuga del secondo movimento, in cui non è facile riuscire a capire con esattezza che cosa, musicalmente, succeda. La *Sinfonia di salmi* è, per sua fortuna e per sua singolarità, una delle poche opere di Stravinskij che non siano tutte interamente, inesorabilmente, perfettamente chiare. Quel prodigioso, quasi mostruoso dominio della materia sonora con cui egli suol giocare con facilità sprezzante, quasi irritante, qui a tratti vien meno. Mirabile a dirsi, c'è un certo scarto tra intenzione e realizzazione: forse la *Sinfonia di salmi* (e così la *Sinfonia* in tre movimenti) è opera "meno perfetta" che le *Danses concertantes*, che il *Concerto* in

re. Una volta tanto vi si vede questo spettacolo nuovo e commovente: Stravinskij in difficoltà. Il mito del musicista-artigiano, che fa la musica con la stessa coscienziosità professionale con cui il buon calzolaio fa le scarpe, va a farsi benedire, appunto perché l'arte è altra cosa che l'artigianato e una Sinfonia in gloria di Dio è altra cosa che un paio di scarpe; e quando davvero la creazione musicale scandaglia a fondo l'animo dell'uomo, e vi tocca quei segreti ch'egli non vorrebbe mai dire, non che ad altri, forse nemmeno a se stesso, e li porta alla superficie, ed ara e sconvolge il fondo più riposto della sua costituzione umana, allora può anche avvenire che il musicista si senta conturbare e perda qualcosa della sua imperturbabile "assurance", e vacilli e balbetti, come si fa nella piena delle grandi emozioni, e qualche legame della doppia fuga lasci magari a desiderare. Così quella confusione, quel tremore in cui si insabbia qualche punto della complicazione polifonica, ci riescono graditi e patetici come una cara nudità spiata per caso attraverso un varco indiscreto: sono la prova d'una fraternità umana che Stravinskij si è sempre adoperato ad occultare, senza riuscire, in realtà, ad ingannare altri che i miopi e i sordi.

La *Sinfonia* è in tre movimenti, che i testi, tratti rispettivamente dal Salmo XXXVIII (versetti 13 e 14), XXXIX (2, 3 e 4) e CL (intero), definiscono rispettivamente come un atto di supplica, di speranza e di lode. Piccole cellule germinali li collegano ciclicamente, in particolare una semplice successione d'intervalli di terza che gli oboi usano come accompagnamento del coro iniziale e che formeranno poi il tema della fuga strumentale nel secondo tempo.

Il Preludio si apre col secco accordo di mi minore, le cui ripetizioni sono inframmezzate da un movimento legnoso di oboi e fagotti. Poi i violoncelli anticipano il tema con cui i contralti inizieranno la parte corale: umilissimo tema, che si muove nell'ambito minimo di un semitono. Saranno gli altri settori del coro a sviluppare la linea melodica, fino al grido quasi patetico dei soprani sulla parola *peregrinus*: "ché io sono ospite presso di te, e pellegrino, come tutti i padri miei". Non avranno sfiorato, queste parole bibliche, il compositore tanto alieno da allusioni e intrusioni autobiografiche, con un sospetto che si potessero riferire al suo destino d'uomo e di artista?

Il breve Preludio si chiude sull'accordo di sol maggiore, al quale si perviene attraverso una stupefacente progressione armonica, assolutamente impreveduta, e dove ogni grado è una sorpresa. Segue la doppia fuga, del cui carattere d'insolita complessità già si è detto: si avvia per prima la fuga strumentale, il cui soggetto è pronunciato dalla querula voce dell'oboe e ripreso dai quattro flauti contrappuntisticamente divisi. Quindi le voci del coro introducono, parallela, una loro nuova fuga, su altro soggetto. Più lungo, ma più chiaro, l'Allegro finale. Coro e orchestra creano una specie di portale introduttivo, terminante sulla parola *Dominum* con un limpido accordo di do maggiore. Poi, da questa ieratica staticità, si passa ad un elemento di dinamismo nuovo con un interludio orchestrale: qualcosa succede, qualcosa si avvicina, tra un accordo tenuto dei violoncelli e il rapido passare dei pizzicati dei bassi, s'odono accordi ripetuti di corni e fagotti, come un lontano appello di fanfare. Fremono ritmi vari, in un'animazione contenuta, che libera lo spirito dall'incubo in cui l'aveva inchiodato il movimento precedente. L'episodio orchestrale termina ancora in do maggiore, dopo accordi aspri e dissonanti, quindi il coro esce a cantare le lodi del Signore: nelle sue virtù, nei suoi santi, nel suono della tromba, nei timpani, nei cimbali bene sonanti. Squisita è la stilizzazione con cui Stravinskij, evitando l'onomatopea pittoresca, ha reso il progressivo senso di giubilazione sonora.

Una riesposizione dell'episodio orchestrale, variato, e poi la chiusa sublime, sopra un'allucinante monotonia della percussione (i timpani, l'arpa e i pianoforti), con un lento moto girettorio delle voci corali, estasi mistica di trasognata e cullante dolcezza in cui riscintilla la bellezza ineffabile e immateriale – luci, trasparenze, cantilene angeliche, soffuse di un Amore divino – delle ultime sovrumane visioni fissate nel Paradiso dantesco.

(1952).

Massimo Mila

Tratto da Massimo Mila, *Compagno Stravinsky*, Torino, Einaudi 1983, pp. 54-60.



Leos Janáček.

MESSA GLAGOLITICA

Nell'espressione pagana di questa messa terrificante e rivoluzionaria (persino nella fonetica del titolo) si riassumono gli originali risultati dell'educazione religiosa del musicista, che, ben poco credente, usò la forma musicale della messa per indirizzare ai posteri un messaggio di fede morale, nazionalistica e panteistica. La *Glagolska Mše* è una messa atipica, sebbene il testo musicato e l'organico utilizzato siano assolutamente comuni. L'unicità sta nella furia immaginativa con cui venne affrescata, con eloquenza primigenia e solenne, l'esplosione della cristianità fra i popoli slavi – enfasi e fanatismo, invocazioni e grida – una “Sagra del cristianesimo”, con la proto-liturgia strumentalizzata, per così dire, a fini antropologici. L’“Alfabeto glagolitico”, ovvero “Alfabeto del Verbo”, ci riporta infatti all'evangelizzazione della Moravia, dov'era iniziato nel nono secolo d.C. l'apostolato di Cirillo e Metodio, che avevano tradotto in slavo arcaico le sacre scritture con un alfabeto appositamente adattato da quello greco.

La *Messa*, composta nel 1926, è un atto di patriottismo cèco e panslavo, da parte di un artista non praticante, ma pur sempre permeato di cultura cristiana. Janáček lasciò trapelare in un articolo la poetica naturalistica dell'opera: immaginava tempeste di pioggia e notti di lampi, per l'espressione del dolore del Redentore contemplato alla luce della luna, fra le umide foreste boeme – una messa tra Impressionismo e Sturm und Drang. Spiegava di aver evitato tetraggini medioevali, contrappunti bachiani, pathos beethoveniano e il “trastullo” alla Haydn. Immaginava, insomma, una cerimonia sotto le stelle, fra nebbie e campane di greggi. In una lettera all'amica Stösslová aggiunse anche di aver sognato il loro matrimonio (in cui lei era divenuta una smilza negretta) accompagnato dal canto di volatili selvatici e domestici.

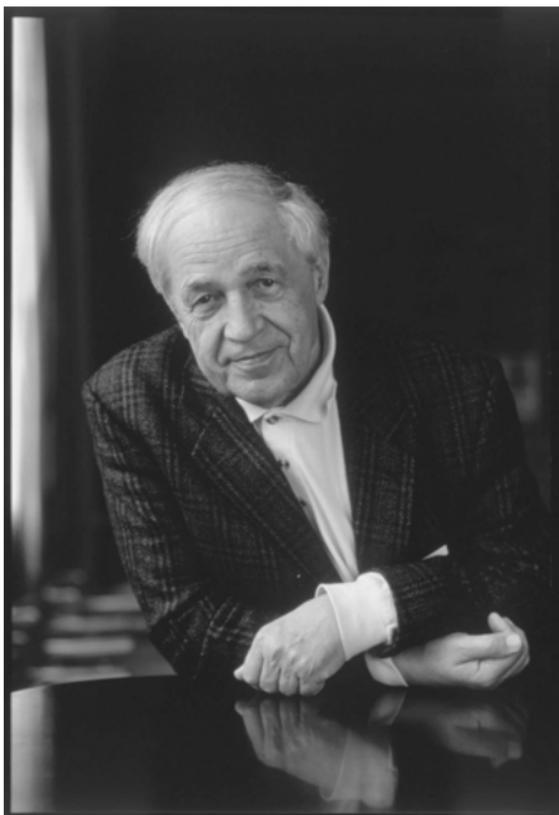
Nello stile musicale della *Messa glagolitica* ritroviamo le più tipiche peculiarità dell'ultimo Janáček: ritmica non molto ricca e varia, strumentazione per sezioni (archi, legni, ottoni), invenzione tematica brevissima desunta dalla lingua parlata, ripetizione di piccole cellule musicali e tendenza al monotematismo (nella *Messa*, tutta questa

ripetizione di frammenti fa pensare a un mosaico bizantino). Come nell'ultima opera, *Da una casa di morti*, la strumentazione privilegia le sonorità acute e basse, trascurando le medie; come a non voler disturbare le linee vocali, che quasi mai sono raddoppiate. Nell'orchestrazione spicca il contrasto tra asciutta trasparenza e tesa massa sonora, che in alcuni punti è di tagliente violenza. La scultorea essenzialità delle linee fa pensare alla "costruttività del colore" dei pittori *fauve*, e al loro disinteresse per il "chiaroscuro".

Il contrappunto è sempre appena accennato, e utilizzato nelle sue più primitive formulazioni. In quella sorta di "passacaglia contratta" che è il brano per organo solo, i "canoni" s'inseguono rapidissimi, dando l'idea di una certa schizofrenia. Qualcosa di esagitato possiede anche la serrata esclamazione "Amin, Amin" nello *Slava* (Gloria). Tutta la vocalità della *Messa glagolitica*, del resto, ha un carattere particolare: le voci, spesso strozzate nei registri acuti fino allo spasimo, si scatenano in indimenticabili effetti parlati, in invocazioni spaventevoli, per piegarsi altrove in sinceri, ma sempre laconici, accenti di devozione. Colpisce anche la forza barbarica del ritmo: c'è un passo, nella sezione centrale dello *Svet* (Sanctus), in cui l'orchestra, tra festosi scampanii, scandisce un irrefrenabile e orgiastico ritmo "rock" (che inizia dopo le parole "Gospod, Bog Sabaoth"), rotto ad intermittenza dalle esclamazioni selvagge del coro. Nel segno di un ritmo solitamente poco consono allo spirito di una messa è anche l'*Intrada* finale (composta in origine come brano iniziale), che costituisce una chiusa dell'opera quantomeno insolita.

Franco Pulcini

Gli artisti



© Henry Fair

PIERRE BOULEZ

Nato a Montbrison, Loira, nel 1925, segue i corsi di armonia di Olivier Messiaen al Conservatorio di Parigi, ove studierà anche contrappunto con Andrée Vaurabourg e tecnica dodecafonica con René Leibowitz.

Nominato direttore per le musiche di scena della Compagnia Renaud-Barrault nel 1946, inizia presto ad imporsi come compositore. Attento alla diffusione della musica contemporanea e all'evoluzione dei rapporti tra il pubblico e la creazione artistica, fonda nel 1954 i concerti del *Domaine Musical* (attivi dall'anno precedente come "Concert du Petit Marigny"), che dirige fino al 1967. Nel 1976, su invito del Presidente Georges Pompidou, fonda l'*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), la cui direzione lascerà nel 1992 per dedicarsi alla direzione d'orchestra e alla composizione. Sempre nel 1976 fonda l'*Ensemble Intercontemporain*.

Dal 1955 tiene corsi di composizione a Darmstadt e dal 1960 al 1963 svolge attività didattica presso l'Accademia di Musica di Basilea. Professore al Collège de France dal

1976 al 1995, Boulez è autore di numerosi saggi sulla musica.

Su invito di Wieland Wagner, nel 1966, dirige *Parsifal* a Bayreuth e *Tristan und Isolde* in Giappone. Da quel momento intraprende una carriera internazionale come direttore d'orchestra e nel 1971 viene nominato direttore stabile della BBC Symphony Orchestra (fino al '75) e direttore musicale della New York Philharmonic Orchestra (fino al '77).

Dirige le più prestigiose orchestre del mondo ed è regolarmente invitato ai principali festival.

L'anno del suo settantesimo compleanno è segnato da una tournée mondiale con la London Symphony Orchestra e dalla rappresentazione di *Mosè e Aronne* all'Opera di Amsterdam per la regia di Peter Stein. Invitato al Festival d'Art Lyrique di Aix-en-Provence nel luglio 1998, dirige una nuova creazione del *Castello di Barbablù* di Bela Bartók in collaborazione con la coreografa Pina Bausch. A 75 anni una lunga serie di concerti effettuati per la casa discografica LSO e incentrati sul repertorio orchestrale del Novecento lo impegna per otto mesi in Europa e negli Stati Uniti.

È compositore residente nel 2002 e in seguito, dal 2003, Direttore artistico dell'Accademia del Festival di Lucerna. Nel 2003/2004 dirige il trittico *Renard*, *Tréteaux de Maître Pierre* e *Pierrot lunaire* con scenografia di Klaus Michael Grüber al Festival d'Art Lyrique di Aix-en-Provence e alle Festwochen di Vienna. Nel 2004 e nel 2005 torna a Bayreuth per dirigere il *Parsifal*, con scenografia di Christoph Schlingensief.

Nel 2005, a 80 anni, le sue tournée sono costellate di omaggi e celebrazioni. Per alcuni mesi si ritira dall'attività pubblica per dedicarsi alla composizione, poi, nell'estate 2006, riprende le sue numerose attività. A Berlino, a Pasqua 2007, alternandosi sul podio a Daniel Barenboim, dirige l'opera sinfonica di Gustav Mahler (ciclo di concerti ripreso nel maggio 2009 alla Carnegie Hall), seguito da una nuova produzione *Da una casa di morti* allestita da Patrice Chéreau a Vienna, Amsterdam e Aix-en-Provence. Nel novembre 2008 è ospite in qualità di "Grand invité" al Museo del Louvre; nel gennaio 2009, compositore residente alla Mozartwoche di Salisburgo.

Compositore, saggista, fondatore e direttore d'orchestra, Pierre Boulez ha ottenuto numerosi riconoscimenti tra cui il premio della Siemens Foundation, il premio Leonie Sonning, il Praemium Imperiale of Japan, il Polar Music Prize, il Grawemeyer Award per la sua composizione *sur Incises*, il Grammy Award per la migliore composizione contemporanea con *Répons*.

Vanta una ricca discografia, sviluppata, dal 1992, in esclusiva con Deutsche Grammophon. Il suo catalogo include una trentina di opere che spaziano dalle composizioni per solista (*Sonate pour piano*, *Dialogue de l'ombre double* per clarinetto o *Anthèmes* per violino) alle opere per grande orchestra e coro (*Le Visage nuptial* e *Le Soleil des eaux*) o per ensemble ed elettronica (*Répons* e *...explosante-fixe...*). Le sue ultime composizioni sono: *sur Incises*, eseguita in anteprima nel 1998 al Festival di Edimburgo, *Notations VII*, eseguita per la prima volta nel 1999 sotto la direzione di Daniel Barenboim a Chicago e *Dérive 2*, che ha debuttato ad Aix-en Provence nell'estate 2006.



MELANIE DIENER

Nata vicino ad Amburgo, studia canto a Stoccarda e a Mannheim con Rudolf Piernay. Vince numerosi concorsi nazionali e internazionali fra cui l'“Internationaler Mozartwettbewerb” a Salisburgo nel 1995 e il concorso internazionale “Reine Sonja” a Oslo con il premio “Kirsten Flagstad”.

Nel giugno 1996 debutta in scena al Festival di Garsington nell'*Idomeneo* di Mozart interpretando Ilia, ruolo che ricopre anche l'anno successivo all'Opera di Monaco.

Fra i momenti salienti della sua carriera si segnala il debutto nel ruolo di Fiordiligi in *Così fan tutte*, che interpreta non solo al Covent Garden di Londra, ma anche a Parigi (Palais Garnier), Losanna, Ferrara, Dresda e Zurigo. Sempre come Fiordiligi, debutta al MET di New York.

Interpreta Donna Elvira nel *Don Giovanni* al Covent Garden di Londra (in due produzioni diverse), a Parigi (Palais Garnier), Vienna, Monaco, Aix-en-Provence, di nuovo al MET e in Giappone (sempre con il MET); nonché

in una nuova produzione (firmata da Nikolaus Harnoncourt/Martin Kusej) del Festival di Salisburgo del 2002 (ripresa poi nel 2003 e 2006).

In seguito, interpreta personaggi del repertorio mozartiano: Elettra in *Idomeneo*, la Contessa nelle *Nozze di Figaro* e Vitellia nella *Clemenza di Tito* (sotto la direzione di James Levine al MET nel 2005).

Durante la stagione 2003/04 debutta anche nel ruolo della Marescialla nel *Cavaliere della Rosa* a Berlino; in quello di Chrysothemis in *Elettra* (sotto la direzione di Christoph von Dohnanyi) a Zurigo, Vienna e Montecarlo e nel ruolo di Arianna in *Arianna a Naxos* al Festival di Garmisch-Partenkirchen. Canta poi nella *Katja Kabanova* di Janáček a Berlino, nel 2005, e a Vienna, nel 2008.

In concerto, la Diener è spesso invitata da grandi orchestre europee e statunitensi (Cleveland, Boston, Filadelfia e New York). Nel suo vasto repertorio spiccano le sue interpretazioni dei *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss, che ha cantato a Salisburgo, Londra, Milano, Parigi, Torino, Zurigo, Vienna e Francoforte, e delle opere di Alban Berg, *Der Wein* e *Sieben frühe Lieder*, di Arnold Schönberg: *Erwartung* e *Gurrelieder*, di Benjamin Britten, *War Requiem* e *Les Illuminations*, e di Alexander von Zemlinsky, *Lyrische Sinfonie*.

Melanie Diener ha lavorato con direttori d'orchestra come Abbado, Boulez, Muti, Bychkov, Sawallisch, Naganò, Pappano, Chung, Davis, Chailly, Harnoncourt, Levine, Masur, von Dohnanyi, Eschenbach, Gielen, Haitink, Janowski, Marriner, Norrington, Salonen, Viotti, Welsch-Möst, Thielemann e Zinman, Jordan.



ANNA STEPHANY

Formatasi al National Opera Studio di Londra, inizia la sua carriera interpretando diversi ruoli: Concepción in *L'heure espagnole*, Mignon nell'opera omonima, Juno in *Semele*, Euridice e Speranza in *Orfeo* (Opera North), Proserpina in *Orfeo* (al Festival di Aix-en-Provence).

Più recentemente ha interpretato Irene in *Theodora*, Dorabella in *Così fan tutte* (Garsington Opera), lo Spirito in *L'Ultima Cena* di Harrison Birtwistle a Milano e Torino, con la London Sinfonietta, il Pellegrino in *L'Amour de Loin* a Clermont-Ferrand con la Janáček Youth Orchestra.

La Stephany si esibisce regolarmente con la BBC Symphony Orchestra, in particolare in occasione dei Proms 2007 nel ruolo di Wellgunde in *La Caduta degli Dei* e nel 2008 come solista nella *Messa Glagolitica* di Janáček, sotto la direzione di Pierre Boulez, nonché nella registrazione delle melodie di Rodrigo, diretta da David Zinman.

Ha cantato a Londra e a New York il Requiem di Mozart sotto la direzione di Sir Colin Davis, e registrato dal vivo con la London Symphony Orchestra.

Tra le sue interpretazioni recenti si segnalano: Hermia in *A Midsummer Night's Dream* (Garsington Opera) e Mercedes in *Carmen* (Russian National Orchestra, Mosca). E,

in concerto: *Julietta* di Martinu ° (BBC Symphony Orchestra), *To be sung* di Dusapin (Ensemble Intercontemporain, Parigi), *La Passione Secondo Matteo* (The Orchestra of the Age of Enlightenment, Concertgebouw Amsterdam).

Nel giugno 2009 Anna Stephany rappresenta l'Inghilterra al concorso "BBC Cardiff singer of the world".



© Lisa Kohler

SIMON O'NEILL

Nato in Nuova Zelanda, ha studiato alla University of Otago, alla Victoria University of Wellington, alla Manhattan School of Music ed al Juilliard Opera Center.

Si esibisce regolarmente al Metropolitan Opera, alla Royal Opera House di Covent Garden e al Festival di Salisburgo, con direttori d'orchestra quali, tra gli altri, James Levine, Riccardo Muti, Valery Gergiev, Antonio Pappano, Sir Charles Mackerras, Seiji Ozawa, Christoph von Dohnanyi, Julius Rudel e Christoph Eschenbach.

Nel 2006 ha esordito alla Royal Opera House interpretando Jenik ne *La sposa venduta* di Smetana sotto la direzione di Sir Charles Mackerras. Inoltre ha affrontato le sue prime performance da protagonista nel *Parsifal* con la New Zealand Symphony Orchestra, ha interpretato Sam in *Susannah* al Wexford Festival e debuttato nei *Gurrelieder* con Seiji Ozawa. Si è esibito poi al Festival di Salisburgo, sotto la direzione di Riccardo Muti, nel *Flauto Magico* (in dvd per la Deutsche Grammophon) e si è unito all'organico del Metropolitan Opera per il *Lohengrin* e

Die Walkirie. È apparso come artista ospite al Metropolitan National Council Audition Grand Final, ed in tour in Giappone, di nuovo con il Metropolitan, nel ruolo di Siegmund come sostituto di Plácido Domingo.

Nella stagione successiva ha debuttato al Metropolitan nell'*Idomeneo* con James Levine; ha interpretato Florestano nel *Fidelio* alla Royal Opera House, e Mitch in *Un tram chiamato desiderio* di Previn al Theater an der Wien.

Nel 2007 ha debuttato come Siegmund (nel nuovo *Der Ring des Nibelungen* alla Royal Opera House di Covent Garden con Antonio Pappano), ruolo che ha ripreso nella nuova produzione di David McVicar all'Opera du Rhin a Strasburgo, poi al Metropolitan con Donald Runnicles. L'anno dopo è ritornato al Festival di Salisburgo nel ruolo di Otello diretto da Riccardo Muti, e si è esibito da protagonista nel *Parsifal* a Roma all'Accademia di Santa Cecilia con Daniele Gatti.

Recentemente ha interpretato *Le Campane* di Rachmaninov con Edo de Waart e la Hong Kong Philharmonic, ha tenuto una serie di concerti in Nuova Zelanda con Dame Kiri Te Kanawa e Jonathan Lemalu, ha debuttato ai Proms BBC cantando nella *Messa Glagolitica* diretto da Boulez.

Tra le interpretazioni più significative: il ruolo di Mao in *Nixon in Cina*, di Dimitri in *Boris Godunov*, di Skuratov in *Da una casa di morti* di Janáček, il protagonista ne *La Clemenza di Tito* e nell'*Idomeneo*; Chevalier de la Force nei *Dialoghi delle Carmelitane*; il debutto nel 2003 alla New York City Opera nel *Flauto Magico* e in *Uomini e topi*. Si segnalano poi il ruolo di Canio in *Pagliacci*, quello di Lancillotto in un'incisione di *Re Artù* di Chausson (candidata ai Grammy); ed anche il debutto alla Carnegie Hall, in una performance promossa dalla Marilyn Horne Foundation, nonché le *Mediterranean Songs* di Goldschmidt al Concertgebouw di Amsterdam.

Insignito nel 2005 del titolo di "Arts Laureate of New Zealand", tra i molti riconoscimenti ricevuti da Simon O'Neill figurano: una borsa di studio "Fulbright" (1998), il "Metropolitan Opera Audition Competition Encouragement Award" (1999), il "Sullivan Foundation Award" di New York ed il premio "United Kingdom Wagner Society" (2003). Incide per Decca, EMI e Telarc. Nel 1998 la sua immagine è apparsa sul francobollo da un dollaro neozelandese della serie dedicata alle arti dello spettacolo.



© DR

PÈTER FRIED

Diplomato alla Accademia di Musica “Franz Liszt” di Budapest, dal 1998 è solista al Teatro dell’Opera di Budapest.

Si esibisce in Francia in qualità di ospite nei ruoli di Sarastro nel *Flauto magico* e di Osmin nel *Ratto dal serraglio* di Mozart. In Italia e in Croazia è Ramfis nell’*Aida* verdiana e Colline ne *La Bohème*; interpreta Timur nella *Turandot* di Puccini in Olanda ed al Bangkok Opera Festival.

Nel corso degli anni tra il 1996 e il ‘99 si esibisce al Concertgebouw di Amsterdam come basso solista nel Requiem di Mozart, nella Nona Sinfonia di Beethoven, nella *Pasione secondo Matteo* di Bach e nel Requiem di Verdi.

Inoltre, interpreta i ruoli di Seneca ne *L’incoronazione di Poppea* di Monteverdi, Padre guardiano ne *La forza del destino*, Sparafucile nel *Rigoletto*, Don Basilio ne *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, Hermann nel *Tannhäuser* di Wagner, Re Heinrich nel *Lohengrin* ed il Principe Gremin nell’*Evgenij Oneghin* di Čajkovskij.

Lavora con importanti direttori d'orchestra quali Adam Fischer, Tamás Vásáry, András Ligeti, Rico Saccani, Jurij Simonov, Richard Bradshaw, Piergiorgio Morandi e Jukka-Pekka Saraste.

Oltre ai ruoli classici, il repertorio di Pèter Fried include anche e soprattutto lavori contemporanei. È basso solista nel 1996 in *Giovanna d'Arco al rogo* di Honegger diretto da Paul Sacher e, ancora, nel 1995 in occasione della prima mondiale dell'oratorio ungherese *Rito funebre* di Zoltán Jeney sotto la direzione di Sir Yehudi Menuhin. Si esibisce nel ruolo di Astradamors nell'opera di Ligeti *Le Grande Macabre* e nel ruolo di Solioni nell'opera *Tre sorelle* di Eötvös a Lione, a Budapest e in occasione delle Wiener Festwochen, sotto la direzione di Peter Eötvös.

Interpreta il protagonista ne *Il castello di Barbablù* di Bartók al Teatro dell'Opera di Budapest, alla COC di Toronto, a Nagoya, Parigi, Londra, Glasgow con la BBC Symphony Orchestra, Stoccolma, Baltimora, Washington, Lione e Stoccarda con la Swr Orchestra, in quest'ultimo caso sotto la direzione di Eötvös – il concerto viene trasmesso e registrato dalla Südwest Rundfunk e pubblicato dalla Hänssler: cd candidato al Grammy 2004 come Migliore incisione operistica dell'anno.

Nel 2006, nella parte di Barbablù, Peter Fried accompagna Jessye Norman con la direzione di Pierre Boulez. Nel 2007 incide in cd, per la Hungaroton, una selezione di cantate per basso di Alessandro Scarlatti.

Tra i riconoscimenti ottenuti si ricordano: nel 1999 il Premio Béla Bartók, nel 2002 il premio "Artisjus" dell'Unione dei Compositori ungheresi e nel 2004 il premio "Franz Liszt" del Ministero della cultura ungherese.



DIDIER BOUTURE

Studia direzione d'orchestra con Pierre Dervaux presso l'École normale de musique di Parigi. Per la direzione corale, segue gli insegnamenti di Eric Ericson, Stéphane Caillat, Edward Higginbottom e Sir David Willcocks. Determinante l'incontro con Nikolaus Harnoncourt.

Fondatore e direttore musicale della formazione orchestrale Harmonia Nova, Bouture partecipa anche, come cantante, alle attività del Concert Spirituel diretto da Hervé Niquet. Dal 2002, assieme a Geoffroy Jourdain, dirige il Chœur de l'Orchestre de Paris. Queste attività lo hanno portato ad esibirsi in Europa (Concertgebouw di Amsterdam, Filarmonica di Rotterdam, Luzerner Theater, Festival di Besançon, Salle Pleyel e Théâtre des Champs-Élysées) e negli Stati Uniti (all'Early Music Festival di Boston, a Chicago e a Washington).



© Pellerin

GEOFFROY JOURDAIN

Nasce nel 1972 a Epinal, città in cui riceve la prima formazione musicale e dove inizia la sua attività di direzione corale.

Contemporaneamente agli studi di musicologia alla Sorbona e alle ricerche condotte sui fondi musicali italiani presso varie biblioteche europee, Jourdain studia con Patrick Marco al Conservatorio Superiore – CNR di Parigi, con Pierre Cao presso il Centre d'Art Polyphonique d'Ile-de-France e, nell'ambito di diversi corsi di specializzazione frequentati sia in Francia che all'estero, con Michel-Marc Gervais, Daniel Reuss, Stefan Parkman, ecc.

Nel 1998, ottiene il Certificato di abilitazione all'insegnamento del canto corale.

Jourdain ha fondato il coro da camera Les Cris de Paris, di cui è direttore, che interpreta soprattutto il repertorio corale dall'inizio del Novecento ad oggi. Inoltre è impegnato in attività di promozione delle creazioni contemporanee ad opera di giovani compositori.

Assieme a Laurence Equilbey dirige il Jeune Chœur de Paris, centro di formazione per giovani cantanti, e condivide con Didier Bouture, la direzione del Chœur de l'Orchestre de Paris. Nel 1999 è stato premiato dalla Fondazione Marcel Bleustein-Blanchet e nel 2000 dalla Fondazione di Francia (vincitore del prestito ad honorem Marc de Montalembert).



© DR

ORCHESTRE DE PARIS

Fedele alla propria storia, l'Orchestre de Paris, costituita da 119 musicisti stabili, propone un vasto repertorio che spazia dalle opere sinfoniche e liriche alla creazione contemporanea. Dal settembre 2006, si esibisce alla Salle Pleyel, dopo i grandi lavori di restauro che hanno interessato l'auditorium.

Fondata nel 1967, l'Orchestre de Paris è riuscita ad affermarsi come degna erede della *Société des concerts du Conservatoire*, prima formazione sinfonica francese (1828-1967), che ebbe un ruolo importante per i compositori dell'epoca come Beethoven, Schubert, Weber e Mendelssohn. Dopo Charles Münch, primo direttore musicale, si sono succeduti alla testa dell'Orchestra Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Daniel Barenboim, Semyon Bychkov e Christoph von Dohnányi, fino all'attuale direttore, Christoph Eschenbach, in carica dal settembre 2000. Partecipa regolarmente alle produzioni liriche allestite al Théâtre du Châtelet, al Théâtre des Champs-Élysées e anche all'Opéra Comique, nell'ambito di una collaborazione che continua nel 2009 con *Re suo malgrado* di Chabrier.

Che si tratti di creazioni originali o di incarichi su commissione, l'Orchestre de Paris dà grande spazio ai compositori contemporanei: nella stagione 2008/2009 ha eseguito in anteprima mondiale il *Concerto per violino* di Richard

Dubugnon e per la prima volta il *Livre des illusions* di Bruno Mantovani.

Ambasciatrice della cultura francese all'estero, si esibisce in Europa, negli Stati Uniti dove è regolarmente invitata alla Carnegie Hall di New York, in Sud America e nel continente asiatico. In questa stagione l'Orchestra si è esibita alla Filarmonica di Essen e in tournée in Scandinavia e ad Amburgo.

La formazione dei giovani musicisti è una delle priorità dell'Orchestre de Paris. In quest'ottica, promuove dal 2003, nella propria Accademia e in collaborazione con il Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi (CNSMDP) e il Conservatoire à rayonnement régional de Paris, numerose attività a favore dei giovani musicisti che intendono intraprendere la carriera professionale. Tale dinamica politica didattica, a favore del pubblico più giovane, permette anche di accogliere ogni anno alla Salle Pleyel più di 15.000 giovani (per prove aperte al pubblico, concerti per le scuole, ecc.).

Infine, le attività discografiche dell'Orchestre de Paris testimoniano come sappia mantenere vivo il patrimonio sinfonico e favorire la creazione contemporanea. Fra le incisioni più recenti, sotto la direzione di Christoph Eschenbach, si segnalano i Concerti n. 1 e n. 4 di Beethoven con Lang Lang al pianoforte, la *Sinfonia lirica* di Zemlinsky con Christine Schäfer e Matthias Goerne, e l'integrale delle sinfonie di Roussel. Nell'ottobre 2008, è uscita una nuova incisione dedicata alla compositrice Kaija Saariaho, *Notes on light, Orion e Mirage*, opere interpretate dal soprano Karita Mattila e dal violoncellista Anssi Karttunen: una registrazione che ha ricevuto una menzione come "Editor's choice" dalla rivista inglese «Gramophone» e, nel gennaio 2009, il "Midem Classical Award".

I musicisti dell'Orchestre de Paris indossano capi creati da Jean-Louis Scherrer.

VIOLINI PRIMI SOLISTI

Philippe Aïche
Roland Daugareil

VIOLINI SECONDI SOLISTI

Eiichi Chijiwa
Serge Pataud

VIOLINI

Nathalie Lamoureux, *III solista*
Christian Brière, *I chef d'attaque*
Christophe Mourguiart, *I chef d'attaque*
Philippe Balet, *II chef d'attaque*
Antonin André-Réquena
Maud Ayats
Elsa Benabdallah
Jacqueline Billy-Hérody
Gaëlle Bisson-Barbaron
Fabien Boudot
David Braccini
Christiane Chrétien
Joëlle Cousin
Christiane Cukersztejn
Julie Friez
Gilles Henry
Momoko Kato
Jean-Pierre Lacour
Angélique Loyer
Nadia Marano-Mediouni
Pascale Meley
Phuong-Maï Ngo
Nikola Nikolov
Jean-Louis Ollu
Etienne Pfender
Gabriel Richard
Richard Schmoucler
Elise Thibaut
Anne-Elsa Trémoulet
Caroline Vernay

VIOLE

Ana Bela Chaves, *I solista*
David Gaillard, *I solista*
Nicolas Carles, *II solista*

Florian Voisin, *III solista*
Denis Bouez
Sophie Divin
Françoise Douchet-Le Bris

Chihoko Kawada
Alain Mehaye
Nicolas Peyrat
Marie Poulanges
Estelle Villotte
Florian Wallez
Marie-Christine Witterkoër

VIOLONCELLI

Emmanuel Gaugué, *I solista*
Eric Picard, *I solista*
François Michel, *II solista*
Alexandre Bernon, *III solista*
Delphine Biron
Thomas Duran
Claude Giron
Marie Leclercq
Serge Le Norcy
Florian Miller
Frédéric Peyrat
Hikaru Sato
Jeanine Tétard

CONTRABBASSI

Bernard Cazauran, *I solista*
Vincent Pasquier, *I solista*
Sandrine Vautrin, *II solista*
Benjamin Berlioz
Igor Boranian
Yann Dubost
Stanislas Kuchinski
Antoine Sobczak
Gérard Steffe

FLAUTI

Vincent Lucas, *I solista*
Vicens Prats, *I solista*
Bastien Pelat
Florence Souchard-Delépine

OTTAVINO

Anaïs Benoit

OBOI

Michel Bénét, *1 solista*
Alexandre Gattet, *1 solista*
Benoît Leclerc
Jean-Claude Jaboulay

CORNO INGLESE

Gildas Prado

CLARINETTI

Philippe Berrod, *1 solista*
Pascal Moraguès, *1 solista*
Arnaud Leroy

CLARINETTO PICCOLO

Olivier Derbesse

CLARINETTO BASSO

Philippe-Olivier Devaux

FAGOTTI

Giorgio Mandolesi, *1 solista*
Marc Trénel, *1 solista*
Lionel Bord
Antoine Thareau

CONTROFAGOTTO

Lola Descours

CORNI

André Cazalet, *1 solista*
Benoit de Barsony, *1 solista*
Patrick Poigt
Jean-Michel Vinit
Philippe Dalmasso
Jérôme Rouillard
Bernard Schirrer

TROMBE

Frédéric Mellardi, *1 solista*
Bruno Tomba, *1 solista*

Laurent Bourdon
Stéphane Gourvat
André Chpelitch

TROMBONI

Guillaume Cottet-Dumoulin, *1 solista*
Christophe Sanchez, *1 solista*
Nicolas Drabik
Cédric Vinatier
Charles Verstraete

TUBA

Stéphane Labeyrie

TIMPANI

Frédéric Macarez, *1 solista*
N.N., *1 solista*

PERCUSSIONI

Eric Sammut, *1 solista*
Francis Brana
Nicolas Martynciow

ARPA

Marie-Pierre Chavaroche

DIRETTORE MUSICALE

Christoph Eschenbach

CONSIGLIERE ATTIVITÀ CANORE

Laurence Equilbey

MAESTRI DEL CORO

Didier Bouture
Geoffroy Jourdain

DIRETTORE GENERALE

Bruno Hamard



© DR

CHEUR DE L'ORCHESTRE DE PARIS

Dal 1976, anno in cui fu creato da Arthur Oldham, il Coro è costituito da cantanti amatoriali il cui impegno è stato spesso sottolineato dalla stampa francese e internazionale, oltre che dai prestigiosi direttori d'orchestra con cui ha collaborato.

Dopo il ritiro di Oldham, nel giugno 2002, Didier Bouture e Geoffroy Jourdain sotto la guida di Laurence Equilbey (consigliere per le attività canore) e forti dell'eccezionale lascito del loro predecessore, assumono la direzione della formazione. La nuova direzione orienta il Coro verso esperienze vocali e stilistiche nuove e diversificate, dando grande importanza al repertorio a cappella.

In quest'ottica, e per accompagnare i cantanti nel proprio percorso personale, vocale e musicale, è stato appositamente istituito uno strumento didattico in collaborazione con i pianisti Nicolas Fehrenbach (che è anche insegnante di formazione musicale del Coro) e con i professori di canto Mélanie Jackson, Miriam Ruggeri, Christophe Le Hazif e Éric Mahé.

Il Chœur de l'Orchestre de Paris viene spesso invitato ad esibirsi insieme a grandi orchestre sinfoniche e in occasione di vari festival e ha partecipato a più di dieci incisioni dell'Orchestre de Paris.

SOPRANI

Magalie Anckaert
 Fabienne Antomarchi-Bulot
 Deborah Attal
 Nida Baierl
 Doriane Bier
 Corinne Bérardi
 Aude Chev -R veille
 Sabrina Cortellini
 Fran oise de Bess 
 Alice de Monfreid
 Mariette D sert
 Christiane D trez-Lagny
 Katarina Eliot
 Virginie Est ve
 Nathalie F vrier
 Emmanuelle Giuliani
 Marie-Pierre Gouverneur
 Th r se Le Doux
 Claire L nart
 Fanny L vy
 Catherine Mercier
 Michiko Monnier
 Anne Muller
 Maude Noulez
 Marie-Jos e Pasternak
 Florence Perron
 Elsa Qu ron
 Fran oise Ragu
 Mich le Rolland
 Sandrine Scaduto
 Maguelone Sens-Cazenave
 Josette Servoin
 B n dicte Six
 Anne Vainsot
 Elisabeth Van Moere
 Julia Werth
 Svetlana Zareba

ALTI

St phanie Baillet
 Flora Bailly
 S bastien B gard
 Simone Bonin
 Louise Burel
 Sophie Cabanes
 Dominique Cabanis

Sabine Chollet
 Gisela Davids-Sallaberry
 Catherine Doat
 Claudine Duclos
 V ronique Dutilleul
 Salmi Elahi
 Jo Gougat
 Claire Hanen
 Elsa Kalfoglou
 Sarah Kon 
 Sylvie Lapergue
 Fanny Le Blanc
 Anne Legrand
 Nicole Leloir
 Fran ois Lemaitre
 Suzanne Louvel
 Agn s Maurel
 Kiyoka Onuma
 Martine Patrouillault
 Caroline Paul
 Catherine Polge
 Martine Praquin
 Corinne Pras
 Isabelle Puig
 Caroline R gneault-Koclejda
 Aline Rothermann
 V ronique Sangin
 Silvia Sauer
 Annick Villemot
 Ursula W chter

TENORI

Jean-S bastien Basset
 Antoine Berlioz
 Gilles Carcasses
 Daniel Cayr 
 Martin Chaboisson
 Olivier Cl ment
 Ga tan d'Alauro
 Gilles Debenay
 Christophe de S ze
 Xavier de Snoeck
 Julien Dubarry
 Cyril Lalev e
 Marc Laugenie
 Pierre-Yves Lecoq
 Patricio Martinez Casali

**Robin Pauletto
Denis Peyrat
Frédéric Royer
Selvam Thorez
Olivier Zeh Emame**

BASSI

**Philippe Barbieri
Romain Bassez
Vincent Boussac
Pere Canut de Las Heras
André Clouqueur
Alain Daujean
Jérôme Deltour
Denis Duval
Patrick Félix
Heinz Fritz
Jacques Houbart
Timothée Huck
Christopher Hyde
Pascal Jouniaux
Fabien Kéfélian
Arnaud Keller
Benoit Labaune
Serge Lacorne
Gilles Lesur
Dominik Ligouy**

**Denis Lussault
Alban Martinez
Nicolas Maubert
Christian Michaud
Georges-Henri Moncoq
Jean-Yves Moureau
Vincent Nadal
Michel Paye
Didier Péroutin
Jean-Louis Peirouty
Pierre Philippe
Eric Picouleau
Guillaume Pinta
Jean-Guillaume Renisio
Arès Siradag**

CONSIGLIERE ATTIVITÀ CANORE

Laurence Equilbey

DIRETTORI CORO

**Didier Bouture
Geoffroy Jourdain**

PIANISTA

Nicolas Fehrenbach

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina

Antonio Canova (1757 - 1822), modello per la stele funeraria di Giovanni
Volpato, gesso 120 x 165 cm, Ravenna Liceo Artistico P.L. Nervi
(proprietà Accademia di Belle Arti di Ravenna)

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano

