RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

PHILHARMONIA ORCHESTRA

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

bsgsp
BANCO S.GEMINIANO E S.PROSPERO

La Deco Industrie è lieta di augurarvi una magnifica serata.

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.
Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

DE CO industrie spa
beni di largo consumo

J&J Pubblicità - Ravenna

Palazzo Mauro de André
lunedì 11 luglio 1994 ore 21

Philharmonia Orchestra

direttore
Myung-Whun Chung

Antonìn Dvořàk (1841-1904)
Sinfonia n.8 in sol maggiore op. 88

Allegro con brio
Adagio
Allegretto grazioso. Molto vivace
Allegro ma non troppo

Gabriel Fauré (1845-1924)
Pelléas et Melisande op.80

Prelude (Quasi adagio)
Fileuse (Andatino, quasi Allegretto)
Sicilienne (Allegro molto moderato)
La mort de Melisande (Molto adagio)

Igor Fëdorovič Stravinskij (1882-1971)
Suite da "L'oiseau de feu" (1919)

Introduzione
Danza dell'Uccello di fuoco
Khorovod della Principessa
Danza infernale di Kaščej
Berceuse
Finale

MYUNG-WHUN CHUNG

Direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille dal maggio 1989, Myung-Whun Chung è nato in Corea. Ha iniziato gli studi musicali a Seul, debuttando all'età di 7 anni come pianista, insieme alla Seul Philharmonic Orchestra. Trasferitosi a New York nel 1968, ha studiato pianoforte e direzione d'orchestra presso la Mannes School of Music, proseguendo poi gli studi alla Juillard School.
Nel 1978 è divenuto assistente e in seguito direttore associato di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic Orchestra.
Trasferitosi in Europa nel 1983, è stato Direttore Musicale e Principale della Saarlandischer Rundfunk Orchester dal 1984 al 1990. In questo periodo ha diretto anche molte importanti orchestre europee, quali i Berliner Philharmoniker, la Royal Concertgeboworkest di Amsterdam, la Filarmonica della Scala, i Münchner

Philharmoniker, la London Symphony Orchestra, la London Philharmonic, l'Orchestre National de France e l'Orchestre de Paris. Negli Stati Uniti ha diretto la New York Philharmonic, la Boston Symphony Orchestra, la Cleveland Orchestra, la Los Angeles Philharmonic, la Philadelphia Orchestra e la Chicago Symphony.
Myung-Whun Chung si è ultimamente dedicato anche all'opera: dal 1987 al 1992 è stato Direttore Ospite Principale del Teatro Comunale di Firenze. Alla fine della stagione 1987/88 ha ricevuto il prestigioso "Premio Abbiati" dall'Associazione dei Critici Musicali Italiani. Nel 1989 ha ricevuto il premio "Arturo Toscanini".
Nel 1989, Myung-Whun Chung è stato nominato Direttore Ospite Principale dell'Opéra di Parigi. Nel marzo '90 ha inaugurato la prima stagione dell'Opéra de Paris-Bastille con l'edizione integrale de *Les Troyens* di Berlioz, ottenendo un grande successo di critica a livello internazionale.
Oltre a dirigere il repertorio operistico, Myung-Whun Chung dirige l'Opéra Bastille anche in concerti sinfonici oppure come pianista in concerti di musica da camera con membri dell'Orchestra.
Nel 1991, la critica francese lo ha nominato "Personalità musicale dell'anno".
Nel 1992, il Governo Francese gli ha conferito la "Legione d'Onore" per il suo contributo all'Opéra de Paris.
Ha diretto l'Orchestra dell'Opéra di Parigi in incisioni notevoli quali la *Turangalila-Symphonie* di Messiaen - che ha ricevuto il Grand Prix du Disque - , la *Terra Sinfonia* di Saint-Saens e *Lady Macbeth di Mzensk* di Šostakovič. Per quest'anno è prevista l'incisione dell'*Otello* di Verdi con Placido Domingo. I futuri progetti di registrazione includono *La Dannazione di Faust* di Berlioz con l'Opéra de Paris e un repertorio sinfonico con l'Orchestra dell'Opéra de Paris e un repertorio sinfonico con l'Orchestra dell'Opéra Bastille e i Wiener Philharmoniker.
Accanto al nutrito programma di impegni con l'Opéra di Paris, la stagione 1993/4 ne prevede altri con la Philadelphia Orchestra, con la Filarmonica della Scala, la Chicago Symphony Orchestra, la Cleveland Orchestra,

la Philharmonia Orchestra di Londra e l'Orchestra Sinfonica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma.

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Fondando la Philharmonia Orchestra, Walter Legge ha realizzato la sua grande ambizione di formare un'orchestra a livello mondiale composto di elementi accuratamente scelti.
La Philharmonia Orchestra ha tenuto il primo concerto alla Kingsway Hall di Londra sotto la direzione di Sir Thomas Beecham nell'ottobre 1945. In pochissimo ha acquistato la fama di una fra le migliori orchestre del mondo, capace di attirare direttori come Furtwängler, Toscanini, Cantelli, Richard Strauss e Herbert von Karajan.
Otto Klemperer, che successe a Karajan, fu nominato Direttore Principale a vita nel 1959. Quando Walter Legge lasciò il podio, nel 1964, i componenti dell'Orchestra si associarono in cooperativa autonoma con il nome di New Philharmonia con Klemperer come Presidente Onorario. Nel 1970 Lorin Maazel divenne Direttore Principale Associato e in seguito al ritiro dal podio di Klemperer, Riccardo Muti fu nominato Direttore Principale nel 1972.
Nel 1977 l'Orchestra ritornò al suo nome originale, Philharmonia, e stabilì una stretta collaborazione con Carlo Maria Giulini. Nel 1979 Riccardo Muti divenne il

primo Direttore Musicale dell'Orchestra e l'anno seguente Sua Altezza Reale il Principe di Galles ne divenne Presidente Onorario.
Dal 1984 Direttore Principale e Direttore Musicale della Philharmonia Orchestra è Giuseppe Sinopoli. Sotto la sua direzione l'Orchestra ha registrato molti dischi tra cui la Quinta Sinfonia di Mahler, *Madama Butterfly* di Puccini e *Tannhäuser* di Wagner.
La Philharmonia Orchestra, con quasi 1000 dischi, è l'orchestra con il più alto numero di registrazioni, effettuate con le principali case discografiche internazionali.
Direttori ospiti principali sono Esa-Pekka Salonen e Claus Peter Flor. Tra gli altri direttori ospiti figurano Christoph von Dohnanyi, Charles Dutoit, Rafael Frühbeck de Burgos, John Eliot Gardiner, Carlo Maria Giulini, Neeme Järvi, James Levine, Lorin Maazel, Kurt Sanderling, Leonard Slatkin e Yevgeny Svetlanov.
La Philharmonia Orchestra è orgogliosa di avere tra i suoi membri dei giovani solisti di fama europea. La vitalità dell'orchestra, il suo suono considerato "unico" e l'esecuzione di musica contemporanea di importanti compositori come Lutoslawski, Ligeti e MacMillan, giustificano ampiamente la definizione di Orchestra "leader" di Londra. La Philharmonia Orchestra è ripetutamente invitata in tournée, oltre che in Europa, in Giappone, Messico e Stati Uniti.
Oltre alla stagione in abbonamento, di grande successo, alla Royal Festival Hall di Londra, l'Orchestra ha stabilito la sua seconda residenza al Théâtre du Chatelet di Parigi, dove è stata nominata Orchestra permanente e dove è prevista la straordinaria collaborazione con l'Ensemble InterContemporain di Parigi, che terrà insieme alla Philharmonia Orchestra concerti a Londra e a Parigi.

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

La numerazione delle sinfonie di Antonin Dvořàk ha subìto una revisione recente, allorché sono state ripristinate nel catalogo le opere giovanili non pubblicate in vita dall'Autore. Per questa ragione le sinfonie già note sono andate ad occupare i numeri progressivi dal cinque al nove, precedute da quattro composizioni tutte anteriori al 1874, e si è cosi configurata una sorta di tripartizione nella articolazione della sua produzione sinfonica. Uno stacco piuttosto netto, infatti, è riscontrabile tra gli affreschi popolareggianti delle sinfonie giovanili, la mediazione tra richiami folclorici e la grande forma di impronta classica di quelle della piena maturità (1880-1893) ed i poemi sinfonici dell'ultima fase creativa, certamente influenzati dal fascino potente della musica a progamma, polo di *attrazione fatale* di tanta musica sinfonica di fine Ottocento.

L'Ottava (in un primo momento contraddistinta dal numero quattro) fu scritta quasi di getto sul finire del 1889 ed eseguita, con la direzione dell'Autore, in un concerto a Praga il 2 febbraio dell'anno successivo. Si tratta - in qualche modo - di una Sinfonia modello dell'estetica musicale dvořákiana, collocata com'è in un punto mediano (e non soltanto in senso temporale) dell'itinerario compositivo di Lui. Fin dalle prime battute, infatti, si ha la sensazione di immergersi in un clima dove i contrasti sono levigati a favore di un afflato melodico costantemente prevalente ed è come se la pur profonda attenzione prestata alla struttura venisse messa in secondo piano dalla profusione a piene mani di melodie di immediata freschezza e fascino. Anche il gioco del rincorrersi dei temi (già nell'iniziale *Allegro con brio*) sembra votarsi più all'effetto subitaneo - scintilla causata dall'accostarsi di poli contrari - che a una ricerca dialettica di superiore sintesi fra opposti.
Se una dolcezza tersa e diffusa permea l'*Adagio*, nel quale appare citato uno dei *Quadri poetici* per pianoforte, una lievissima melanconia increspa l'incipit dell'*Allegretto grazioso*, con un bel tema in sol minore in

tempo di valzer. Ma già il *Trio* (Molto vivace) arriva a diradare tutte le nubi (non più di qualche cirro, per il vero) con il suo largo respiro da canzone popolare boema.
Il Finale, *Allegro ma non troppo*, annunciato da una possente fanfara, si presenta come il movimento più articolato, alternando un solenne tema di sapore accademico a una stretta ritmica in cui - presi dal vortice - si arriva alla conclusione della sinfonia, non senza essersi voltati all'indietro per dare un'occhiata fugace ai temi dell'*Allegro* d'apertura.

G.O.

Gabriel Fauré
Pelléas et Mélisande op. 80
(Suite delle musiche di scena)

... Le musiche di scena di Gabriel Fauré per il *Pelléas et Mélisande* sono in qualche modo legate a Londra, perché furono scritte – o approntate – proprio per una rappresentazione del dramma di Maurice Maeterlinck andata in scena al Prince of Wales Theatre il 21 giugno 1898. Erano quelli gli anni della grande fortuna del *Pelléas* di Maeterlinck, rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1892 e salutato con insolito interesse (seppure anche con notevoli manifestazioni di diffidenza) dal mondo della cultura. Un'attenzione che ebbe manifestazioni particolarmente cospicue anche in musica: già nel 1893 Claude Debussy, poco più che trentenne, intraprese a ricavarne l'opera che dieci anni più tardi l'avrebbe affermato come uno dei massimi rinnovatori del teatro musicale; e in tutt'altri climi nel 1903, un anno dopo la prima del *Pelléas* di Debussy, Arnold Schönberg portava a termine a Berlino un poema sinfonico con lo stesso titolo, destinato a segnare il culmine e l'esaurimento di una sua inquieta e interessantissima fase postromantica, preludio alle decise mutazioni di poetica e di linguaggio della sua prima maturità. E se si pensa che a richiamare l'attenzione del giovane Schönberg sul dramma di Maeterlinck, giudicato

(non a torto!) come un possibile soggetto d'opera, era stato addirittura Richard Strauss, il quadro delle ricadute musicali del fascino discreto ma strano del *Pelléas* si amplia ulteriormente, fino a coinvolgere correnti culturali e poetiche fra loro diversissime. Buon ultimo, nel 1905 arrivò anche Jean Sibelius, quarantenne ormai prossimo alla consacrazione internazionale, pure lui autore di musiche di scena poi sintetizzate per l'esecuzione in concerto in una fortunata suite sinfonica. In un quadro storico così affascinante, le musiche di Fauré rischiano lì per lì di figurare, prescindendo dalla qualità finissima del prodotto compositivo, come il prodotto più casuale, meno motivato poeticamente. Sono il lavoro di un musicista ormai ben oltre l'età delle infatuazioni letterarie: Fauré nel '98 aveva già cinquantatré anni, ventidue più di quanti ne contasse Debussy quando aveva deciso di musicare *Pelléas*, ventiquattro più di quelli di Schönberg al momento di comporre il suo poema sinfonico (e se si vuole anche una quindicina di più di quelli di Strauss quando aveva consigliato il soggetto a costui); e aveva consolidato la sua immagine e la sua posizione professionale succedendo a Massenet nella cattedra al Conservatorio di Parigi e a Dubois nell'incarico di organista titolare alla Madeleine. Il suo approccio a *Pelléas* non appare il frutto di un'adesione entusiastica, tradotta in atto con ardita aspirazione all'assoluto, in quanto nuovo capitolo di un concetto ancora wagneriano del dramma musicale (come in Debussy e – se si può immaginare – in Strauss istigatore del più giovane collega), o interpretazione astratta, ideale ricerca di superiori consonanze poetiche ed espressive, come nel poema sinfonico di Schönberg. Al contrario queste musiche di scena sembrano proporsi come un'aggiunta, certo personale, consapevole, responsabile, ma pur sempre dall'esterno, a uno spettacolo comunque autosufficiente. Più un sussidio alla scena, o tutt'al più un commento, che non una ricreazione, una traduzione in altri linguaggi. E va detto che la stessa storia della creazione di queste musiche lascerebbe sospettare se non certo un disinteresse, almeno però un relativo disimpegno di Fauré di fronte al "dramma delle cose dette a metà". Perché nelle musiche

di scena per *Pelléas* Fauré non mancò di riciclare cose già scritte (per esempio la *Sicilienne*, che nella Suite, preparata dallo stesso Fauré, figura al terzo posto, era in origine un pezzo a sé stante per violoncello e pianoforte), e perché la stessa veste orchestrale della partitura fu realizzata in un primo tempo da Charles Koechlin, e solo più tardi riveduta "a quattro mani" da questi e dall'autore.
Ma vicende del genere erano tutt'altro che infrequenti in Fauré, musicista come pochi distaccato e scettico verso le proprie stesse composizioni: basti pensare al lento processo di revisioni e riciclaggi donde scaturì la sua opera più fortunata, il *Requiem*, o all'orchestrazione di lavori fra i più impegnativi da lui composti, il *Prométhée* e *Pénélope*, pure affidate a mani altrui. Il ricorrere – e a proposito di composizioni tutt'altro che secondarie – di questi atteggiamenti, certo fra i più sconcertanti e al tempo stesso più affascinanti dello svagato e schizzinoso Fauré, impedisce di liquidare le musiche del *Pelléas* come un lavoro di ordinaria amministrazione, riuscito benissimo soprattutto grazie al valore e all'amabilità comunque espressi costantemente dal musicista, ormai nel pieno di una maturità intensa e ricca.
Piuttosto occorre collocarle sullo sfondo del difficile ma ininterrotto rapporto di Fauré con il teatro. Profondamente diffidente verso il melodramma tradizionale italo-francese, come verso un prodotto volgare e mercantile, e invece affascinato dal dramma musicale di Wagner – ma anche qui non senza il calmiere di una sottile ironia (basti pensare all'irriverente *Fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l'Anneau du Nibelung* per pianoforte a quattro mani scritta in combutta con André Messager) - Fauré fino ad allora aveva tentato l'opera solo una volta, con un piccolo *opéra-comique* rimasto del resto incompiuto, nel 1879. Vi sarebbe tornato, con ben altra consapevolezza, nel 1899, avviando il progetto ibrido e grandiosamente ambizioso del *Prométhée*, moderna *tragédie-lyrique* mista di recitazione e canto, rappresentata all'arena di Béziers con intervento di bande militari e grandi masse corali, per poi consolidare il suo approdo al teatro musicale in vecchiaia con la raffinatissima evocazione

greca di *Pénélope* (1913). Viceversa per Fauré la via al teatro sembra essere stata meno problematica sotto la forma relativamente distaccata e asettica delle musiche di scena, da inserire come intermittenti meditazioni di suono (incidental music, nella significativa dizione inglese) lungo lo svolgimento dell'azione. Ed ecco allora *Pelléas* incorniciato cronologicamente da una serie abbastanza nutrita di musiche di scena, giacché lo precedono nel 1888 il *Caligula* di Dumas padre, nel 1889 uno *Shylock* di E. de Hauracourt (da Shakespeare), mentre lo seguono nel 1901 *Le voile du bonheur* di Clemenceau e nel 1919 l'eleganza suprema di *Masques et bergamasques*, di Fauchois.
Fra tutte queste, probabilmente le musiche per *Pelléas* sono da leggere come il contributo più significativo. Naturalmente avrebbe poco senso ricercare per forza in un artista come Fauré (fra l'altro di quasi vent'anni più anziano rispetto allo stesso Maeterlinck) l'intenzione di creare una via musicale al simbolismo analogo a quello evidente nell'opera di Debussy. C'è piuttosto l'aspirazione a ricreare un clima: dove la raffinatezza e la discrezione nell'invenzione melodica come nella condotta armonica, che segnano l'arte di Fauré fin dalla prima maturità, trovano un'applicazione fascinosissima nel momento in cui della vicenda sembrano cogliere anzitutto la suggestione delle atmosfere (vedi il *Preludio* che dipinge la foresta in cui avviene l'incontro fra Mélisande e Golaud) o i lati narrativi e psicologici più delicati, come nel quadretto della *Fileuse* o nel commento dolcissimo e malinconico alla morte di Mélisande (omesso in alcune esecuzioni, che limitano la *Suite* a tre soli pezzi). Un teatro che trova la sua proiezione musicale appunto più in un'illustrazione stilizzata, in una risonanza lieve e impalpabile, che non in una diretta traduzione in suono; scrupolosamente evitando la trappola naturalista sempre annidata in una recitazione rivestita di canto e invece disegnando con i suoni una cornice tenue e preziosa, secondo una vocazione che colloca storicamente Fauré, prima e al di là di questo coincidente e contemporaneo confronto con Maeterlinck e il *Pelléas*, fra i grandi precursori di Debussy e dello stesso simbolismo musicale.

Igor' Fëdorovič Stravinskij
Suite da "L'oiseau de feu" (1919)

Sempre dal teatro, ma da quello di danza, viene la Suite da *L'oiseau de feu*, balletto fantastico in due quadri di Michail Fokin, su un soggetto fiabesco, la storia popolare dello zarevič Ivan che aiutato dai poteri magici dell'Uccello di fuoco libera la bella principessa prigioniera del mago Kaščej. Il grande successo della prima rappresentazione assoluta, il 25 giugno 1910 all'Opéra di Parigi, per i Ballets Russes di Sergej Djagilev, premiò tutti gli artefici dello spettacolo, da Fokin a Tamara Karsavina, allo scenografo Aleksandr Golovin, aiutato per due costumi anche da Lev Bakst. Ma soprattutto segnalò alla cultura musicale occidentale un nuovo compositore, il ventottenne Igor' Stravinskij: dando ragione a Djagilev, che già durante le prove si era divertito a indicarlo all'attenzione altrui ("guardatelo bene, sarà celebre") e che su di lui aveva deciso di puntare dopo aver ascoltato a Pietroburgo, l'anno precedente, *Fuochi d'artificio*.
Anche per questa sua natura di lavoro d'esordio – perlomeno esordio all'estero – e per l'indubbio condizionamento esercitato dal soggetto, *L'uccello di fuoco*, se confrontato con la novità lacerante della *Sagra della primavera*, o anche soltanto con il *Petruška*, immediatamente successivo, può sembrare a tutta prima l'opera di un compositore certo moderno e disinvolto ma ancora profondamente imbevuto di spirito russo. Fra le opere della prima maturità di Stravinskij questa partitura rutilante è quella che ci parla con maggiore eloquenza di una Russia favolosa prima ancora che folclorica, quella delle fiabe di Afanas'ev, cara all'immaginario dell'Occidente fin dalla metà dell'Ottocento. Più tardi Stravinskij da questo mondo avrebbe preso nettamente le distanze, parlando non senza disprezzo dell'"orientalismo da agenzia turistica del Gruppo dei Cinque". Ma in questo momento la sua identità era ancora quella di un cittadino della società musicale pietroburghese, cresciuto sotto l'ala di un mago del colore orchestrale come Rimskij-Korsakov; che aveva, sì, scritto per Parigi, ma rimanendosene in

Russia, per un Djagilev che gli chiedeva soprattutto un buon prodotto da esportazione, non certo una sfida a Debussy o a Ravel: senza necessariamente quindi chiedere l'ammissione al club del Novecento europeo. Nei fatti andò assai diversamente. Oggi *L'uccello di fuoco* si fa leggere soprattutto come il prodotto modernissimo e genialissimo di un musicista già in grado di dominare una bella fetta dell'avanguardia di allora, già intento ad affilare le armi di ben più esplosivi lavori: compreso il *Sacre*, la cui idea prese forma giusto durante il lavoro all'*Oiseau de feu*. E in realtà nell'*Uccello di fuoco*, al di là della mirabolante ricchezza di colori che vi è profusa, dell'inconfondibile fascino orientaleggiante di molti motivi, della sua capacità narrativa, così consona alla natura fiabesca, soprannaturale del soggetto, è già ben presente quella vocazione a portare in primo piano il ritmo allo stato puro, a scatenare il suono in quanto forza primordiale, non addomesticata dalla civiltà nella formalizzazione della musica colta, che con *Petruška* e il *Sacre* connoterà tutto un primo Stravinskij esplosivo e modernissimo, capace ancora mezzo secolo più tardi di soggiogare un'avanguardia radicale e giacobina. La stessa immediata gestualità dei suoni, tipica di Stravinskij e chiave di una fedeltà al balletto apparentemente strana nel compositore che per tutta la vita negò alla musica la possibilità di descrivere ed esprimere, si sposa qui con assoluta evidenza e intuizione folgorante all'azione, al fatto visivo, fino a esercitare un condizionamento quasi violento sull'ascoltatore-spettatore. Anche in concerto, anche nella dimensione ridotta e crudelmente sintetizzata delle varie Suites, continuamente azione e immagine ci si presentano agli occhi, senza necessariamente distrarci dai valori tecnici straordinari e dalla bellezza assoluta della musica. Perché mai come qui, forse, Stravinskij seppe vincere la partita con l'eloquenza immediata dei fatti musicali, tradizionalmente.

Dal balletto Stravinskij ricavò tre diverse Suites da concerto: una prima nel 1911, in pratica semplice sintesi dell'originale; questa seconda, realizzata a Morges nel 1919, assai diversa anche come scelta dei pezzi e rielaborata profondamente nell'orchestrazione, che

risulta drasticamente ridotta; e una terza nel 1945, più ampia ma sempre con orchestra ristretta. Il primo numero della *Suite* utilizza la musica dell'introduzione, parte di quella che accompagna l'ingresso dell'Uccello di fuoco e la sua prima danza; il secondo riproduce la danza (*Khorovod*) della Principessa; senz'altro fra i momenti massimi del balletto e della *Suite* il terzo pezzo, con la danza infernale di Kaščej e dei suoi seguaci; a questo si collega l'intermezzo sognante della *Berceuse*, con la sua strumentazione delicatissima, traslucida, mentre torna gloriosamente a poggiare sul fronte favoloso e orientaleggiante il *Finale*, costruito su una trionfale espansione in tutti i settori dell'orchestra della superba melodia introdotta dal corno. Sebbene più parca di colori strumentali rispetto a un'orchestra che a Stravinskij stesso parve più tardi "rovinosamente grande", questa *Suite* del 1919 non rinnega certo l'immagine fastosa e accesa del balletto originale. La riduzione dell'organico, con legni a due anziché a quattro e ranghi sfoltiti un po' ovunque, più che a un pentimento di Stravinskij (che nel 1919, con alle spalle la stilizzazione aguzza dell'*Histoire du soldat* e i primi passi della fase neoclassica, aveva comunque ormai superato irreversibilmente l'elefantiasi fonica dei tre grandi balletti per Djagilev), sembra rispondere alle esigenze eminentemente pratiche di una maggior maneggevolezza esecutiva. Nonché a un ulteriore affinamento tecnico nello strumentatore già prodigioso, sufficiente a garantire risultati più o meno analoghi con mezzi sensibilmente ridotti.

Daniele Spini

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

L'edizione 1994 di
Ravenna Festival
viene realizzata grazie a

AGIP spa

Banco S. Geminiano e S. Prospero

Barilla

Bulgari spa

Carimonte Banca spa

Credito Romagnolo

ESP Shopping Center

Gruppo Fininvest

EVC Compounds

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione San Paolo di Torino

Industriali di Faenza

La Rinascente

L'Unione Sarda

Parmacotto spa

SAPIR spa

SHR Gruppo Sarema spa

Sirambiente

SVA Concessionaria FIAT Ravenna

SONY CLASSICAL

RICCARDO MUTI

In preparation
ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA - **BRAHMS:** Serenade No. 1, Op. 11, **ELGAR:** In the South/**STRAVINSKY:** Le Baiser de la Fée, **BARTOK:** Deux Images/**VERDI:** Complete Overtures & Preludes/**ROTA:** Suite from "La Strada", Concerto for Strings, Music from "Il Gattopardo".
LA SCALA CHORUS & ORCHESTRA - **VERDI:** "Falstaff", "Rigoletto"/**SPONTINI:** "La Vestale"

DISTRIBUTION SONY MUSIC

EMI CLASSICS

WOLFGANG SAWALLISCH

SCHUMANN
Le Sinfonie
2 CD - 7648152

BEETHOVEN
Sinfonie n° 2 e n° 8
CDC 7545022

WAGNER
I Maestri Cantori di Norimberga
Prima registrazione digitale assoluta
4 CD - 5551422