RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

ORCHESTRA DEL TEATRO MARINSKIJ DI SAN PIETROBURGO

direttore

VALERJ GERGIEV

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**.

J&J Pubblicita' - Ravenna

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Palazzo Mauro de André
Giovedì 20 luglio 1995 ore 21

Orchestra del Teatro Marinskij di San Pietroburgo

direttore
Valerj Gergiev

mezzosoprano
Ildiko Komlosi

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Francesca da Rimini

Fantasia da Dante per orchestra op. 32

Maurice Ravel

Schéhérazade

Tre poemi per voce e orchestra
su testi di Tristan Klingsor

Asie!
La flute enchantée
L'indifférent

Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov

Šeherazada

Suite sinfonica op. 35

Il mare e la nave di Sinbad
(Largo e maestoso - Lento - Allegro non troppo)

La storia del principe Kalender
(Lento - Andantino)

Il giovane principe e la giovane principessa
(Andantino quasi allegretto - Pochissimo più mosso)

Festa a Bagdad. Il mare. Il naufragio
(Allegro molto - Allegro molto e frenetico - Vivo
Allegro non troppo e maestoso)

SCHÉHÉRAZADE

1. Asie

Asie, Asie, Asie,
Vieux pays merveilleux des contes de nourrice
Où dort la fantasie comme une impératrice
en sa forêt tout emplie de mystère.
Asie,
Je voudrais m'en aller avec la goëlette
Qui se berce ce soir dans le port,
Mystérieuse et solitaire
Et qui déploie enfin ses voiles violettes
Comme un immense oiseau de nuit dans le ciel d'or.

Je voudrais m'aller vers les îles de fleurs
En écoutant chanter la mer perverse
Sur un vieux rythme ensorceleur.
Je voudrais voir Damas et les villes de Perse
Avec les minarets légers dans l'air;

Je voudrais voir de beaux turbans de soie
Sur des visages noirs aux dents claires;
Je voudrais voir des yeux sombres d'amour
Et des prunelles brillantes de joie
Et des peaux jaunes comme des oranges;
Je voudrais voir des vêtements de velours
Et des habits à longues franges.

Je voudrais voir des calumets entre des bouches
Tout entourées de barbe blanche;
Je voudrais voir d'âpres marchands aux regards louches,
Et des cadis, et des vizirs
Qui du seul mouvement de leur doigt qui se penche
Accordent vie ou mort, au gré de leur désir.

Je voudrais voir la Perse, et l'Inde et puis la Chine,
Les mandarins ventrus sous les ombrelles,
Et les princesses aux mains fines,
Et les lettrés qui se querellent
Sur la poésie et sur la beauté;
Je voudrais m'attarder au palais enchanté
Et comme un voyageur étranger
Contempler à loisir des paysages peints
Sur des étoffes en des cadres de sapin
Avec un personnage au milieu d'un verger;
Je voudrais voir des assassins souriants
Du bourreau qui coupe un cou d'innocent

SCHÉHÉRAZADE

1. Asia

Asia, Asia, Asia,
antica terra meravigliosa dei racconti di nutrice
Ove dorme la fantasia come un'imperatrice
Nella sua foresta tutta piena di mistero.
Asia,
Io vorrei andarmene con la goletta
Che si culla questa sera nel porto,
Misteriosa e solitaria
E che dispiega infine le sue vele violette
Come un immenso uccello notturno nel cielo d'oro.

Io vorrei andarmente verso le isole dei fiori
Ascoltando cantare il mare perverso
Su un antico ritmo ammaliatore.
Io vorrei vedere Damasco e le città di Persia
Con i minareti leggeri nell'aria;

Io vorrei vedere bei turbanti di seta
Su volti neri con denti chiari;
Io vorrei vedere occhi foschi d'amore
E pupille raggianti di gioia
E pelli gialle come arance;
Io vorrei vedere vesti di velluto
E indumenti a lunghe frange

Io vorrei vedere calumet in bocche
Tutte cinte di barba bianca;
Io vorrei vedere avidi mercanti dagli sguardi loschi;
E Cadì, e Visir
Che col solo movimento del loro dito che s'inclina
Accordano vita o morte, come a loro piace.

Io vorrei vedere la Persia, e l'India e poi la Cina,
I mandarini obesi sotto gli ombrelli,
E le principesse dalle mani sottili,
E i letterati che disputano
Sulla poesia e sulla bellezza;
Io vorrei indugiare nel palazzo incantato
E come un viaggiatore straniero
Contemplare oziando paesaggi dipinti
Su stoffe in cornici di abete
Con una figura in mezzo ad un verziere;
Io vorrei vedere assassini sorridenti
Per un boia che taglia un collo di innocente

Avec son grand sabre courbé d'Orient.

Je voudrais voir des pauvres et des reines;
Je voudrais voir des roses et du sang;
Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de haine.

Et puis m'en revenir plus tard
Narrer mon aventure aux curieux de rêves
En élevant comme Sindbad ma vieille tasse arabe
Des temps en temps jusqu'à mes lèvres
Pour interrompre le conte avec art....

2. La flûte enchantée
L'ombre est douce et mon maître dort,
Coiffé d'un bonnet conique de soie
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.

Mais moi, je suis éveillée encor
Et j'écoute au dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse ou la joie,
Un air tour à tour langoureux ou frivole
Que mon amoureux chéri joue,
Et quand je m'approche de la croisée,
Il me semble que chaque note s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.

3. L'indifférent
Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,
Jeune étranger,
Et la courbe fine
De ton beau visage de duvet ombragé
Est plus séduisante encore de ligne.

Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
Une langue inconnue et charmante
Comme une musique fausse...
Entre! Et que mon vin te réconforte...

Mais non, tu passes
Et de mon seuil je te vois t'éloigner
Me faisant un dernier geste avec grâce
Et la hanche légèrement ployée
Par ta démarche féminine et lasse..

Con la sua grande sciabola curva d'Oriente.

Io vorrei vedere poveri e regine;
Io vorrei vedere rose e sangue;
Io vorrei vedere morire d'amore oppure d'odio.

E poi tornarmene più tardi
Narrare la mia avventura ai curiosi di sogni
Alzando come Sinbad la mia vecchia tazza araba
Di quando in quando fino alle mie labbra
Per interrompere il racconto con arte...

2. Il flauto magico
L'ombra è soave e il mio padrone dorme,
Sul capo un cappello conico di seta
E il suo lungo naso giallo nella sua barba bianca...

Ma io, ancor sono desta
Ed ascolto di fuori
Una melodia di flauto ove si sfoga
Ora la tristezza ora la gioia,
Un'aria ora languida ora frivola
Che il mio caro amante suona,
E quando mi avvicino alla grata,
Mi sembra che ogni nota s'involi
Dal flauto verso la mia gota
Come un misterioso bacio.

3. L'indifferente
I tuoi occhi sono dolci come quelli di una fanciulla,
Giovane straniero,
E la curva fine
Del tuo bel volto ombreggiato di peluria
È di linea più seducente ancora.

Il tuo labbro canta sull'uscio della mia porta
Una lingua sconosciuta e affascinante
Come una musica stonata...
Entra! E che il mio vino ti ristori...

Ma no, tu passi oltre
E dalla mia soglia ti vedo allontanare
Facendomi con grazia un cenno di saluto
E l'anca leggermente flessa
Nel tuo passo femminile e stanco...

Pëtr Il'ic Čajkovskij
Francesca da Rimini op. 32

Il primo germe di *Francesca da Rimini* risale al febbraio 1876, quando a Čajkovskij, in cerca di un soggetto d'opera, venne proposto un libretto basato appunto sulla vicenda di Paolo e Francesca, che presto disse di preferire a un altro progetto (un *Efraim*, di argomento biblico). Il 27 luglio di quello stesso anno, però, viaggiando in treno da Lione a Parigi (sulla via per Bayreuth, dove si recava per assistere alle rappresentazioni dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner), Čajkovskij leggendosi la *Divina Commedia* ebbe chiari i veri termini in cui avrebbe preso forma il suo lavoro dantesco: "ho letto il Quarto (*sic*: in realtà è il Quinto) canto dell'*Inferno* e brucio dal desiderio di scrivere un poema sinfonico su Francesca". In quell'estate densa di esperienze culturali maturò quindi in Čajkovskij l'idea di non raccontare nei consueti termini teatrali una storia d'amore e di morte, ma piuttosto di interpretare con i soli mezzi della musica sinfonica l'opera poetica in cui quel racconto era contenuto. Era infatti Dante, prima ancora che Paolo e Francesca, a esercitare un'impressione profonda su di lui (che fu sempre molto interessato alla cultura italiana, e fra l'altro si applicò con impegno a leggere e a parlare in italiano): magari anche passando per una mediazione di effetto sicuro, come le incisioni di Gustave Doré che accompagnavano le edizioni ottocentesche della *Commedia*. Il lavoro fu composto nel novembre 1876: "Ho appena terminato il mio nuovo lavoro: una fantasia su Francesca da Rimini. L'ho scritta con amore e l'amore mi sembra che sia emerso abbastanza bene. Per ciò che riguarda la tempesta, avrei potuto comporre qualcosa di più somigliante all'illustrazione di Doré, ma non è venuta come desideravo. In ogni caso è impensabile farsi un'opinione adeguata del pezzo fino a che non sia stato orchestrato ed eseguito". Il primo a potersi fare questa opinione fu il pubblico di Mosca, dove *Francesca da Rimini* fu eseguita nel marzo del 1877, con deciso successo. Un "programma" dell'opera scritto da Čajkovskij stesso chiarisce come l'argomento della partitura sia appunto la storia dantesca, oltre all'episodio che vi è descritto: "Dante, accompagnato dall'ombra di Virgilio, discende all'Inferno. Nel turbine delle anime trascinate dall'uragano infernale, scorge quelle dei due amanti, Paolo e Francesca, e si fa narrare il racconto della loro sventura. Sposata contro il suo volere a un vecchio tirannico, Francesca amava in segreto Paolo. Il giorno in cui, credendosi soli, si erano scambiati il primo bacio, il marito di Francesca, sopraggiunto, li aveva uccisi entrambi a colpi di pugnale. Concluso il suo racconto, l'anima di Francesca scompare in un uragano che raddoppia di forza, mentre Dante sviene, vinto dalla compassione."
Così *Francesca da Rimini* viene a iscriversi nella ricca e diversificata serie delle composizioni sinfoniche "a programma" di Čajkovskij ispirate ai grandi temi della letteratura e della poesia: un itinerario che da *Romeo e Giulietta* (1869) giunge fino ad *Amleto* (1888), passando per una *Tempesta* (1873) e un *Manfred* da Byron (1885). Tutte queste partiture affiancano idealmente da un lato una produzione operistica essa pure assai attenta, nella scelta dei soggetti, alla maggiore letteratura (basti pensare al Puskin di *Onegin* e alla *Dama di picche*), dall'altro un catalogo sinfonico per parte sua non esente da implicazioni programmatiche. Oltre a configurarsi per l'immediata gestualità e per l'efficacia dell'evocazione visiva come un termine medio fra un teatro formalmente portato sulla scena e una musica assoluta in tutto autosufficiente, questo filone dell'attività di Čajkovskij sembra essere quello che gli ha fornito l'occasione migliore per esprimersi liberamente nel ricco linguaggio sinfonico del secondo Ottocento. Anche da questo punto di vista *Francesca da Rimini* riesce specialmente significativa: più ampia e complessa di *Romeo e Giulietta*, "Ouverture-fantasia", meno imponente e formalmente articolata di *Manfred* (una vera e propria sinfonia in quattro parti), la partitura di questa "fantasia sinfonica" (quasi un rovescio del titolo della *Sinfonia fantastica* di Berlioz, come più tardi *Aus Italien* di Strauss) riesce a fondere episodi diversi in una sostanziale continuità, allargandosi oltre la forma stringata del poema sinfonico in un sol tempo ma senza recuperare più o meno di

nascosto le architetture tradizionali.
In questo sembra aver agito anche la traccia fornita dal testo: a colpire Čajkovskij è anzitutto l'immagine del turbine che "in loco d'ogni luce muto, / che mugghia, come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto" trascina con sé le anime dei "peccator carnali / che la ragion sommettono al talento", così com'è presentata da Dante ("la bufera infernal che mai non resta, / mena gli spirti con la sua rapina, / voltando e percotendo li molesta"), e così com'è ritratta in quattro delle cinque illustrazioni che Doré dedica all'episodio. E proprio la descrizione del turbine entro il quale, insieme agli altri dannati che vi sono trascinati "facendo in aer di sé lunga riga" appaiono alla vista di Dante Paolo e Francesca, "che insiem vanno / e paion al vento sì esser leggieri", per poi allontanarsi lasciandolo cadere "come corpo morto cade", fornisce una sorta di cornice all'intera struttura dell'opera. Dopo l'Andante lugubre introduttivo (corrispondente all'avanzare di Dante e Virgilio entro l'Inferno, stando a Čajkovskij, ma forse anche riferimento in generale alle "dolenti note" che dominano il Quinto canto), lo scatenato descrittivismo sinfonico di questo Allegro vivo, davvero degno precedente del virtuosismo orchestrale di un Rimskij-Korsakov, inquadra il racconto propriamente detto, un Andante cantabile ma non troppo che in forte contrasto con l'episodio del turbine introduce nella partitura il miglior lirismo di Čajkovskij: certamente alludendo ad "amor che a nullo amato amar perdona", ma ponendo forse tutta la rievocazione, anche grazie all'assolo toccante del clarinetto, sotto il segno sconsolato e mesto delle prime parole di Francesca, "Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria", già colte nella loro potenza emotiva da Rossini in un fuoriscena celebratissimo dell'*Otello*.

Maurice Ravel
Schéhérazade

Schéhérazade, composta nel 1903 ed eseguita per la prima volta a Parigi il 17 maggio 1904 (al Nouveau-Théâtre, direttore Alfred Cortot, solista il soprano Jane Hatto, dedicataria della prima lirica, *Asie!*), è comunemente considerata il primo approccio di Ravel alla grande orchestra. In realtà il ventottenne Ravel al momento di stendere la partitura anche tecnicamente impareggiabile di *Schéhérazade* aveva già al suo attivo, a parte i lavori scritti nei reiterati e vani tentativi di vincere il Prix de Rome (dove la scrittura doveva riferirsi a luoghi comuni accademicamente consacrati, piuttosto che a una visione personale e autonoma) una prova significativa in questo campo: un'Ouverture, scritta nel 1898 e rimasta inedita fino al 1975, intitolata anch'essa *Schéhérazade*. Né può essere del tutto casuale, anche se le due composizioni hanno in comune solamente il titolo, che per due volte consecutive a distanza di cinque anni per Ravel il confronto con il mezzo sinfonico, con la gamma pressoché illimitata di impasti e sfumature timbriche elaborata dalla civiltà musicale europea negli ultimi decenni dell'Ottocento, sia stato innescato – direttamente o indirettamente – dal fascino delle *Mille e una notte*, dallo sconfinato potere di suggestione che la sensibilità europea collegava al titolo stesso di questa raccolta di narrazioni, consolidatasi lungo un arco di sei secoli fra l'India e l'Egitto, fino ad assestarsi nel Cinquecento, in area egiziana, come epopea del mondo arabo e dell'Oriente musulmano in genere. La fortuna immensa che aveva accolto in Europa *Le mille e una notte* fin dalla comparsa della traduzione francese di Antoine Galland, ai primi del Settecento, si era ripercossa inevitabilmente anche in ambito musicale, sovrapponendosi alla moda diffusissima delle turcherie in una serie innumerevole di composizioni, soprattutto nel campo dell'opera, come per esempio nell'*Ali Baba* di Cherubini o nell'*Abu-Hassan* di Weber. Un incontro obbligato sembra però essere stato giusto quello con le possibilità coloristiche e descrittive della grande orchestra post-romantica. Né è casuale che a onorarlo siano stati musicisti come Nikolaj Rimskij-Korsakov con la sua *Šeherazada* (1888), e sulla sua scia, per due volte, appunto Ravel; ossia due fra i maggiori maghi del colore orchestrale, destinati a essere riconosciuti entrambi maestri di strumentazione per una buona fetta del

Novecento, pietre miliari di una dinastia che partendo da Berlioz per arrivare al giovane Stravinskij imparentò a più riprese la cultura musicale francese con quella russa moderna. E certamente nel giovane Ravel, debitore esplicito del magistero di Rimskij anche in età matura (basti pensare alla strumentazione dei *Quadri* di Musorgskij, realizzata nel 1922 con evidente attenzione alla revisione rimskiana del *Boris*), agì anche la suggestione della fortunatissima *Šeherazada*; come sembrerebbe confermare l'imponente schieramento di forze disposto per l'Ouverture del 1898, con ampio impiego di fiati e percussioni.
Abbastanza diverso peraltro il senso della seconda e fortunata *Schéhérazade* di Ravel, nata, per di più, in tutt'altro rapporto con la fonte letteraria. La pagina giovanile infatti avrebbe dovuto essere l'introduzione di un'opera basata su alcuni racconti delle *Mille e una notte*: caduto il progetto, era stata proposta da sola (un'unica volta, nel 1899) come "ouverture-féerie"; mentre a innescare il lavoro del 1903 era intervenuta una raffinata mediazione culturale, trattandosi in questo caso non tanto di una realizzazione musicale di questo o quell'episodio del ciclo, bensì dell'interpretazione sonora di testi poetici che a loro volta erano interpretazione astratta della fonte letteraria intesa nella sua globalità di suggestioni poetiche e fantastiche. Le tre liriche musicate in *Schéhérazade* appartenevano a un ciclo di centoun poesie, ispirate alle *Mille e una notte*, di Tristan Klingsor: pseudonimo sfegatatamente wagneriano di Arthur Justin Léon Leclère, allora sodale di Ravel nel circolo di giovani artisti autodefinitosi degli "Apaches" ripetendo il nome gergale della malavita parigina.
Se delle *Mille e una notte* Tristan Klingsor sembra isolare e concentrare soprattutto la valenza favolosa, lo sfondo lussureggiante venato di sensualità, di crudeltà e di magia, così Ravel cerca a sua volta di estrarre questi suggerimenti dalla sintesi verbale per espanderli in una rete di riferimenti puntualissima ma al tempo stesso dilatata all'infinito. Ancora alle prime prove anche in fatto di lirica vocale, Ravel si confronta con la versificazione quasi prosastica di Tristan Klingsor aderendovi e anzi sfruttandola in pieno, in un rapporto parola-musica che sovvertendo la tradizionale divisione dei compiti assegna le funzioni melodiche o comunque i disegni tematicamente più identificabili all'orchestra, resa protagonista pressoché assoluta, stilizzando all'estremo la voce in una asciuttezza espressiva che taglia radicalmente i ponti con ogni illusione sentimentale di derivazione romantica. Scritta un anno soltanto dopo la prima del *Pelléas* (ostentatamente applaudito dagli "Apaches" in contrasto con l'ostilità degli ambienti accademici), *Schéhérazade* meglio di qualsiasi altro lavoro del giovane Ravel sembra giustificare la battuta di Satie, che lo salutò come "un Debussy plus épatant"; il processo di purificazione della parola cantata da ogni enfasi sentimentale in parallelo con l'eloquenza muta del suono dell'orchestra, cardine della novità lacerante di *Pelléas*, si sposa qui con un'inventiva strumentale di fantasia vertiginosa e insieme di ricercatezza spasmodica. Anche qui l'organico è ampio e multicolore: ma con una maturità conquistata tutta d'un colpo Ravel distilla i timbri miniaturizzando spesso la formazione in miscele imprevedibili, in filigrane isolate. Già vistoso in *Asie*!, il più ampio e in fondo più tradizionale, nel succedersi delle immagini fantastiche, dei tre testi di Tristan Klingsor scelti da Ravel, questo procedimento si affina nel sogno erotico della *Flûte enchantée*, dalla quale sono escluse molte delle componenti potenzialmente più chiassose dell'orchestra di *Asie*!, lasciando spazio ovviamente alla decorazione della finissima voce del flauto, e dell'*Indifférent*, dove i giochi del timbro più ancora che le parole sanno evocare con il languore estenuato dei desideri impossibili la figura enigmatica del giovane bellissimo, noncurante del suo stesso fascino.

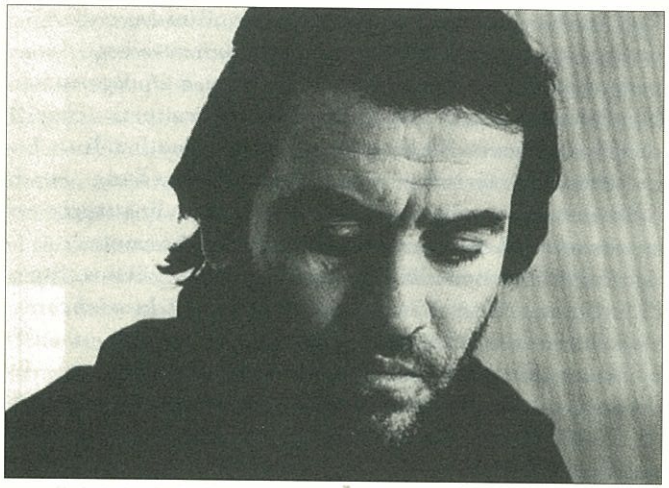
Nikolaj Rimskij-Korsakov
Šeherazada op. 35

È più direttamente collegato ai contenuti narrativi delle *Mille e una notte*, almeno in apparenza, il decorso della *Šeherazada* di Rimskij-Korsakov. Scritta fra la primavera e l'estate del 1888, ed eseguita per la prima volta il 15 dicembre di quell'anno, la partitura sigla

simbolicamente l'inizio della grande maturità di Rimskij, come il primo (e forse mai superato) dei suoi capolavori orchestrali. Nella prefazione alla partitura originale, Rimskij sintetizza lo sfondo narrativo del lavoro. "Il sultano Shahryar, convinto della falsità e infedeltà delle donne, aveva giurato di mettere a morte ciascuna delle sue mogli dopo la prima notte. Ma la sultana Shahrazad si salvò destando il suo interesse con i racconti narrati durante mille e una notte. Punto dalla curiosità di udire altri racconti il sultano pospose ogni notte il supplizio della moglie, finché rinunciò del tutto al suo sanguinoso progetto. Molte meraviglie furono narrate a Shahryar dalla sultana Shahrazad. Per le sue storie la sultana si servì di versi di poeti e di parole di canzoni popolari, fondendo l'uno all'altro racconti e avventure". Rimskij spiegava inoltre di aver pensato ad alcuni episodi isolati, scelti qua e là, e presi come "programma" di ciascuno dei quattro tempi della suite. Così nel primo movimento, dopo aver descritto, identificandola nell'assolo del violino, "la stessa Shahrazad mentre raccontava le sue fiabe meravigliose al feroce Sultano", la musica narrava la storia del principe divenuto "calender" (una sorta di monaco girovago), il secondo descriveva il mare e le avventure della nave di Sinbad, il terzo la poetica storia d'amore del giovane principe e della giovane principessa, il quarto una grande festa a Bagdad, quindi la scena marina in cui una nave va a infrangersi su uno scoglio sormontato da un guerriero di bronzo, e la conclusione della vicenda di Shahrazad. In seguito però Rimskij si sentì spinto a rinnegare qualsiasi specifica intenzione programmatica, e addirittura a cancellare le allusioni implicite nelle didascalie dei diversi movimenti. "Componendo *Šeherazada* intendevo che questi suggerimenti non orientassero se non genericamente la fantasia dell'ascoltatore sullo stesso sentiero lungo il quale si era mossa la mia, lasciando alla volontà e allo stato d'animo di ciascuno concetti più specifici e particolareggiati. Tutto quel che desideravo era che l'ascoltatore al quale il mio lavoro piacesse in quanto musica sinfonica ne ricavasse l'impressione inequivocabile di un racconto orientale con molti fiabeschi prodigi."

Con questo chiarimento probabilmente Rimskij intendeva prendere le distanze da un descrittivismo troppo puntuale, da un ideale della musica a programma banalmente limitato alla pantomima sonora, per sottolineare invece la generale potenza evocativa di un'invenzione melodica vivacissima della sua forte individuazione orientale e soprattutto di un linguaggio strumentale di eccezionale ricchezza, fastosamente decorativo ma anche di estrema suggestione poetica. Sta di fatto però che molti momenti di *Šeherazada* sembrano rispondere soprattutto a una gestualità di grande evidenza plastica: basterebbe pensare, oltre alle descrizioni talvolta animatissime delle avventure narrate da Shahrazad (eccezionali quelle della festa e del naufragio nell'ultimo tempo, paragonabile per efficacia e inventiva soltanto ai più vulcanici poemi sinfonici della gioventù di Richard Strauss), ai bruschi stacchi stilistici che interrompono il "racconto" nel primo, nel secondo e nel terzo quadro, a simboleggiare con le loro violente interruzioni la presenza feroce del sultano, di contro al suo ammansirsi al termine del quarto episodio. Al di là di questi problemi, vale comunque l'indicazione più tarda di Rimskij; in *Šeherazada* è in gioco soprattutto il succedersi di visioni circonfuse di un alone favoloso di lontananza e di irrealtà, comunicate attraverso l'impiego magistrale di un colore melodico, armonico e strumentale di immediatezza e originalità inarrivabili, progenitore diretto delle prove straordinarie con cui poco più di vent'anni dopo il giovane Stravinskij avrebbe incantato i parigini con un'altra fiaba, quella tutta russa dell'*Uccello di fuoco*. Un mezzo non meno magico, nella sua azione sulla fantasia dell'ascoltatore, dei prodigi a ripetizioni che intervengono ad animare l'affollatissimo e mutevole universo delle *Mille e una notte*, o della suadente e comunicativa eloquenza con cui Shahrazad sa distrarre e tirar dalla sua il corrucciato Shahryar.

Daniele Spini



VALERJ GERGIEV

Valerj Gergiev ha studiato direzione d'orchestra al Conservatorio di San Pietroburgo con Ilya Musin e a 23 anni ha vinto il prestigioso concorso per direzione d'orchestra "Karajan" a Berlino. Dal 1988 è direttore artistico dell'Opera Kirov di San Pietroburgo, che ha condotto ad una notorietà internazionale grazie a tournées e registrazioni video e discografiche.
Dopo il debutto americano nel 1990 alla guida della Boston Symphony Orchestra, Valerj Gergiev ha diretto le Orchestre Sinfoniche di Chicago, Cleveland, San Francisco, Dallas, la Los Angeles Philharmonic, la New York Philharmonic. In Europa ha diretto fra l'altro i Berliner Philharmoniker, l'Orchestra Sinfonica della Bayerischer Rundfunk, la Dresden Philharmonie, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestre National de France, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la London Symphony Orchestra, la London Philharmonic, la Royal Philharmonic Orchestra e il Concertgebouw di Amsterdam.
Primo direttore ospite alla Rotterdam Philharmonic dal 1989 al 1992 ne è diventato direttore principale nel 1995. Gergiev ha fondato due festivals, il Mikkeli Festival in Finlandia e il Festival delle Notti Bianche a San Pietroburgo, che di anno in anno sta conquistando sempre maggiore importanza a livello internazionale. Nel luglio 1992 Gergiev e l'Opera Kirov hanno debuttato per la prima volta in America al Metropolitan di New York e vi hanno successivamente tenuto concerti a New York (Carnegie Hall), Chicago e Washington. Durante la stagione 93-94 Gergiev ha diretto al Metropolitan di New York una nuova produzione dell'*Otello* verdiano con Domingo. Di seguito ha dato il via ad un progetto di collaborazione tra la Royal Philharmonic e il Kirov presentando *Iolanta* di Čajkovskij alla Royal Albert Hall. È stato nominato "direttore dell'anno 1994" dalla Classical Music Awards di Londra per la sua direzione di *Kaščei l'immortale* di Rimskij-Korsakov. Nella stagione 1994-95 ha presentato all'Opera di San Francisco *L'Angelo di Fuoco* di Prokof'ev ed *Hérodiade* di Massenet con Placido Domingo. Nel novembre 1994 Gergiev e l'Opera Kirov sono stati per la prima volta in tournée in Giappone presentando *La dama di picche*, *L'angelo di fuoco* e *Boris Godunov*, oltre ad una serie di concerti. Nel settembre del 1995 hanno eseguito in forma di concerto alla Scala di Milano *La leggenda dell'invisibile città di Kitež* di Rimskij-Korsakov e hanno presentato al Théatre des Champs-Elysées di Parigi *La dama di picche*, *Sadko*, *La leggenda dell'invisibile città di Kitež* e *La Chovanščina*. Fra i progetti futuri di Gergiev per la stagione 95-96 c'è *Il giocatore* alla Scala di Milano, il ritorno al Metropolitan per *La dama di picche* e all'Opera di San Francisco per *Ruslan e Ljudmila* oltre alle consuete apparizioni con il Concertgebouw, la New York Philharmonic, l'Orchestra di Santa Cecilia e la Royal Philharmonic. Per il 1996 ha ottenuto la carica di direttore artistico del Festival di Rotterdam.
Assai vasta la sua discografia a capo dell'orchestra del Kirov, che comprende la Sinfonia n.2 di Rachmaninov, *La Chovanščina*, *Guerra e pace*, *La dama di picche* e i balletti *Romeo e Giulietta* e *La bella addormentata nel bosco*. Gergiev ha inoltre inciso la Sinfonia n.3 e *Il giocatore* di Prokof'ev, *Il principe Igor*, *L'Angelo di fuoco* e *Sadko*. Fra le pubblicazioni video ricordiamo *Boris Godunov*, *La Chovanščina*, *La dama di picche*, *Guerra e pace*, *L'Angelo di fuoco* e *Sadko*.

ILDIKO KOMLOSI

Mezzosoprano ungherese, ha iniziato la carriera internazionale con la vittoria al Concorso Internazionale Luciano Pavarotti nel 1986, a seguito del quale ha interpretato la *Messa da Requiem* di Verdi con la partecipazione dello stesso Pavarotti e la direzione di Lorin Maazel.
A seguito di questa prima esperienza, Ildiko Komlosi è stata inviata in importanti teatri europei, come interprete di un vasto repertorio: nel 1989 ha debuttato alla Staatsoper di Vienna, alla Staatsoper di Francoforte e all'Opera di Amburgo. Al Teatro alla Scala di Milano nel 1990 ha sostenuto il ruolo principale di *Blimunda* di Azio Corghi, con la regia di Jerôme Savary.
Negli Stati Uniti Ildiko Komlosi ha cantato alla Houston Grand Opéra debuttando nel ruolo di Amneris in *Aida*; ha poi interpretato Oktavian in *Der Rosenkavalier* a Filadelfia e partecipato a Cleveland alla registrazione di *Der Rheingold*. Nel 1993 ha interpretato in Messico Charlotte in *Werther* e *Lucrezia Borgia* a Santiago del Cile. Durante la scorsa stagione ha cantato *Salambô* di Musorgskij in forma di concerto al Teatro San Carlo di Napoli e nell'aprile 1994 sostenuto con ottimo successo il ruolo del Compositore in *Ariadne auf Naxos* al Teatro Bellini di Catania sotto la direzione di Spiros Argiris. Nel giugno 1994 ha partecipato ad un importante evento trasmesso in diretta televisiva da Sarajevo in collaborazione con l'ONU: il *Requiem* di Mozart con l'Orchestra e il Coro Filarmonici di Sarajevo diretti da Zubin Mehta.
Trale opere più frequentamente eseguite da questa cantante ricordiamo *Carmen* (protagonista), *Anna Bolena* (Giovanna Seymour), *Der Rosenkavalier* (Oktavian), *La Favorita* (Leonora), *Adriana Lecouvreur* (Brincipessa Bouillon), *Il castello del Principe Barbablù* (Judit), *Samson et Dalila* (Dalila), *La clemenza di Tito* (Sesto), *Werther* (Charlotte), *Ariadne auf Naxos* (Der Komponist).
Recentemente ha preso parte con grande successo personale ad una nuova produzione di *Der Rosenkavalier* al Festival di Charlestone negli Stati Uniti, sotto la direzione di Spiros Argiris, mentre prossimamente sarà impegnata in una lunga tournée internazionale dell'Orchestra del Festival di Budapest diretta da Adam Fischer con *Il castello del Principe Barbablù* di Bartók (che toccherà Stoccarda, Francoforte, Londra e Bruxelles) e nel debutto come Dorabella in una nuova produzione di *Così fan tutte* all'Opera di Amburgo.

ORCHESTRA DEL TEATRO MARINSKIJ

Il Teatro Marinskij è stato fondato nel 1783 con un decreto dell'Imperatrice Caterina la Grande, al fine di mettere in scena i primi esempi di opera comica russa e le migliori opere di compositori stranieri.Disegnato dall'architetto italiano Caterino Cavos, il Teatro è stato riaperto nel 1860 ed intitolato a Maria, moglie dello Zar Alessandro II. Nel periodo successivo alla rivoluzione d'ottobre il teatro fu intitolato al nome di Kirov, uno dei più famosi leader rivoluzionari, per poi tornare recentemente alla denominazione originaria, celebrata con un grande Gala alla Royal Opera House, Covent Garden, in presenza dei reali inglesi.
Dopo la direzione di Juri Temirkanov, nel 1988 Valerj Gergiev fu nominato Direttore Artistico e Musicale dell'Opera Kirov.
Nella sua prima stagione al Teatro Kirov presentò il festival dedicato a Musorgskij, durante il quale furono realizzate 5 opere del grande compositore, tra le quali *La Chovanščina*, trasmessa in mondovisione.
L'Opera Kirov iniziò così sotto la bacchetta di Gergiev un'intensissima attività, che negli ultimi anni ha toccato le più importanti istituzioni e centri musicali internazionali tra cui il Metropolitan di New York, la Royal Opera House, Covent Garden, il Teatro alla Scala di Milano, il Théatre des Champs Elysées a Parigi la NHK di Tokyo, oltre ai maggiori festivals internazionali, in Inghilterra, Finlandia, Francia, Germania, Olanda, Israele, Italia, Giappone, Scozia e Stati Uniti, tanto con l'intera compagnia per l'esecuzione di produzioni operistiche, quanto con l'Orchestra Kirov che ha suonato nelle maggiori sale del mondo fino, alla Carnegie Hall in un concerto salutato come uno dei maggiori eventi musicali dell'anno.
Parallelamente l'Opera Kirov e Valerj Gergiev svolgono una intensa attività in patria, caratterizzata dalla sempre elevatissima qualità musicale che ha portato nuovamente San Pietroburgo al centro dell'attenzione della stampa e del pubblico internazionali, particolarmente durante il Festival delle Notti Bianche che ogni anno, nel mese di giugno, porta nella città baltica alcuni tra i maggiori artisti viventi. Nell'edizione del 1992 anche Placido Domingo fu ospite del Teatro Marinskij, in una delle sue indimenticabili interpretazioni di *Otello*.
Allo stesso tempo l'Opera Kirov e Valery Gergiev hanno svolto una straordinaria attività discografica e televisiva che ha portato alla realizzazione di numerose produzioni tra le quali ricordiamo *Guerra e pace* di Prokof'ev, *La dama di picche* e *Iolanta* di Čajkovskij, *Sadko* di Rimskij-Korsakov, *Il Principe Igor* di Borodin e *La Chovanščina* di Musorgskij oltre a registrazioni sinfoniche con l'Orchestra del Teatro che vanno dalla Terza Sinfonia di Rachmaninov, alla musica integrale dei balletti *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev e *La bella addormentata* di Čajkovskij. A ciò si aggiungono due raccolte di musica russa intitolate *White Nights* e *Russian Spectacular*, salutate con entusiastici commenti di pubblico e critica internazionali.
La futura attività del Teatro è volta ad una sempre maggiore internazionalizzazione del repertorio, che porterà prossimamente ad eseguire a San Pietroburgo - tutte e per la prima volta in lingua originale- *Aida* e *La forza del destino* di Verdi, *Salome* di Richard Strauss, oltre ad una serie di opere del repertorio wagneriano.

ORCHESTRA DEL TEATRO MARINSKIJ

violini primi
Juri Agaradniuk (spalla)
Piotr Feinberg
Renat Hismatulin
Ludmila Malan
Leonid Vekser
Elena Bierdnikova
Serguey Zakurin
Boris Vassiliev
Tatiana Russezkaya
Vsevolod Vassiliev
Grair Chtilian
Lolita Silvian
Mark Kogan
Nina Pirogova
Elena Shorokova

violini secondi
Georgy Strautmann
Viktor Kirjakov
Jeana Abdulaeva
Alexander Salaviov
Svetlana Juravkova
Igor Kachanov
Ildar Gatov
Alexander Vassiliev
Vladimir Ivanov
Alexander Shestakov
Ivan Krassilnikov
Elena Chaitova
Elena Gantvork

viole
Olga Kirilova
Stanislav Popov
Robert Pakkanen
Viktor Sacharov
Sergey Evtikov
Ekaterina Garchina
Elena Salaviova
Dimitri Vesselov
Andrej Pavluchenkov
Kostantin Bychkov

violoncelli
Ianna Zatzaelo
Alexander Ponomarienko
Nikolai Vassiliev
Vitaly Naidich
Mikail Slavin
Riza Gimaletdinov
Boris Mejvinsky
Zenon Zalizaelo
Sarkis Ginossian
Kyril Bogotiriev

contrabbassi
Kostantin Kirikov
Vladimir Schostak
Alexander Alexeev
Dennis Kashin
Alexander Belokon
Alexander Chubahin
Alexander Haindrava

flauti
Victor Cherinkov
Natalia Shlikova
Vassily Vieland
Margarita Maistrova
Daria Cheesova

oboi
Viacheslav Lupachev
Alexander Truchov
Serghey Bliznizov
Mleonid Kotkos
Leonid Sirotkin

clarinetti
Gennadi Volobuev
Ivan Tierski
Vladimir Hulik
Alexander Schoka
Vladimir Juchencko
Juri Zuraev
Marina Shaposhnikova

fagotti
Igor Gorbunov
Valentin Kapustin
Feodor Tolstoj
Alexander Sharikin
Michail Krasnov

corni
Dimitri Vorontzov
Igor Prokofieff
Vladimir Smirnov
Valery Papirin
Andrej Antonov
Leondi Kiselov
Vassili Ushnezov*
Serguey Faustov

trombe
Vassili Kan
Juri Fokin
Serguey Kruchkov
Alexander Smirnov
Dimitri Jermilov

tromboni
Andrej Smirnov
Igor Jakovlev
Nikolai Schevnin
Nikolai Timofieff
Nikolai Slepniov

basso tuba
Valestin Avvakomov

timpani e percussioni
Serguey Antoshkin
Valery Javnierchik
Valery Kniga
Michail Peskov
Juri Mishenkov
Juri Alexeev

arpa
Odarka Voshak

celesta
Valeria Rumianzeva

archivio musicale
Tatiana Usniezova

tecnici dell'orchestra
Vladimir Gulaev
Zadar Abdulin

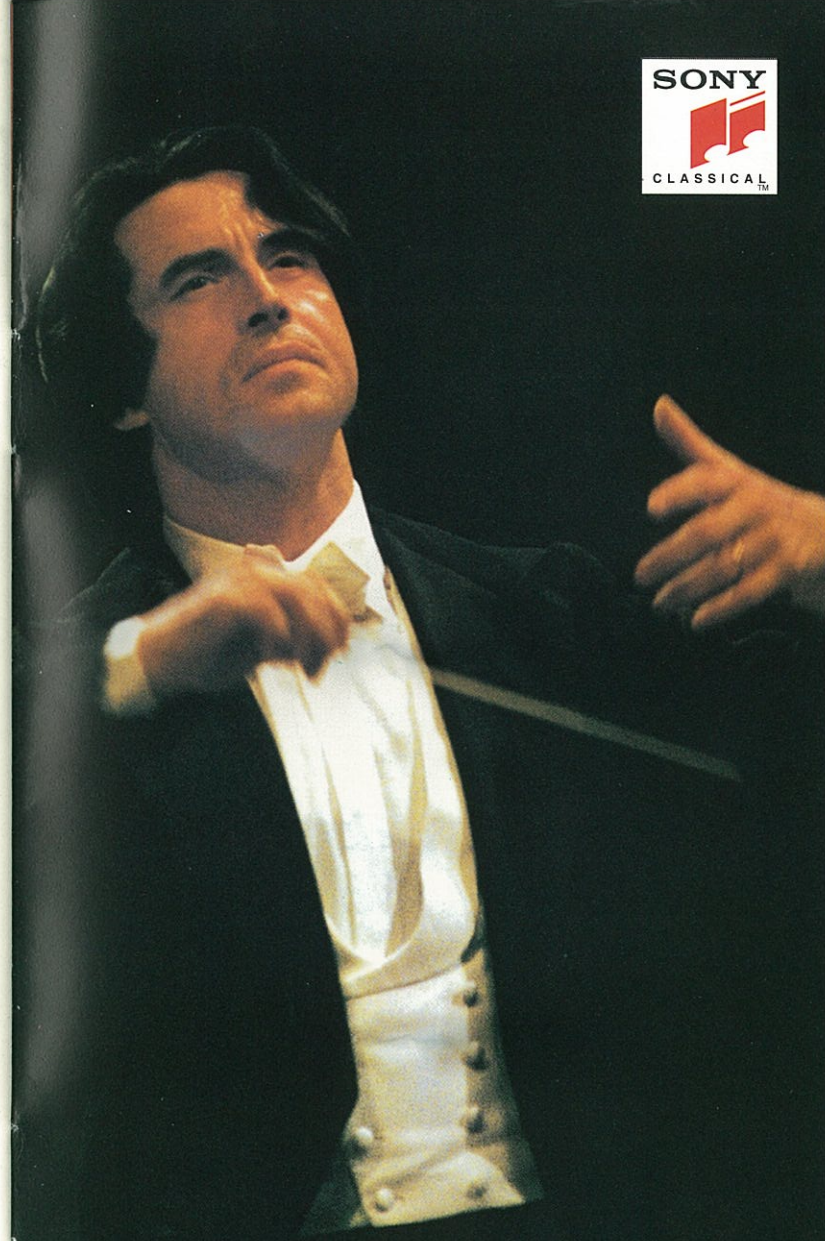
Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1995 di
Ravenna Festival
viene realizzata grazie a

Associazione Amici di Ravenna Festival

AGIP spa
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Alma Petroli
Ambiente spa
Assicurazioni Generali
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla spa
Bulgari spa
Carimonte Banca spa
Cassa di Risparmio di Ravenna spa
CMC Ravenna
Credito Romagnolo
Deco Industrie spa
ESP Shopping Center
EVC Italia
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Gruppo Fininvest
Industriali di Faenza
ITER
Lega Cooperative Ravenna
Lonza spa
Parmacotto spa
Sapir spa
SHR Gruppo Sarema
Video on Line

Si ringrazia Ravenna Teatro per la preziosa collaborazione



RICCARDO MUTI

RICCARDO MUTI
NORMA

EMI CLASSICS

CORRIERE DELLA SERA
Riccardo Muti: ritorno alla *Norma*.
Il capolavoro dell'800 nell'elaborazione di un grande interprete.

"...quest'importante edizione è una tappa decisiva..."
(Paolo Isotta)

LA REPUBBLICA
Muti ricrea *Norma*.Trionfo a Ravenna per l'opera di Bellini.

"L'edizione di Norma ... rappresenta un approdo interpretativo importante: ineludibile per chi intenda riappropriarsi, da spettatore o da studioso, del mondo romantico più caratteristico dell'opera italiana."
"...una Norma da amare e da studiare ... di straordinaria presenza e intelligenza la prestazione del coro..."
(Angelo Foletto)

IL MATTINO
Norma, liriche emozioni. Un'edizione di esemplare equilibrio.

"Riccardo Muti ha chiamato a Ravenna i complessi del Maggio Musicale Fiorentino, cui lo legano ricordi annosi e fortissimi: bella la prova dell'orchestra ... e magnifica quella del coro."
(Daniele Spini)

IL RESTO DEL CARLINO
Norma degli incanti.

"... il risultato esecutivo ed interpretativo di questa produzione ha superato di gran lunga le più ottimistiche previsioni. Questa si qualifica come la realizzazione musicale più straordinaria ... di questi ultimi anni."
(Adriano Cavicchi)

GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO
Muti, grande *Norma* intima e passionale.
Autentico trionfo...

"... incandescente e innovativo viaggio musicale nel mondo belliniano ... di grande pregio il cast vocale ... Superbe le prove dell'Orchestra e del Coro del Maggio Musicale Fiorentino, protagonisti indiscussi sotto l'eccellente bacchetta di Muti. Successo caldissimo per tutti e ovazioni interminabili per Riccardo Muti."
(Osvaldo Scorrano)

EMI CREATIVE SERVICES

3 COMPACT DISC
CDS 5554712