



RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

**ORCHESTRA SINFONICA
NAZIONALE DELLA RAI**

**CORO DEL TEATRO
REGIO DI TORINO**

direttore

ALUN FRANCIS



SHR



GRUPPO

SAREMA

*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**.

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Basilica di Sant'Apollinare Nuovo
Domenica 9 luglio 1995 ore 21

**Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai**

**Coro del Teatro Regio
di Torino**

direttore
Alun Francis

maestro del coro
Bruno Casoni

mezzosoprano
Anna Maria Di Micco

basso
Stefano Rinaldi Miliani

Igor' Fedorovič Stravinskij (1882-1971)

Messa

per coro misto e doppio quintetto di fiati

Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
Agnus Dei

“Vom Himmel hoch da komm ich her”

per coro misto e orchestra
da Johann Sebastian Bach

Requiem canticles

per soli, coro misto e orchestra

Prelude
Exaudi
Dies Irae
Tuba Mirum
Interlude
Rex tremendae
Lacrimosa
Libera me
Postlude

Requiem Canticles

Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
Quando coeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.
Quando coeli movendi sunt et terra.
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.
Libera me.

Vom Himmel hoch

Vom Himmel hoch da komm'ich her
Ich bring'euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring'ich so viel,
Davon ich sing'n und sagen will.

Cantici di Requiem

Accogli la mia preghiera, a te quanto è carne verrà.

Giorno dell'ira, quel giorno
sfalderà l'universo in una vampa,
testimoni David e la Sibilla.
Quanto grande sarà il terrore
quando verrà il Giudice
ad esaminare ogni cosa rigorosamente.

La tromba spargendo un suono prodigioso
per i sepolcri di tutte le terre
spingerà tutti innanzi al trono.

Re di terribile maestà
che doni salvezza gratuita a chi deve essere salvato
salva me, fonte di pietà.

Pieno di lacrime quel giorno
in cui dalla vampa risorgerà
il peccatore che deve essere giudicato.
Abbi dunque pietà di costui, o Dio
Gesù Signore buono,
dona a loro pace. Amen

Salvami Signore dalla morte eterna,
in quel giorno tremendo,
quando saranno mossi i cieli e la terra
quando verrai a giudicare il mondo attraverso il fuoco.
Son divenuto tremante, e temo
quando sarà venuta la fine e l'ira dovrà venire,
quando saranno mossi i cieli e la terra.
Quel giorno, giorno dell'ira, di rovina e miseria
giorno grande e amaro tanto.
Salvami.

Dall'alto dei cieli

Dall'alto dei cieli io, ecco, qui giungo
io reco a voi nuove buone notizie.
Di buone notizie ne porto così tante:
ne voglio cantare e dire.

Igor' Fëdorovič Stravinskij

Messa

Vom Himmel hoch da komm ich her

Requiem canticles

Quattro anni dopo aver finito *Babel*, e cioè nel 1948, Stravinskij pubblicò finalmente la *Messa* che impegnava da tanti anni la sua fantasia creatrice. È molto significativo che questa *Messa* sia uno dei pochi lavori di Stravinskij composti senza la sollecitazione di nessuna circostanza esteriore, di nessuna commissione, ma solo per soddisfare una sua intima necessità. Molto significativo è anche il fatto che un compositore di professione greco-orientale come Stravinskij abbia scritto una *Messa* cattolica, e per di più di destinazione liturgica: giacché non possono sussistere dubbi di sorta sulla pratica destinazione di questa opera per il rito romano. Ciò risulta non solo dall'uso del testo latino, dal suo carattere e dalle sue dimensioni (per la sua durata di 17 minuti essa rientra perfettamente nei limiti di tempo entro i quali si suol celebrare la *Messa* cattolica), ma è dimostrato in modo incontrovertibile dal fatto che l'intonazione del *Credo* è assegnata alla voce d'un sacerdote, riproducendo esattamente e senza alcun accompagnamento la rituale melodia gregoriana colla quale esordiscono il I, il II e il III *Credo* dell'*Ordinarium Missae* della chiesa cattolico-romana, nella sua *Editio Typica*.

Nel caso di Stravinskij il fatto di aver composto una *Messa* cattolica non è dovuto certamente a circostanze simili a quelle che indussero il protestante Bach a comporre una *Messa* latina (Bach era allora al servizio d'un principe cattolico). Pensando a talune dichiarazioni programmatiche fatte in passato dall'autore, come quella in cui egli affermava che la sua preoccupazione principale risiedeva «in una parola che conteneva tutto un programma: sillaba...» e che per il testo della *Perséphone* (1934) non aveva cercato «*que des syllabes, des belles, fortes syllabes...*» si poteva anche fare l'ipotesi che sia stato semplicemente il testo latino ad attrarre il musicista. Per questa lingua Stravinskij ha mostrato una speciale predilezione fin dal tempo

dell'*Œdipus Rex* e della *Sinfonia di Salmi*, sulla cui partitura è specificato l'obbligo di non tradurre la versione che la *Vulgata* dà dei testi biblici, ma di cantarli sempre in latino. Comunque un'esplicita dichiarazione dello stesso Stravinskij è venuta a togliere ogni possibile dubbio sulla realtà delle ragioni, intime e profonde che devono averlo determinato a scrivere questa *Messa*. In un'intervista concessa in occasione della prima veneziana dell'opera *Carriera del libertino* (*The Rake's Progress*, 1951), Stravinskij, rispondendo al quesito se la sua concezione della libertà fosse simile a quella cattolica, si espresse infatti in questo modo inequivocabile: «cattolica romana, certamente. Ma non c'è da stupirsi. Io sono cresciuto nella profonda ammirazione del cattolicesimo, portato a questo dalla mia educazione spirituale come dalla mia natura (sono assai più un occidentale che un orientale). La religione ortodossa che professo è abbastanza vicina al cattolicesimo. E non sarebbe da meravigliarsi se un giorno diventassi cattolico». Nel rito cattolico Stravinskij deve aver ravvisato soprattutto quella universalità che costituisce una delle sue maggiori aspirazioni e che manca al rito orientale legato ai particolarismi nazionali. In *Expositions and Developments* Stravinskij adduce ancora altre ragioni che l'avrebbero determinato a comporre una *Messa* cattolica. Questa sua *Messa* sarebbe stata «provocata in parte da certe Messe di Mozart» che egli lesse nel 1942 o 1943 giudicandole dei «*Rococo operatic sweets-of-sin*». Ora a noi non importa qui se tale accusa di «peccaminosità operistica» mosso da Stravinskij a Mozart sia giustificabile o sia invece da ascrivere ad un certo bigottismo musicale di tipo ceciliano. Interessa invece rilevare che Stravinskij dichiarò di aver reagito alle Messe mozartiane decidendo di scrivere una sua *Messa*, alla cui composizione, come s'è visto, egli era d'altronde da tempo interiormente preparato. Ai fini del nostro assunto interessa ancora maggiormente che Stravinskij dichiarò d'aver voluto scrivere «una *Messa* vera e propria» da usarsi cioè liturgicamente. Un simile uso non sarebbe stato possibile nella Chiesa russa, dal momento che la tradizione ortodossa vieta l'uso di strumenti musicali per i suoi servizi; d'altra parte Stravinskij dice

di sopportare il canto non accompagnato solo nel caso di musiche armonicamente molto primitive (come sono, appunto, i suoi *Tre cori sacri*). Ora la *Messa* non doveva certamente configurarsi come un lavoro "armonicamente primitivo", anche se in fin dei conti essa avrebbe assunto un aspetto prevalentemente arcaico. Infatti, per il suo *ethos*, questa *Messa*, come già i *Tre cori*, assume un certo aspetto paleocristiano. Nei *Cori* questo aspetto riporta allo spirito della musica bizantina e si sostanzia nella *Messa* di modi gregoriani: ma bisogna sottolineare che, mentre nella antica musica ecclesiastica il livellamento espressivo è dovuto in parte alla patina del tempo, nelle composizioni liturgiche di Stravinskij esso si pone come una specifica qualità delle immagini sonore. Tale qualità risulta anzitutto da una quasi assoluta quiete diatonica. La trama musicale è tessuta di fibre modali che non si dispongono quasi mai in nessi politonalità o poliarmonici, ma si configurano talvolta secondo i più antichi stilemi polifonici quali il discanto o il falso bordone e s'intrecciano in liberi aggregati contrappuntistici al di fuori di ogni schema imitativo. Gli urti dissonanti che ne risultano e che servivano una volta a Stravinskij per produrre sensazioni immediate e violente non generano più degli effetti dinamici, ma prosciugano le armonie, ne elidono spesso le funzioni tradizionali, le dissanguano quasi, annullandone la tensione tonale: ed è appunto questa depurazione, questo svuotamento delle classiche entità armoniche che permette di realizzare in questa *Messa*, come già nel finale dell'*Apollon Musagète* (1928) o in alcuni tratti della *Perséphone*, un senso di calma sublime, di liberazione dalle passioni umane.

Bisogna rilevare, però, che mentre nel finale dell'*Apollon Musagète*, la staticità pietrificata, il fisso stupore appaiono intrinseci di angoscia, nella *Messa*, invece, s'intuisce che la tranquillità e il distacco dalle cose non sono il risultato di un rassegnato quanto disperato pessimismo, ma provengono dalla profonda fede religiosa del compositore. Questa fede non difetta né di amore, né di pietà, né di poesia: ma essa si riveste soprattutto della virtù di un'umiltà tale da non trovar riscontro in nessun'altra opera religiosa dovuta ad uno dei grandi compositori degli ultimi due secoli. L'estrema umiltà con

cui Stravinskij si è accostato al testo liturgico risulta del resto non solo dalla concezione architettonica e dalla intrinseca qualità espressiva della sua *Messa*, ma traspare altresì dai mezzi fonici usati per realizzarne la veste sonora: al coro di voci bianche e maschili, Stravinskij associa infatti un complesso omogeneo di soli dieci strumenti a fiato (due oboi, un corno inglese, due fagotti, due trombe e tre tromboni). L'audizione non lascia dubbi sull'appropriatezza di questo smilzo organico, la cui sonorità scarna e acerba si equilibra perfettamente con la massa corale. Escludendo a priori ogni intento coloristico, esso crea un ambiente sonoro estremamente raccolto e severo che s'intuisce come perfettamente rispondente all'assunto fondamentale del lavoro. Nello stesso ordine di idee va rilevata l'esclusione dei solisti "virtuosi" di canto: gli assoli (ad libitum nel *Gloria*, obbligati nel *Sanctus*) sono affidati a singole voci che soltanto per brevi tratti emergono dall'anonimato della massa corale. È quasi miracoloso il modo in cui il compositore riesce a concretare con mezzi così parsimoniosi ed entro i limiti della più assoluta discrezione espressiva delle immagini sonore d'un significato intenso e profondissimo. Si badi solo al senso di gioia e di sommessa giubilazione che pervade il *Gloria* e il *Sanctus*, ottenuto con nient'altro che lievissimi spostamenti degli accenti metrici e con alcune sobrie inflessioni delle curve melismatiche. In questi tratti è come se la violenta asimmetria ritmica della pagana *Sagra della primavera* si placasse e si trasfigurasse, come se le cieche forze telluriche scatenate in quel cataclisma rientrassero, definitivamente domate, nel "Grande Ordine" dogmatico di cui Stravinskij parla nei suoi scritti. Composta nel 1948, per i suoi aspetti salienti, la *Messa* rientra perfettamente nella concezione della musica sacra di Stravinskij che abbiamo messo in rilievo. Riassumeremo tale concezione ripetendo che nella *Poétique musicale* di Stravinskij c'è una proposizione enunciata fin dal primo capitolo e ripetuta a guisa di conclusione dell'ultimo, che offre la chiave per comprendere tutte le precedenti affermazioni dello stesso compositore. In questa proposizione Stravinskij definisce il senso profondo della musica e il suo fine essenziale, che

è « di promuovere una comunione, una unione dell'uomo col suo prossimo e con l'Essere ». Riconoscendo dunque alla musica la precipua possibilità di assurgere a mezzo di comunicazione con l'Essere, e assegnandole anzi il compito di realizzare codesta possibilità, anche Stravinskij finisce coll'aderire esplicitamente a quella concezione noumenica dell'arte sonora che, a volte forse a sua insaputa, i suoi capolavori non hanno mai smentito e che ha costituito da sempre il senso oscuramente presagito o il fondo sottinteso di ogni oggettivismo costruttivo, da quello fiammingo a quello dell'*Arte della fuga* e a quello dodecafonico, senso che Hanslick aveva chiarito nella celebre frase alla quale ci siamo già riferiti: «solo negandone il contenuto sentimentale si può salvare il contenuto spirituale della musica». Ed è forse qui, lo ripetiamo, che va ricercata la spiegazione di tanti paradossi di Stravinskij e della musica moderna; è forse sotto questo comune segno metafisico che nella retrospettiva storica e al di sopra di tutte quelle differenze morfologiche che oggi sembrano sostanziali, la musica europea del nostro secolo potrà apparire un giorno nella sua ideale unità spirituale.

Di poco posteriore al *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* è la trascrizione per coro e orchestra delle variazioni corali sul canto natalizio *Vom Himmel hoch da komm ich her* di J.S. Bach. Come riferisce Robert Craft, al quale la trascrizione è dedicata, Stravinskij l'intraprese con l'intento di portare nelle sale di concerto queste *Variazioni*, che della *summa contrapunctica* di Bach (le *Variazioni Goldberg*, l'*Offerta musicale* e *L'Arte della fuga*) sono la parte meno nota. Il tema di queste *Variazioni* fu particolarmente caro a Bach: oltre ad averlo armonizzato nelle raccolte di Corali, egli se ne servì ripetutamente per le sue complesse costruzioni contrappuntistiche. La maggiore composizione che egli ne trasse data dal 1746-47 e subì due successive rielaborazioni. Essa è inclusa nella parte della pubblicazione della *Bachgesellschaft* dedicata ai lavori organistici. L'autografo originale porta infatti l'indicazione "per Canones a 2 clav. et Pedal". Alla

ragione pratica di questa trascrizione indicata dal Craft, va aggiunta, a nostro parere, una determinante più sostanziale, connessa sia alla particolare situazione interiore che Stravinskij stava attraversando, sia all'esperienza formale delle sue opere contemporanee e particolarmente del *Canticum Sacrum*. Il legame con quest'ultimo lavoro riceve una particolare evidenza dalla quasi identità della compagine strumentale: rispetto all'orchestra del *Canticum* quella delle *Choralvariationen* si distingue soltanto per l'aggiunta di un secondo flauto e l'eliminazione dell'organo, della tromba bassa e del trombone contrabbasso. Nell'intenzione di Stravinskij i due lavori sembrano verosimilmente destinati a venir eseguiti insieme e, infatti, il compositore incluse le *Choralvariationen* nel programma del concerto veneziano in cui il *Canticum* conosceva la sua prima esecuzione assoluta. Dopo tanti presunti ritorni a Bach, questo esplicito accostamento a una delle opere più alte del grande Cantore acquista un significato particolarissimo. Le *Choralvariationen* non sono una semplice "trascrizione", una mera "traduzione" di immagini sonore da un ambiente timbrico all'altro. Ma non si tratta nemmeno di una di quelle "musiche al quadrato" di cui Stravinskij ci aveva dato in passato tanti esempi in cui egli s'impossessava di immagini musicali preformulate e le sottoponeva ad un vero e proprio processo di fagocitosi al termine del quale quelle immagini avevano perse le loro originarie caratteristiche distintive assumendo i tratti della sua propria personalità musicale. Come osserva ancora il Craft la riformulazione che Stravinskij ha dato delle *Choralvariationen* di Bach è un caso senza precedenti sotto l'aspetto morfologico. "Nessun trascrittore della stessa levatura ha tentato sino a tal punto di ricomporre quel che oltre ad essere un capolavoro classico perfettamente compiuto è anche un monumento di alto contrappunto; e di comporlo stilisticamente, così come un architetto che conferisca nuovi lineamenti a uno stile più antico ricomponga l'intero stile". Il che per l'opera musicale di cui si tratta concerne parzialmente anche la sostanza; difatti, pur derivando dall'originale bachiano, i nuovi contrappunti apportano dei suoni estranei allo stile armonico del pezzo

stesso.

Inoltre la maniera in cui il lavoro stravinskijano è attuato è certo più drammatica di quanto sia l'astratta polifonia dell'originale e il carattere del pezzo Bach-Stravinskij è quindi differente dal carattere della composizione bachiana.

“Ma anche così l'atteggiamento di Stravinskij sembra più rispettoso verso Bach di quello cosiddetto reverenziale; rivelando se stesso egli non pretende nulla nel nome di Bach. E, lungi dal confondere i due autori, la trascrizione di *Vom Himmel hoch* risulta come una nuova manifestazione, un nuovo inveramento musicale di entrambi”. Un inveramento che si compie all'insegna delle più alte istanze spirituali che la musica sia atta ad accogliere.

Pur collocandosi su di una linea in certo senso collaterale alla direttrice che Stravinskij segue in questa particolare fase della sua creatività, anche la trascrizione di *Vom Himmel hoch*, riflette in più d'un punto la recente esperienza del compositore. Per convincersene basti porre mente a quelle note isolate che, nella Terza Variazione, Stravinskij ha aggiunto al canone di Bach e che recano una testimonianza in più della sua attuale predilezione per Webern..

Sembra che già fin dal 1963 o dal 1964 Stravinskij abbia nutrito l'idea di comporre un Requiem vero e proprio nel quale avrebbe trovato il suo sbocco tutto quel filone funebre di cui abbiamo seguito, passo per passo, le diverse manifestazioni lungo l'intero arco della sua attività creatrice. In un articolo apparso sulla rivista londinese “Time” (inverno 1965-67) Erik Walter White affaccia l'ipotesi che sarebbe stata la notizia della morte di T. S. Eliot ad indurre Stravinskij a procrastinare per un'ultima volta la realizzazione integrale di quel progetto per attuarlo solo parzialmente nell'*Introitus* di cui abbiamo parlato poc'anzi. All'*Introitus* Stravinskij ha fatto seguire finalmente e in modo quasi immediato il suo *Requiem* (tra i due lavori s'intercala solo la brevissima parentesi costituita da un *Canone* orchestrale, su di un tema dall'*Uccello di fuoco*, della durata inferiore al mezzo minuto). Si tratta di uno dei lavori di maggior

mole che Stravinskij abbia scritto nei suoi ultimi anni dato che la sua durata si aggira sul quarto d'ora raggiungendo così quasi l'ordine di durata della sua precedente *Messa*. Stravinskij non ha comunque intitolato il suo lavoro né *Messa da Requiem* né semplicemente *Requiem*, ma *Requiem Canticles*, distinguendolo così anche nel titolo dai consimili lavori settecenteschi e ottocenteschi. Il fatto è che il titolo di *Messa da Requiem* sarebbe stato improprio dato che vi mancano i brani dell'*Ordinarium*, mentre anche i testi specifici, “propri” della Messa dei defunti, sono stati usati in una forma non integrale. L'opera, dedicata “alla memoria di Helen Buchanan Seeger”, venne eseguita per la prima volta l'8 ottobre 1966 alla Princeton University, sotto la direzione di Robert Craft. Ai critici presenti, tra i quali anche il citato White, la musica apparve, almeno in un primo momento, come non dodecafonica e nemmeno atonale. Lungi dall'essere sorprendente, tale impressione non fa che confermare la demarcazione che si andava stabilendo tra le opere vocali e quelle strumentali dell'ultimo periodo creativo di Stravinskij. Come le altre recenti musiche stravinskijane che implicano il canto, così anche i *Requiem Canticles* presentano una chiara e plastica quanto concisa articolazione formale, mentre le strutture intrinseche appaiono caratterizzate da un prevalente sapore diatonico-modale e da una polarizzazione tonale facilmente avvertibile, anche se non facile a definirsi e non facile ad inquadrarsi entro schemi analitici. Basta esaminare però con una certa attenzione il *Preludio* orchestrale col quale l'opera inizia, per avere l'immediata riprova che simili qualità non sono dovute affatto ad una rinuncia da parte di Stravinskij all'uso di una scrittura seriale, ma costituiscono per contro una ulteriore testimonianza del suo modo personale di proseguire quella “investigazione” tonale dello spazio dodecafonico, se si può dire così, iniziata dagli stessi dodecafonici viennesi, investigazione che, nel caso di Stravinskij, porta sia al ricupero di nessi tradizionali ed anche arcaici, sia alla enucleazione ed alla messa in gioco di nessi inediti. Nel *Preludio* dei *Requiem Canticles* la massa degli archi è impegnata da un capo all'altro nella

scansione percussiva e tremebonda di “tutte semicrome eguale=250” (come indica Stravinskij in un italiano alquanto approssimativo). Questa regolare, ostinata pulsazione riceve però un senso di drammatica, nervosa angoscia, da frequenti mutazioni dell’articolazione ritmica che dà vita perloppiù a battute asimmetriche di 5/16 o 7/16. Le note che materializzano questo tremito, questa specie di pauroso batticuore che agita la vicenda sonora prima che spunti il supremo giorno del giudizio e della ira, s’iscrivono entro una rete di maglie armoniche... a cui si può ricavare agevolmente che la configurazione del brano è riferibile ad una costellazione di dodici note e ad una sua forma retrograda. Questa costellazione si scinde in due campi diatonico-tonali di cui il primo comprende le note fa-do-si-la-re (col completamento di un la diesis e di un sol nella parte di un violino solo) e do diesis-re diesis-sol diesis-fa diesis-mi (più l’eventuale ricomparsa del sol che, in taluni punti si sposta dall’inizio alla fine di questo secondo segmento seriale per collegarlo alla forma retrograda della serie). Il passaggio dal primo al secondo campo tonale della serie ingenera nella prima parte del *Preludio* una specie di tensione cadenzale che il passaggio in senso inverso risolve nella seconda parte. Sopra questo sfondo armonico-ritmico un primo violino disegna, con accenti sospirosi, il profilo melodico del secondo esacordo della serie retrograda e trasposta di un tritono.

Successivamente al primo violino si associa (con valori ritmicamente sfasati) un secondo violino e, nella seconda parte del *Preludio*, una viola, un violoncello e un contrabbasso soli completano il quintetto solista eseguendo sempre delle figure riferibili ad una metà di una o l’altra delle forme dodecafoniche in cui si trasmuta la serie fondamentale, riflettendo così la dicotomia modale di quest’ultima.

La struttura armonica a simmetria centrale del *Preludio* riflette a sua volta la disposizione simmetrica dell’impianto architettonico dell’intera opera. Al centro di questa è posto infatti un *Interludio* puramente strumentale (fu questo il primo brano composto da Stravinskij) e intorno ad esso si dispongono tre pezzi vocali preceduti dal *Preludio* di cui si è detto ed altri tre

pezzi vocali seguiti da un *Postludio* ugualmente per soli strumenti.

Nel primo brano vocale, *Exaudi*, il coro canta le parole della strofa finale del Salmo che conclude l’*Introitus* della *Missa pro Defunctis*: “exaudi orationem meam ad te omnis caro veniet”. La semplicità omofona della parte corale riporta al clima dell’*Agnus Dei* della *Messa* di Stravinskij. Nel contesto estremamente sobrio e conciso, basta la ripetizione di qualche parola e di qualche intervallo per conferire all’apparente serenità del brano degli accenti di intenso, anche se represso dolore. Con “accenti in piano” anche l’orchestra accompagna, intramezza e inquadra delicatamente il disadorno corale. Segue il *Dies Irae*; qui improvvisamente e per brevi attimi, prorompe l’originaria violenza di Stravinskij, violenza connaturata alle stesse radici del suo temperamento e dell’arte che, come una molla carica di energia, agisce potenzialmente anche quando è frenata o del tutto trattenuta come avviene in tante musiche stravinskijane, domate ed inibite, ma pur sempre cariche di una latente tensione. Nel *Dies Irae* però questa molla scatta e orchestra e coro “esplodono come un razzo” per dirla con le parole di White. Pianoforte, archi e timpani contorcono la forma inversa della serie fondamentale in un fulmineo, fortissimo e violento arabesco sulle cui note estreme il coro, sostenuto dagli ottoni, declama fortemente il terrore del *Dies Irae* e ripete quest’ultima parola, pianissimo “come eco”, come se lo spavento soffocasse la voce dell’umanità. Nuovo lampo del pianoforte e degli archi e nuova esclamazione: *Dies illa*. Dopo una terza lingua di fuoco il canto cessa: il resto delle due strofe del *Dies Irae* sarà articolato dal coro intero “parlando sottovoce” sullo sfondo della gragnuola di note del pianoforte che sgrana le forme seriali intere e dimezzate, permutate e roteanti, raddoppiate dai suoni scheletrici dello xilofono, dai sibilati dei quattro flauti, dalle interiezioni dei tromboni tenori. Quando il pianoforte, i timpani e gli archi riprendono i lampeggianti passi dell’inizio, il coro non sembra avere più voce per rispondere e solo dopo un secondo scatto di questi strumenti, le voci gridano e riecheggiano per un’ultima volta il pregnante motivo ritmico del *Dies Irae*.

A nostro avviso Stravinskij raggiunge in questo brano uno dei vertici della sua creatività, e non solo di quella recente. Non esiste in tutta la letteratura musicale un altro *Dies Irae* in cui una simile potenza drammatica si attui con tanta economia di mezzi.

Dopo il *Dies Irae*, Stravinskij ha musicato una strofa del *Tuba mirum* affidandone il canto, secondo l'uso tradizionale, al basso solista e facendolo accompagnare dalle due trombe, dal primo trombone e finalmente dai due fagotti. Il brano si basa principalmente sulla inversione della serie fondamentale e sulla sua forma originaria distribuite tra solista e strumenti in modo da creare intorno al melisma vocale una livida atmosfera in cui riecheggiano i rauchi squilli delle trombe nel registro basso.

A questi primi tre brani vocali segue l'*Interludio* orchestrale che forma l'asse architettonico intorno al quale, come s'è già detto, andò configurandosi, anche cronologicamente, l'intera opera. Scritto per flauti, fagotti, corni e timpani, l'*Interludio* trae spunto da un inciso ritmico analogo a quello del *Dies Irae*. Seguono ora altri tre brani vocali. Omettendo il testo della sequenza che va da "Mors stupebit" fino a "sit securus", Stravinskij compone la prima strofa del *Rex tremendae* formulandola per le quattro voci del coro trattato alternativamente in modo contrappuntistico e omofono e accompagnate da una tromba e da un trombone con passi formati da intervalli quasi espressionisticamente tesi e divaricati. Flauti e archi bassi inseriscono in questo paesaggio sonoro i tremiti ritmici di glaciali accordi ostinatamente ribattuti. Da questa strofa si passa al *Lacrimosa*, musicato interamente. Protagonista del brano è il contralto solo in unione con i flauti, l'arpa e due contrabbassi la cui parte viene intramezzata da brevi interventi degli archi e dei tromboni con sordina. Nella parte del canto si alternano lamentosi melismi e supplichevoli sillabazioni. Anche il Responsorio conclusivo della Messa funebre, *Libera me*, è stato composto interamente da Stravinskij nella forma di un corale omofono, sillabato da quattro voci soliste del coro sullo sfondo tenebroso creato dal resto del coro che, salmodiando, recita ("tutti parlando in piano") lo stesso

testo. I quattro corni accompagnano le voci con sonorità che il White paragona giustamente a quelle di un armonium scorgendovi delle "ombre di Rossini" cioè evidentemente del Rossini della *Petite messe solennelle*. Se non le figure musicali, il sommesso clima espressivo del brano può suggerire anche il ricordo della *Messe des pauvres* di Erik Satie, incupita e drammatizzata. Il *Postludio* si articola in tre sezioni di cui ognuna viene a poggiare su di una prolungata nota del corno che si enuclea da un accordo dei flauti, del pianoforte e dell'arpa. Nell'orma di questa nota, la celesta, le campane e il vibrafono istradano con regolare moto periodico, processioni di accordi perfettamente livellati nelle durate e nelle intensità, perfettamente anonimi perché privati di qualsiasi individuale tensione armonica e dissolti nelle pure aure timbriche di uno scampanio celeste. Il culto delle campane che Stravinskij aveva nutrito da sempre trova qui il suo mistico approdo. La qualità timbrica di questo brano conclusivo ha potuto suggerire un accostamento col Boulez delle *Improvisations sur Mallarmé*. Nella cronaca citata, il White dichiara a buona ragione la superficialità di una simile associazione e scorge "in questi verticali a campane accuratamente calcolati, in certo qual modo un parallelo seriale al corale finale delle *Sinfonie di strumenti a fiato* di Stravinskij". Come in quel corale, così anche qui ogni sentimento personale si dissolve, confluendo in un senso di universale pietà e solidarietà umana davanti alla notte incombente in cui ogni esistenza terrestre è destinata a scomparire. Nel *Song* posto al centro di *In Memoriam Dylan Thomas* (una delle poche pagine stravinskijane effettivamente e direttamente improntate ad un esplicito pathos espressivo), il compositore dava veste ed efficacia musicale ai versi del poeta il quale, ribellandosi alla morte del proprio padre, sollecitava la voce di protesta di tutti gli uomini, esortandoli a non accettare docilmente il trapasso in questa fatale "buona notte", ma ad insorgere contro il "morire della luce":

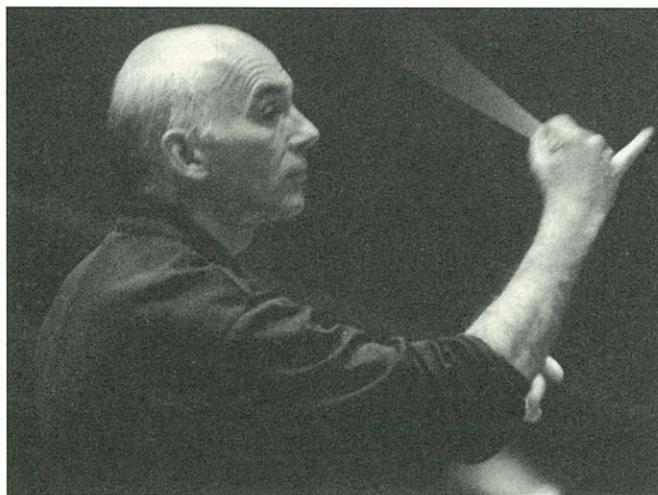
*Do not go gentle into that good night
Old age should burn and rave at close of day
Rage, rage against the dying of the light.*

Intonando questi struggenti versi, Stravinskij metteva

evidentemente tra parentesi la sua tranquilla fede religiosa e rifiutava anche la rassegnazione stoica che valeva a conferire una dignità rituale alle sue tragiche musiche greche. I *Requiem Canticles* sono invece un'opera intimamente drammatica, ma che non vuole essere tragica. Al contrario, ci sembra che nel *Postludio* di quest'opera Stravinskij abbia raccolto e sublimato il senso ultimo di tutta la sua opera che dovrebbe recare pace e conforto mediante la catarsi consolatrice di un'esperienza umana il cui simbolo più evidente resta la figura di *Œdipus*, impotente giocattolo in balia di un cieco destino: senza essere colpevolmente responsabile del male di questo mondo, egli ne ha tuttavia parte e lo deve scontare ed espiare senza poter attendere il perdono come meritato premio, ma solo come imperscrutabile grazia. A questa grazia ci pare che aspiri l'arte dell'ultimo Stravinskij e che di essa egli vorrebbe rendere partecipi i suoi simili comunicando – come suona una sua proposizione già citata – “con l'Essere e col prossimo”. Ma anche per chi volesse considerare la vagheggiata partecipazione stravinskijana alla “realtà ontologica” come un'illusoria apparenza e la sua conclamata fede come frutto di narcotica autosuggestione, le concrete risultanze creative di simili premesse spirituali dovrebbero costituire le più nobili occasioni per fruire delle “consolationes musicae”, se non altro su di un piano estetico. Giacché l'arte di Stravinskij resta sempre valida anche come pura “arte per l'arte”.

Roman Vlad

(da “Stravinsky” - Torino, Giulio Einaudi Editore 1973)



ALUN FRANCIS

È Direttore Principale dei Berliner Symphoniker, che hanno recentemente rinnovato all'unanimità il suo contratto per altri tre anni. Precedentemente era stato dal 1966 al 1977 direttore dell'Ulster Orchestra di Belfast, dal 1980 al 1985 Direttore Musicale della Northwest Chamber Orchestra di Seattle, dal 1987 al 1991 Generalmusikdirektor della Nordwestdeutsche Philharmonie e dal 1991 al 1994 direttore stabile dell'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento.

Ha diretto le maggiori orchestre inglesi, incluse quelle della BBC, la Philharmonia, la Royal Philharmonic Orchestra, la English Chamber Orchestra, la City of Birmingham Symphony Orchestra e i London Mozart Players. Come direttore ospite è stato invitato dall'Orchestra Filarmonica di Stoccarda, dalle Orchestre Sinfoniche delle Radio di Berlino (RIAS), Francoforte, Colonia, Saarbrücken e Amburgo, dalla Philharmonia Hungarica, dall'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino, di Roma, di Napoli e dalla Nordwestdeutsche Philharmonie. E invitato ogni anno alle Berliner Festwochen di settembre. È stato inoltre ospite di numerosi Festival internazionali, quali le Wiener Festwochen, l'Arhus Festival in Danimarca, gli Henry

Wood Promenade Concerts di Londra, il Carinthische Sommerfest in Austria, l'Hong Kong Arts Festival; ha inoltre diretto i Berliner Symphoniker ai Festival di Atene ed Ankara. Nel 1983 Henryk Szeryng lo ha invitato a dirigere il suo Golden Jubilee Concert al Royal Festival Hall di Londra per celebrare i suoi cinquant'anni di attività concertistica. Il suo repertorio comprende oltre cinquanta opere, che abbracciano un arco di tre secoli: ricordiamo in particolare a Londra la prima ripresa in epoca moderna di *Gabriella di Vergy* di Donizetti, trasferita anche su disco; ha inciso anche *Ugo Conte di Parigi* e *Maria Padilla* di Donizetti, *Cristoforo Colombo* e *Robinson Crusoe* di Offenbach. Nel 1983 gli è stato conferito il premio "Best Classical Recording" dal Sunday Times di Londra. Ha diretto numerose partiture di autori del nostro secolo, tra cui Berio, Scelsi e Stockhausen, comprese alcune prime esecuzioni di compositori sia europei che americani. Compositore egli stesso, ha scritto musiche di scena per lavori teatrali e colonne sonore per il cinema.

BRUNO CASONI

Nato a Milano, si è diplomato in pianoforte, composizione e musica corale al Conservatorio "Giuseppe Verdi" della città, dove ha anche seguito corsi di direzione d'orchestra. Diventato direttore del Coro del Teatro Pierluigi da Palestrina di Cagliari, è successivamente passato al Teatro alla Scala, dove dal 1983 fino al 1994 è stato Altro Maestro del Coro. Dal 1979 è docente di Esercitazioni corali al Conservatorio di Milano. Nel 1984 ha fondato il Coro dei Pomeriggi Musicali di Milano, che ha diretto fino al 1992. Parallelamente, ha collaborato con numerose istituzioni e festivals italiani e stranieri, sia come direttore del coro che come direttore d'orchestra. Ha effettuato numerose tournées in tutti i continenti ed ha inciso diversi dischi, il più recente dei quali è la *Petite Messe Solennelle* di Rossini. Nel 1994 è diventato Direttore del Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala e Direttore del Coro del Teatro Regio di Torino.

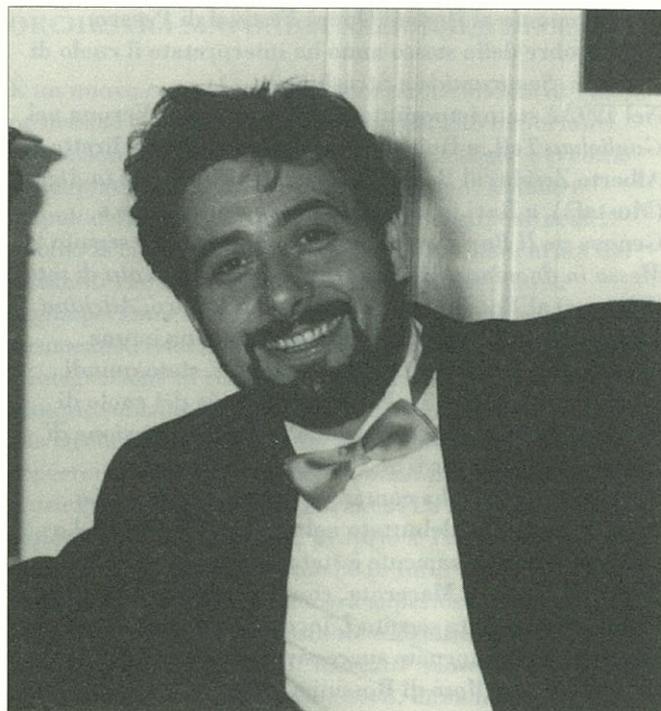


ANNA MARIA DI MICCO

Ha iniziato gli studi musicali come flautista per proseguire la formazione dedicandosi allo studio del Canto presso il Conservatorio dell'Aquila. Dopo aver vinto il concorso Cascina Lirica 1990, è stata segnalata tra le voci più interessanti del Concorso Viotti 1991, grazie al quale accede alla Accademia Rossiniana di Pesaro nell'anno 1992. Nel 1991 Anna Maria Di Micco aveva debuttato al Festival di Todi in *Suor Angelica* e successivamente al Comunale di Treviso in *Noye's fludde* di Britten.

Raffinata interprete del repertorio barocco, Anna Maria Di Micco ha dato voce a Flora ne *Il nascimento dell'Aurora* di Albinoni per la direzione di Claudio Scimone e più recentemente ha debuttato come protagonista della *Juditha triumphans* di Vivaldi, diretta da Alberto Zedda al Schauspielhaus di Berlino. Nel maggio 1994 è inoltre tornata al Teatro La Fenice di

Venezia per *L'Orfeo* di Monteverdi diretto da René Clemencic. Ha inoltre cantato numerosi oratori tra i quali *The Messiah* di Haendel, lo *Stabat Mater* di Pergolesi e inoltre la *Messa da Requiem* di Donizetti, sotto la direzione di Gianluigi Gelmetti al Festival di Schwetzingen. Come interprete del repertorio rossiniano, ha cantato *Tancredi* a Düsseldorf con Alberto Zedda e successivamente in Francia a Poissy e Clermont Ferrand. Ha poi debuttato nel ruolo di Maria nel *Mosè* di Rossini alla Fenice di Venezia accanto a Ruggero Raimondi, in una produzione di Pierluigi Pizzi mentre nel 1993 alla Scala di Milano è stata Isaura nel *Tancredi* diretto da Daniele Gatti, sempre per la regia di Pierluigi Pizzi. Recentemente è stata protagonista de *L'Italiana in Algeri* a Brescia, Bergamo e Cremona ottenendo unanimi consensi di critica e pubblico e imponendosi come una delle più promettenti interpreti di questo repertorio. Un'altro debutto importante è avvenuto poi al Teatro Regio di Parma nel dicembre 1994 - il ruolo di Quickly in *Falstaff* sotto la direzione di Gustav Kuhn; nel febbraio ha ottenuto grande successo cantando a Colonia un concerto accanto a José Carreras. Recentemente ha interpretato il ruolo di Quickly a fianco di Renato Bruson in una produzione di *Falstaff* al Teatro Carlo Felice di Genova sotto la direzione di Aldo Ceccato. Tra gli impegni di quest'estate il debutto come Cherubino in una produzione de *Le Nozze di Figaro*, presentata dalla Kammeroper di Vienna nell'ambito del Festival Estivo Mozartiano nei giardini del Castello di Schönbrunn (luglio 95) e una tournée con il Teatro Lirico di Cagliari (Lola in *Cavalleria Rusticana*), mentre in settembre sarà solista della *Messa per Rossini* di Verdi ed altri compositori, proposta dal Teatro Bellini di Catania. La prossima stagione la vedrà debuttare nel ruolo di Suzuki al Teatro Comunale di Bologna in una *Madama Butterfly* con la regia di Bob Wilson poi in quello di Charlotte in una produzione di *Werther* alla Kammeroper di Vienna. Successivamente canterà *Luisa Miller* (Federica) al Teatro Comunale di Firenze, *Griselda* di Vivaldi al Teatro Filarmonico di Verona, e nel 1998, Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia* alla Scala di Milano.



STEFANO RINALDI MILIANI

Nato a Roma, ha studiato canto al Conservatorio "Santa Cecilia", perfezionandosi in seguito con Ettore Campogalliani e Sesto Bruscantini. Nel 1988 ha vinto il Concorso "Belli" di Spoleto, debuttando al Teatro Nuovo della stessa città in *Così fan tutte* e ne *L'Italiana in Algeri*. Nel gennaio 1989 è risultato tra i vincitori del XXXI Concorso Nazionale per giovani cantanti lirici al Teatro Regio di Parma, debuttando ne *La donna del lago* (Douglas). Nel 1990 è stato Masetto in *Don Giovanni* a Colonia e ha partecipato al corso di perfezionamento dell'Accademia Rossiniana di Pesaro tenuto da Alberto Zedda e Philip Gosset. Nel gennaio 1991 ha cantato all'Opera di Roma in *Ermione* di Rossini, partecipando poi alle produzioni di *Semiramide* (Oroe) a Catania, de *Il Flauto magico* al Teatro Comunale di Bologna, de *La Muette de Portici* al Ravenna Festival e de *La Cambiale*

di matrimonio al Rossini Opera Festival di Pesaro.

Nell'ottobre dello stesso anno ha interpretato il ruolo di Assur in *Semiramide* a Strasburgo.

Nel 1992 è stato impegnato al Filarmonico di Verona nel *Giulio Cesare*, a Duisburg nello *Stabat Mater* diretto da Alberto Zedda, al Regio di Torino ne *L'Italiana in Algeri* (Mustafà), a Bari in *Edipo a Colono* di Rossini e a Genova ne *Il Barbiere di Siviglia*. Hanno fatto seguito la *Messa in do minore* di Mozart a Trieste, *La scala di seta* (Blansac) al Rossini Opera Festival di Pesaro, *Adriana Lecouvreur* e *L'Italiana in Algeri* a Messina in una produzione dell'Opéra di Montecarlo. È stato quindi interprete al Teatro La Fenice di Venezia del ruolo di Assur in *Semiramide* e di Apollo in *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi al Comunale di Bologna.

Nel corso del 1993 ha cantato a Reggio Emilia ne *La Scala di seta* e ha debuttato nel ruolo di Colline ne *La Bohème*. Successivamente è stato protagonista de *Le Nozze di Figaro* a Macerata, con la direzione di Gustav Kuhn. Hanno fatto seguito *L'incoronazione di Poppea* a Messina, dove è tornato successivamente per *La sonnambula*, e *Mosè* di Rossini a Venezia.

Il 1994 lo ha visto interprete ne *L'Italiana in Algeri* a Bologna, ne *La Damnation de Faust* (Méphistophélès) a Trieste, nel *Requiem* di Mannino a Cagliari, nella *Petite messe solennelle* al Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo e ne *La Bohème* (Schaunard) a Macerata. Dopo i recenti impegni de *Il Cavaliere dell'intelletto* di Battiato a Palermo e della *Krönungsmesse* di Mozart a Roma, è stato a Cagliari per il *Te Deum* di Bruckner e la *Petite messe solennelle*, a Buenos Aires per *L'Italiana in Algeri*, a Genova per *Le Nozze di Figaro*, a Modena e Piacenza per il debutto come Escamillo in *Carmen*, nuovamente a Cagliari per la *Krönungsmesse*, a Reggio Emilia per *El retablo de maese Pedro* (Don Quichotte) di De Falla e *Il Cordovano* (Cannizares) di Petrassi. Rinaldi Miliani ha partecipato ad incisioni discografiche di *Don Giovanni*, *Simon Boccanegra*, *Andrea Chénier* e, ultimamente *Le Nozze di Figaro*, dirette da Kuhn. L'attuale stagione lo vede a Balingen e Reutlingen per *Le nozze di Figaro* (Figaro) e a Pesaro per *La cambiale di matrimonio* ed *Edipo a Colono*.

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

È un nuovo complesso, con un organico stabile di 117 professori d'orchestra (in linea con le più importanti formazioni sinfoniche europee), che raccoglie l'eredità delle quattro Orchestre di Torino, Roma, Milano e Napoli della RAI. Un patrimonio artistico, culturale, umano la cui continuità è testimoniata e assicurata dai musicisti che formano la nuova compagine, cui si aggiungeranno in un imminente futuro le giovani leve di strumentisti selezionati per mezzo di concorsi internazionali a integrazione di residui vuoti d'organico. Non c'è dunque soluzione di continuità tra l'Orchestra Nazionale e le Orchestre della RAI che fino a ieri hanno divulgato il repertorio sinfonico classico e romantico e proposto la musica moderna e contemporanea. La serie di concerti sinfonici pubblici, iniziata proprio a Torino sessantadue anni or sono, proseguirà anche in futuro con ambizioni rinnovate, con impegno ancora superiore, con una presenza televisiva più costante e significativa e con un'attenzione maggiore al "mercato" musicale sottolineata dalle tournées in Italia e all'estero, dalla incisione di dischi e dalla registrazione di home-video. Nel suo primo anno di attività, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI ha affrontato numerosi impegni che sono culminati con la lunga tournée in Giappone, effettuata tra gennaio e febbraio di quest'anno, che ha toccato 11 città per un totale di 15 concerti, diretti da Frank Shipway, Direttore principale dell'Orchestra, e da Guido Maria Guida, e con la partecipazione di solisti di fama internazionale. Tutta l'attività dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e dei complessi cameristici da essa derivati si svolge in coproduzione con la Fondazione Sanpaolo di Torino.

CORO DEL TEATRO REGIO DI TORINO

Il Coro del Teatro Regio di Torino è stato ricostituito nel 1945 dopo che l'incendio del Teatro nel 1936 ed il secondo conflitto mondiale ne avevano interrotto l'attività, ed è divenuto nel 1967 Coro Stabile dell'Ente Lirico Torinese. Vanta un organico di circa 75 elementi

ed è regolarmente impegnato sia nelle produzioni della stagione d'opera, sia in una intensa attività in sede di decentramento regionale per concerti lirico-sinfonici e "a cappella". A partire dal 1993 è stato invitato in più occasioni ad esibirsi insieme all'Orchestra della RAI di Torino ed all'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Dal 1994 è diretto dal maestro Bruno Casoni.

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

violini primi

Marina Ghigino
Roberto Ranfaldi
Pio Pani
Ilie Stefan
Elfride Kani
Gioachino Morrone
Ruggero Cerlini
Claudio Cavalli
Lynn Westerberg
Massimo Bairo

violini secondi

Roberto Righetti
Alessandro Mancuso
Bianca Fassino
Stefania Mezzena
Isabella Tarchetti
Maria Dolores Cattaneo
Maret Masurat
Jeffrey Fabisiak

viola

Lucia Petrescu
Maria Antonietta Alves Don Anijos
Rossana Dindo
Mariavitoria Venturino
Antonina Antonova

violoncelli

Giuditta Lombardi
Stefano Pezzi
Ermanno Franco

contrabbassi

Augusto Salentini
Antonio Sciancalepore

flauti, ottavino e flauto in sol

Marco Jorino
Fulvia Biselli

Luigi Arciuli

Guido Tonino Bossi

oboi e corno inglese

Francesco Pomarico
Sandro Mastrangeli
Teresa Vicentini

fagotti e controfagotto

Elvio Di Martino
Francesco Furlanich

corni

Valerio Maini
Stefano Mangini
Marco Tosello
Giuseppe Merlo

trombe

Giuseppe Di Meglio
Viviana Ferrari
Roberto Rivellini

tromboni

Joseph Burnam
Lelio Mocca
Arnaldo Marchesi

timpani e percussioni

Claudio Romano
Michele Vinci
Alessandro Lanzi

arpa

Isabella Fassino

pianoforte

Gianluca Angelillo

celesta

Nicoletta Mezzini

CORO DEL TEATRO REGIO DI TORINO

Soprani

Antonella Bertaglia
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Chiara Lazzari
Rita La Vecchia
Hxun-Jung Lee
Silvia Mapelli
Antonella Martin
Graziella Riggio

Tenori

Pierangelo Aimé
Francesco Anile
Enrico Bertolo
Claudio Bissone
Giancarlo Fabbri
Mauro Ginestrone
Alessandro Inzillo
Giuseppe Milano
Valerio Varetto

Contralti

Cristina Arri
Esther Chayes
Rita Dmitrieva Alessandrovna
Maria Luisa Jimenez
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Marina Sandberg
Teresa Uda

Bassi

Mauro Barra
Enrico Bava
Andrea Dal Chiavon
Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Paolo Lovera
Marco Sportelli
Vincenzo Vigo

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

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

EMI
CLASSICS

RICCARDO MUTI dirige NABUCCO



2 CD - CDS 7474888

NOVITA' IN PUBBLICAZIONE



NORMA
3 CD - CDS 5554712
Pubbl: Luglio 1995



LA CLEMENZA DI TITO
2 CD - CDS 5554892
Pubbl: Settembre 1995



LORIN MAAZEL