

---

Palazzo Mauro de André  
Giovedì 19 giugno 1997, ore 21

**Bayerisches Staatsorchester**

*direttore*

**Carlos Kleiber**

---

---

Ludwig van Beethoven (1770-1827)  
*Overture “Coriolano” op. 62*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)  
*Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore K. 319*

Allegro assai  
Andante moderato  
Minuetto  
Finale (Allegro assai)

Johannes Brahms (1833-1897)  
*Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98*

Allegro non troppo  
Andante moderato  
Allegro giocoso  
Allegro energico e passionato

---

---

Carl Maria von Weber

*Ouverture da "Der Freischütz"*

All'interno della profonda evoluzione formale che il genere lirico viene a subire a cavallo fra Sette e Ottocento parte non secondaria assume il ruolo dell'*Ouverture*, la sua riqualificazione funzionale all'interno del dramma come elemento formativo a pieno titolo. Lungo questo percorso che dal Gluck di *Iphigénie en Aulide* conduce attraverso Mozart (leggi soprattutto *Don Giovanni*) al multiforme sperimentalismo beethoveniano di *Leonore-Fidelio*, fino al giovane Wagner, *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber (Berlino, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, 18 giugno 1821) segna una tappa memorabile, anche a prescindere dalla capitale importanza dell'intero testo musicale come prototipo della *Romantische Oper*. Non v'è dubbio che l'*Ouverture* del *Freischütz* sia una pagina in sé formalmente conclusa ed idonea, per questo, ad essere eseguita anche come pezzo sinfonico isolato; con ciò le sue caratteristiche vengono di fatto a definirla in una dimensione univocamente teatrale, in inalienabile ed imprescindibile relazione con l'opera a cui è legata. Questa relazione si viene ad articolare su due distinti piani. Innanzitutto l'evocazione strumentale dello scenario boschivo, la *Wald*, che costituisce di fatto un incommensurabile lascito del *Freischütz* all'immaginario musicale della *Deutsche Oper* e che si imprime fin dalle prime battute dell'*Ouverture* attraverso il romantico canto dei corni. Ma soprattutto questo legame si esplica attraverso la presenza pressoché determinante al suo interno dei temi dell'opera stessa, temi che non vengono a disporsi secondo una logica puramente musicale come banale *pot-pourri*, ma rigorosamente organizzati secondo quella polarità antitetica fra elemento demoniaco ed elemento angelico che è a base di tutto il *Freischütz*, esplicitata anche attraverso l'alternanza di piani tonali fra do minore e do maggiore.

Come già nelle tre *Leonore* di Beethoven, ma in una forma più concisa e teatralmente efficace, l'*Ouverture* racchiude così *in nuce* i conflitti dell'opera ricreati attraverso gli elementi tematici che la innervano, eletti ad

---

emblemi dei personaggi stessi. Una autentica lezione destinata a lasciare profondissimo segno anche nel primo Wagner, almeno fino al *Tannhäuser*.

L'*Ouverture* del *Freischütz*, che prevede in organico archi, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani, è strutturata in forma bipartita, con un'introduzione lenta ed un allegro bitematico.

L'*Adagio*, in do maggiore, si apre con un'oscura frase interrogativa sussurrata all'unisono in crescendo da archi e legni, a cui risponde per due volte un arpeggio discendente dei violini. I corni levano un nobile cantabile, che non ha diretta attinenza con il materiale dell'opera, ma evoca comunque con straordinaria suggestione timbrica l'ambiente silvestre; esso viene a spegnersi su un accordo di settima diminuita, con un oscuro tremolo degli archi inframezzato da rintocchi in contrattempo dei timpani, elementi che nell'opera caratterizzano la presenza satanica di Samiel. Il seguente *Molto vivace*, in do minore, introduce su un ansimante accompagnamento di sincopi il tema della stretta "*Doch mich umgarnen finst're Mächte!*" che chiude l'aria nel primo atto del protagonista Max, ormai abbandonato a un cieco nichilismo. Attraverso un concitato passaggio esso viene a legarsi direttamente al tempestoso tema che nel secondo atto sigilla la scena della terrificante *Wolfsschlucht*, la gola del lupo, in cui lo stesso Max, guidato dal bieco Kaspar, fonde le sette pallottole magiche. Calmatasi la tempesta, un recitativo del clarinetto, conduce al secondo tema, in mi bemolle maggiore, enunciato da violini e clarinetto all'unisono: ritornerà nel secondo atto ad esprimere la trepidazione della candida Agathe nella stretta della sua prima aria ("*Süss entzückt entgegen ihm!*") e nel finale dell'opera stessa, cantato in coro da tutti i personaggi a suggellare la definitiva vittoria del bene contro le forze demoniache. Una serie di cadenze conducono allo sviluppo, che riporta in campo il tema della *Wolfsschlucht*, rielaborato in una serie di progressioni; una fugace ricomparsa del canto di Agathe precede la ripresa. Questa si limita al primo tema, nei due elementi di cui si compone, mentre il ritorno del secondo tema coincide di fatto con la trionfale

---

coda in do maggiore, che si ricollega direttamente al tripudio conclusivo dell'opera.

*Gianni Godoli*

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Sinfonia n. 33 K. 319*

“I sogni allegri che cosa significano? Non mi soffermo sui sogni perché in questo mondo non c'è un solo mortale che qualche volta non sogni! Ma sogni allegri! Sogni tranquilli, dolci, ristoratori! Sogni che se fossero veri renderebbero appassionante questa mia vita assai più triste che lieta”.

Non finiva molto bene il 1778 per il giovane Wolfgang che così scriveva al padre Leopold da Monaco, già conscio dell'inevitabile rientro a Salisburgo, il “paese di pitocchi” nel quale sentiva di “sprecare gli anni della giovinezza”. Deluso dalle trasferte parigine, amareggiato per il mancato concretizzarsi dell'incarico a Mannheim al quale l'inoppugnabile volere paterno lo sottraeva quasi con la violenza, col cuore a brandelli per quell'Aloysa Weber che – dopo aver versato fiumi di lacrime nel separarsi da lui qualche mese prima – ora lo derideva persino per il colore dei suoi bottoni, Mozart tornava nella città natia dove tutto gli pareva insopportabile, a cominciare dalla fatica che – a sentir lui – gli costava comporre.

Forse ha proprio ragione quel Saggio che dice che dal 27 gennaio 1756, con la venuta al mondo di questo uomo piccolo, buffo e geniale, la nostra vita è diventata più bella. Riesce difficile, infatti, credere a questa fatica ascoltando la straordinaria fecondità inventiva del *Divertimento* K. 334 o quel *miracolo* stupefacente che è la *Sinfonia concertante* K. 364, per non parlare della *Messa per l'Incoronazione* da una costola della quale doveva nascere una delle pagine più toccanti delle *Nozze di Figaro*.

A questi anni di *soggiorno obbligato* (anni di galera?) appartiene anche la *Sinfonia* in si bemolle maggiore

---

K. 319, composta nel luglio 1779 in tre soli movimenti secondo il cosiddetto ‘uso italiano’ (soltanto a Vienna tre anni dopo Mozart aggiunse il *Minuetto* dando al lavoro dignità di Sinfonia nel senso compiuto che la definizione stava acquisendo). La solidità dell’impianto formale, la felicità dell’invenzione melodica, la consapevolezza con la quale il materiale viene trattato sia nell’elaborazione che nella varietà ritmica hanno spinto talvolta a parlare – un po’ avventurosamente – di una anticipazione schubertiana; possiamo, più opportunamente, dire di trovarci di fronte a un esempio perfetto del “pieno splendore giovanile della personalità del Maestro” (Paumgartner) che, assieme alla *Sinfonia* in do maggiore del marzo 1780, viene considerato il culmine della prima fase del Mozart sinfonista. Soltanto dopo il trasferimento a Vienna, a cominciare dalla *Haffner* e ancor più dalla *Linz*, vedranno la luce le pagine che costituiranno il contributo mozartiano più autentico alla storia di questo genere che per un secolo e mezzo sarà l’asse portante del repertorio orchestrale.

L’*Allegro assai* di apertura viene a stabilire immediatamente un clima di serena gaiezza che non sarà increspato da mutamenti d’umore in alcuno degli episodi che si susseguiranno in questo come negli altri movimenti. È interessante sottolineare, qui nel primo tempo, la reiterata presenza, dopo l’apparizione all’inizio dello sviluppo, di un tema di quattro note che – nato con la prima sinfonia (la K. 16 composta a nove anni) – tornerà nel finale della *Jupiter*, l’ultimo tempo dell’ultima sinfonia di Mozart.

Con l’*Andante moderato* che segue siamo subito trasportati in un’aura di sommessa tenerezza nella quale le emozioni ci paiono sussurrate più che dette. La danzante accentuazione del *Minuetto* dà una sterzata decisamente popolareggiante al resto del brano che, dopo l’andamento da *Ländler* salisburghese del Trio, sfocerà nell’atmosfera festosa del *Finale* nel quale oboi e fagotti assumeranno un rilievo particolare.

Nessuna chiusa perentoria ci annuncia la fine di questo cameo dai tratti aggraziati e in quell’istante necessario per spegnere l’eco dell’ultima nota non possiamo fare a

---

meno di pensare a quel che stava per accadere, a Monaco e a Vienna, alla felice intuizione del principe elettore Karl Theodor committente di *Idomeneo* e alla presenza *ingombrante* di Giuseppe II sulla quale di recente sono state fatte ipotesi suggestive. E su tutti prevale il sentimento di riconoscenza per quest'eterno ragazzo che, a due secoli di distanza, ancora ci comunica inalterati i segreti della sua e della nostra anima.

Tornano in mente i versi di Wystan Auden e la loro certezza – che è nostra – che ancora per molto, molto tempo sarà così:

*We who know nothing – which is just as well –  
About the future, can, at least, foretell (...)  
That crowds two centuries from now will press  
(Absurd their hair, ridiculous their dress)  
And pay in currencies, however weird,  
To hear Sarastro booming though his beard,  
Sharp connoisseurs approve if it is clean  
The F in alt of the Nocturnal Queen.*

Noi che non sappiamo nulla – e va bene così –  
Del futuro, possiamo, almeno, predire (...)  
Che tra due secoli si farà gran ressa  
(Magari con assurde acconciature e con ridicoli vestiti)  
E si pagherà in moneta corrente, per quanto strana,  
Per sentire Sarastro tuonare attraverso la barba,  
E gli intenditori loderanno, se limpido,  
Il fa sovracuto della Regina della Notte.

*Giovanni Oliva*

---

**Johannes Brahms**  
*Sinfonia n. 4 op. 98*

La *Quarta sinfonia* di Brahms si presenta come un fenomeno singolare, isolato, quasi scisso dal contesto generale in cui si iscrive. Scomparso da tempo (siamo nel 1885) Schumann, Brahms è rimasto solo a percorrere un cammino che agli occhi dei musicisti suoi contemporanei appare sinonimo di accademia, persino di impotenza creativa. Liszt e la scuola neotedesca hanno introdotto le novità che sappiamo, e Bruckner che ne è l'epigono più degno già attende all'*Ottava*, fedele alla linea postwagneriana che lo pone alla testa degli avversari del maestro amburghese.

Mahler scrive la *Prima*, Strauss la fantasia sinfonica *Aus Italien*, e sono due nomi che sembra quasi impossibile collegare, persino cronologicamente, con Brahms, il più geloso custode delle tradizioni classiche; fuori di Germania, mentre Cajkovskij ha in preparazione la *Quinta*, Rimskij si va profilando come il più autorevole compositore protoimpressionista con il poema sinfonico *Sheherazade*, che sarà compiuta tre soli anni dopo la *Quarta* di Brahms. E dunque, salvo il caso di epigono brahmsiano come Dvořák, c'è davvero intorno al Nostro un panorama in cui egli probabilmente non si riconosce, un mondo a cui si sente estraneo, pervicace ricercatore di una perfezione di forma che la storia ha condannato senza appello. Ma, a oltre 80 anni dalla morte, Brahms rimane; e nell'ambito della sua produzione strumentale rimane soprattutto questa *Quarta*, la sinfonia d'altronde più lontana, anche temporalmente, dai conclamati modelli, che sappiamo essere indefettibilmente quelli beethoveniani. Brahms rimane perché esiste in lui un elemento oggettivo di 'progresso' che ci impedisce di etichettarlo seriamente come accademico e sorpassato. Il rinvio al saggio ormai storico di Schönberg (*Brahms the progressive*) è d'obbligo. Grazie ad esso la critica musicale ha capito che cosa c'era di realmente, di sostanzialmente innovatore sotto le apparenze 'accademiche' di questo compositore; c'era di fatto che, con tutta l'idolatria dichiarata per le forme, l'armonia, la metrica tramandate, Brahms si dimostrava in realtà

---

un musicista capace di minare in maniera forse uguale a Wagner, certo superiore a Bruckner e a Strauss, il compatto edificio accademico. A ben guardare, spesso la forma esterna appare in lui come qualcosa di simile a un bozzolo rinsecchito che cela un palpitare e una vita nuovi, quella struttura musicale da cui non a caso Schönberg prenderà le mosse per l'ideazione del metodo della composizione dodecafonica. Il primo tempo della *Sinfonia* in mi minore ne è sicuramente il brano capitale. Impressionante il rigore logico che presiede alla sua costruzione, in cui ogni intervallo, ogni nota è vincolata in maniera ferrea alla volontà di strutturazione, al controllo, supremo ed estremamente libero insieme, di una mente giunta all'apice della maturità. Qui forse per l'unica volta nella sua produzione Brahms seppe essere titanico, conciliando pienamente la forma sinfonica di grande respiro, macroscopica, con il lavoro instancabile sul dettaglio, sulla microstruttura. Dal contrasto tra questa ferrea costruzione, che si avvale anche di mezzi contrappuntistici che qui non staremo ad analizzare e l'impulso lirico, il desiderio di canto, il dolore esistenziale che esplode apertamente nel finale di questo tempo (con le ripetute, strazianti appoggiature della quinta nell'accordo di dominante e della fondamentale nell'accordo di tonica) scaturisce l'indefinito, lo struggente di questo brano, uno dei maggiori che conosca la letteratura sinfonica del secolo scorso.

Il tratto distintivo del secondo tempo è il carattere narrativo, quell'andamento di 'prosa musicale' cui secondo Schönberg Brahms aspirò non meno di Wagner 'benché seguendo un'altra via'. Sembra rispecchiarsi in questo pezzo l'elemento tipicamente tedesco dell'immersione nella natura, più nel senso della *Wanderung* cara ai romantici che in quello del proprio annullamento in essa. Il ritmo pacato e costante, il contrarsi dell'intervallo strutturale dalla terza (cellula di base del primo tempo) alla seconda, suggeriscono effettivamente una cadenza interiore che, in contrasto con ciò che precede, rinuncia a moti di ribellione titanica e trova nel proprio mondo di sentimenti la compiutezza e la conciliazione: è insomma, come la pagina del ripiegamento soggettivo nell'ambito della sinfonia, l'eco

---

della dimensione cameristica risolta in ben diversi e più complessi rapporti timbrici se non formali.

Il terzo tempo, che non è un *Minuetto* e non saprei definire *Scherzo*, introduce la categoria del giocoso: e sembrerebbe haydniano all'inizio, se non fosse che più avanti fa intravedere certi lampi premahleriani che permettono a un ascolto attento di recuperare questa pagina anche sul piano dei valori timbrici e 'spaziali' spesso così trascurati da Brahms. La *Ciaccona* finale è la classica fanfara, anche se non priva di note oscure e trattenute: in essa il ricordo strutturale del primo tempo – ben presente in più d'una variante – viene risolto in una volontà affermativa che, estranea com'era alla natura del musicista e alla realtà sociale in cui egli operava, minaccia di risolversi in pura verbigerazione. Certo non poteva darsi, nel 1885, una sinfonia ottimistica in chi ancora credesse disperatamente o ingenuamente negli ideali beethoveniani: il quarto tempo della *Quarta* ne è la dimostrazione a onore di Brahms, la cui grandezza storica consiste nell'aver presentito nell'aria immota del meriggio, come la banderuola di Rilke in *Vorgefühl*, l'avvicinarsi del grande uragano.

*Giacomo Manzoni - 1976*

(per gentile concessione del Teatro alla Scala)



## **CARLOS KLEIBER**

I primi quarant'anni, o giù di lì, di Carlos Kleiber li conoscono davvero (oltre a lui, ovviamente) solo i suoi biografi. Per noi che stiamo a guardare, anzi a sentire, sono soprattutto la storia del figlio del grande Erich Kleiber: austriaco d'origine, nato a Berlino nel 1930 ma cresciuto in Argentina, dove suo padre (uno che “non ci stava”: e ce n'erano, anche in Germania e in Austria) si era ritirato nel 1936 mettendo un bell'oceano fra sé e il nazismo; educato alla musica, si direbbe, senza troppe

---

spinte familiari, se è vero che dopo il ritorno in Europa più che da direttore d'orchestra ha studiato da chimico, a Zurigo; ma già a ventidue anni nello staff del Gärtnerplatz-Theater di Monaco, e a ventiquattro esordiente sul podio a Potsdam. Da qui il principio di una carriera che specialmente a partire dal 1966, dopo l'approdo alla Württembergische Staatsoper di Stoccarda, ha incominciato a inanellare impegni sempre più importanti, senza però che da noi in Italia ne giungessero echi specialmente significativi.

Che ci fosse un direttore di nome Carlos Kleiber, e che questo fosse uno dei massimi direttori di ogni tempo, in Italia ce ne siamo accorti un po' tardi, soprattutto sull'onda di un *Franco cacciatore* (il primo dei suoi non numerosissimi dischi) inciso nel 1973, trovando poi una conferma clamorosa quando sbarcò alla Scala nel 1976 con *Il Cavaliere della rosa* e una ancor più entusiasmante quando ci tornò poco dopo con un *Otello* da rimanerci secchi per la tensione e la presa emotiva del suono.

Da allora il mito e la realtà di Carlos Kleiber si intrecciano nell'identità di un direttore il cui peso sembra crescere in proporzione inversa alla frequenza delle sue comparse in pubblico, così rare da dar vita a una discreta aneddotica e farlo addirittura sospettare di pigrizia. Poche presenze nella penisola: soprattutto alla Scala per *Bohème*, *Tristano* e ancora *Otello*; una *Traviata* a Firenze; qualche concerto qua e là, magari all'aperto, come quando venne al teatro Grande di Pompei con questa stessa Orchestra di Stato Bavarese che insieme con i Wiener Philharmoniker e pochissimi altri complessi ha il privilegio di farsi dirigere ogni tanto da lui. Ora questo ritorno, dopo lunghissima assenza, che ha il fascino aggiuntivo di essere in buona misura anche un atto di amicizia. Ci aggrappiamo a dischi sporadici, e a sporadiche dirette in radio o in televisione: ma che dirette, come quando da Vienna ti spara in casa un concerto di Capodanno emozionante lieve commovente e divertente come più non si potrebbe, e che insieme con i dischi straordinari del *Pipistrello* lo ribadisce interprete supremo anche di musiche presunte leggere, oltre che grandissimo officiatore dei capolavori più augusti.

---

Dove stiano le ragioni che lo rendono sotto molti aspetti unico ce lo sta per dire meglio di chiunque altro Carlos Kleiber stesso, dirigendo un programma bellissimo che ripete gli itinerari abituali delle sue non frequenti apparizioni in concerto. Dopodiché avremo tutti di che sbizzarrirci, parlando delle scelte dei tempi, del fraseggio, della dinamica, di tutto quello che compone - o sembra comporre - un progetto interpretativo meditato e coerente, quale sicuramente Kleiber saprà esprimere una volta di più. Ma prima ancora che alzi la bacchetta dell'ouverture del suo amatissimo *Freischütz* siamo certi di ritrovare fra i connotati più riconoscibili della sua immagine artistica un fatto più immediato, fisiologico quasi: il suono, inconfondibile impronta digitale dei grandi in qualunque campo dell'interpretazione musicale. Un suono che in Carlos Kleiber non è solo, com'è ovvio, bellissimo e intenso, ma contiene in sé le radici stesse di tutti o quasi tutti gli altri parametri dell'esecuzione, perché è in funzione di una musica comunicata senza diaframmi alle emozioni e alla riflessione dell'ascoltatore che su quel suono, pieno fino allo spasimo anche nel pianissimo estremo, chiaro ed entusiasta anche nelle esplosioni foniche più violente, si modellano il suo virtuosismo strenuo di direttore, capace di imprimere al fraseggio le inflessioni più mutevoli senza mai allentarne la tensione, e i percorsi emotivi indicati dalla sua interpretazione.

Da questo punto di vista Kleiber, che per il resto sia come approccio stilistico che come strategia esecutiva ha ben poco a che spartire con le generazioni passate, può sembrare anche l'ultimo grande custode di un senso ormai antico dell'interpretazione, e dell'interpretazione direttoriale in special modo. E di questo contatto con la storia potrebbero essere un sintomo anche le sue scelte, con gli attaccamenti tenaci (le opere di cui s'è fatto cenno, o il Mozart-Brahms dei suoi impegni sinfonici) svettanti su un autentico deserto di esclusioni drastiche, decise, si direbbe, una volta per tutte: un modo di intendere e vivere la propria vocazione artistica che ancora in un recentissimo passato si è incarnato in poche altre figure, come la sua inevitabilmente mitizzate e pressoché inafferrabili, di artisti anagraficamente assai

---

più anziani. Nel suo caso, come già in quelli degli altri cui si alludeva, sentirlo di rado, e più o meno sempre nelle stesse cose, sembra il prezzo, salato, ma in fondo non esorbitante, da pagare per potersi confrontare con una presenza poetica così forte, in incontri forse non frequenti quanto vorremmo, ma anche per questo destinati comunque a lasciare in ognuno di noi segni non facilmente cancellabili.

*Daniele Spini*



## **BAYERISCHES STAATSORCHESTER**

La Bayerisches Staatsorchester discende dalla più antica orchestra tedesca. La sua origine risale all'anno 1523, quando il compositore Ludwig Senfl assunse la direzione della cantoria di Monaco. Il primo famoso direttore della musica di corte di Monaco e della cappella fu il compositore Orlando di Lasso, nominato nel 1563 durante il regno del duca Albrecht V. Nel 1594 il duca istituì un seminario di studi con asilo per i figli di talento delle famiglie sprovviste di mezzi di contadini e borghesi, per assicurare nuove leve per la cappella di corte. Dopo oltre un secolo durante il quale il repertorio dell'orchestra fu improntato esclusivamente sulla musica da chiesa, ebbe luogo nel 1653 con *L'arpa festante* di Maccioni, la prima rappresentazione operistica a Monaco. Successivamente il compositore Agostino Steffani si rese benemerito per le numerose rappresentazioni di opere italiane. Solo nel 1762 fu introdotta l'idea di orchestra. Attraverso numerose rappresentazioni operistiche in giorni stabiliti cominciò intorno al 1775 un regolare servizio operistico dell'orchestra di corte, sotto la guida di Andrea Bernasconi. Nel 1778 giunse al potere il principe elettore Karl Theodor che dispose il

---

trasferimento a Monaco di trentatré musicisti dell'Orchestra di Mannheim, considerata la più importante dell'epoca, dando luogo - quindi - alla formazione di un complesso eccezionale.

Nel 1811 fu fondata dai membri dell'orchestra di corte l'Accademia musicale promotrice della prima serie di concerti di Monaco; nello stesso anno il re Max I pose la prima pietra per la costruzione di un teatro reale di corte che fu aperto il 12 ottobre 1818. Con il re Ludwig I, nel 1836, Franz Lachner fu nominato primo direttore musicale generale.

Il regno di Ludwig II è legato al nome di Richard Wagner. Il 10 giugno 1865 il direttore della cappella di corte Hans von Bülow diresse la prima rappresentazione del *Tristano e Isotta*, il 21 giugno 1868 quella dei *Maestri cantori di Norimberga*. Seguirono il 22 settembre 1869 e il 26 giugno 1870 le prime rappresentazioni dell'*Oro del Reno* e *La Valchiria* sotto la direzione di Franz Wüllner. Dal 1872 al 1900 fu direttore musicale generale Hermann Levi. Da allora sono stati a capo dell'orchestra i più importanti direttori del tempo da Richard Strauss, Felix Mottl fino a Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Kraus e poi ancora Georg Solti, Rudolf Kempe, Ferenc Fricsay, Joseph Keilberth e Wolfgang Sawallisch. La Bayerisches Staatsorchester è l'unica orchestra di Monaco, che suona sia il repertorio operistico che quello sinfonico. Con la distruzione della sala Odeon durante la seconda guerra mondiale l'Accademia musicale perse la sua sala da concerto e nel 1972 venne sottoscritto il contratto che causò il trasferimento dell'attività concertistica alla Staatsoper.

La programmazione artistica è affidata al direttore musicale generale dell'Orchestra e all'intendente della Staatsoper.

Dal 1992 il direttore principale dell'orchestra è Peter Schneider. Nel 1995 Zubin Mehta ha sottoscritto un contratto come direttore musicale generale e prenderà possesso di questa carica dal 1998.

---

## BAYERISCHES STAATSORCHESTER

### *violini primi*

Luis Michal  
Markus Wolf  
(1. Konzertmeister)  
Eva Maria Nagora  
Barbara Burgdorf  
(concertino)  
Wolfgang Leopolder  
Arben Spahiu  
Erich Gargerle  
Richard Oelkers  
Hiroko Yoshida  
Erich Pizka  
Joachim Boruvka  
Kai Bernhöft  
Maria Moscher  
Jan Gruszecki  
Aldo Volpini  
Rainer Sadlik  
Cäcilie Spross  
Dorothea Ebert  
Dorothea Keller  
Michael Durner  
Felix Gargerle

### *violini secondi*

Rudolf Schmidt  
Katharina Lindenbaum -  
Schwarz  
Adrian Lazar  
Jürgen Frehde  
Bernd Wunderlich  
Brigitte Schwittek  
Jiri Kveton  
Marilyn - Marie Knüppel  
Walter Probst  
Ulrich Grussendorf  
Daniela Huber  
Eckhart Hermann  
Martin Klepper  
Susanne Gargerle  
Silvie Bachhuber  
Traudi Pauer  
Katrin Fechter

### *viola*

Roland Metzger  
Dietrich Cramer  
Gerhard Breinl  
Stephan Finkentey  
Wolfgang Reschke

Trudie Horvath  
Peter Kugler  
Roland Krüger  
Esa Kamu  
Florian Ruf  
Andreas Grote  
Christiane Arnold  
Tilo Widenmeyer  
Johannes Zahlten  
Monika Hettinger  
Anne Wenschkewitz

### *violoncelli*

Franz Amann  
Peter Wöpke  
Yves Savary  
Wolfram Reuthe  
Friedrich Kleinknecht  
KarlHeinz Feit  
Horstmar Probst  
Wolfgang Bergius  
Gerhard Zank  
Christoph Hellmann  
Oliver Göske  
Udo Hendrichs  
Rupert Buchner  
Roswitha Timm

### *contrabbassi*

Thomas Jauch  
Michael Rieber  
Christoph Möhle  
Alexander Rilling  
Alfred Nickel  
Peter Schell  
Wolfram Schmid  
Pankraz Brendel  
Heinz Peter Müller  
Uwe Thielemann  
Wolfgang Lauppe

### *arpe*

Michael Scheer  
Brigit Kleinwechter

### *flauti*

Henrik Weise  
Gernot Woll  
Wilfried Elstner  
Andrea Hase

---

*oboi*

Hagen Wangenheim  
Simon Dent  
Klaus König  
Gottfried Sirotek  
Bernhard Emmerling

*clarinetti*

Ivan Mähr  
Hans Schöneberger  
Klaus Sass  
Jürgen Key  
Hubert Hilser  
Hartmut Graf

*fagotti*

Karsten Nagel  
Holger Schinköthe  
Klaus Botzky  
Dietrich Kallensee  
Raimund Schreml  
Katrin Hoffmann

*corni*

Hans Pizka  
Siegfried Machata  
Johannes Dengler  
Karl - Heinz Fedder  
Rainer Schmitz  
Volker Hardt  
Wolfram Sirotek  
Manfred Neukirchner  
Rolf Jürgen Eisermann  
Maximilian Hochwimmer

*trombe*

Christian Böld  
Uwe Kleindienst  
Gerd Zapf  
Ralf Scholtes  
Friedmann Chuck  
Andreas Kittlaus

*tromboni*

Ulrich Pfötrsch  
Robert Kamleiter  
Thomas Klotz  
Richard Heunisch  
Uwe Füssel

*bassi tuba*

Robert Tucci  
Alexander Von Puttkamer

*timpani*

Siegfried Wolf  
Gerd Quellmelz

*percussioni*

Hermann Holler  
Walter Haupt  
Ralph Harrer  
Andreas Vonderthann  
Dieter Pöll

*amministrazione*

Klaus Einfeld ( Direzione)  
Dr. Gerd Hüttenhofer  
Christian S.P. König

*ispettori d'orchestra*

Manfred Hascher  
Josef Hlawna  
Peter Ritschel

*direzione dell'Orchestra*

Aldo Volpini  
Holger Schinköthe  
Rupert Buchner

*direzione dell'Accademia Musicale*

Gottfried Sirotek  
Friedrich Kleinknecht  
Hans Schöneberger

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



*Presidente*

Marilena Barilla

*Vice Presidenti*

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

*Comitato Direttivo*

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

*Segretario*

Pino Ronchi

---

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

*Parma*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Alice Bulgari, *Roma*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Ido e Ada Casalboni, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

*Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Milano*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Laudomia Del Drago, *Roma*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

*Milano*

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

*Ravenna*

Wanda Galtruccio, *Milano*

Giuliano e Anna Gamberini, *Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giancarlo Gasperini e Lora Savini,

*Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Mario e Barbara Gelli, *Ravenna*

---

---

Vera Giulini, *Milano*  
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*  
Toyoko Hattori, *Vienna*  
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*  
Franca Manetti, *Ravenna*  
Valeria Manetti, *Ravenna*  
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*  
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*  
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*  
Edoardo Miserocchi e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*  
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*  
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*  
Cornelia Much, *Müllheim*  
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*  
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*  
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*  
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
Sergio e Penny Proserpi, *Reading USA*  
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*  
The Rayne Foundation, *Londra*  
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*  
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*  
Lella Rondelli, *Ravenna*  
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*  
Angelo Rovati, *Bologna*  
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*  
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*  
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*  
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*  
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*  
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*  
Ian Stoutzker, *Londra*  
Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*  
Calisto Tanzi, *Parma*  
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*  
Gerardo Veronesi, *Bologna*  
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*  
Giammaria e Violante Visconti di Modrone, *Milano*  
Luca Vitiello, *Ravenna*  
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*  
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*  
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*  
Giorgio Zavarini, *Ravenna*  
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*  
Aziende sostenitrici  
ACMAR, *Ravenna*  
Alma Petroli, *Ravenna*  
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*  
Carpigiani Group-Ali, *Bologna*  
Centrobanca Spa, *Milano*  
CMC, *Ravenna*  
Deloitte & Touche, *Londra*  
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*  
Fondazione S. Paolo di Torino  
Freshfields, *Londra*  
Gioielleria Ancarani Srl, *Ravenna*  
Hotel Ritz, *Parigi*  
ITER, *Ravenna*  
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*  
Marconi Spa, *Genova*  
Matra Hachette Group, *Parigi*  
Nuova Telespazio Spa, *Roma*  
Parmalat, *Parma*  
Rosetti Marino Spa, *Ravenna*  
Sala Italia, *Ravenna*  
SMEG, *Reggio Emilia*  
Tir-Valvoflangia, *Ravenna*  
Viglienzone Adriatica Spa, *Ravenna*

---

---

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

L'edizione 1997 di  
**RAVENNA FESTIVAL**  
viene realizzata grazie a

Acmar  
Agip  
Ambiente  
Area Ravenna  
Assicurazioni Generali  
Banca Commerciale Italiana  
Banca Popolare di Ravenna  
Banca Popolare di Verona  
Banco S. Geminiano e S. Prospero  
Barilla  
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza  
Cassa di Risparmio di Ravenna  
Centrobanca  
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini  
CMC Ravenna  
Cocif  
Confartigianato della Provincia di Ravenna  
Consar - Grar  
Credito Cooperativo  
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi  
Enichem  
ESP Shopping Center  
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma  
Iter  
Lega Cooperative Ravenna  
Lonza  
Miuccia Prada  
Officine Ortopediche Rizzoli  
Parmacotto  
Poste Italiane  
Rolo Banca1473  
Sapir  
The Sobell Foundation  
The Weinstock Fund

---