

---

Palazzo Mauro de André  
Domenica 20 giugno 1999, ore 21

**Lorin Maazel**  
*dirige la*  
**Philharmonia Orchestra di Londra**

*soprano*  
**June Anderson**

*Omaggio a Richard Strauss  
nei cinquant'anni dalla morte*

---

---

*RICHARD STRAUSS (1864-1949)*  
*Don Juan*, poema sinfonico op. 20

*Vier letzte Lieder*, per soprano e orchestra

*Frühling*

*September*

*Beim Schlafengehen*

*Im Abendrot*

*Till Eulenspiegels lustige Streiche*,  
poema sinfonico in forma di rondò op. 28

Suite dall'opera *Der Rosenkavalier*



*Richard Strauss*

## MUSICA ATEMPORALE

**M**entre sapremmo rispondere immediatamente alla domanda: “Che cosa è più grande, più alto, più perfetto nel lascito di Schubert?”, e diremmo: “I Lieder, alcuni lavori cameristici, e, a parte, la Sinfonia in si minore ‘Incompiuta’” (ma, nell’insieme, l’opera sinfonica schubertiana non è all’altezza della liederistica e delle ultime composizioni da camera), mentre, al contrario, di Beethoven diremmo che le sinfonie sono incomparabilmente superiori per valore artistico alle liriche vocali, mentre di Wagner, pur con tutto l’apprezzamento per i Lieder, non avremmo dubbi ad indicare nel teatro il supremo monumento della sua grandezza, Richard Strauss (Monaco di Baviera 11 giugno 1864 – Garmisch-Partenkirchen, 8 settembre 1949) è un autore che difficilmente offre una risposta univoca a quella domanda. Sotto questo aspetto può essere avvicinato a Mozart. Non esiste in Strauss un genere minore o marginale: la musica sinfonica, il teatro d’opera, le composizioni per piccola orchestra, quelle corali, i Lieder, la *Burleske* per pianoforte e orchestra, il *Klavierquartett* op. 13, sono tutti esiti artistici compiuti e geniali, irrinunciabili a chi voglia avere autentica conoscenza di questo compositore.

Se ciò va detto per quanto riguarda la qualità d’insieme del lascito straussiano, diverse considerazioni si adattano alla fama e alla fortuna pubblica di questo o quel genere. Non c’è dubbio che i lavori sinfonici e le opere teatrali di Strauss godano di un favore particolare, di antica data e mai corroso dal trascorrere degli anni, dei decenni, delle generazioni, di ascoltatori. Se concentriamo il discorso sulla musica sinfonica, si osserva però come il sinfonismo straussiano sia diverso da quello delle serie di sinfonie vere e proprie che musicisti più inventivi e originali di altri hanno creato, costituendo una mirabile catena, tale da attraversare in continuità gli ultimi due secoli. Questo genere illustre e di primo rango, suprema ambizione di generazioni di compositori sotto il segno dello stile classico e delle poetiche romantiche, raccoglie una superba collezione, da Haydn a Mozart a Beethoven, da Schubert

a Schumann a Mendelssohn, da Brahms a Bruckner a Mahler; a questi maestri di cultura austro-tedesca si associano, al di là di quella cultura, Franck e Čajkovskij, Elgar e Dvořák, Skrjabin e Prokof'ev, e più tardi Sostakovič. Altri compositori ci hanno lasciato, ciascuno, un numero cospicuo o almeno significativo di sinfonie, sovente di grande bellezza; ma in esse c'è maestria non sostenuta da un pensiero veramente nitido e forte, ed è il caso di Schmidt o Vaughan Williams, oppure i loro autori sanno essere autorevoli, ispirati e stilisticamente inconfondibili ma la loro sfortunata collocazione storica li imprigiona nel ruolo di epigoni dotati di troppo talento e perciò tentati di rimanere in un terreno da coltivare con la sicurezza della felicità, ed è il caso di Sibelius o di Rachmaninov; o ancora, esse sono al contrario troppo impazienti di uscire da quel terreno e di sperimentare forme eterodosse, ed è il caso di Zemlinsky o, in misura minore, di due musicisti nordici come Berwald e Nielsen.

Se poi restringiamo il campo d'osservazione alla musica austro-tedesca, l'anomalia di Richard Strauss è evidente. Con l'eccezione di Franz Liszt e di Richard Wagner (non a caso, esistendo un fortissimo legame di continuità tra i due musicisti), tutti i sommi maestri di quella tradizione culturale, da Mozart a Mahler, sono stati sommi autori di grandi sinfonie, tanto grandi da compendiare in sé tutta la sapienza dell'arte musicale moderna, tutta l'altezza del pensiero musicale, tutta la genialità. Strauss, come Liszt e Wagner, si pone al di fuori: egli non è stato autore di grandi sinfonie, e il suo tributo a questa forma illustre si limita a due saggi dell'adolescenza e della prima giovinezza, anteriori alla fase (dal 1885 in poi) in cui il compositore monacese s'impadronì pienamente di un proprio linguaggio del tutto personale. Poi, più nulla in quell'ambito. Il termine "sinfonia" sovente usato per indicare le due *Sonatinen* per 16 strumenti del 1943-1945 è un'improprietà, alla quale forse lo stesso compositore diede, per civetteria provocatoria, un tacito assenso. Certo, non da principio egli escluse un proprio impegno in quella forma tradizionale e suprema. Quando a sedici anni compose la Sinfonia in re minore (1880), e tra i diciannove e i venti quella in fa minore (1883-1884), Strauss si proponeva molto probabilmente di continuare a

impegnarsi nella composizione di sinfonie di modello schumanniano o brahmsiano, escludendo, d'altra parte, la via formale e spirituale segnata da Bruckner. Si badi: l'anomalia di Strauss compositore per grande – anzi, grandissima – orchestra non impedisce che il suo sinfonismo sia nella linea di continuità delle grandi sinfonie classico-romantiche: solo che la scelta formale è radicalmente diversa. Infatti, è paradossale che il nucleo della fama di Strauss, il centro della sua immensa fortuna presso il pubblico, sia sempre stato costituito da composizioni che i nemici della linea neo-tedesca, di cui Liszt e Wagner furono i principali esponenti, giudicarono informi: i poemi sinfonici, quasi un genere spurio, ibrido, un figlio illegittimo della tradizione romantica. In effetti, l'autenticità di Strauss è nello stile e nel pensiero musicale con cui egli escluse la tradizionale morfologia dei generi, scrivendo composizioni che crearono generi a sé, e talvolta furono modelli unici. Ciò dà la prova dell'atemporalità di Strauss, della sua sovrana indipendenza dalla storia, dallo spirito dei tempi e dalle ideologie della musica. Nelle pagine delle *Betrachtungen und Erinnerungen* ci vengono incontro, illuminate da una memoria sempre infallibile, le motivazioni che indussero il poco più che ventenne Strauss, direttore sostituto di Hans von Bülow a Meiningen, a seguire i suggerimenti del neo-tedesco e wagneriano Alexander Ritter e a sottrarsi a un destino di geniale epigono per seguire una nuova via, wagneriana in senso lato, fondata, in alternativa alla definizione di musica offerta dal brahmsiano Eduard Hanslick ("forma mossa dai suoni"), su quella del filosofo Friedrich von Hausegger: "Musik als Ausdruck", musica come espressione. Espressione di che cosa? Di tutta la realtà, esterna e interiore. Musica impura, dunque, e di affascinante impurità, tale da assorbire e da annettersi la letteratura, la filosofia, la storia, il dramma, la geografia, il paesaggio, la vita domestica e quotidiana. Si aggiunga, tuttavia, che pur essendo, nei poemi sinfonici, dettagliatissimi i "programmi" (magari poi non dichiarati sulla partitura, ma impliciti e chiarissimi a chi ascolta), la simpatia per una musica liberamente modellata sulle esigenze espressive, descrittive e narrative, "durchkomponiert", non costretta da rigori formali

assunti a canone obbligato, va in Strauss di pari passo con la creazione di nuove concezioni formali, non meno nitide e talora allusive con affettuosa ironia alle antiche e venerabili forme. Quello che avvenne dopo l'incontro con Ritter e la lettura di Hausegger, l'avvio della prodigiosa serie di poemi sinfonici, fu una sorta di miracolo: l'emergere nel mondo culturale d'Occidente di una vera forza della natura, il sorgere di un sole sfolgorante e impreveduto, l'accumularsi di un patrimonio di felicità d'ascolto di cui il pubblico continua a fruire con gioia, né tutto ciò mostra segni di logorio o di obsolescenza a distanza di un secolo. Il lavoro che è possibile considerare l'origine dei poemi sinfonici straussiani è ancora una "sinfonia" in quattro tempi: *Aus Italien* op. 16 (1886). Essa però non è una "terza" sinfonia tradizionale, dopo le due giovanili, magari rivelatrice di orientamenti verso la musica a programma. Al contrario, essa è piuttosto fondamentalmente una "sinfonia a programma", un pò come *Harold en Italie* di Berlioz (per singolare coincidenza, anch'esso un'op. 16!), con tracce di concezione tradizionale. Sarebbe meglio considerarla non più una sinfonia né ancora un vero poema sinfonico, bensì un anello di congiunzione. Il primo poema sinfonico che fu ideato da Strauss era in origine *Macbeth* op. 23, ultimato in prima versione l'8 febbraio 1888, già dopo che l'autore aveva modificato la conclusione rispetto a quella primitiva, datata 9 gennaio. Ma il giudizio negativo di Bülow e l'insoddisfazione dello stesso autore non permisero che *Macbeth* venisse alla luce in quell'anno secondo una scelta definitiva. Dopo che fu eseguita senza molto successo quella prima versione (Weimar, Hoftheater, 13 ottobre 1890), l'autore ritirò la partitura e la lasciò dormire in un cassetto, inedita, sino al 4 marzo 1891, quando ebbe ultimato la seconda versione poi stampata ed eseguita a Berlino il 29 febbraio 1892. Si noti che, originariamente, Strauss aveva attribuito a *Macbeth* il numero d'op. 20, poi dato a *Don Juan*. Così, grazie a questa vicenda tormentata, possiamo dire che la gloriosa serie dei poemi sinfonici straussiani e l'avvio folgorante della fama acquisita dall'autore grazie ad essi prese l'avvio con *Don Juan* op. 20.

*Don Juan* fu ultimato a Monaco il 30 settembre 1888, e fu

dedicato dall'autore a Ludwig Thuille (Bolzano, 30 novembre 1861 – Monaco 5 febbraio 1907), suo amico sin dall'infanzia: un raffinato e sfortunato compositore, un eccellente teorico della musica, che lasciò fra l'altro, oltre ad alcune sinfonie e opere teatrali fra cui *Gugeline*, un importante trattato d'armonia. La prima esecuzione del folgorante poema sinfonico ebbe luogo al Hoftheater di Weimar l'11 novembre 1889 sotto la direzione dell'autore. L'editrice Aibl di Monaco, di cui era proprietario un altro amico di Strauss, Eugen Spitzweg, pubblicò la partitura nel 1890. Il manoscritto originale è posseduto dalla Pierpont Morgan Library di New York.

La poetica di questa composizione condensa il valore supremamente intellettuale della sensualità, che nel caso di *Don Juan* è soprattutto (ma non soltanto) sessualità. È innegabile che Strauss, in tutta la sua opera, realizzi l'idea cara alla scuola freudiana, secondo cui la sessualità, in sembianza di *flatus*, penetra attraverso l'orecchio di chi dev'essere sedotto: una *magia sexualis* sublimata dell'intelletto; un incantesimo, nel senso originario di incantare, d'insinuare il canto e la musica nella mente di qualcuno o attraverso la mente nei sensi, per sedurlo. Strauss fu impressionato dal dramma di Paul von Heyse, *Don Juans Ende* (La fine di don Giovanni), da lui veduto a Francoforte sul Meno in compagnia di Hans von Bülow il 13 giugno 1885. Ma la vera fonte letteraria è un'altra: non l'originaria commedia "mediterranea" di Tirso de Molina, non il libretto che Lorenzo Da Ponte scrisse per Mozart, non l'eroticissima *pièce* di George Byron, e neppure l'illuministico e agghiacciante *Don Juan* di Molière né Giovanni il Seduttore analizzato in *Aut-Aut* di Kierkegaard. Triste, vecchio, freddo itinerante attraverso innumerevoli esperienze prive di sapore: queste le sembianze del protagonista di *Don Juan* di Nicolaus Lenau (Nicolaus Niembsch von Strehlenau, Csátad presso Temesvár in Ungheria, oggi Timisoara in Romania, il 13 agosto 1802 – Ober-Döbling, Vienna, 22 agosto 1850), edito postumo nel 1851. Nel cupo dramma, don Diego esorta il fratello Juan a mutare vita. Juan proclama di voler morire baciando l'ultima donna da lui sedotta. Con l'amico Marcello, profana un convento di monaci facendoli corrompere da dodici maliarde. Il priore

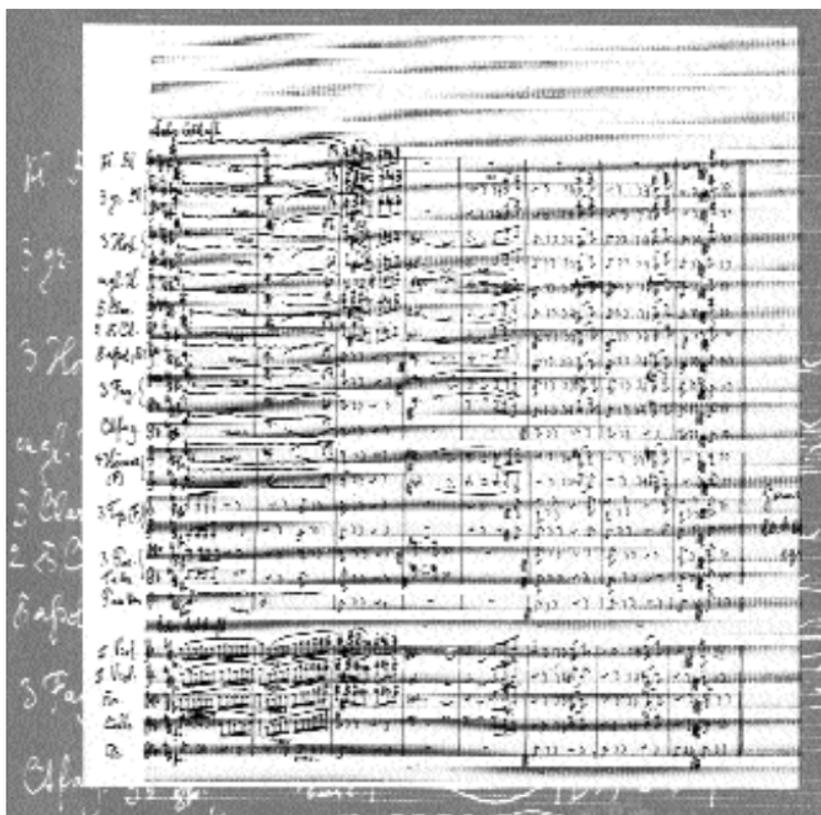
purifica il luogo sconsecrato incendiando il convento, e bruciando vivi i monaci insieme con le corruttrici. Sfidato a duello da don Pedro di Calatrava (il “commendatore” della commedia di Tirso e dell’opera di Mozart), Juan potrebbe ucciderlo dopo avergli fatto saltare la spada di mano. Ma, stanco di vivere sotto l’incubo della senilità incipiente e colpito dal “Weltschmerz”, esclama, negli ultimi versi del dramma: “Il mio nemico mortale lo tengo in pugno; ma anche questo mi annoia, come mi annoia l’intera vita”. In una conclusione che rovescia la trama di Tirso e di Da Ponte, Juan si lascia trafiggere da don Pedro.

In *exergo* alla partitura, Strauss pose un programma costituito da tre gruppi di versi tratti dal dramma di Lenau. Nel primo, tratto dalla prima scena del dramma, don Juan dice a Diego di voler morire baciando l’ultima conquista. Nel secondo, più lungo, don Juan proclama a Diego che la vera passione è sempre l’ultima, poiché il piacere dà tedio e disgusto non appena consumato. Nel terzo gruppo è la livida confessione di Juan a Marcello: passata la tempesta dei sensi, tutto è morto, deserto, senza colore e sapore. La legna è consumata, e nel focolare è fredda e oscura cenere.

*Don Juan* può essere inteso come una forma non ortodossa di rondò in cui i temi si alternano ciclicamente. Si distinguono due temi “maschili” legati alla figura di Don Giovanni, e tre temi “femminili”, il primo tutto esaltazione sensuale unita a fedele dedizione, il secondo passionale, il terzo sentimentale. Il modo di caratterizzare timbricamente le situazioni esalta la personalità dei fiati, soprattutto dei legni. Il corno inglese, carico di suggestioni tristaniane, è tuttavia impiegato senza rilievo melodico, con una scelta non wagneriana, malgrado l’intensa presenza. Il tema dell’autocompiacimento erotico, in si maggiore, è affidato ai clarinetti in la; il successivo tema “femminile” in sol maggiore, agli oboi; il tema del trionfo virile, che giunge verso la fine, ai corni. Il grande tema virile dell’inizio ascende a sbalzi, gioiosamente tonale, fiancheggiato da richiami di corni e di trombe.

Dopo *Don Juan*, dopo *Tod und Verklärung* op. 24 (1889, prima esecuzione 1890), dopo *Macbeth* op. 23 di cui si è detto, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (I tiri burloni di

Till Eulenspiegel) è il quarto poema sinfonico di Strauss. Dedicato ad Arthur Seidl, uno dei pochi veri amici che Strauss ebbe in vita, fu ultimato a Monaco il 6 maggio 1895, ed eseguito per la prima volta al Gürzenich di Colonia il 5 novembre 1895 sotto la direzione di Franz Wüllner. In quello stesso anno fu edito da Aibl. Il manoscritto originale è custodito nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco. Una copia manoscritta, preparata dallo stesso Strauss nel 1944 per i suoi nipoti Richard e Christian, con didascalie che illustrano il programma e narrano la storia a beneficio dei due ragazzi, si trova nell'archivio familiare di Garmisch. La figura di Till ha due radici. La prima è un archetipo di fiaba popolare, o forse una leggenda con un remoto fondamento reale. "Eulenspiegel" significa in tedesco "specchio delle civette" o "degli allocchi", ma in realtà



*Pagina musicale autografata della partitura di Till Eulenspiegels lustige Streiche di Richard Strauss, Garmisch. Famiglia Strauss.*

sarebbe corruzione tedesca (e quindi falsa etimologia) della parola francese “espiègle”, briccone, furfante. Tuttavia, la questione è intricata, poiché un personaggio chiamato Till Eulenspiegel sembra essere realmente vissuto nella Germania del Nord. Nato a Kneitlingen, presso Braunschweig, nei primi decenni del secolo XIV, sarebbe morto a Mölln presso Lauenburg nel 1350, come afferma un epitaffio esistente in quella città. Al principio del secolo XVI fiorì una narrazione popolare, un “Volksbuch” in alto tedesco, attribuito senza prove al predicatore antiluterano Thomas Münzer e pubblicato a Strasburgo nel 1515 e nel 1519. Dopo altre versioni tedesche in età barocca, il tema ritrovò lustro grazie al belga Charles de Coster (1827-1879), che scrisse nel 1867 il poema in prosa: *La légende de Thyl Ulenspiegel et de Lamme Goedzack*, in cui Till, spostato di oltre due secoli rispetto al tempo della sua incerta esistenza storica, divenne l’eroe nazionale fiammingo nella guerra combattuta alla fine del secolo XVI contro gli spagnoli di Filippo II e del duca d’Alba. Testimonianza di un interesse mai spento è il poema satirico *Till Eulenspiegel* (1918) di Gerhart Hauptmann (1862-1946).

Intorno al 1893, Strauss pensò di scrivere un’opera teatrale su tale soggetto, e d’intitolarla *Schilda* oppure *Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern*, con allusione all’immaginaria Schilda, la città degli sciocchi nella tradizione popolare tedesca. Abbandonato il progetto e scelta la via del poema sinfonico, egli rifiutò inizialmente di annotare nei dettagli il “programma”, sostenendo che tutto l’umorismo della storia era implicito nella partitura, nella musica. Più tardi, però, concesse una serie di didascalie in occasione di un concerto in cui *Till* venne eseguito, e le riprodusse sulla già ricordata copia apprestata per i nipoti. Ne diamo alcuni esempi in traduzione italiana: “C’era una volta un birbone...” si riferisce all’inizio della partitura, ossia i primi e secondi violini che presentano dolcemente il motivo, cui segue, a sei misure dall’inizio, il primo tema di Till esposto dal primo corno: “.... che si chiamava Till Eulenspiegel”, in tono beffardo e sfrontato. Scritto liberamente, come *Don Juan*, in forma di rondò, secondo un ricorrere periodico dei temi principali, il poema sinfonico culmina

in una sorta di grottesco corale religioso che mette in caricatura l'arroganza e l'ipocrita moralismo degli stolidi cittadini, decisi a processare Till per le sue malefatte. In risposta, una canzonaccia da strada è intonata su un ritmo volgarotto da clarinetti e violini (a prova di come ogni strumento possa avere una sua semantica triviale, se la logica di un poema sinfonico lo esige), mentre fiabeschi corni e nobili viole si prestano a una grossolana marcetta, celebrante i trionfi della gente "per bene".

Un altro episodio culminante è la morte di Till. La sentenza di condanna, sottolineata dalla parola "der Tod" annotata in partitura (l'unica didascalia voluta sin da principio), è preparata da cupi squilli di corni e trombe con sordina, di tromboni e di basso tuba, mentre timpani e tamburo militare rullano minacciosi. La formula della sentenza è esposta dai fagotti, controfagotto, corni in fa (primo e terzo corno tolgono la sordina), tromboni e basso tuba: un tremendo intervallo discendente di settima maggiore. La spavalda ascesa di Till al patibolo si traduce nella riapparizione di un secondo tema di Till, prima aereo nel suo guizzante moto discendente-ascendente, poi troncato da un accordo fortemente dissonante. I suoni si fanno sempre più esili: poi, silenzio. Ma lo spirito di Till è vivo: riappare il candido e fiducioso motivo dell'inizio, esposto come allora dai primi violini: il "C'era una volta...". Ma il tema di clarinetti e fagotti, che già allora seguiva immediatamente, ritorna ancora, tutto indomabili guizzi, fino alla chiusa velocissima e burlescamente trionfante.

Sedici anni, non molti in astratto ma decisivi nella metamorfosi dello stile straussiano (a dire il vero, una delle metamorfosi), separano *Till Eulenspiegel* dal *Rosenkavalier*, l'opera teatrale da cui fluisce un fiume inarrestabile di suono, di grazia, di idee geniali fra le più belle mai apparse nella musica d'Occidente.

L'opera, secondo frutto, dopo *Elektra*, della collaborazione tra il compositore e Hugo von Hofmannsthal, andò in scena a Dresda il 26 gennaio 1911, sotto la direzione di Ernst von Schuch. L'irresistibile successo del *Rosenkavalier* in tutto il mondo persuase Strauss, notoriamente provvisto di *métis* (come gli antichi elleni chiamarono la sublime astuzia dell'artista) e di

senso dell'utile, a sfruttare ulteriormente quel successo anche nelle sale di concerto.

È ingiusto parlare di calcolo affaristico: il compositore sapeva che così si sarebbe potuto, con minori difficoltà pratiche, divulgare e moltiplicare la felicità che dall'opera incantevole deriva. Un altro, però, prese la prima iniziativa. Il direttore d'orchestra Otto Singer (1863-1931) trasse dal I e dal II atto del *Rosenkavalier* una sequenza di valzer, edita da Fürstner a Berlino nel 1910-1912.

Molto più tardi, essa fu sostituita da una rielaborazione compiuta dallo stesso Strauss e ultimata a Garmisch il 15 novembre 1944: *Einleitung und Walzer aus "Der Rosenkavalier"* (o. Op. 139), detta anche *Erste Walzerfolge*. La prima esecuzione fu diretta a Londra da Erich Leinsdorf il 4 agosto 1946. Una *Zweite Walzerfolge*, numerata come op. 59 come il lavoro teatrale, tratta dal III atto, fu elaborata direttamente da Strauss nel 1910-1911. Un'altra propaggine fu la musica d'accompagnamento per il film muto *Der Rosenkavalier* (1925) del regista Robert Wiene.

Nel 1945, Strauss compose (meglio, ricompose) la *Suite aus der Oper "Der Rosenkavalier"* (o. Op. 145), che aveva lo scopo di rilanciare il suo prestigio in Europa dopo la guerra e contro i sospetti di compromissione con il nazismo. Diretta da Hans Swarowsky, fu data in prima esecuzione nel grande Konzerthaus-Saal di Vienna il 28 settembre 1946, in occasione dei festeggiamenti per i "950 anni d'Austria". Il nome di "suite" è improprio: è una composizione in un tempo unico articolata in più movimenti senza soluzione di continuità. Non dev'essere confusa con la suite *Der Rosenkavalier*, in sei tempi, edita da Fürstner nel 1911, e dovuta a una rielaborazione di N. Nambuat, pseudonimo di N. Taubmann. Non sappiamo con certezza chi fosse costui: non lo confonderemo con il famoso tenore straussiano Horst Taubmann, uno dei primi interpreti di *Capriccio*.

Ancora un salto di anni, sino al limite estremo dell'arco di vita e di creatività. I *Vier letzte Lieder* furono ritenuti per molto tempo l'ultima composizione di Richard Strauss, prima che fosse scoperta l'esistenza del Lied *Malven*, scritto il 23 novembre 1948, e perciò veramente *seine letzte vollendete Komposition*, l'ultima compiuta, essendo

la cantata *Besinnung*, dei primi mesi del 1949, rimasta allo stato di abbozzo frammentario. Strauss donò l'autografo di *Malven* alla sua cantante prediletta, Maria Jeritza. Era un esemplare unico: la cantante non aveva mai risposto al vecchio compositore e alle sue richieste di restituzione provvisoria, affinché egli potesse farne una copia. Morta la Jeritza nel 1982, l'autografo di *Malven* fu trovato in casa di lei, reso pubblico nel 1984, eseguito per la prima volta il 10 gennaio 1985 da Kiri te Kanawa con Martin Katz al pianoforte. In quello stesso anno fu edito da Boosey & Hawkes. È certo, tuttavia, che i *Vier letzte Lieder* sono l'estrema tra le opere grandissime di Strauss, il suo supremo lascito, e in tal senso hanno un valore davvero ultimo. Nell'ottobre 1945, Strauss dovette lasciare Garmisch con la moglie Pauline: entrambi gravemente malati, venivano esiliati in Svizzera per ordine del maggiore Hayl, comandante della guarnigione americana a Garmisch da sei mesi occupata, convinto che Strauss fosse un pericoloso criminale nazista. In grave indigenza ed in gravissimo stato di depressione, il compositore soggiornò nei Grigioni, alternamente a Pontresina e a Montreux. Trascorsero più di due anni. L'atto generoso di Thomas Beecham, che sfidando l'opinione pubblica britannica ostile a Strauss aveva invitato il vecchio maestro a Londra per una settimana musicale in suo onore, sollevò un po' l'animo di Strauss, ma il ritorno in Svizzera aggravò il suo umor nero. Nella primavera del 1948, suo figlio Franz e la nuora Alice, in visita a Pontresina, consigliarono al vecchio un rimedio contro la malinconia aggravata dal senso d'isolamento e di emarginazione: comporre. Strauss dichiarò di non averne voglia: Franz gli mise in mano, a viva forza, una raccolta di poesie di Hermann Hesse (1877-1962), un poeta che mai Strauss aveva messo in musica. Lo forzò a promettere che avrebbe composto qualche Lied. Gli rispose un sordo brontolio.

Poi, il vecchio finì per lavorarvi davvero. Scelse tre liriche di Hesse (*Frühling, September, Beim Schlafengehen*), e ve ne aggiunse una del poeta romantico, da lui molto amato, Joseph von Eichendorff (1788-1857), *Im Abendrot*, a lui nota già da tempo: nell'estate l'aveva trascritta nel suo *Tagebuch*, alludendo al "tramonto" d'Europa, e a una

circostanza tragica: il trasferimento, da parte degli occupanti sovietici dei tesori di Dresda in terra russa. Quando Alice venne di nuovo a trovarlo, da sola, a Montreux, egli le diede i manoscritti dei quattro *Lieder*, brontolando: “Ecco i *Lieder* che tuo marito mi ha ordinato di scrivere!”. Quale la cronologia? *Im Abendrot* (Al tramonto) fu scritto a Montreux il 6 maggio 1948; *Frühling* (Primavera) fu ultimato a Pontresina il 18 luglio; *Beim Schlafengehen* (Andando a dormire) il 4 agosto a Pontresina; *September* il 20 settembre a Montreux. Strauss non ascoltò mai i *Vier letzte Lieder* eseguiti. Poté finalmente ritornare a Garmisch nel maggio 1949, e là morì l'11 giugno. La prima esecuzione ebbe luogo al Royal Albert Hall di Londra lunedì 22 maggio 1950, con il soprano Kirsten Flagstad e il Philharmonia Orchestra di Londra diretta da Wilhelm Furtwängler. La partitura, edita da Boosey & Hawkes nel 1950, non conservò l'ordine cronologico di composizione ma fissò quello definitivo e consueto: *Frühling*, *September*, *Beim Schlafengehen*, *Im Abendrot*. Ancora diverso era stato l'ordine in cui aveva cantato la Flagstad: *Beim Schlafengehen*, *September*, *Frühling*, *Im Abendrot*. Strauss non intese i quattro *Lieder* come un ciclo unitario: la loro associazione e la denominazione *Vier letzte Lieder* fu una scelta dell'editore. Nel suo grande catalogo tematico delle composizioni di Richard Strauss, Erich Hermann Müller von Asow classificò i *Vier letzte Lieder* come o. Op. 150. Nel suo più recente catalogo (1985), Franz Trenner li ha numerati come 296 (*Malven* è 297, il frammento di *Besinnung* è 298). Estensione e orchestrazione concorrono al diverso carattere che ciascuno dei quattro *Lieder* ha in sé. L'ordine editoriale di successione fa sì che la durata cresca progressivamente da *Frühling* (3'40") a *September* (4'45") a *Beim Schlafengehen* (5'30") a *Im Abendrot* (7'). Il clarinetto basso, presente in tutti e quattro, è però tagliato in la in *Frühling* (negli altri, in si bemolle), con un suono lievemente più scuro, nello spirito agitato e ansioso del *Lied*. Nei primi due *Lieder* c'è l'arpa, che nel terzo è sostituita dalla celesta; nel quarto nessuno dei due strumenti appare, e la semantica della contemplazione è cosmica, non più terrestre. In *Beim Schlafengehen*, la

celesta e i due ottavini, luttuosamente angelici, danno un'accentuazione dolcemente funerea.

Non c'è nei *Vier letzte Lieder*, una sola idea stanca, scontata, di maniera. C'è una tradizione sublimata, e l'immediata penetrazione di questa musica nella nostra coscienza, sì da farci pensare, anche al primo ascolto, a qualcosa di già nostro e profondamente assimilato, è soltanto l'effetto di un'assoluta genialità inventiva, fresca come quella degli anni aurei. In verità, l'oro della musica straussiana risplende vivido come non mai proprio alla fine. L'assolo di violino nella sezione centrale di *Beim Schlafengehen* e, nell'ultimo Lied, i trilli a catena dei due flauti sul testo che parla del garrire delle allodole e la conclusiva citazione da *Tod und Verklärung* sulle parole finali, sono modelli archetipici piuttosto che adozione di collaudate formule espressive, piuttosto che reminiscenze e autocitazioni. Si ha l'impressione che questa musica dica la verità per la prima volta, e, nello stesso tempo, per l'ultima. Ciò suggella l'irripetibilità di questa musica assolutamente tonale, che tuttavia non appartiene né all'avanguardia né al passato, né all'Ottocento né al Novecento, ma è atemporale. È questa l'essenziale, misteriosa e irripetibile qualità della musica di Richard Strauss.

*Quirino Principe*

**RICHARD STRAUSS**  
*Vier letzte Lieder*

**Frühling**

In dämmrigen Grüften träumte ich lang  
von deinen Bäumen und blauen Lüften,  
von deinem Duft und Vogelsang.  
Nun liegst du erschlossen in Gleiss und Zier,  
von Licht übergossen wie ein Wunder vor mir.  
Du kennst mich wieder, du lockst mich zart.  
Es zittert durch all meine Glieder  
deine selige Gegenwart.

(Hermann Hesse)

**September**

Der Garten trauert,  
kühl sinkt in die Blumen der Regen.  
Der Sommer schauert  
still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt  
nieder von hohen Akazienbaum,  
Sommer lächelt erstaunt und matt  
in den sterbenden Gartenraum.

Lange noch bei den Rosen  
bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.  
Langsam tut er die  
müdegewordenen Augen zu.

(Hermann Hesse)

## **Primavera**

In fosse oscure sognai con rimpianto  
i verdi alberi, i tuoi sereni azzurri,  
il tuo profumo, degli uccelli il canto.  
Ora, piena di grazia, qui per me ti dischiudi;  
circonfusa di luce, d'un prodigio m'illudi.  
Di nuovo mi conosci, e con dolce irruenza  
mi attiri. Trema in me, in tutte le mie membra,  
di te, del tuo ritorno, la beata presenza.

(trad. © Quirino Principe 1990)

## **Settembre**

Triste il giardino; la pioggia è caduta  
fresca sui fiori reclinati.  
Rabbrivisce l'estate: muta,  
va incontro alla sua fine.

Da foglia a foglia stillan gocce d'oro  
dall'alta acacia, giù. Smorta, l'estate  
sorridente affaticata: il suo stupore  
nel morente giardino si dilata.

Là, fra le rose, ancora lungamente  
essa indugia, a cercar requie laggiù.  
Poi, lentamente,  
gli occhi ormai stanchi chiude sempre più.

(trad. © Quirino Principe 1990)

## **Beim Schlafengehen**

Nun der Tag mich müd' gemacht,  
soll mein sehnliches Verlangen  
freundlich die gestirnte Nacht  
wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, lasst von allem Tun,  
Stirn, vergiss du alles Denken,  
alle meine Sinne nun  
wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele, unbewacht,  
will in freien Flügen schweben,  
um im Zauberkreis der Nacht  
tief und tausendfach zu leben.

(Hermann Hesse)

## **Im Abendrot**

Wir sind durch Not und Freude  
gegangen Hand in Hand,  
vom Wandern ruhen wir  
nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,  
es dunkelt schon die Luft,  
zwei Lerchen nur noch steigen  
nachträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,  
bald ist es Schlafenszeit,  
dass wir uns nicht verirren  
in dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede,  
so tief im Adendrot.  
Wie sind wir wandermüde -  
ist dies etwa der Tod?

(Joseph von Eichendorff)

## **Andando a dormire**

Sono stanco del giorno: ora è il momento  
che la notte, col suo cielo stellato,  
ogni mio desiderio dolcemente  
accolga come un bimbo affaticato.

Mani, lasciate ogni vostro lavoro,  
dimentica tu, fronte, ogni pensare;  
tutti i miei sensi e sentimenti, ora,  
vogliono giù nel sonno sprofondare.

E nei liberi voli errabonda  
si librerà l'anima incustodita;  
nel cerchio magico, in notte profonda,  
potrà vivere mille e mille vite.

(trad. © Quirino Principe 1990)

## **Al tramonto**

Attraversando la pena e la gioia  
camminammo, la mano nella mano;  
del lungo andar, di sua fatica e noia,  
ora in terra silente riposiamo.

Intorno inclinano le valli; avanzano  
l'ombre quaggiù, mentre l'aria s'annerà.  
Due allodole soltanto ancor s'innalzano,  
sognando, nel profumo della sera.

Vien qui vicino, lasciale garrire,  
tra poco è l'ora che gli occhi si chiudono,  
e non vorrei che tu e io smarrire  
ci dovessimo in questa solitudine.

Pace, silenzio, avanza più vicino  
qui nel tramonto che ti apre le porte.  
Noi siamo stanchi, stanchi del cammino...  
forse è questa la morte?

(trad © Quirino Principe 1990)



## LORIN MAAZEL

Direttore, compositore e violinista, Lorin Maazel è nato a Parigi nel 1930 da genitori americani e si è stabilito fin dall'infanzia negli Stati Uniti. Ha intrapreso giovanissimo la direzione d'orchestra, studiando con Vladimir Bakaleinikoff a Pittsburg e debuttando a soli 9 anni con la Los Angeles Philharmonic all'Hollywood Bowl. A sedici anni si è iscritto all'Università di Pittsburgh dove ha studiato filosofia e letteratura, entrando successivamente come violinista nella Pittsburg Symphony.

Negli ultimi 35 anni, ha diretto più di 140 tra le massime orchestre del mondo, in oltre 4000 opere e concerti. Nel 1960 fu il primo americano ed il più giovane direttore della storia invitato al festival di Bayreuth, dove ha in seguito curato, primo direttore non tedesco, il ciclo del *Ring*.

I suoi impegni operistici hanno incluso produzioni con il Metropolitan Opera di New York, l'Opéra di Parigi, il Covent Garden di Londra, l'Opera di Stato di Vienna ed il Teatro alla Scala.

È stato direttore artistico della Deutsche Oper di Berlino e direttore del Radio-Symphonieorchester Berlin (1965-71). Dal 1972 al 1982 ha poi diretto la Cleveland Orchestra e, dopo essere stato per due anni general

manager e direttore artistico della Wiener Staatsoper, ha ricoperto l'incarico di direttore musicale della Pittsburgh Symphony Orchestra (1988-96). La sua regolare collaborazione con i Wiener Philharmoniker lo ha visto impegnato nel Festival di Salisburgo (con *Der Rosenkavalier* ed *Elektra*) e nel tradizionale Concerto di Capodanno che ha diretto per ben dieci volte. Dal 1993 Lorin Maazel è direttore stabile del Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks con la quale ha compiuto tournées in Europa, America del Sud, Asia e Stati Uniti, esibendosi, qui, anche ad Atlanta per le Olimpiadi Culturali organizzate in occasione dei Giochi Olimpici del 1996.

Nell'ambito delle numerose incisioni discografiche, ricordiamo la più recente, interamente dedicata alle sue composizioni, interpretate dallo stesso Maazel, in qualità di direttore e violinista, da James Galway (flauto) e Mstislav Rostropovic<sup>v</sup> (violoncello).

Lorin Maazel ha dato innumerevoli concerti di beneficenza, tra i quali concerti per l'UNICEF, l'UNESCO, la Croce Rossa Internazionale e il WWF.

Tra le molte onoreficenze ricevute ricordiamo la Legion D'Onore in Francia, la Croce al Merito in Germania ed il Commander of the Lion in Finlandia. È stato inoltre nominato membro onorario a vita dell'Israel Philharmonic Orchestra nel 1985 quando ha diretto il concerto per il quarantesimo anniversario della fondazione.



### **JUNE ANDERSON**

Nata a Boston e formatasi nel Connecticut, June Anderson è salita alla ribalta internazionale dopo la sua esibizione alla New York City Opera, nel 1978, come Regina della Notte in *Die Zauberflöte* di Mozart. Poco dopo ha debuttato al Metropolitan interpretando Gilda in *Rigoletto*, con Luciano Pavarotti, ed ha inoltre cantato nel ruolo della protagonista in *Semiramide* e in *Lucia di Lammermoor*. È oggi annoverata tra le principali interpreti vocali del nostro tempo; nel corso della sua carriera si è esibita nei più importanti teatri europei e statunitensi, collaborando con i più celebri direttori d'orchestra, tra i quali Leonard Bernstein, James Levine, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Wolfgang Sawallisch e Giuseppe Sinopoli. Tra i maggiori impegni di June Anderson nelle ultime stagioni, ricordiamo nella stagione 1994/95 l'interpretazione di

Desdemona nell'*Otello* di Verdi alla Los Angeles Opera con Placido Domingo e una nuova produzione de *I due Foscari* di Verdi al Covent Garden. Nella stagione 1995/96 è stata Maria ne *La fille du régiment* di Donizetti, al fianco di Luciano Pavarotti, con il quale ha inoltre inciso *I Lombardi alla prima crociata* di Verdi, diretti da James Levine; ha interpretato Rosalinda in *Die Fledermaus* di Strauss al Metropolitan, *La traviata* a Tokyo e il ruolo della protagonista nella *Giovanna d'Arco* di Verdi: quest'ultimo sia in versione concertistica, alla Carnegie Hall e a Barcellona, che in versione teatrale alla Royal Opera House. Successivamente, nella stagione 1996/97, si è esibita principalmente in un'intensa attività concertistica internazionale; di notevole rilievo, inoltre, è stato il suo debutto nel ruolo di Elvira nell'*Ernani* di Verdi con l'Opera Orchestra di New York. Nella stagione 1997/98 June Anderson si è esibita in *Lucia di Lammermoor* al Teatro alla Scala; è stata in seguito ospite d'onore alla riapertura del Marcus Center for the Performing Arts a Milwaukee, quindi ha compiuto, al Metropolitan, il suo atteso debutto nella parte di Leonora ne *Il trovatore* di Verdi.

June Anderson ha effettuato diverse registrazioni radio-televisive fra le quali emergono *Semiramide* (Metropolitan) ed il film per la TV *The Queen of Song*, che ha commemorato il 150° anniversario della nascita di Adelina Patti.

Numerose sono le incisioni che la vedono protagonista, fra le quali ricordiamo *Hamlet* di Ambroise Thomas (Emi/Angel), *Rigoletto* con Luciano Pavarotti (Decca/London), *Candide* di Bernstein, la Nona Sinfonia di Beethoven (Deutsche Grammophon) e *Die Zauberflöte* (Telarc). Le sue più recenti incisioni comprendono: arie dalle opere meno conosciute di Rossini; *Stabat Mater* ed altri brani sacri di Pergolesi con Cecilia Bartoli e la Sinfonietta di Montreal, diretti da Charles Dutoit, a cui si aggiunge *La donna del lago* di Rossini con l'Orchestra del Teatro alla Scala diretta da Riccardo Muti.



## **PHILHARMONIA ORCHESTRA**

Quando fondò la Philharmonia Orchestra, Walter Legge raggiunse la sua grande ambizione di formare un'orchestra di alto livello e di fama internazionale. La Philharmonia Orchestra diede il suo primo concerto al London's Kingsway Hall sotto la direzione di Sir Thomas Beecham nell'ottobre 1945 e venne in breve tempo riconosciuta come una delle più grandi orchestre del mondo. Da allora si è rivelata particolarmente abile nell'attrarre a sé i migliori direttori d'orchestra del ventesimo secolo, come Wilhelm Furtwängler, Guido Cantelli, Richard Strauss ed Herbert von Karajan. In seguito Wilhelm Pitz fu invitato appositamente da Bayreuth per divenire il maestro del Coro della Philharmonia, fondato nel 1957.

Dopo Karajan, la direzione stabile dell'orchestra fu affidata a Otto Klemperer, che nel 1959 ne venne nominato Direttore Principale a vita. Nel 1964 i musicisti si costituirono autonomamente in una cooperativa sotto il nome di "New Philharmonia Orchestra", con Klemperer come presidente onorario dell'Orchestra e del Coro. Nel 1970 Lorin Maazel divenne primo direttore associato e, succedendo al ritiro di Klemperer, Riccardo Muti ne fu nominato direttore principale nel 1972.

Nel 1977 l'Orchestra riprese il suo nome originario di Philharmonia Orchestra e attivò una preziosa collaborazione con Carlo Maria Giulini. Muti ne divenne il primo direttore musicale nel 1979. Dal 1984 al 1994 Giuseppe Sinopoli. Nel corso delle più recenti stagioni, l'Orchestra ha visto sul proprio podio insigni esponenti del concertismo internazionale, fra i quali Christoph von Dohnányi, James Levine, Evgenij Svetlanov, Kurt Sanderling, Myung-Whun Chung, Carlo Maria Giulini, Vladimir Ashkenazy, Mikhail Pletnev, Riccardo Muti, Leonard Slatkin, Hugh Wolff, Andrew Davis, Daniel Harding, Christian Thielemann e Christoph Eschenbach. Durante i dieci anni della direzione stabile di Giuseppe Sinopoli, l'Orchestra ha compiuto molteplici incisioni, alcune delle quali sono state insignite del prestigioso Grammy Award, come la Sinfonia n. 5 di Mahler, *Madama Butterfly* di Puccini e *Tannhäuser* di Wagner. La Philharmonia Orchestra si distingue ancora oggi come l'orchestra che effettua il maggior numero di incisioni in assoluto nel mondo e la sua discografia oltrepassa le 1000 registrazioni per le più importanti case discografiche. Tra le produzioni più recenti ricordiamo l'opera omnia di György Ligeti, compresa *Le Grande Macabre*, avvenuta sotto la direzione dello stesso compositore.

## PHILHARMONIA ORCHESTRA

### *violini primi*

Maya Iwabuchi  
Claire Thompson  
Antonio Cucchiara  
Imogen East  
Justin Jones  
Karin Tilch  
Debbie Preece  
Peter Fisher  
Rebecca Scott  
Soong Choo  
Marina Gillam  
Padraic Savage  
Maurice Brett  
Lucy Waterhouse  
Thomas Pilz  
Sophie Cole

### *violini secondi*

Hilaryjane Parker  
Timothy Colman  
Gillian Costello  
Julian Milone  
Simon Horsman  
Gideon Robinson  
Olwen Castle  
Samantha Reagan  
Susan Hedger  
Nicola Hutchings  
Vanessa David  
Joyce Fraser  
Geoff Creese

### *viola*

Roger Benedict  
Michael Turner  
Carol Hultmark  
Graham Griffiths  
Susan Salter  
Mary Whittle  
Sean Bishop  
Kathy Ruse  
Daniel Cornford  
Michael Leaver  
Kate Read  
Rebecca Brown

### *violoncelli*

David Jones  
Rhydlan Shaxson  
Michael Hurwitz  
Ann Barber  
Matthias Feile  
Anne Baker  
Avis Perthen  
Stephen Milne  
Nicola Baxter  
judith Fleet

### *bassi*

Neil Tarlton  
Christian Geldsetzer  
Domonic Worsley  
Simon Oliver  
Graham Mitchell  
Catherine Colwell  
Thomas Croxon  
Peter Devlin

### *flauti/ottavini*

Kenneth Smith  
June Scott  
Jillian Carter  
Keith Bragg

### *oboi*

Christopher Cowie  
David Presley  
Debbie Boyes

### *corno inglesi*

Jane Evans

### *clarinetti*

Barnaby Robson  
Peter Seago  
Jennifer McLaren  
Jennifer McLaren  
Robert Ault

### *fagotti*

Robin O' Neill  
Jonathan Price  
Lizbeth Elliott

*controfagotti*  
Gordon Laing

*corni*  
Nigel Black  
Robert McIntosh  
Philip Woods  
Andrew Fletcher  
James Handy  
Hugh Seenan

*trombe*  
Mark David  
Robert Vanryne  
Alistair Mackie

*tromboni*  
Dudley Bright  
David Stowe  
Keith McNicoll

*tuba*  
Stephen Wick

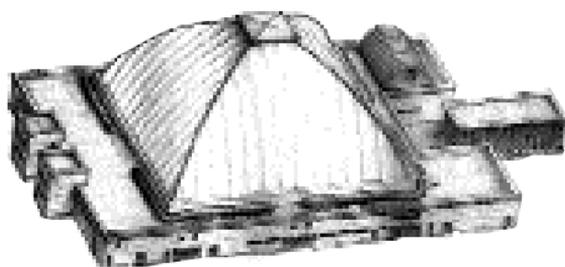
*timpani*  
Andrew Smith

*percussioni*  
David Corkhill  
Kevin Hathway  
Christopher Terian  
Nigel Charman  
Julian Poole  
Matthew Rich

*arpa*  
Aline Brewer  
Thelma Owen

*celesta*  
Michael Hyatt

## IL LUOGO



*palazzo m. de andré*

## PALAZZO MAURO DE ANDRÉ

Il Palazzo “Mauro De André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali ed artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e di incontro di popoli e di civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempio periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa 8 metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi

gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all'esterno, liberando l'area coperta, consentendo d'altro lato la loro utilizzazione per spettacoli all'aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovich e Uto Ughi, è stato utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival. Basti ricordare la *Messa da Requiem* e il *Nabucco* di Verdi diretti da Muti nel 1994 e 1995, i concerti dei Wiener Philharmoniker diretti da Ozawa (1994), Muti (1998), della Philharmonia Orchestra e della Filarmonica della Scala diretti da Muti (1995-1998) e Sawallisch (1994), della Philadelphia Orchestra diretta da Muti (1993), dell'Orchestra del Maggio Fiorentino diretta da Mehta (1993), della London Symphony Orchestra diretta da Boulez (1993), del Schleswig-Holstein Musik Festivalorchester diretto da Solti (1993), dei Berliner Philharmoniker diretti da Abbado (1992), dell'Orchestra della Bayerischen Rundfunk diretta da Maazel (1995, 1998), del Bayerisches Staatsorchester diretto da Kleiber (1997), della Philharmonia Orchestra diretta da Chung (1994), dell'Orchestra Nazionale della RAI diretta da Sawallisch (1996) e Rostropovich (1998), dell'Ensemble Intercontemporain diretto da Boulez (1996), dell'Orchestra dell'Accademia di S.Cecilia diretta da Chung (1997), della Staatskapelle di Dresda diretta da Sinopoli (1994, 1997), dell'Orchestra del Marijnskij di S. Pietroburgo (1995, 1997).

*Gianni Godoli*

# 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

---

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

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 Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Marcello e Marzia Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

*Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

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*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

*Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

*Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

*Ravenna*

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*  
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*  
Michiko Kosakai, *Tokyo*  
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 Miserochci e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*  
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*  
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*  
Cornelia Much, *Müllheim*  
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*  
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*  
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*  
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*  
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*  
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*  
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*  
Emanuela Serena Monghini, *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*  
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*  
Maria Luisa Vaccari, *Padova*  
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*  
Gerardo Veronesi, *Bologna*  
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*  
Luca Vitiello, *Ravenna*  
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*  
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*  
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*  
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*  
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

*Aziende sostenitrici*

ACMAR, *Ravenna*  
Alma Petroli, *Ravenna*  
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*  
Centrobanca, *Milano*  
CMC, *Ravenna*  
Cooperativa Agricola Cesenate, *Cesena*  
Deloitte & Touche, *Londra*  
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*  
Freshfields, *Londra*  
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*  
Hotel Ritz, *Parigi*  
ITER, *Ravenna*  
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*  
Marconi, *Genova*  
Matra Hachette Group, *Parigi*  
Motori Minarelli, *Bologna*  
Parmalat, *Parma*  
Rosetti Marino, *Ravenna*  
Sala Italia, *Ravenna*  
SEASER - Marinara Porto Turistico, *Ravenna*  
SMEG, *Reggio Emilia*  
S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*  
Technogym, *Forlì*  
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*  
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*

---

---

Fondazione Ravenna Manifestazioni  
Comune di Ravenna  
Regione Emilia Romagna  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

*L'edizione 1999 di*  
**RAVENNA FESTIVAL**  
*viene realizzata grazie a*

Assicurazioni Generali  
Banca Commerciale Italiana  
Banca di Romagna  
Banca Popolare di Ravenna  
Banca Popolare di Verona  
Banco S. Geminiano e S. Prospero  
Barilla  
Caletti Communication  
Cassa di Risparmio di Cesena  
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza  
Cassa di Risparmio di Ravenna  
Centrobanca  
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini  
CMC Ravenna  
CNA Servizi Sedar Ravenna  
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena  
CNA Servizi Rimini  
Cocif  
Confartigianato della Provincia di Ravenna  
COOP Adriatica  
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna  
Eni  
Finagro - I.Pi.Ci.Group  
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma  
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna  
Fondazione Ferrero  
Iter  
Legacoop  
Miuccia Prada  
Motorola  
Officine Ortopediche Rizzoli  
Pirelli  
Proxima  
Poste Italiane  
Rolo Banca 1473  
Sapir  
The Sobell Foundation  
The Weinstock Fund  
Unibanca

---