



RAVENNA FESTIVAL



**ORCHESTRA SINFONICA
NAZIONALE DELLA RAI**

direttore

GENNADIJ ROZDESTVENSKIJ



**BANCA
POPOLARE
DI RAVENNA**

Gruppo bancario
Banca popolare dell'Emilia Romagna

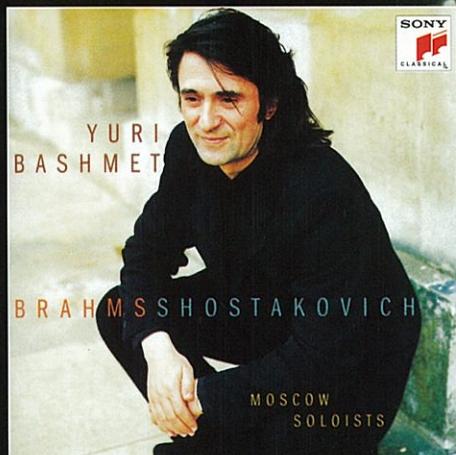


Palazzo Mauro de André
Martedì 4 luglio 2000, ore 21

**Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai**
direttore
Gennadij Roždestvenskij

pianoforte
Viktorija Postnikova

**YURI
BASHMET**



060550-2 SK
www.sonyclassical.com

Musica, amante immortale



TUTTI
Libero
adattamento
da "Paolo
e Francesca"
(1877 c.)
acquarello
e oro su carta
di Mosè Bianchi

 **BANCA
POPOLARE
DI RAVENNA**

più vicina, più grande

 **GRUPPO BANCARIO**
Banca popolare dell'Emilia Romagna

JOHANN SEBASTIAN BACH - OTTORINO RESPIGHI

Passacaglia in do minore

(trascrizione per orchestra di Ottorino Respighi
dall'originale per organo BWV 582)

Andante con moto

ALFREDO CASELLA

Italia, Rapsodia per grande orchestra Op. 11

SERGEJ VASIL'EVIC RACHMANINOV

Rapsodia sopra un tema di Paganini
per pianoforte e orchestra Op. 43

Introduzione. Allegro vivace

Variazione I (Precedente)

Tema

Variazioni II - XXIV

PETR IL'ĪČ ČAJKOVSKIJ

Capriccio italiano in la maggiore Op. 45

Andante un poco rubato

Allegro moderato

Presto

Allegro moderato

Presto

programma di sala a cura di Eléna Gioldi

JOHANN SEBASTIAN BACH – OTTORINO RESPIGHI PASSACAGLIA IN DO MINORE

Ottorino Respighi era considerato, anche da coloro che non amavano le sue composizioni, un maestro del colore orchestrale. Studente di violino e di composizione del Liceo musicale di Bologna, Respighi stupiva per la facilità con cui le sue mani rendevano docili gli strumenti, che egli amava non solo come mezzi per creare musica, ma anche come oggetti da toccare, da studiare. “Più volte mi trascinò – raccontava l’amico Piero Zanotto – nel laboratorio del famoso [liutaio] Fiorini ‘il vecchio’, dove passava delle ore a studiare disegni, legnami e vernici.”

Respighi era cresciuto con gioia e naturalezza nel mondo della musica strumentale, che in Italia nell’Ottocento aveva via via smarrito le tracce del proprio cammino, e faticosamente cercava di ritrovare una propria identità. Questa confidenza di Respighi con la voce dell’orchestra non era frutto del caso, o unicamente del genio individuale. Bologna, a cavallo del secolo, era la città dei “wagneriani”, la roccaforte della musica “assoluta” predicata da Giuseppe Martucci, la cui presenza alla guida del Liceo aveva impresso un segno profondo nella generazione più giovane di strumentisti e di compositori. In quest’ambiente, pronto a ricevere con favore le prime creazioni del suo talento originale, Respighi non si limitò ad una sapienza accademica, ma conobbe dall’interno la vita dell’orchestra, lavorando come prima viola nell’ottima compagine del teatro. Il mestiere gli permise anche di essere reclutato da un impresario per suonare un paio di stagioni, tra il 1901 e il 1902, nella lontana Russia.

Proprio a San Pietroburgo, il giovane Respighi ebbe un incontro, dall’esito decisivo, con il grande Nicolaj Rimskij-Korsakov, che lo accolse per breve tempo come allievo. Le uniche tracce del loro rapporto sono i ricordi diretti di Respighi, raccolti anni dopo dalla moglie Elsa, ma sono sufficienti per comprendere l’impressione duratura lasciata nel giovane compositore dalla concezione del suono orchestrale della musica russa. L’idea di impastare il timbro degli strumenti per ottenere

un colore puro, che nelle partiture di Rimskij-Korsakov giunse a risultati inebrianti, era trapassata in occidente nella musica francese, e aveva creato l'orchestra moderna di Debussy e Ravel. Affascinato come loro dalla fantasia sgargiante della musica russa, Respighi trovò la spinta decisiva per definire il proprio stile, a contatto con un orizzonte più ampio della modesta esperienza della musica sinfonica italiana.

In ogni caso, negli anni di apprendistato e della maturità, in particolare dopo il successo internazionale dei brani sinfonici, il nome di Respighi fu stimato moltissimo come orchestratore, la cui abilità era paragonata a quella di un Ravel. Fu Arturo Toscanini, nel gennaio 1930, a chiedere al compositore di trascrivere la *Passacaglia in do minore* di Bach per la sua orchestra, la New York Philharmonic. "Bravo Respighi!", telegrafò Toscanini dopo il successo della prima esecuzione alla Carnegie Hall, nell'aprile dello stesso anno. Respighi trascrittore divenne addirittura di moda, negli Stati Uniti, tanto da invogliare il direttore Serge Koussevitzky nel 1934 a commissionare a lui la versione per orchestra di cinque *Études-Tableaux* di Rachmaninov, che apprezzò il risultato.

La partitura della *Passacaglia*, pubblicata da Ricordi, reca nel frontespizio la dicitura "interpretazione orchestrale". Definizione perfettamente calzante, perché il lavoro di Respighi si pone in una prospettiva alquanto differente rispetto alla trascrizione novecentesca.

Il rapporto con la tradizione musicale è forse il terreno migliore per cercare di mettere in luce l'ambiguità della posizione di Respighi nel Novecento italiano.

Respighi, prima della *Passacaglia*, aveva più volte maneggiato la musica del passato, come nel balletto per Djagilev *La Boutique fantasque*, tratto da Rossini, o la suite *Gli Uccelli*, basata su musica per tastiera del Settecento. Questo atteggiamento "neoclassico" puro, qual era quello dei musicisti francesi o, in Italia, di Alfredo Casella, cercava di creare una distanza emotiva con la pagina musicale di partenza, allo scopo d'inglobare l'antico nel proprio mondo come fosse una citazione. Ma accanto a un Respighi partecipe del clima culturale del nuovo secolo, conviveva in lui anche un altro modo di sentire il rapporto con gli autori antichi, la

cui natura apparteneva all'Ottocento. Il Respighi trascrittore tardo-romantico stravolge lo stile ed il gusto dell'originale, ma con l'affettuosa incoscienza di chi inserisce nel proprio arredamento un mobile ereditato dai genitori. In questo Respighi non si comportava diversamente dai virtuosi di pianoforte o di violino, che trasportavano nel loro repertorio di agilità e funambolismi musiche degli antichi maestri. Il finto Corelli di Kreisler, il Pergolesi o lo Scarlatti secondo Alessandro Longo, il Bach tutto pedale e raddoppio d'ottava di Busoni...

Per restituire la *Passacaglia* in un linguaggio attuale, Respighi non pensa alle necessità dell'arte moderna. Si confronta con Bach da esecutore, non da compositore. Interpreta, per l'appunto. Respighi cerca la modernità nel colore dell'orchestra, in timbri che Bach non avrebbe mai immaginato di inserire nei manuali dell'organo. Laddove Bach si limita ad indicare con una semplice linea di basso il tema di otto battute, da cui si sviluppa la struttura dell'intero edificio, Respighi immagina che questo nucleo germinatore possieda in sé una forza drammatica, da cui scaturisce l'energia costruttiva. Il tema della *Passacaglia* diventa così un carattere, la cui tinta scura è espressa da un ripieno di fagotti, controfagotti, tromboni e tuba bassa, violoncelli e contrabbassi. La *Passacaglia* si trasforma nel teatro di un'infernale scena dantesca, un paesaggio scosso e dominato dalle passioni.

Soprattutto è in questo trascendere le intenzioni di Bach che l'interpretazione di Respighi, pur rimanendo, tutto sommato, molto rispettosa della scrittura bachiana, "tradisce" l'originale. Ma la sua infedeltà rispecchia allo stesso tempo lo sguardo di Respighi, rivelando quello che sentiva sinceramente nella musica di Bach. Non possiamo imputare a Respighi il torto d'essere figlio della sua epoca, perché non si è comportato come un filologo dei nostri giorni. Anzi, è una fortuna che oggi si possa guardare a distanza sia l'uno che l'altro autore, senza più il pericolo d'incorrere in fraintendimenti. Sappiamo di ascoltare Respighi, più che Bach, ma è un travestimento gradito, in quanto ci consente di osservare meglio, da una porta laterale, il suo mondo e la sua sensibilità.

ALFREDO CASELLA
ITALIA, RAPSODIA PER GRANDE ORCHESTRA
OP. 11

Il problema del nazionalismo musicale è sorto in Italia più tardi che in altri paesi. Da noi, la musica strumentale non fu costretta a emanciparsi lottando contro l'oppressione di una cultura imposta da un centralismo imperiale, nemico per così dire dell'ethos delle singole nazionalità, come era avvenuto in Boemia o in Ungheria rispetto alla tradizione viennese. Lo sviluppo di una scuola italiana era ostacolato da un nemico interno, dall'opposizione della vita musicale stessa, tutta nutrita del vecchio melodramma e concentrata soltanto sulle sorti del teatro musicale.

Il grande padre della musica italiana, Giuseppe Verdi, in più occasioni, aveva posto un solenne altolà ai tentativi di riformare lo studio della musica, la cui istruzione, secondo lui, andava "limitata all'antico e anche questo scelto e poco", perché un giovane dotato "troverà tutto da se stesso e non sarà copia". Il mondo del teatro italiano faceva quadrato: no ai metodi didattici, no alla musica moderna, no al repertorio sinfonico, no alle società concertistiche. La vita musicale dell'Italia umbertina fu una lenta e faticosa lotta di pochi volenterosi artisti per conquistare un minimo di spazio, quasi un lavoro d'apostoli per far conoscere la musica strumentale.

In queste circostanze, non è strano che soltanto all'alba del nuovo secolo una generazione di giovani compositori abbia avvertito la necessità di dare un carattere nazionale alla musica sinfonica, sulla scorta di quanto già accadeva in molti paesi, anche assai meno ricchi di storia musicale del nostro. Il meno sprovveduto di esperienza internazionale dei musicisti della cosiddetta "generazione dell'Ottanta", Alfredo Casella, cercò lui pure di dare una risposta alla questione, con la Rapsodia per grande orchestra *Italia* op. 11, composta a Parigi nel 1909 e lì eseguita per la prima volta il 23 aprile 1910 alla Salle Gaveau, con la direzione dell'autore.

Era normale che, volendo creare una musica nostra, chiedessi appoggio (come tanti altri fanno ancora oggi, con minore ingenuità della mia però) al folklore nazionale. È questa una fase del nazionalismo che caratterizza sempre gli albori delle nuove scuole oppure i primi passi di personalità che cercano appunto di creare uno stile nazionale. Che questo inserire una documentazione popolare in lavori lirici e sinfonici sia un espediente che ha ormai fatto il suo tempo, e che sia soprattutto un modo alquanto facile e sbrigativo di raggiungere almeno una "apparenza" nazionale, lo sappiamo oggi tutti. Ma non si deve dimenticare che *Italia* fu scritta nel 1909 da un giovane di 26 anni, esule sin dalla prima adolescenza e che viveva in un ambiente nel quale era ben difficile creare uno stile come quello che sentivo in me e che cercavo con questo lavoro di realizzare.

Questa lunga citazione è tratta dai *Segreti della giara* di Casella, una lettura di grande interesse, non solo biografico. A distanza di trent'anni – l'autobiografia è del 1939 – Casella individua con chiarezza l'origine dei meriti e dei limiti della rapsodia sinfonica *Italia*, che è stata in ogni caso una delle sue opere di maggior successo internazionale. Il punto di partenza fu dunque l'idea di scrivere un lavoro di carattere nazionale, ricorrendo al folklore. Non era una via originale. Più o meno negli stessi anni, compositori di altri paesi limitrofi della modernità, come lo spagnolo Manuel de Falla o l'ungherese Béla Bartók, seguivano la strada della ricerca di un'identità musicale basata sull'idioma del canto popolare. Casella, di suo, rispetto agli altri, aveva una naturale propensione per il trasformismo compositivo, frutto d'una personalità non abbastanza forte e d'una cultura musicale straordinariamente vasta. È interessante notare che nello stesso lasso di tempo, accanto a *Italia*, nacquero anche la *Seconda Sinfonia* op. 12 e la *Suite in do maggiore* op. 13, lavori che marcano delle affinità elettive fortissime con il mondo sinfonico di Mahler da una parte, e con il crescente gusto per il neoclassicismo settecentesco dall'altra.

Non v'è dubbio che l'osservazione di Casella sull'uso ingenuo del materiale folkloristico in *Italia* sia esatta, ma va inoltre sottolineato che mentre in Bartók e Falla, peraltro all'epoca giovani quanto Casella, il rapporto con la musica popolare ebbe conseguenze assai più profonde e durature sul loro stile, in Casella rimase un episodio del tutto superficiale e privo di discendenza.

L'autentico merito della rapsodia è forse di aver

mantenuto l'indipendenza dallo stile dominante nella musica francese, dentro la quale il giovane Casella era cresciuto fin d'adolescente. In questa Parigi popolata da un esercito di copisti e di manieristi da Conservatorio, immersa nei ghirigori *flou* delle armonie vaganti à la *Debussy*, o fremente di gettarsi nelle braccia della colorata orchestra russa di Stravinskij, Alfredo Casella aveva intuito la grandezza dell'opera di Gustav Mahler, del quale conosceva a memoria le partiture, in un'epoca in cui le sue sinfonie erano ancora un oggetto misterioso al di fuori dei paesi di lingua tedesca.

L'orchestra di Casella, perlomeno in queste tre partiture, è fortemente in debito con la violenza nevrotica e frammentaria delle sinfonie mahleriane, pur senza poterne penetrare la ragione poetica profonda. La scissione e la ricomposizione del mondo operata da Mahler nell'organismo della sinfonia sono elaborazioni di un percorso nell'animo umano, cui il giovane Casella guardava soltanto da lontano, affascinato dalla modernità della loro manifestazione, e più per merito della rapidissima intelligenza critica che in conseguenza di una reale comprensione artistica.

Mahler era generoso nel ripagare la devozione di Casella, cercando di eseguire la sua musica, ma non fino al punto da dirigere in qualunque condizione. "L'orchestra è abominevole – gli scrisse nell'aprile del 1910, per giustificare la cancellazione di un concerto a Roma con l'orchestra di Santa Cecilia – Mi è stato impossibile cavarne fuori qualcosa. Ho annullato il mio terzo concerto, nel quale dovevano essere eseguite la vostra *Italia* e la vostra *Suite*, e me ne vado. Questi concerti sono stati un purgatorio per me, soprattutto le prove. Mai mi sono trovato davanti una società tanto ignorante e insolente. Spero che questo non vi causi troppo rammarico. Sarebbe stato atroce!". Fu così che *Italia*, in *Italia*, arrivò soltanto nel 1924.

A parziale giustificazione dei professori d'orchestra, va detto che si trattava di una partitura davvero brillante e certamente molto impegnativa. Il talento musicale abbondava nelle tasche del giovane Casella, che voleva sentir suonare l'orchestra con uno slancio e un'abbondanza di colorito del tutto degni della

sfolgorante luminosità mediterranea che l'opera deve illustrare.

Al piemontese Casella, educato con fermezza in casa a esprimersi in italiano, i dialetti del sud dovevano apparire lingue esotiche e quasi dotate di un potere magico. L'Italia di Casella era una nazione assai meno rimescolata d'oggi, quasi un mosaico di popoli estranei a vicenda, e lo rimase ancora a lungo. Per un torinese, Napoli era "una città tuttora nelle mani del diavolo", come osservò Giaime Pintor in una lettera del 1941. L'idea di musica popolare, per Casella, non aveva niente a che fare con un principio etnomusicologico. Il suo bisogno di autenticità popolare era perfettamente esaurito da una melodia del tutto costruita artigianalmente come *Funiculi-Funiculà* di Luigi Denza. Strano il destino di questo motivetto da caffè, già adoperato da compositori come Strauss, Mahler, Wolf e Rimskij-Korsakov. Casella lo inserisce nel finale di *Italia*, ma con l'intenzione anche un po' caricaturale di triturnarne l'effetto in modo grottesco. Altri materiali di lavoro sono melodie napoletane e siciliane, alcune allegre e vivaci, altre languide e melanconiche. La forma è fluida e piuttosto libera, come si conviene a una rapsodia, sebbene la struttura complessiva sia divisibile in due parti.

Casella cerca principalmente l'effetto, e vi riesce tutto sommato bene. La partitura è piena di colori timbrici e di gesti plastici, che non mancano di smuovere l'orecchio impigrito. Non v'è molto altro, in definitiva, anche se *Italia* mantiene un interesse come testimonianza dell'ingegno vivo e irrequieto di Casella.

SERGEJ VASIL'EVICŤ RACHMANINOV RAPSDIA SU UN TEMA DI PAGANINI OP. 43

La vita di Rachmaninov, come compositore, viaggia a due velocità. Fino al 1917 le opere nascono non copiosamente, ma con una certa continuità. Dopo la Rivoluzione d'ottobre e l'abbandono del paese, Rachmaninov inizia una nuova carriera come interprete e cessa quasi del tutto di scrivere musica. Se consideriamo il periodo americano, dal 1917 al 1941, il suo catalogo presenta, a parte lavori di minor conto come trascrizioni pianistiche o revisioni, soltanto sei opere. Tra di loro, vi è la *Rapsodia su un tema di Paganini*, composta in Svizzera tra l'estate e l'autunno del 1934, ed eseguita per la prima volta a Baltimora il 7 novembre dello stesso anno, con l'autore al pianoforte e Leopold Stokowsky alla guida della Philadelphia Orchestra.

Il tema, uno dei più famosi della storia della musica, era quello usato da Paganini per le variazioni dell'ultimo dei *24 Capricci* per violino. La scelta del titolo fu un po' faticosa. Rachmaninov pensò prima a "Variazioni sinfoniche", poi a "Fantasia per piano e orchestra in forma di variazioni", e infine si fermò sul termine più conciso di *Rapsodia*.

Qualche anno dopo aver composto la *Rapsodia*, Rachmaninov suggerì al grande coreografo Fokin un balletto sulla sua musica:

Perché non ricreare la leggenda di Paganini, che vende l'anima al diavolo per la perfezione nell'arte e anche per una donna? Tutte le variazioni su *Dies Irae* rappresentano il Maligno. Tutte quelle centrali, dalla var. 11 alla 18, sono gli episodi d'amore. Paganini appare (per la prima volta) nel "Tema" e, sconfitto, appare per l'ultima volta nella 23ª var. – le prime 12 battute – dopo di che, fino alla fine, c'è il trionfo dei suoi vincitori. La prima apparizione del Maligno è la 7ª var., dove alla figura 19 ci potrebbe stare un dialogo con Paganini, quando il suo tema appare accanto al *Dies Irae*. Le variazioni 8, 9 e 10 sono i successi del Maligno. L'11ª var. è la transizione al regno dell'amore; la 12ª, il minuetto, è la prima apparizione della donna, fino alla 18ª var. La 13ª var. è l'apparizione della donna assieme a Paganini. La 19ª è il trionfo dell'arte di Paganini, il suo diabolico pizzicato. Sarebbe bene rappresentare Paganini con un violino, non uno vero naturalmente, bensì una

strumento fatto apposta, di tipo fantastico. Un'altra cosa: mi sembra che alla fine dello spettacolo alcuni dei personaggi che rappresentano il Maligno nella lotta per la donna e per l'arte dovrebbero sembrare caricature, assolute caricature di Paganini stesso. E qui dovrebbero impugnare violini ancora più fantasticamente grotteschi. Non riderai di me?

Fokin non rise, anzi prese talmente sul serio l'idea che nel 1939 creò il balletto su Paganini al Covent Garden, con grandissimo successo.

A parte la curiosità, questa lunga citazione è interessante per comprendere cosa vedesse l'autore nella sua musica. Nello scenario proposto a Fokin, Rachmaninov ha esposto un vero e proprio programma da poema sinfonico. L'incertezza sul titolo del pezzo corrispondeva ad un uso della variazione piuttosto originale, legato ad un percorso narrativo inconcepibile per musicisti come Brahms, ad esempio, anch'egli autore di una serie di variazioni sullo stesso tema.

La *Rapsodia* ha una struttura composta da tre sezioni, che in forma molto libera richiamano la tradizionale divisione del concerto:

Variazioni 1 – 10 primo movimento la minore	Variazioni 12 – 18 movimento lento tonalità in divenire	Variazioni 19 – 24 ultimo movimento la minore
---	---	---

A queste si aggiunge la variazione 11, che funge da transizione.

Il primo gruppo è una sorta di presentazione dei personaggi. Rachmaninov raffigura l'idea di Paganini, il virtuoso per eccellenza, nelle prime sei variazioni, che affidano soprattutto al pianoforte concertante l'elaborazione dei vari aspetti ritmici, melodici e armonici del tema. La settima variazione introduce un clima espressivo diverso, mefistofelico, con l'ingresso della melodia del *Dies Irae*, scandita dalla sequenza di accordi del pianoforte. Rachmaninov, nevrotico assoluto, era ossessionato da questo tema, fin dall'epoca del disastro della *Prima Sinfonia*. In ogni caso, il carattere negativo della citazione si ripercuote sulle tre successive variazioni, creando quel contrasto immaginato dall'autore tra Paganini e il suo diabolico antagonista. Per dire della libertà con cui l'autore tratta

la forma, è interessante notare il fatto che, all'inizio, Rachmaninov anteponga la prima variazione all'esposizione del Tema.

Con la 11^a variazione, a mo' di cadenza, si passa nel secondo gruppo, che costituisce la parte più narrativa della composizione. Il clima galante delle avventure amorose è rispecchiato nel Tempo di Minuetto, che diventa nelle successive tre variazioni sempre più appassionato e ritmico. Il culmine del lirismo di questa parte centrale è raggiunto nella 18^a variazione. Secondo Horowitz, Rachmaninov sosteneva di aver scritto questa variazione per il manager, in modo che salvasse il pezzo. Di sicuro, qui si ritrova il classico pianismo di Rachmaninov, il fremito interiore della melodia, che avvolge la musica nel lungo respiro della grande anima russa.

La parte finale è ovviamente un'esibizione di virtuosismo, che s'infiamma fino alla variazione finale. Un'altra delle leggende su Rachmaninov, questa volta tramandata da Benno Moiseiwitsch, vuole che lo stesso autore avesse bisogno di una certa dose di alcool per padroneggiare le difficoltà pianistiche di questa pagina. Qui avviene lo scontro decisivo tra Paganini e il Diavolo, tra il principio vitale e la morte. Il *Dies Irae* rimbomba nella voce di corni e tromboni, teatrale come l'arrivo del Convitato di pietra, suggellando degnamente una composizione che mette al centro della scena la gestualità drammatica del pianoforte romantico.

PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ CAPRICCIO ITALIANO OP. 45

L'inquieta estate del 1876 portava in seno un frutto velenoso, che avrebbe avuto conseguenze tragiche sull'anima di Čajkovskij. “Durante questo tempo ho pensato molto su di me, su di te, e sul nostro futuro – scriveva al fratello Modest il 22 settembre –. Come risultato di tutta questa riflessione, ho deciso di prepararmi seriamente, a partire da oggi, ad unirmi in un legale matrimonio con chiunque sia possibile”. Decisione folle, insensata, dalle conseguenze disastrose, come invano cercarono di fargli comprendere i fratelli, la sorella Saša, gli amici più attenti. Chiunque, con un minimo di esperienza della vita, si rendeva perfettamente conto che tutto in lui, la sua natura omosessuale, la sua fragilità emotiva, la sua irrequietezza esistenziale, avrebbe cozzato drammaticamente con il ménage di una convivenza. Lui stesso si accorgeva di come questa risoluzione fosse una sorta di suicidio morale, in cui si gettò improvvisamente, alla cieca, poco tempo dopo, nel luglio del 1877, con una ragazza, Antonina Ivanovna Miljukova, che gli aveva disgraziatamente dichiarato il suo amore per lettera un paio di mesi prima. Fu in questa confusa situazione spirituale che Čajkovskij completò in tre febbrili settimane di lavoro, nell'ottobre 1876, la composizione di *Francesca da Rimini*. Ma dopo nemmeno tre mesi dalla sciagurata unione con la Miljukova, Čajkovskij scappò, letteralmente, dalla moglie e da Mosca. Per evitare lo scandalo e i pettegolezzi, non rimaneva altra soluzione che allontanarsi dalla Russia. Aiutato dalla famiglia, dagli amici, e soprattutto dalla generosa borsa di Nadežda von Meck, Čajkovskij viaggiò in occidente fino alla primavera del 1878, riacquistando lentamente il controllo sul sistema nervoso. Prima mèta la Svizzera, e da lì il passaggio in Italia. L'illusione di trovare la pace spirituale a contatto con la luminosa luce del Mediterraneo si dissolse presto. “Immaginavo che sarebbe bastato attraversare la frontiera italiana, e una felicità senza fine sarebbe iniziata. Che sciocchezza! –

scrisse alla von Meck, da Firenze – Qui mi sento cento volte più melanconico! Il tempo è magnifico, di giorno fa caldo come a luglio, c'è sempre qualcosa da vedere, qualche distrazione – ma una massiccia, granitica depressione mi tormenta”. La vita caotica delle stradine strette di Firenze e Roma lo spaventava, il chiasso gli torturava i nervi. Come il decadente scrittore del racconto di Thomas Mann, Čajkovskij si sentì più a suo agio a Venezia, dove cominciò a ritrovare la calma e la capacità di lavorare. Il viaggio in Italia, alla fine, lo rimise in sesto, perlomeno abbastanza per affrontare la questione del divorzio e un altro anno di insegnamento al Conservatorio di Mosca.

La scossa subita, in ogni caso, aveva lasciato parecchie macerie nell'animo. Čajkovskij sentiva di non poter sopportare la vita, se non fuggendo continuamente. Il problema era con quali mezzi sopravvivere, ma la fortuna mise sulla sua strada la Contessa von Meck. L'indipendenza economica venne assicurata dalla sua ammiratrice e confidente, e alla fine del 1878 Čajkovskij diede le dimissioni dal Conservatorio. Cominciò un lungo, ininterrotto viaggio tra la Russia e l'Europa, senza più casa né radici, padrone da solo di se stesso, che durò ben sette anni.

Čajkovskij tornò in Italia nell'inverno del 1879, con animo diverso dal penoso viaggio di due anni prima. A Roma, dove si fermò alcuni mesi, scrisse di getto, in pochi giorni, il *Capriccio Italiano*, uno schizzo sinfonico per grande orchestra, eseguito la prima volta a Mosca il 18 dicembre 1880 con la direzione di Nicolaj Rubinstein. In questa partitura Čajkovskij si confronta con un luogo poetico caro alla musica dell'Ottocento, e in particolare alla musica russa: l'esotismo del sud. Per gli uomini del nord e del freddo, l'Oriente comincia dal calore del Mediterraneo. Il viaggio a oriente, nella cultura dell'Ottocento, è un percorso verso l'altrove dell'essere, è un cammino interiore dal buio alla luce, più che uno spostamento geografico. I grandi viaggiatori dell'anima hanno seguito quella rotta, spingendosi più o meno lontano, nella realtà oppure nella fantasia, dalla Sicilia di Goethe alle città della Siria di Gérard de Nerval, dalla Grecia di Lord Byron al Marocco di Gustave Flaubert.

Čajkovskij ebbe un modello molto vicino, per il suo *Capriccio Italiano*, la Spagna musicata da Michail Glinka, in particolare nella fantasia sinfonica *Ricordo d'una notte d'estate a Madrid*. È curioso il pasticcio etnico combinato da Čajkovskij, quando all'inizio del *Capriccio* si profila negli archi un tema di carattere piuttosto ispanico.

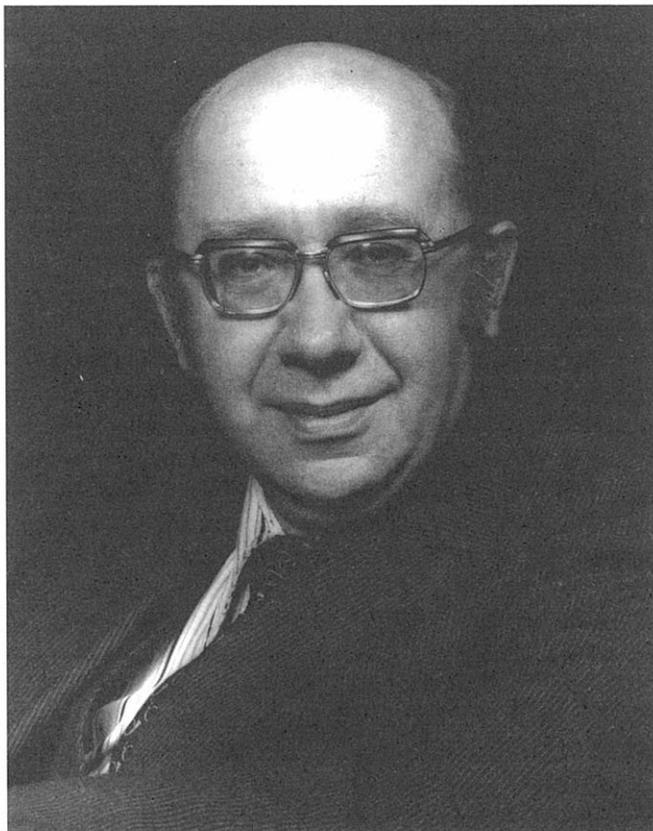
La luce del mezzogiorno aveva attirato molti musicisti, compreso Wagner. Il tema delle trombe, incipit del *Capriccio*, fu preso, a quanto pare, da una caserma chiassosa accanto all'albergo, ma condivide in minuscola parte l'energia rigeneratrice, che erompe inarrestabile quando Wagner scatena la forza archetipica del *Leitmotiv*. Non era stato forse lo stesso Wagner a raccontare come la luce mediterranea avesse fecondato la sua fantasia, durante gli anni di peregrinaggio da esule, dando origine all'epopea del *Ring des Nibelungen*? E in quest'aurora dipinta da Čajkovskij non c'è forse anche il vago sentore dell'alba dello *Zarathustra* di Strauss, nel contrasto armonico tra il mi maggiore del tema e il do maggiore, come se le due tonalità fossero due flussi di temperatura diversa che s'incrociano senza mescolarsi bene, fino alla trionfale affermazione di quella più luminosa di mi maggiore? Ma in Čajkovskij questa sensazione di risveglio della natura si ferma sulla soglia della percezione umana, non va oltre il presentimento del dionisiaco. La sua musica non diventa mai sistema di pensiero, e il suo esotismo non è da esplorazioni visionarie.

In bilico sul crinale del *kitsch*, Čajkovskij ingloba l'esperienza del mondo in un quadro di emozioni personali. Čajkovskij è un russo, che cerca di restituire il sentimento di un profumo a lui sconosciuto e pieno di fascino. Se il *Capriccio* non precipita nella volgarità, nonostante che il materiale adoperato sia veramente triviale, raccattato dalle canzonette ascoltate per strada, ciò accade grazie all'istinto per l'eleganza dell'autore. Basta fare il confronto con *Aus Italien* di Strauss, per comprendere dove portava questo turismo musicale, non temperato dal gusto. In questo senso, Čajkovskij e Debussy erano molto simili. Čajkovskij rimane un signore anche in mezzo al fango, come si può notare in

quel passo in re bemolle, *Allegro moderato*. Da una marcetta tamburellata dagli archi viene fuori una melodia da banda, ma l'orchestra è vestita con l'eleganza di un Aristide Bruant.

Sono citazioni, *objets trouvés*, che Čajkovskij adopera come un gioco, una forma di travestitismo, divertente, ma fino a un certo punto, per chi vi assiste. Il *Capriccio italiano* manifesta indubbiamente il talento e l'intelligenza del suo autore, ma anche la crisi creativa di questi anni di pellegrinaggio. Lontano dalla terra russa, Čajkovskij smarrisce la sua vera natura. La sua musa appartiene alla tragedia, e non è capace di immedesimarsi in un mondo diverso dal suo. Siccome non trova l'ironia e la leggerezza, il *Capriccio*, ahimé, cade nel frivolo.

Oreste Bossini



GENNADIJ ROŽDESTVENSKIJ

Gennadij Roždestvenskij, figlio di due celebri musicisti, ha compiuto i suoi studi musicali al Conservatorio di Mosca, studiando direzione d'orchestra con suo padre e pianoforte con Lev Oborin. Ha debuttato, ancora studente, all'età di vent'anni al Teatro Bolshoi ne *La bella addormentata* di Čajkovskij. Prima di diplomarsi era già stimato come direttore sia all'interno dell'Unione Sovietica che all'estero.

Dal 1951 al 1961 si è distinto fra i direttori d'orchestra stabili del Teatro Bolshoi, di cui è divenuto Direttore Principale dal 1964 al 1970 e dove ha diretto, tra l'altro, le prime russe di *Sogno di una notte di mezz'estate* di Britten e di *Spartaco* di Khačaturjan, nonché la prima

rappresentazione al Teatro Bolshoi di *Guerra e Pace* di Prokof'ev. Nel 1956, nel corso di una tournée con il Corpo di ballo del Bolshoi, ha compiuto il suo debutto in Gran Bretagna, inaugurando così la lunga serie di oltre ottanta presenze sul podio in quel paese.

Fra le sue più importanti collaborazioni si annoverano quelle con l'Orchestra Filarmonica di Stoccolma, la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica di Vienna, l'Orchestra del Ministero della Cultura russo e l'Orchestra da Camera di Mosca, di cui è stato il fondatore.

Gennadij Roždestvenskij è regolarmente ospite delle maggiori orchestre europee, nord americane, giapponesi ed è spesso invitato a dirigere opere liriche nei principali teatri del mondo. Ampio è il repertorio nel quale si esibisce, così come sterminata è la sua discografia, che vanta più di cinquecento incisioni per numerose case discografiche.

Gennadij Roždestvenskij si produce anche come pianista, in recital a quattro mani con Viktorija Postnikova; si dedica, inoltre, ad una cospicua attività di arrangiamento e orchestrazione di opere di svariati compositori. Roždestvenskij ha insegnato per molti anni direzione d'orchestra al Conservatorio di Mosca, dedicandosi, tra l'altro, alla promozione di giovani compositori contemporanei.

Fra le varie onorificenze ottenute nel corso della sua carriera, ricordiamo quelle dell'Accademia di Svezia e, nel 1996, lo speciale riconoscimento dell'allora presidente russo Boris Eltsin.



VIKTORIJA POSTNIKOVA

Appartenente ad una famiglia di musicisti, Viktorija Postnikova all'età di sei anni ha iniziato a frequentare la Scuola di Musica di Mosca, studiando con E.B. Musaolian, e all'età di sette anni ha compiuto il suo debutto in pubblico eseguendo un programma dedicato a Mozart. Al Conservatorio di Mosca ha in seguito studiato nella classe di Jakob Flier, mentre, ancora studente, si aggiudicava premi ai Concorsi di Varsavia, Lisbona, Leeds, nonché al prestigioso Concorso Čajkovskij.

Notevolmente vasto è il suo repertorio che comprende opere di Bach, Händel, Scarlatti, Haydn, Mozart, Liszt, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Brahms e Rachmaninov, accanto a composizioni di Busoni, Ives, Britten, Šostakovič e Schnittke.

Viktoria Postnikova si è esibita a fianco di numerosi direttori, quali Adrian Boult, Kurt Masur, Kirill Kondrašin, Sir Colin Davis ed il marito Gennadij Roždestvenskij. Fra le varie orchestre europee con le quali ha lavorato, spiccano i Berliner Philharmoniker, l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam e le maggiori orchestre londinesi; negli Stati Uniti si è esibita con la New York Philharmonic Orchestra, la Boston Symphony Orchestra e le Orchestre di Cleveland e di

Philadelphia. Oltre alle numerose tourné in Europa e Giappone, si è esibita in Australia con l'Orchestra Sinfonica di Vienna.

Diverse le incisioni effettuate da Viktorija Postnikova, fra cui i tre Concerti di Čajkovskij (Decca), il Concerto di Busoni, l'opera completa per pianoforte di Čajkovskij, Janáček e Glinka (Erato), le Sonate per violino di Richard Strauss, brani di Chopin e Prokof'ev (Melodia).

Viktorija Postnikova si dedica anche con successo alla musica da camera: si è tra l'altro esibita con Yehudi Menuhin in vari concerti in Russia e in Francia, eseguendo l'integrale delle Sonate per violino e pianoforte di Brahms, nonché diverse Sonate di Mozart, Beethoven e Bartók.



ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

Le origini dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI risalgono al 1931, quando a Torino fu fondato il primo complesso sinfonico dell'Ente radiofonico pubblico a cui si aggiunsero successivamente le Orchestre di Roma e di Milano e infine la formazione cameristica "Alessandro Scarlatti" di Napoli. Nel corso degli anni, alla guida delle varie Orchestre si sono succeduti tutti i principali direttori del momento, da Vittorio Gui a Wilhelm Furtwängler, da Herbert von Karajan ad Antonio Guarnieri, da Igor' Stravinskij a Leopold Stokowski, Carlo Maria Giulini, Mario Rossi, Lorin Maazel, Thomas Schippers, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch. Con le diverse compagnie fecero inoltre le prime prove Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Riccardo Muti e Giuseppe Sinopoli.

La riunificazione delle quattro Orchestre è avvenuta a Torino nel 1994, e il nuovo complesso è stato ufficialmente tenuto a battesimo da Georges Prêtre e da Giuseppe Sinopoli.

In Italia, oltre la normale stagione sinfonica invernale e primaverile, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI ha tenuto concerti nelle principali città e per i festival di maggior prestigio. Numerosi anche gli appuntamenti all'estero, concretizzati, oltre che in diverse singole manifestazioni, nelle tourné in Giappone, Germania,

Inghilterra e Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Svizzera, Sud America e, nel novembre '99, nell'importante tournée che ha visto l'Orchestra suonare nelle più prestigiose sale di Austria e Germania (tra cui Salisburgo, Linz, Monaco, Francoforte e Colonia) riscuotendo un notevole successo di pubblico e di critica. Dal 1996 Eliahu Inbal ha assunto la carica di Direttore onorario dell'Orchestra, mentre un'intensa collaborazione è stata avviata con Jeffrey Tate, che nel 1998 è divenuto Primo direttore ospite. Tra le presenze più significative di queste ultime stagioni sono da ricordare Giulini, Chailly, Bychkov, Rostropovič, Maazel, Sawallisch, Prêtre e Chung.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI ha inoltre preso parte a eventi particolari, come la Conferenza Intergovernativa dell'Unione Europea svoltasi a Torino, l'omaggio per il Giubileo Sacerdotale di Giovanni Paolo II in piazza San Pietro a Roma, il concerto di solidarietà con la Città di Torino, per la ricostruzione della Cappella del Guarini, i concerti del 1997, 1998 e del 1999 per la Festa della Repubblica e il Capodanno 2000 nella piazza del Quirinale, tutte manifestazioni trasmesse in diretta televisiva. Altro tradizionale appuntamento è il Concerto di Natale ad Assisi, dal 1999 tornato nella restaurata Basilica di San Francesco. Il 3 e 4 giugno 2000 in diretta su RAIUNO, l'Orchestra ha eseguito *La traviata* a Parigi, con la direzione di Zubin Mehta.

Dal nucleo principale dell'Orchestra Nazionale si sono via via organizzati e distinti gruppi cameristici con organici variabili, che svolgono un'intensa attività concertistica, incrementata dall'istituzione della serie di appuntamenti "Domenica Musica". Tutti i concerti delle Stagioni dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI sono trasmessi in diretta da Radio Tre e quasi tutti sono ripresi e trasmessi dalle varie reti televisive e in particolare da RAITRE con repliche su RAISAT.

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

violini primi

Roberto Ranfaldi*
Mihai Ilie
Giuseppe Lercara
Marco Lamberti
Carmine Evangelista
Rodolfo Girelli
Patricia Greer
Elfride Kani
Kazimierz Kwiecien
Gioacchino Morrone
Pio Pani
Fulvia Petruzzelli
Rossella Rossi
Ilie Stefan
Sergio Tavella
Lynn Westerberg

violini secondi

Roberto Righetti*
Bianca Fassino
Enrichetta Martellono
Piermario Bossi
Maria Dolores Cattaneo
Jeffrey Fabisiak
Alessandro Mancuso
Maret Masurat
Stefania Mezzena
Antonio Molteni
Vincenzo Prota
Francesco Sanna
Isabella Tarchetti
Daniela Zanoletti

viola

Simone Briatore*
M. Antonietta Alves Dos Anjos
Geri Ali Brown
Antonina Antonova
Giuseppe Augimeri
Tamara Bairo
Giovanni Boscarato
Mario Castellani
Massimo De Franceschi
Rossana Dindo
Maurizio Ravasio
Luciano Scaglia

violoncelli

Massimo Macri*
Wolfgang Frezzato
Ermanno Franco
Giuseppe Ghisalberti
Francesco Fontana
Stefano Pezzi
Anselmo Pelliccioni
Carlantonio Radic
Fabio Storino
Chiara Tenan

contrabbassi

Cesare Maghenzani*
Luigi De Fonte
Massimo Taddei
Roberto Bevilacqua
Federico Marchesano
Maurizio Pasculli
Paolo Derno Ricci
Virgilio Sarro

flauti

Monica Berni*
Fulvia Biselli
Paolo Fratini

ottavino

Guido Tonini Bossi

oboi

Carlo Romano*
Sandro Mastrangeli
Franco Tangari

corno inglese

Teresa Vicentini

clarinetti

Cesare Coggi*
Franco Da Ronco
Graziano Mancini

clarinetto basso

Diego Baroni

fagotti

Andrea Corsi*
Corrado Dabbene
Mauro Monguzzi

contrafagotto
Edmondo Crisafulli

corni
Stefano Aprile*
Bruno Tornato
Valerio Maini
Giuseppe Merlo
Marco Panella
Emilio Mencoboni

trombe e cornetti
Roberto Rossi*
Ercole Ceretta
Gianni Dallaturca
Roberto Rivellini

tromboni
Fabio Sampò
Devid Ceste
Antonello Mazzucco

tuba
Daryl Smith

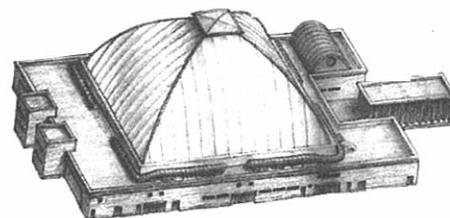
timpani/percussioni
Claudio Romano*
Maurizio Bianchini
Fabrizio D'Antonio
Alessandro Lanzi
Elio Marchesini
Claudio Scolari

arpe
Isabella Fassino
Margherita Bassani

organo
Roberto Bertero

* *prime parti*

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*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta 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*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Flavia De André, *Genova*

Sebastiano 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*

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 Giuliani, *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

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e

Sandro Calderano, *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 e Graziella Pasini, *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*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford,

Ravenna

Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian Stoutzker, *Londra*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Leonardo e Monica Trombetti,

Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Padova*

Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecco*

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*

Associazione Viva Verdi, *Norimberga*

Camst Impresa Italiana di

Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca, *Milano*

CMC, *Ravenna*

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*

Parmalat, *Parma*

Rosetti Marino, *Ravenna*

Sala Italia, *Ravenna*

SEASER - Marinara Porto

Turistico, *Ravenna*

Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,

Ravenna

Technogym, *Forlì*

Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*

Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

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

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Commerciale Italiana
Banca Di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forli-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Nextra
Pirelli
Proxima
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca

EMI
CLASSICS



7 69580 2 - BOX 3CD



7 47978 8 - BOX 3CD



7 54255 2 - BOX 3CD



7 64875 2 - BOX 4CD



5 55489 2 - BOX 2CD

RICCARDO
MUTI
WIENER PHILHARMONIKER



Di prossima pubblicazione:
Haydn "Le ultime sette parole di Cristo sulla croce"

ALBAN BERG QUARTETT

EMI
CLASSICS

AL RAVENNA FESTIVAL 2000

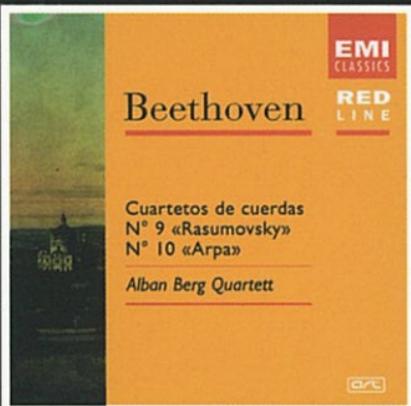


BARTÓK
String Quartets
Streichquartette
Nos. 1-6

**ALBAN
BERG
QUARTETT**



7 47720 8 - BOX 3CD



EMI
CLASSICS

RED
LINE

Beethoven

Cuartetos de cuerdas
Nº 9 «Rasumovsky»
Nº 10 «Arpa»

Alban Berg Quartett

OPC

5 73013 2