
Palazzo Mauro de André
Sabato 30 giugno 2001, ore 21

Münchner Philharmoniker
direttore
James Levine

diretta Euroradio Radio 

CARL-MARIA VON WEBER (1786-1826)

Ouverture da Oberon

Adagio sostenuto

Allegro con fuoco

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Till Eulenspiegels lustige Streiche

Poema sinfonico op. 28

Gemächlich (comodo)

Volles Zeitmass, sehr lebhaft

(rigorosamente in tempo, molto vivace)

Gemächlich (comodo)

Sehr lebhaft (molto vivace)

Leichtfertig (leggero)

Sehr lebhaft (molto vivace)

Epilog: Im Zeitmass des Anfangs, sehr lebhaft

(Epilogo: Tempo dell'inizio, molto vivace)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Terza Sinfonia in mi bem. magg. *Eroica* op. 55

Allegro con brio

Marcia funebre (adagio assai)

Scherzo (allegro vivace)

Finale (allegro molto)

programma di sala a cura di Chiara Sintoni

Carl Maria von Weber
OUVERTURE DA OBERON

Dalla maturità felice alla decadenza già sfiorata, dall'utopia franata dell'*Eroica* al grottesco inquieto, moderno, di Richard Strauss. E sempre, in ognuno degli episodi proposti da questo concerto, il protagonismo dell'orchestra vivo e sapiente, accumulo di esperienze, di invenzioni, di memorie.

L'avvio è in levare, lieve come conviene agli esseri senza peso cari a Carl Maria von Weber, l'artista che nell'Ottocento pre-wagneriano più ha creduto all'universo possibile delle favole, incontrando nel suo cammino il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare e *Oberon*, un poema di Christoph Martin Wieland apparso nel 1780. Queste le fonti letterarie dell'"opera romantica" che lo stesso Weber dirige al Covent Garden di Londra nel 1826.

L'ouverture sboccia con il suono di un corno, un "dolce" richiamo di tre note, incantato sipario aperto da Oberon, il re degli Elfi. *Adagio sostenuto ed il tutto pianissimo possibile*, prescrive Weber per questo inizio: un suono che accarezza, culla e ci conduce al di là del reale immediato, per incontrare poi, nel ritmo scandito, senza inutile prepotenza, dalle trombe, Puck, lo spirito dell'aria al servizio di Oberon.

Nell'Allegro che segue appaiono, come è tradizione dell'ouverture, altri personaggi e motivi dell'opera, gli eroi e gli amanti, il ricorrente inafferrabile arabesco dei violini, il passo spedito di un'orchestra imperiosa e il gusto, tipico di Weber, della digressione felice, capace di esprimere quello che è stato definito il suo "bel canto strumentale". Sta in questo sorriso sapiente, in questa passione narrativa che si stempera nell'ineffabile dell'"altro mondo" – la foresta del *Franco cacciatore*, il fantasma di Emma in *Euryanthe* – l'unicità del mondo poetico di un musicista mai inattuale, orchestratore supremo, 'padre' di molti figli.

Richard Strauss
TILL EULENSPIEGELS LUSTIGE STREICHE
Poema sinfonico op. 28

Altri e più ossessivi segreti, non quelli mantenuti dai boschi e dalle fate, preferirà raccontare Richard Strauss. Ma al tempo del *Till Eulenspiegels lustige Streiche* il piacere della deformazione, almeno del suono, lo ha già incuriosito, assieme alla volontà di ripercorrere episodi lontani, e mai dimenticati, della storia popolare e folklorica germanica. Raccogliendo derive orali riconducibili a un personaggio realmente vissuto nel 1300 e morto nella devastante epidemia di peste che sgrullò l'Europa alla metà di quel secolo, Till appare come figura letteraria grazie al racconto di Thomas Murner pubblicato nel 1515 a Strasburgo, terra di confine contesa tra Francia e Germania.

Il nome non lascerebbe dubbi a proposito del carattere: *Eulen-Spiegel* (specchio delle civette, dunque uno sciocco). Ma accanto a quel *Till-Bertoldo*, contadino irriverente, radicalmente alternativo, vivrà però il *Till-Tell*, eroe della libertà, popolano fiammingo in lotta contro l'oppressione spagnola, creato da Charles de Coster (1868); nel Novecento, grazie al poema di Gerhart Hauptmann (1918), appare anche un *Till-Faust*, che a buon prezzo potrebbe acquistare le anime dei superstiti alla prima Grande Guerra.

Delle possibili letture, Strauss privilegia la comica: lo spunto creativo nasce del resto dopo aver assistito, nel 1889, ad un'opera di Cyrill Kistler dedicata all'invincibile briccone. È lo stesso compositore a informarci: "Mia intenzione è che si possa, per una volta, ridere anche in una sala da concerto". A fine Ottocento, fra *Tetralogie* e *Titani*, con la salvifica eccezione delle operette, il genere comico non godeva davvero di buona salute.

La prima esecuzione di questi "tiri burloni" è a Colonia, nel 1895; Strauss ha 31 anni e già alcuni riconosciuti capolavori alle spalle.

Il *Till* assume la forma di "poema sinfonico", costruito "nach alter Schelmenweise in Rondeauforme für Grosses

Orchestre” (su una antica melodia burlesca in forma di Rondò per grande orchestra).

Orchestra davvero cospicua, colma di colori, di effetti: una sceneggiatura in musica, che lo stesso Strauss si divertì – dopo le prime esecuzioni – a scrivere, redigendo una specie di guida all’ascolto: ecco Till che, preceduto da un tremolo delle viole, “si lancia a cavallo portando lo scompiglio in un mercato di donne e mandando all’aria le merci”; ora invece è “nascosto in una tana di sorci”, mentre il fagotto ci informa che ne sta preparando un’altra delle sue; ora invece, “grondante di untuoso moralismo”, catechizza la folla, sostenuto da un’arietta popolare che gonfia il petto grazie all’orchestra gradassa. E quando decide di “corteggiare le ragazze”, allora il violino si arrampica lungo le acrobazie di una cadenza, prima che clarinetto e oboe gli vengano galantissimi in aiuto.

Il promemoria dell’autore forse non è indispensabile per comprendere questo teatro senza canto, senza scena, rischia anzi di limitarlo in un ambito macchietistico: è la musica a darci i fondamentali punti di riferimento.

Il *refrain*, il motivo ricorrente, come si conviene alla forma del Rondo, è ovviamente dedicato a Till e viene affidato al corno. Entra subito: pavoneggiante, sfrontato, però anche zoppicante un po’. Sembra che l’orchestra si alzi in piedi, quando entra lui, magari soltanto per sbertucciarlo.

Appare poi – prima metamorfosi *tillesca* – il clarinetto acuto in re che piroetta “come uno gnomo malvagio, alla caccia di nuovi tiri”: un’immagine che ritornerà a farsi sentire.

Refrain e couplet, motivo e variazioni, tessuti da quella “antica melodia burlesca” che Strauss propone come un carattere anche nazionale del proprio lavoro: nazionale e popolare, ribadendo una tendenza profonda della ricerca musicale europea di fine Ottocento.

Ha scritto Eduard Hanslick che *Till* è “una vera Esposizione Universale di effetti sonori e contrasti di atmosfere”, per un risultato “spaventosamente geniale e straordinariamente bello”.

Un gioco virtuosistico che fa della continua sorpresa strumentale la sua arma segreta, fino alla ricomparsa del

protagonista, dopo che tutti lo davano già per spacciato, appeso alla corda di lugubri accordi, compianto dalla nostalgia di clarinetto e clarinetto basso. Ma Till – lo racconta l’ultima capriola – sa sempre risorgere, sospinto dalla sua “immortale allegria”, capace di rendere ebbra l’orchestra, come rimarcò Claude Debussy: “Questo pezzo assomiglia a un’ora di musica da manicomio”.

L’esito finale – sempre secondo Hanslick, il critico tedesco contemporaneo di Brahms, Wagner, Bruckner – è però di una “raffinata decadenza”, se il rigore della forma si sgretola, se prevale l’edonismo sonoro.

In un breve libro dedicato a Strauss, Vito Levi scrive che “il compositore è rimasto vicino nello spirito al personaggio popolare tedesco. Ne ha espresso la furbizia, gli umori e gli amori, gli ultimi sberleffi sul patibolo, ma in definitiva egli ha espresso se stesso in una condizione di baldanza creativa”.

Ludwig van Beethoven
Terza Sinfonia in mi bem. magg. EROICA op. 55

Decadente certo, rispetto all'*Eroica*. Giunti alla tappa finale di questo concerto, apriamo l'anta più cara dell'armadio della memoria e troviamo lei, la Sinfonia. Non un "poema sinfonico", non dei "pezzi per orchestra", non il breve episodio di un'"ouverture", ma la nobile, ampia, complessa forma sinfonica, colta nella sua prima maturità. E una sinfonia dell'età classica emoziona perché riconduce ad un'epoca di utopie perdute. Sta lì, potente e irraggiungibile come una statua greca.

Lasciamo all'autore il compito di descriverla: "Scaturita dall'entusiasmo, inseguo la forma con passione, la raggiungo, la vedo fuggire ancora e scomparire nel tumulto di emozioni diverse. La riaffermo presto, con ardore rinnovato e non posso più separarmi da lei. Durante una rapida estasi, la sviluppo in tutte le modulazioni e, infine, trionfo sull'originario pensiero musicale. Ecco una Sinfonia".

La parola chiave della testimonianza di Beethoven sta in quella prima persona verbale: "sviluppo". La Sinfonia non è infatti paragonabile alla pizza, la quale, una volta trovati i buoni ingredienti, si può riprodurre "a metro".

In quanto a dimensioni, la *Terza* semplicemente raddoppia le proporzioni abituali, tanto da provocare reazioni univoche: "interminabile", "scucita", "noiosa". La conferma della non rara sordità dei critici al nuovo, importa meno del colpo inferto da Beethoven alle consuetudini d'ascolto del tempo.

Dopo un'esecuzione privata, il debutto pubblico – lo stesso compositore, non ancora privato dell'udito, salì sul podio – accade a Vienna nell'aprile del 1805.

A Vienna, Beethoven aveva già diretto le prime due Sinfonie, le cui durate non avevano richiesto ai presenti una concentrazione superiore ai trenta minuti. E della novità è ben consapevole, se raccomanda di eseguire la *Terza* "più vicino al principio che alla fine di un'Accademia... acciocché, sentita troppo tardi, non perda per l'auditore, già faticato dalle precedenti produzioni, il suo proprio, proposto effetto". Il contrario

di quanto accade questa sera: ma noi abbiamo due secoli in più di ascolti, di abitudini, alle spalle.

Il principe Lobkowitz è il dedicatario dell'opera, dopo il noto episodio della soppressa dedica al Bonaparte, colpevole di aver ceduto alle lusinghe del potere imperiale; al repubblicano Beethoven, che a vent'anni, all'Università di Bonn, ascoltava infiammati proclami egualitari, le teste coronate non garbavano. Poi, avrebbe imparato l'arte della mediazione.

Quando l'amico Ferdinand Ries gli portò la notizia del 'tradimento' napoleonico (Parigi, 20 aprile 1804), il maestro "andò verso il tavolo, afferrò il foglio col titolo (quello che portava la semplice dicitura *Bonaparte*), lo strappò e lo gettò a terra". Si vuole abbia gridato: "Allora è un uomo come gli altri. Non penserà che alla propria ambizione, vorrà innalzarsi sopra tutti e diventerà un tiranno!".

Il frontespizio della Terza, nella versione definitiva, precisa: *Sinfonia eroica, a due violini, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, tre corni, due clarini, timpano e basso, composta per festeggiare il sovvenire di un Gran Uomo e dedicata a Sua Altezza Serenissima il principe di Lobkowitz da Luigi van Beethoven.*

Si apprezza – oltre al contenuto numero degli strumenti – l'ambiguità dell'autore: che cosa significa "sovvenire", ricordo o ritorno? La *Marcia funebre*, definizione assolutamente inedita per un secondo movimento, fa propendere per la prima ipotesi. Però, la qualità mediocre delle composizioni d'occasione scritte da Beethoven su richiesta del Congresso di Vienna per celebrare la definitiva sconfitta dell'esperienza napoleonica, lascia dei dubbi sulla capacità del compositore di odiare chi era stato un suo idolo.

Ma questa è letteratura, sono chiose; torniamo alla musica: "sviluppo", si diceva.

Gli ingredienti della Sinfonia all'inizio dell'Ottocento sono codificati nello schema della forma-sonata. Due temi principali e di carattere diverso vengono enunciati e via via arricchiti secondo il meccanismo della esposizione-sviluppo-riesposizione, con una coda conclusiva. Questo il DNA della forma sinfonica nell'età che oggi chiamiamo *classica*.

Sviluppo è la modifica dei temi esposti in tutti i loro parametri: armonia, ritmo, dinamica, il tempo e il modo del racconto.

Il dilatarsi dello sviluppo porta con sé il virus della crisi futura del genere: più il compositore lavora allo sviluppo, più decade la concezione vettoriale, dinamica del tempo della Sinfonia, prevalendo invece l'aspetto della riflessione, della memoria, della citazione. I due aspetti convivono nella *Terza* e ne consentono il carattere, letteralmente, mostruoso rispetto alla tradizione. Le molteplici relazioni morali dell'autore verso il Grand'Uomo, si sposano ad una sua urgenza espressiva, già emersa in particolare nel movimento iniziale della Seconda Sinfonia.

Lo sviluppo dell'Allegro con brio dell'*Eroica* conquista 246 battute, figlio legittimo di quella religione dell'evoluzione organica che è tratto non secondario del pensiero romantico.

Vi ritornano, ben riconoscibili, i due temi principali così diversi – il primo esposto *piano* dai violoncelli, il secondo scandito da forti accordi in *staccato* – eppure inseparabili se, come intuì Wagner, la peculiarità della *Terza* sta “nei tanti sentimenti diversi, tutti profondamente marcati da un'individualità alla quale non è ignoto nulla di quanto è umano”.

Momenti di densità armonica, alternati ad isole di rarefazione cantabile, accumulano un'energia rapinosa, fitta di dissonanze e generatrice a sua volta di un altro inciso tematico, prima che i corni riprendano, nella coda, il motivo iniziale. La complessità diventa la strada privilegiata per inverare la qualità poetica di un tema.

La *Marcia funebre* in do minore, che sostituì una già prevista *Marcia trionfale*, è un laico compianto, enunciato *pianissimo e sotto voce* dagli archi, ripreso dall'oboe, sostenuto da clarinetti, fagotti, corni, perfettamente compreso in quella duplice, contraddittoria indicazione di *crescendo e decrescendo* legati assieme, espressione di un'energia che, appena detta, subito si rapprende e decade. Uno slancio trattenuto, un eroismo impossibile; non c'è qui *forte* senza *piano*, mentre la disposizione delle pause è strutturale, organica all'esitare-procedere del racconto.

Un corteggio composto, austero, attraversato sempre dal tema d'avvio e d'addio, squassato da un visionario intervento in maggiore, sipario alzato su rimembranze perdute; inorgoglito da episodi fuggiti, architetture che

schiodono esaltazioni brevi, meno persistenti di quella frase implacabile, con la prima nota sempre puntata e sempre il segno di *legato*, come a voler trattenere quanto sta sfuggendo.

Per suonare la *Funebre*, non serve rispettare il tempo prescritto (*Adagio assai*); decide il respiro degli interpreti, chiamati a quell'ultimo soprassalto *pianissimo-sforzando-forte-piano*, con *corona* a piacere, soffio di suono che ambisce ad accompagnare altrove colui che si commemora: un uomo, oppure, e per sempre, un'idea?

In punta d'arco scintilla lo Scherzo, che ripropone la tonalità iniziale di mi bemolle maggiore. *Allegro vivace* è l'indicazione, quando gli archi attaccano, *sempre pianissimo e staccato*, un volo impetuoso, ma lieve, che accoglie nella sua scia gli oboi, poi flauti e fagotti, l'ombra di un secondo tema intrecciato a flauti e violini, prima che la fanfara dei corni, due volte ripetuta, schiuda il gioco del Trio, suono d'ottoni contrapposto al peso minimo degli archi che ora volano, mentre la Sinfonia respira felice e, rialzatasi dalla pietra tombale calata con la *Marcia Funebre*, precipita verso l'*Allegro molto finale*: entrata incontenibile degli archi, accumulo concentrato di energia già alla settima battuta con un accordo *fortissimo*, dal quale si riemerge col primo tema raccontato ora dagli archi in *pizzicato*; idea motiva forse meno preziosa della serie di variazioni che genera, del passaggio in stile fugato, della riproposta dell'esplosione iniziale, della cantabilità che si dispiega nel momento del Poco andante, riconducibile sempre a quella frase d'avvio, ingentilita dai flauti, danzante negli archi, sempre inconfondibile.

La Sinfonia si fa racconto e memoria, lancinante quando appare – breve e severo – l'alone della *Marcia funebre*, spettro musicale che si dissolve mentre l'ultimo movimento precipita *fortissimo* verso il Presto che schiude il finale, *sforzando* sempre.

Una musica inaudita aveva concepito e sviluppato la forma adatta a contenerla.

Sandro Cappelletto

MÜNCHNER PHILHARMONIKER



I Münchner Philharmoniker si costituiscono nel 1893 su iniziativa privata del filologo Franz Kaim, figlio di un fabbricante di pianoforti. Durante i primi anni di attività, l'orchestra, all'epoca "Kaim-Orchester", è diretta da Hans Winderstein, Herman Zumpe e Ferdinand Löwe – allievo di Bruckner – i quali garantiscono alti standard qualitativi e un'attenzione particolare al repertorio contemporaneo.

Sotto la direzione di Felix Weingartner, dal 1898 al 1905, la fama internazionale dell'orchestra cresce in modo considerevole, grazie alle numerose tournée realizzate all'estero.

Gustav Mahler guida l'orchestra per le prime esecuzioni della *Quarta* ed *Ottava Sinfonia*. Nel novembre 1911, sei mesi dopo la morte del compositore, l'ensemble, ribattezzato Konzertvereinsorchester, esegue *Das Lied von der Erde*, diretto per la prima volta da Bruno Walter. A seguito del successo ottenuto dall'ensemble con l'esecuzione della *Quinta Sinfonia* di Bruckner a Vienna nel marzo 1898, Ferdinand Löwe, all'epoca direttore dell'orchestra, organizza una serie di concerti su larga scala e dà inizio così alla tradizione bruckneriana, conservata dall'orchestra sino ai giorni nostri.

Sotto la direzione di Siegmund von Hausegger (1920-1938), l'orchestra, ribattezzata Münchner

Philharmoniker, esegue due sinfonie di Bruckner in prima assoluta e in versione originale. Il periodo dal 1938 al 1944, caratterizzato dalla direzione di Oswald Kabasta, è a tutt'oggi ricordato come uno dei più celebrati dell'orchestra, come attestano le numerose incisioni discografiche effettuate in quegli anni e dedicate al repertorio sinfonico di Beethoven, Bruckner e Schubert.

In occasione del concerto effettuato all'indomani della seconda guerra mondiale, Eugen Jochum dirige l'ouverture dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, compositore rinnegato in epoca nazista a causa delle sue origini ebraiche.

Con Hans Rosbaud, l'orchestra può vantare un direttore interamente votato alla musica contemporanea; con il suo successore, Fritz Rieger, in carica dal 1949 al 1966, l'orchestra intensifica e approfondisce i contatti internazionali. Guidata da Rudolf Kempe, effettua la sua prima tournée in Giappone e nell'ex Unione Sovietica.

Nel febbraio 1979, per la prima volta in veste di direttore, Sergiu Celibidache dirige il complesso in una serie di concerti che riscuotono vivo entusiasmo. Nel giugno dello stesso anno, Celibidache è nominato "Direttore musicale generale della città di Monaco", divenendo così direttore artistico dell'orchestra.

Dopo oltre quarant'anni, il 10 novembre 1985, l'orchestra trova nel "Gasteig" una nuova sede, in sostituzione dell'antica "Tonhalle", rasa al suolo da un bombardamento aereo nel 1944.

L'orchestra ha riscosso notevole successo sia in patria che all'estero; ha effettuato numerose tournée nella Repubblica Federale Tedesca e, sotto la direzione di Sergiu Celibidache, nell'ex Repubblica Democratica, Francia, Italia, Giappone, Canada, Nord e Sudamerica, Austria, Spagna, Bulgaria, Polonia, Portogallo, Svizzera ed ex Cecoslovacchia. Nel 1992, ha esordito in Estremo Oriente, Singapore, Bangkok, Hong Kong e Taipei.

In occasione della visita del Cancelliere tedesco Helmut Kohl a Mosca, l'orchestra ha tenuto quattro concerti al "Column Hall of the Trade Union Headquarters"; da allora, il complesso ha ricevuto ripetuti inviti ad esibirsi in qualità di ambasciatore musicale: tra le occasioni più importanti si ricordano il quarantesimo anniversario

dello Stato di Israele e della Repubblica Federale Tedesca e il concerto inaugurale dell'Esposizione Universale del 1992 a Siviglia. Nell'ottobre 1993, i Münchner Philharmoniker hanno festeggiato il centenario della nascita dell'orchestra. Dopo la morte di Celibidache, avvenuta nell'agosto del 1996, il complesso è stato diretto da Zubin Metha, James Levine, André Previn, Günter Wand, e altri. Sotto la direzione di Zubin Metha, nel 1997 l'orchestra ha realizzato una tournée in Giappone, Corea e India – la tappa in Giappone prevedeva il concerto allo “State Concert” di Tokio, alla presenza della famiglia imperiale, e il concerto commemorativo a Delhi, in occasione del cinquantesimo anniversario dell'indipendenza indiana.

A partire dalla stagione 1999/2000, James Levine ha assunto l'incarico di nuovo “Chief Director” dei Münchner Philharmoniker.



JAMES LEVINE

Nato a Cincinnati, Ohio, nel 1943, James Levine debutta all'età di dieci anni in veste di pianista con la Cincinnati Symphony Orchestra. Contemporaneamente, intraprende gli studi di teoria musicale con Walter Levine, primo violino del "Quartetto La Salle" e membro di facoltà al "Cincinnati College-Conservatory of Music". Alla "Juilliard School" studia inoltre direzione con Jean Morel e pianoforte con Rosina Lhévinne, con la quale prosegue la collaborazione iniziata nel 1957 all'"Aspen Festival" durante gli studi con Rudolf Serkin a Marlboro. Ad Aspen approfondisce anche l'interpretazione del repertorio liederistico con Hans Hotter, Martial Singher, Mack Harrell, Jennie Tourel e

Eleanor Steber. Su invito di George Szell, nel 1964 lascia la “Juilliard School” per unirsi alla Cleveland Orchestra: all’età di soli ventuno anni, Levine diviene il più giovane direttore assistente nella storia dell’orchestra. Il 5 giugno 1971 esordisce con *Tosca* in veste di direttore al Metropolitan Opera di New York, del quale diventa direttore principale nel 1973, direttore musicale nel 1976 e direttore artistico nel 1986.

James Levine vanta una carriera senza precedenti nella storia del Metropolitan. Dal suo debutto, trent’anni or sono, ha diretto nel celebre teatro milleottocento esecuzioni di settanta opere, tra cui prime produzioni di opere di Mozart, Verdi, Schönberg, Gershwin, Weill, Rossini, Berg e Stravinsky, così come le *première* di lavori di John Corigliano e John Harbison.

Su iniziativa di James Levine, la serie televisiva *Live from the Met*, più tardi ribattezzata *The Metropolitan Opera Presents*, è trasmessa in Nordamerica a partire dal 1977. Nel 1980 fonda presso il Metropolitan lo *Young Artist Development Program*, e dopo cinquant’anni di assenza ripropone l’integrale del ciclo wagneriano *Der Ring des Nibelungen*.

Diretta da James Levine, la Metropolitan Opera Orchestra ha tenuto numerosi concerti e svolto tournée in Giappone, Canada, Stati Uniti ed Europa; durante la stagione operistica, l’orchestra tiene inoltre tre concerti alla New York Carnegie Hall e, a decorrere dalla stagione 1998/1999, anche una serie di recital cameristici.

Durante la stagione 1999/2000, Levine ha diretto sessanta opere al Metropolitan, tra le quali la *première* di *The Great Gatsby* di John Harbison – lavoro commissionato in onore del venticinquesimo anniversario del suo debutto nel prestigioso teatro – la ripresa di *Tristan und Isolde*, assente da venticinque anni, in collaborazione con lo “Stage Director” Dieter Dorn, e il designer Jürgen Rose, il ciclo del *Ring* e la ripresa di *Otello*, *Moses und Aron*, *Der Rosenkavalier*, *Les contes d’Hoffmann* e *Pelléas et Mélisande*.

James Levine è anche un eccellente pianista e raffinato accompagnatore in recital liederistici. Ha collaborato con artisti del calibro di Jennie Tourel, Hans Hotter e Eleanor Steber, e ha accompagnato alcuni tra i maggiori

cantanti del suo tempo, quali Jan Peerce, Adele Addison, Régine Crespin, Nicolai Gedda, Christa Ludwig, Placido Domingo, Kiri Te Kanawa, Cecilia Bartoli, Hermann Prey, Luciano Pavarotti, Elisabeth Söderström, Renata Scottò, Marilyn Horne, Margaret Price e Frederica von Stade.

Levine ha diretto le maggiori orchestre del mondo e mantiene rapporti particolarmente stretti con i Berliner Philharmoniker e i Wiener Philharmoniker; inoltre, ha collaborato con la Chicago Orchestra per un ventennio, in veste di direttore musicale al “Festival Ravinia”.

È stato ospite ai festival di Salisburgo (1975-1993) e Bayreuth (1982-1998), e ha diretto la tournée mondiale dei “Tre Tenori” e la colonna sonora del *cartoon* disneyano *Fantasia 2000*.

Dal 1972 ha realizzato oltre duecento incisioni discografiche di opere, lavori sinfonici e cameristici da Bach a Babbitt.

Dalla stagione concertistica 1999/2000, James Levine è “Chief Conductor” dei Münchner Philharmoniker.

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

direttore principale

James Levine

manager generale

Bernd Gellermann

violini primi

Werner Grobholz

Sreten Krstic

Lorentz Nasturica

Julian Shevlin

maestro concertatore

Karel Eberle

Odette Couch

Mathias Freund

Hans Schuster

Max Fischer

Carla Moll

Manfred Hufnagel

Theresia Ritthaler

Katharina Krüger

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Adriana Condriuc

Mitsuko Date-Botsch

Martin Manz

violini secondi

Simon Fordham*

Alexander Möck*

Iлона Cudek

Matthias Löhlein

Iлона Weninger

Dietmar Forster

Josef Thoma

Zen Hu-Gothoni

Anja Traub

Katharina Reichstaller

Sigrid Berwanger-Anton

Clara Bergius-Bühl

Nils Schad

Esther Merz-Leijssen

Katharina Schmitz

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

viola

Annemarie Binder

Helmut Nicolai

Martin-Albrecht Rohde

maestro concertatore

Deinhart Goritzki

Tivadar Popa

Gero Rumpff

Rafael Wojsyk

Jorge Sutil

Max Spenger

Klaus Kosbahn

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Thilo Fechner

violoncelli

Helmar Stiehler

Michael Hell

maestro concertatore

Stephan Haack

Thomas Ruge

Erich Bruckner

Johannes Fink

Erhard Dimpfl

Herbert Heim

Veit Wenk-Wolff

Sissy Schmidhuber

Elke Funk

Manuel von der Nahmer

contrabbassi

Matthias Weber*

Dorin Marc*

Slawomir Grenda*

Yoshinori Suzuki

Stephan Graf

Herbert Duft

Wolfgang Nestle

Holger Herrmann

Erik Zeppezauer

flauti

Michael Martin Kofler*

Burkhard Jäckle*

Hans Billig

Jürgen Borchers

ottavino

Ulrich Biersack

oboi

Ulrich Becker*

Susan Goetting

corno inglese

Bernhard Berwanger

clarinetti

Martin Spangenberg*

Alexandra Gruber*

Annette Maucher

Peter Flähmig

clarinetto basso

Albert Osterhammer

fagotti

Friedrich Edelmann*

Lyndon Watts*

Josef Peters

Jürgen Popp

controfagotto

Jörg Urbach

corni

Samuel Seidenberg*

Eric Terwilliger*

David Moltz

Uli Haider

Hartmut Hubert

Robert Ross

Alois Schlemer

Hubert Pilstl

trombe

Guido Segers*

Florian Klingler*

Erich Rinner

Hermann Göß

Franz Unterrainer

tromboni

Dankwart Schmidt*

Dany Bonvin*

Matthias Fischer

Robert Meißner

Bernhard Weiß

tuba

Thomas Walsh

timpani

Stefan Gagelmann*

Guido Rückel-Robotti*

Walter Schwarz

Manfred Trauner

percussioni

Arnold Riedhammer*

arpa

Han-An Liu

comitato

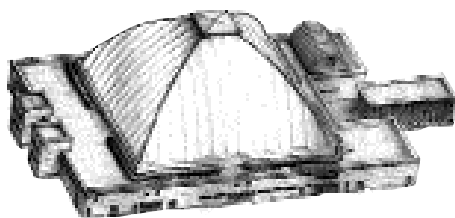
Stephan Haack

Guido Segers

Philip Middleman

*prime parti

IL LUOGO



palazzo m. 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 tempietto 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, la *Carmen* con la regia di Micha van Hoecke (2000), i concerti dei Wiener Philharmoniker diretti da Ozawa (1994), Muti (1998), della Filarmonica della Scala diretti da Muti (1995-2000) 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) e da Maazel (1999), 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, 1999), della Staatskapelle di Dresda diretta da Sinopoli (1994, 1997), dell'Orchestra del Marijnskij di S. Pietroburgo (1995, 1997, 1999) dell'Orchestra e Coro del Teatro Bolshoi diretti da Mark Ermler e unitamente all'Orchestra Filarmonica della Scala e al Coro Filarmonico della Scala, da Riccardo Muti (2000).

Gianni Godoli

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Marilena Barilla

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *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*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Ludovica D'Albertis Spalletti,
Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,
Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta 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*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,
Bologna

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*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 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*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Ravenna*
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini
 Dall'Onda, *Ravenna*
 Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
 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*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
 Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
 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*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Leonardo e Monica Trombetti,
Ravenna
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*
 Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
 Luca e Lorenza 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*
 Credito Cooperativo Provincia di
 Ravenna
 Deloitte & Touche, *Londra*
 Freshfields, *Londra*
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
 Hotel Ritz, *Parigi*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
 Marconi, *Genova*
 Matra Hachette Group, *Parigi*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 Sala Italia, *Ravenna*
 Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,
Ravenna
 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

RAVENNA FESTIVAL

ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Dresdner Private Banking
Eni
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Fondazione Musicale Umberto Micheli
Gruppo Villa Maria
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
I.NET
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Pirelli
Proxima
Rolo Banca
Sapir
Sedar CNA Servizi Ravenna
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca
