
Torino
Conservatorio
Giuseppe Verdi
Auditorium Rai
Arturo Toscanini

Martedì 6, venerdì 9
e domenica 11.IX.2011
ore 21



Prime esecuzioni assolute
per i festeggiamenti dei
150 anni dell'Unità d'Italia

Andriessen
Antonioni
Birtwistle
Daugherty
Dusapin
Fedele
Franceschini
Hosokawa
Nieder
Pärt
Sciarrino
Vacchi
Wenjing



ENVIRONMENT
PARK

Parco Scientifico-Tecnologico per l'Ambiente



con la creazione e tutela
di foreste in Costa Rica
e la piantumazione lungo il Naviglio Grande
nel Comune di Milano.

Tredici compositori per i 150 anni dell'Unità d'Italia

Grazie alla musica e alle arti l'Italia era un grande paese già alcuni secoli prima del compimento dell'unità politica della quale ricorre quest'anno il centocinquantésimo anniversario. L'edizione 2011 del festival MITO SettembreMusica contiene molti e importanti riferimenti ai compositori che hanno creato nel passato la nostra inconfondibile identità musicale ma è naturale rivolgere un'attenzione speciale alla creatività che accompagna e spesso anticipa il battito del presente. Con questo scopo il nostro festival, grazie al fondamentale aiuto di Esperienza Italia, ha commissionato ad alcuni dei maggiori compositori del nostro tempo dei nuovi lavori.

Gli autori delle nuove musiche sono: l'olandese Louis Andriessen, l'inglese Harrison Birtwistle, l'americano Michael Daugherty, l'estone Arvo Pärt, il francese Pascal Dusapin, il cinese Guo Wenjing, il giapponese Toshio Hosokawa, gli italiani Salvatore Sciarrino, Fabio Vacchi, Ivan Fedele, Fabio Nieder, Francesco Antonioni e Matteo Franceschini.

Li ringrazio profondamente a nome mio e delle città di Torino e Milano per avere con le loro opere contribuito a celebrare la grande storia musicale del nostro Paese nel centocinquantésimo anniversario della sua unità.

Enzo Restagno

Per commentare e scambiare opinioni sui concerti seguitemi in rete
[facebook.com/mitosettembremusica.official](https://www.facebook.com/mitosettembremusica.official)
twitter.com/MITOMUSICA
www.sistemamusica.it

martedì 6 settembre ore 21
Conservatorio Giuseppe Verdi

Fabio Vacchi

(1949)

Notte italiana per ensemble

Louis Andriessen

(1939)

La Girò per violino ed ensemble

Parte I

Parte II

Parte III

Parte IV

Matteo Franceschini

(1979)

Archaeology per ensemble

Harrison Birtwistle

(1934)

In Broken Images per ensemble

London Sinfonietta

David Atherton, direttore

Monica Germino, violino



Kingdom of the Netherlands

Fabio Vacchi

«Beauty is Truth, Truth Beauty», bellezza è verità, verità bellezza. Questo verso di John Keats esprime l'essenza della musica di Fabio Vacchi. Sembra una considerazione indiscutibile, eppure per l'autore dei *Calanchi di Sabbiano* e delle musiche per *Il mestiere delle armi* di Olmi e *Gabrielle* di Chéreau, cercare la bellezza ha significato una faticosa lotta per affermarsi, ormai da anni compensata dall'attenzione degli interpreti e delle istituzioni più importanti a livello internazionale. Vacchi non è stato un artista precoce, ma ha manifestato fin dagli inizi una forte personalità. Verso la metà degli anni Settanta, quando si affacciava sulla scena musicale, bellezza e verità erano concetti considerati vecchi, stupidi e mistificatori. Il progetto rappresentava a quell'epoca il cuore del lavoro artistico, mentre il risultato estetico era quasi del tutto trascurabile. Prima d'intraprendere gli studi accademici al Conservatorio, Vacchi frequentava con la chitarra le osterie e le piazze di Bologna, imparando nel vitale caos di quegli anni melodie e ritmi di terre antiche e lontane. Non ha mai rinnegato questo mondo irregolare e seminale, che ha lasciato in lui il desiderio di comunicare in maniera diretta e di esprimere se stesso con la massima libertà. Forse l'esperienza di quegli anni gli ha donato la forza di credere, anche nei momenti bui, alla possibilità di percorrere una strada per la modernità diversa da quella della generazione precedente. Vacchi non si è mai compiaciuto di divorare le forme del passato, né di esplorare come un argonauta gli spazi delle nuove tecnologie musicali. Il periodo di studi presso il celebre Experimentalstudio di Friburgo, su suggerimento di Luigi Nono, gli è servito soprattutto ad affinare l'orchestrazione. La sua scrittura cerca di esprimere un mondo emotivo personale con una lingua viva e moderna, fatta di vocaboli precisi, forme razionali, impasti sonori originali. La sua produzione tocca ogni genere, dal repertorio solistico alla grande orchestra, al teatro musicale. In particolare egli ha ripreso una forma rappresentativa antica come il melologo, diffusa a partire dall'Illuminismo, conferendo nuove prospettive al rapporto tra parola e musica. Il teatro lo ha portato nel tempo a lavorare con personalità letterarie di primo piano come Tonino Guerra, Giuliano Scabia, Franco Marcoaldi, Michele Serra, Aldo Nove e lo scrittore israeliano Amos Oz, con il quale ha presentato, l'anno scorso a MITO, il melologo *D'un tratto nel folto del bosco*.

Oreste Bossini

Notte italiana

Non è la prima volta che gli elementi sostanziali di un mio brano – lo stile, la forma, le connessioni tra architettura e sostanza emotiva – si alimentano di riflessioni e stati d'animo legati a fatti o situazioni della realtà che mi circonda. Così è stato nel caso delle commemorazioni per la Resistenza con i *Calanchi di Sabbiuno* (1995), orchestrato per grande orchestra su richiesta di Claudio Abbado (1997), dove un eccidio del passato, a me vicino nei racconti familiari, diventava monito dolente a non dimenticare, o quando composi il *Diario dello sdegno* (2002), vera e propria trascrizione quotidiana, in termini sonori, dell'indignazione provocata dal tragico atto terroristico dell'11 settembre e dalle violente reazioni che ne seguirono. Quel giornale politico-musicale, chiestomi da Riccardo Muti, prese una via diversa, nel corso dei mesi, poiché una porzione del materiale sul quale stavo lavorando confluì in *Terra comune*, il pezzo diretto da Myung-Whun Chung, con il quale Luciano Berio volle inaugurare il nuovo Auditorium di Renzo Piano a Roma, sempre nel 2002. A distanza di un decennio mi sono sentito in grado di reintegrare, su richiesta di Riccardo Chailly, sia l'elaborazione di ritmi africani confluiti in *Terra comune*, sia appunti scartati di un canto lirico desolato. Ne è nato *Tagebuch der Empörung*, proposto in prima assoluta al Gewandhaus di Lipsia il 12 maggio scorso, sorta di gemello espressivo scaturito, come il *Diario dello sdegno*, dalle stesse premesse extramusicali, ma approdato a esiti formali differenti, determinati da una mutata prospettiva temporale. Anche *Notte italiana* accoglie le reazioni interiori sollecitate dalle celebrazioni per i 150 anni di Unità nazionale, guardando al degrado recente con sgomento e incredulità, ma anche con un desiderio di riscatto che lascia spazio al riso e al sorriso. Il periodo di buio morale di questa notte italiana ha peraltro riacceso, in me e in molti, uno spirito patriottico forse sopito. Senso di appartenenza alimentato dalla consapevolezza che a questa fase di crisi si sia giunti anche per il diffondersi di teorie particolaristiche, tese a rinnegare la ricchezza di ciò che nei secoli ha reso l'Italia una nazione privilegiata, per il sedimentarsi di influenze diverse: europee, mediterranee, arabe, africane. Un Paese la cui linfa vitale – che ha saputo diffondere nel mondo e che deve continuare a saper accogliere dal mondo – è costituita proprio dalla varietà delle sue radici. L'amicizia e la collaborazione artistica con Amos Oz mi hanno aiutato a comprendere, in questi anni, come sia importante costruire più che distruggere, progettare più che criticare. Aspettare l'alba significa vincere la paura del buio pensando e ballando, giocando e cantando. Se il momento di oscurantismo procura disagio e paura, la notte è per me anche momento di sogno e rigenerazione, come ho espresso in *Voci di notte*, diretto da Zubin Mehta nel 2006. L'alternanza di elementi grotteschi e lirici, nella forma danzante di un rondò, mi ha costretto, come sempre, al severo esercizio di assoggettare afflatti affettivi ed esistenziali alle leggi autoreferenziali della musica colta, il cui senso oggi può essere conservato solo sottomettendosi, con fatica e umiltà, al rigore della ricerca, alla sapienza della tradizione, alla forza comunicativa del patrimonio popolare di ieri e di oggi, senza che nessuno di questi elementi prevalga sull'altro e nel rifiuto di facili scorciatoie lastricate di superficialità ammiccante o di concettualismo fine a se stesso.

Louis Andriessen

Louis Andriessen (Utrecht, 1939), ha da sempre perseguito una via incondizionatamente rivoluzionaria, ma da sempre diversamente rivoluzionaria. Una diversità da valutare in contrasto con la linea, o meglio, la matassa di linee, che hanno avuto origine dal serialismo e dalle *tabulae rasae* di Darmstadt e che spesso e volentieri hanno voluto proclamarsi strada maestra della modernità.

Per Andriessen, l'esperienza seriale comincia e finisce con un suo importante pezzo d'esordio, *Nocturnen* (1959) per due soprani e orchestra; dopo di che, gli incontri (come quello con Luciano Berio, nel 1962) e le influenze (come lo studio della musica di Stravinsky e del minimalismo americano) non faranno che precisare meglio delle scelte poetiche estremamente personali.

Una caratteristica notevole della sua musica è l'insofferenza per le barriere fra i generi musicali: la sua costante propensione al dialogo con la realtà e con la storia non esclude in linea di principio alcun interlocutore, si tratti di Bach, del bebop, del funk e così via.

Una matrice importante della sua ricerca è l'impegno civile e politico: il '68, per esempio, ha significato per Louis Andriessen smettere di scrivere per orchestre istituzionali e fondare l'Orkest De Volharding: pochi strumenti a fiato e qualche volta pianoforte e contrabbasso, per «eliminare le barriere fra cultura alta e bassa, fra la sala da concerto e la strada». Con questa compagine Andriessen tenne concerti in luoghi non accademici e con diverse modalità di coinvolgimento del pubblico, che in alcuni casi riunirono fino a ventimila persone. Opere capitali nel suo percorso musicale sono *De Staat* (1972-1974) per quattro voci femminili e grande ensemble, su testo di Platone; *De Tijd* (1979-1981), riflessione sul tempo e sulla «forma che non si sviluppa», su testi di Sant'Agostino; *De Materie* (1984-1988), ampio lavoro teatrale in quattro parti sui rapporti fra materia e spirito, realizzato insieme a Robert Wilson; *Rosa: The Death of a Composer* (1993-1994), opera teatrale di singolare crudezza uscita dalla fantasia di Peter Greenaway.

Alfonso Alberti

La Girò

È stato un onore per me ricevere da Enzo Restagno la richiesta di comporre un nuovo lavoro per questa edizione del Festival MITO SettembreMusica. Nei primi anni Sessanta ho vissuto in Italia per un anno, e da quel momento ho sentito un forte legame con questa terra.

In *La Girò*, una composizione per violino e gruppo strumentale, mi sono lasciato ispirare da un compositore che amo tantissimo: Antonio Vivaldi. Il titolo si riferisce ad Anna Girò, la sua cantante prediletta, che per un certo tempo visse con sua sorella nella casa del Maestro.

La Girò non sarebbe divenuta la *performance* che di fatto è senza la violinista Monica Germino. La solista (forse un'incarnazione della Girò?) non solo suona il violino, ma canta una canzone italiana, bisbiglia e chiacchiera, racconta storie e sogni. Il gruppo strumentale è composto da una piccola orchestra da camera con l'aggiunta di un pianoforte, un'arpa, un cymbalom e alcune percussioni. Il lavoro è composto di quattro parti. Le prime tre formano una sorta di piccolo concerto. La dimensione più evidentemente rappresentativa si manifesta nella quarta parte, di andamento lento.

L'opera è dedicata a Monica Germino.

Louis Andriessen

La Girò

Part II

Né il vento che soffia tra le foglie
Né l'usignolo che canta il suo amore
Toccano l'animo come i tuoi dolci accenti
Con le loro mille grazie e i loro amabili vezzi

It happened when I played the second movement of the A minor violin concerto. I remember so clearly his outdated, sad clothes, the chain around his neck, the ugly glasses and carefully dyed hair. Somewhere in the middle he stood up, hasty and awkward movements belying his emotions. He turned his back to me as he went from the piano bench to the kitchen, returning minutes later with a handkerchief clutched in one hand.

Me, thirteen years old, confused as to what was wrong,
(we always did this: the final stage of learning a piece was spent with him at the piano)

so not knowing what to think, I stood there, uneasy and wary; he sometimes could be unpredictable.

But never like this.

Dabbing his eyes and apologizing – to me.

...

Today I made him cry.

Parte II

È successo quando suonai il secondo movimento del concerto per violino in la minore. Ricordo così chiaramente il suo essere antiquato, i tristi vestiti, la catenina intorno al collo, i brutti occhiali e gli accurati capelli tinti.

Si alzò da qualche parte nel mezzo della stanza, movimenti goffi e frettolosi smentivano le sue emozioni. Lui mi voltò le spalle appena si mosse dal piano alla cucina, per tornare pochi minuti dopo con un fazzoletto stretto in mano.

Io, tredici anni, confuso su quel che era sbagliato,
(noi lo abbiamo sempre fatto: l'ultima fase dell'apprendimento di un pezzo era con lui al pianoforte)

non sapendo cosa pensare, stavo lì, inquieto e diffidente; a volte lui poteva essere imprevedibile.

Ma mai così.

Tamponandosi gli occhi e scusandosi – con me.

...

Oggi l'ho fatto piangere.

Part III

I hate thirds but I'd like them better if no one else could hear them.
He hears me, he hears everything.

And now I'll tell you my dream.

I felt small, as I was,

standing on one side of a long, deep ditch, playing violin. It was a hard piece,
not one of his but a really hard one just the same. And my entire family and
my dearest friend were standing, lined up on the other side of the ditch.

I had to play, and every time I made a mistake,
one of them was shot and killed.

One by one, falling into the ditch.

They were screaming at me: STOP MAKING MISTAKES, STOP KILLING US
and I couldn't help it at all.

Finally only two were left
and -

Part IV

The sun is strangled in the clouds
that shrieking
those are no birds

Parte III

Odio le terze ma mi piacerebbero di più se nessun'altro potesse sentirle.
Lui mi sente, lui sente ogni cosa.

E adesso ti racconterò il mio sogno.

Mi sentivo piccolo, come ero,
stavo su di un lato di un lungo, profondo fosso, suonando il violino. Era un
pezzo difficile, non uno dei suoi ma altrettanto difficile. E tutta la mia famiglia e
il mio più caro amico stavano in piedi, allineati sull'altro lato del fosso.

Dovevo suonare, e ogni volta che facevo un errore,
uno di loro veniva colpito e ucciso.

Uno ad uno, cadendo nella fossa.

Loro mi urlavano: SMETTILA DI FARE ERRORI, SMETTILA DI UCCIDERCI
e non potei aiutarli tutti.

Alla fine solo due si salvarono

e -

Parte IV

Il sole è soffocato nelle nuvole
che strillava
quelli non sono uccelli

Fonti per i testi:

Parte II

Un'ode ad Anna Girò (8 anni), di autore anonimo, distribuita
al Teatro della Pergola, Firenze, il 29 dicembre 1728.

Fonte: Accademia Musicale Chigiana,

http://www.belcantopress.com/Ode_to_Annina.html

Testo di anonimo

Parte III

Testo di anonimo

Parte IV

Cees Nooteboom, Vuurtijd, ijstijd. Gedichten 1955-1983, Atlas, 1970,
p. 225. © De Bezige Bij.

Traduzione italiana di Valentina Trovato, realizzata sulla traduzione inglese di
Louis Andriessen e Monica Germino.

Franceschini: un autoritratto

In generale, non amo etichettare le esperienze artistiche, perché si rischia spesso di darne una definizione superficiale. A volte ne sentiamo il bisogno per comodità, per sicurezza, per riuscire a trovare le parole giuste, per poter giudicare o credere di giudicare. Cercare di catturare verbalmente ciò che un compositore vive in maniera soggettiva è sempre molto difficile.

Per me, comporre significa sostanzialmente andare a scoprire ciò che non si sa ma che si vuole sapere, ciò che sta dietro a un'idea, ciò che si nasconde dietro a una sorta di nucleo generatore. Dare voce a una scintilla, concretizzare un impulso visionario. Più questo si differenzia dalle esperienze creative già vissute, meglio è. Difficile, certo, a volte rischioso. Ma necessario. Comporre significa evolversi.

Il mio campo d'interesse musicale è aperto a ogni tipo d'influenza. Ascolto molta musica, di generi diversi e trovo molto interessante toccare ambienti musicali vari, superando i limiti dello stile di scrittura, abbracciando linee e caratteri considerati a volte antitetici, perché l'intento è integrarli in una poetica coerente e personale.

Se dovessi però dire cosa è veramente fondamentale nella mia musica credo che parlerei dell'importanza e della centralità della *figura* musicale, intesa come un evento nel suo essere *gesto* istantaneo e nella sua evoluzione, descrivibile senza il bisogno di dire, ad esempio, da che note è costituito. Oggi il compositore ha la possibilità di dare alla *figura* il valore che il tematismo aveva nella musica del passato. Attraverso questa centralità della *figura*, è possibile esporre in maniera chiara il percorso formale dell'opera. In secondo luogo, anche la dimensione armonica può risultare più chiara sia nel suo istantaneo apparire sia nel suo percorso evolutivo, così come è possibile ridare a una successione di note i caratteri propri di una sequenza melodica. Più che raccontare una storia, le composizioni seguono un percorso di immagini, costituito da episodi musicali legati tra di loro da una coerenza poetica, gestuale e tecnica.

È dunque il teatro, nel senso più ampio, a rappresentare il luogo più fertile. Nello specifico, il mio interesse verte su una drammaturgia dell'immaginazione e dell'interpretazione. Amo poter creare un dramma che travolga la percezione e i sensi del pubblico, che tolga la certezza di ciò che accadrà, e di conseguenza disilluda le aspettative. Considero la voce come lo strumento teatrale per eccellenza; non appena abbiamo una voce in scena che parla, canta o sussurra, si fa teatro.

Mi interessa sempre più esplorare le sinergie e approfondire il concetto di interazione totale tra musica, testo e immagine. La presenza di linguaggi espressivi diversi, ognuno con la propria specifica peculiarità, rende molto spesso necessario lavorare in *équipe*. Non ho mai pensato che un processo di scrittura drammaturgica debba essere impostato come una catena di montaggio. Ciascuna figura professionale coinvolta deve pensare al lavoro che le compete, al termine del quale però deve anche rendersi disponibile a discutere e scambiare idee, scelte, presupposti, il tutto per raggiungere un obiettivo condiviso.

Credo molto nel rapporto con il pubblico. La mia ricerca in questo senso risiede nella molteplicità dei livelli di fruizione e lettura dell'opera. Chi possiede una conoscenza musicale di un certo livello, all'ascolto può dimostrare soddisfazione e interesse esternando una curiosità nello scoprire e approfondire la scrittura dell'opera, le modalità strumentali, toccando con mano la ricerca alla base della composizione. Al tempo stesso, chi è meno conoscitore, non deve rimanere disorientato

bensì avvertire qualcosa che lo colpisca nel suono, nel gesto e nella “teatralità” di ogni partitura.

Ritengo che la scrittura musicale di oggi vada, rispetto a un tempo, verso una maggiore fruibilità. Attraverso il riappropriarsi di una chiarezza formale, gestuale e figurale, si riallacciano in qualche modo i rapporti con la tradizione e di conseguenza con la comprensibilità e la comunicabilità della pagina scritta.

Attraverso la partitura sento la necessità e il dovere di fornire all’ascoltatore i mezzi necessari per “entrare” nell’opera, per seguirla, mantenendo sempre vivo l’interesse e di indurlo a pensare, emozionato e incuriosito: «... e adesso, cosa succederà?».

Archaeology

Il mio interesse per la materia, considerata come la sostanza di cui sono composti gli oggetti fisici, deriva dalla profondità e dalla ricchezza interiore che trovo in ogni superficie. Nella pittura, nella scultura e nell’architettura è sicuramente più facile e intuitivo parlare di materia e assaporarne le potenzialità e le sfaccettature, ma trovo molto interessante indagare questo ambito anche in altri contesti come nell’arte culinaria e ovviamente nella musica.

Più le tracce del “vissuto” sono presenti nella materia, nella storia di un oggetto, più ritengo quell’elemento interessante e prezioso; più le sfaccettature sono profonde, più possiamo entrare nell’oggetto stesso per scrutarne e immaginarne il passato.

Ai nostri occhi, però, la storia di un oggetto, di una superficie, di un tessuto, non appare mai come qualcosa di statico, di immutabile. Ognuno può dare una propria interpretazione, sviluppare un proprio punto di vista analitico, seguendo i sensi della vista, del tatto ma soprattutto immaginando, viaggiando, sognando.

È qui che nasce l’idea centrale di *Archaeology*, ovvero il desiderio di lavorare sul metodo che studia e analizza le prove materiali (ma anche immateriali) che hanno contribuito alla creazione dei processi industriali o che grazie a questi si sono create. Questo metodo è conosciuto come Archeologia Industriale.

L’Italia è carica di siti di notevole rilievo e questo metodo scientifico ha suscitato sempre un grande interesse culturale e un fascino singolare. Una fabbrica dismessa, un cantiere abbandonato, un macchinario obsoleto, arrugginito, ossidato, assumono un valore simbolico e memoriale pari a un grande affresco o a un’imponente cattedrale. Immaginare una sorta di complesso industriale indefinibile e soprattutto fuori dal tempo, ha rappresentato il vero nucleo creativo nella stesura di *Archaeology*. Il percorso intuitivo primordiale parte quindi da uno spunto visionario, da uno sguardo introspettivo verso *tòpoi* immaginativi che amo e sento ricorrenti.

Nella creazione del brano ho costruito un percorso, un viaggio immaginario all’interno di un fantomatico sito industriale, dentro un universo perduto, con l’intento di riportare alla luce immagini, comportamenti, sensazioni che potessero ridare vita alla materia, ai suoni, ai rumori e al vissuto di macchinari antichi ancora in grado di “gridare”. Le materie, le macchine e l’architettura convivono nella partitura come un sottile e accurato inventario di situazioni, ciascuna delle quali vive di vita propria ma al tempo stesso partecipa all’arcata narrativa complessiva.

Harrison Birtwistle

Harrison Birtwistle nasce il 15 luglio 1934 ad Accrington, nell'Inghilterra settentrionale. Appena undicenne inizia a comporre i suoi primi brani. A diciotto anni si trasferisce a Manchester per studiare clarinetto presso il Royal College of Music. Lì forma un sodalizio artistico con alcuni colleghi di talento, quali Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr, John Ogdon e Elgar Howarth, dando vita a quella che è stata chiamata la Scuola di Manchester, il cui intento comune è soprattutto il rifiuto della musica accademica di scuola inglese. Nel 1965 abbandona il clarinetto per dedicarsi completamente alla composizione. Tra le esperienze decisive degli anni formativi ci sono gli incontri con la musica di Messiaen, di Boulez e di Stockhausen, anche se preferisce ricordare la propria iniziazione alle tecniche seriali attraverso lo studio delle opere di Schönberg, Webern e Berg. Fin dagli esordi i suoi lavori sono caratterizzati da un suono invasivo e graffiante, da una fitta complessità e da un'intensa carica viscerale: il suo lavoro più noto in questa direzione è senz'altro *Panic*, eseguito in prima assoluta ai BBC Proms del 1995. Col passare degli anni la sua estetica multiforme si è rivolta in molteplici direzioni: l'ispirazione della Grecia classica (il brano strumentale *Tragoedia* e le opere teatrali *The Mask of Orpheus* e *The Minotaur*), la riflessione sulla teatralità del gesto musicale (*Cortege*, *Secret Theatre* e *Five Distances for Five Instruments*), la trascrizione di brani di grandi maestri del passato (*Hoquetus David*, *Ut Heremita Solus*), il gusto della costruzione di complessi meccanismi musicali (*Cantus Iambeus* e *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*). Contro ogni culto dell'originalità e del capolavoro, i suoi brani spesso derivano l'uno dall'altro, per proliferazione o persino per rimpianto delle possibilità inesplorate: «In ognuno dei pezzi che scrivo ci sono numerosi punti in cui il materiale musicale suggerisce modi alternativi in cui potrei continuare la composizione; sono le scelte che compio tra questi differenti percorsi che determinano la struttura e la traiettoria del lavoro finito. Le alternative rifiutate, tuttavia, possono talvolta essere troppo intriganti per abbandonarle completamente».

Pietro Mussino

In Broken Images

In Broken Images si presenta come un lavoro dalla scrittura piuttosto rigorosa e ordinata, nella quale è facile riconoscere, già al primo colpo d'occhio, alcuni dei procedimenti tipici del pensiero musicale di Birtwistle. Due di questi sembrano particolarmente importanti, tanto da governare l'intera costruzione del brano: potremmo chiamarli "principio della famiglia timbrica" e "principio dell'imitazione ritmica". Gli strati sonori del brano appaiono infatti costituiti essenzialmente dalle varie famiglie strumentali (legni, ottoni, archi, percussioni), ognuna delle quali svolge un preciso disegno ritmico e melodico e si rende così riconoscibile sia quando compare isolatamente, sia quando si combina con le altre. Ogni strato-famiglia timbrica ha, ovviamente, una sua complessità interna, che in alcuni casi supera la decina di parti polifoniche, mentre in altri si alleggerisce fino a utilizzare, ad esempio, i soli clarinetti. Questa complessità, tuttavia, è strutturata in modo da formare un'unità organica e inscindibile, nella quale i vari tasselli si rinforzano e si completano a vicenda. È a questo livello che agisce il principio dell'imitazione ritmica, per il quale tutte le parti che costituiscono uno strato timbrico appaiono formate su precisi *pattern* che vengono riproposti con un fitto incastro, quasi a voler dar vita a una sorta di meccanismo musicale, idea alla quale si ispirano diversi lavori di Birtwistle. La forte costruzione del tessuto sonoro così ottenuta viene messa a servizio di un disegno formale assai vario e interessante, nel quale sembra far capolino un'altra delle idee-guida del compositore, l'idea architettonica di "fregio", che egli descrive come «il dispiegarsi di blocchi di materiale musicale, blocchi che possono ritornare in forma diversa». L'effetto, come si capisce, è quasi spaziale, anzi ottico: immagini che si dispongono in una serie ordinata ma seguendo un'alternanza di contenuti e profondità diverse. Forse, di quelle immagini appaiono ogni volta solo dei frammenti, come ci suggerisce l'eloquente titolo.

Pietro Mussino

La **London Sinfonietta**, fondata nel 1968, è uno dei gruppi strumentali di musica contemporanea più noti per il virtuosismo delle esecuzioni e per i programmi assai ambiziosi. Si propone di oltrepassare i confini musicali intraprendendo sempre nuovi progetti con musicisti jazz e folk, coreografi, *video-artists*, *film-makers* e artisti di musica elettronica. L'ensemble è regolarmente in residenza presso il London's Southbank Centre, dove dà vita a esecuzioni sia con compositori-direttori come Oliver Knussen e George Benjamin, sia con alcuni dei migliori interpreti del repertorio del XX e XXI secolo, come Diego Masson, Peter Eötvös e Martyn Brabbins. La London Sinfonietta continua a diffondere la miglior musica contemporanea nelle sale e nei festival di tutto il Regno Unito e in tutto il mondo con un programma molto fitto di appuntamenti.

Ha commissionato oltre 250 lavori ad artisti importanti come Luciano Berio, Harrison Birtwistle e Steve Reich. Per dare sostegno all'affermazione di nuovi talenti emergenti, la London Sinfonietta ha lanciato nel 2009 la London Sinfonietta Academy, che offre l'opportunità ai giovani strumentisti di tutto il Regno Unito di esercitarsi ed esibirsi con alcuni dei migliori musicisti contemporanei del mondo. La London Sinfonietta ha ricevuto il premio Royal Philharmonic Society Music Award per l'attività artistica svolta nel 2009. Il suo lavoro si avvale del generoso supporto dell'Arts Council of England, della Performing Right Society for Music Foundation e di numerose altre associazioni, fondazioni, sponsor e privati.

Flauti

Toby Robb

Tomoka Mukai

Oboi

Gareth Hulse

Melinda Maxwell

Clarinetto in mi bemolle e clarinetto basso

Timothy Lines

Clarinetto basso

Duncan Gould

Clarinetto basso e clarinetto contrabbasso

Alan Andrews

Fagotto e controfagotto

John Orford

Alice Lee

Corni

Michael Thompson

Elise Campbell

Trombe

Alistair Mackie
Bruce Nockles
Robert Farley (tromba piccola)

Tromboni

Byron Fulcher
Rupert Whitehead
Daniel West (trombone basso)

Violini

Alexandra Wood
Joan Atherton
Andrew Harvey
Rebecca Eves
Daniel Piro
Charlotte Reid

Viole

Paul Silverthorne
Eniko Magyar
Sophie Renshaw

Violoncelli

Tim Gill
Deirdre Cooper
David Lale

Contrabbassi

Enno Senft
Adam Wynter

Arpa

Helen Tunstall

Pianoforte e celesta

John Constable

Percussioni

David Hockings
Serge Vuille
Oliver Lowe

Cymbalom

Chris Bradley

Concerts Manager Christopher Alderton
Personnel Manager Lesley Wynne

David Atherton ha studiato musica all'Università di Cambridge, dove il suo modo di dirigere ha suscitato molti entusiasmi nella stampa nazionale. Nel 1967 entra a far parte dell'organico della Royal Opera House di Londra e l'anno seguente, a soli ventiquattro anni, ne diventa il più giovane direttore di ogni tempo. Nei suoi dodici anni come direttore in residenza si è esibito circa 200 volte in teatri come il Covent Garden e la Scala, dove è tornato di frequente in qualità di direttore ospite con nuove produzioni di opere di Ravel, Stravinsky e Meyerbeer. Tra i titoli da lui diretti vanno ricordati *Tosca*, *Wozzeck* e *Salome* per la Canadian Opera, *L'affare Makropulos* a New York e *Sogno di una notte di mezza estate* per il Glyndebourne Festival Opera, oltre a nuove produzioni per la English National Opera come *Turandot*, *L'amore delle tre melarance* e *Billy Budd*. David Atherton è stato uno dei fondatori della London Sinfonietta, e come suo direttore musicale si è esibito nelle prime rappresentazioni di molte opere contemporanee. Il suo lavoro in studio di registrazione ha ricevuto il premio Edison, molte *nominations* ai Grammy Awards e il rinomato Grand Prix du Disque. È stato il più giovane direttore nella storia dei BBC Proms e vi ha partecipato per trenta stagioni.

Atherton ha viaggiato in molti paesi, soprattutto negli Stati Uniti dove è stato ospite di molte orchestre importanti, ad Atlanta, Dallas, Detroit, Los Angeles, New York e San Francisco. Dal 1980 al 1987 ha diretto l'Orchestra Sinfonica di San Diego e ancora oggi ritorna in California ogni estate per dirigere il Festival Mainly Mozart, da lui fondato nel 1989. Dallo stesso anno è direttore della Hong Kong Philharmonic Orchestra; al termine dell'incarico è stato insignito dei titoli Order of the British Empire e Conductor Laureate, come riconoscimento per i servizi resi alla vita musicale di Hong Kong. Ha anche avuto posizioni di rilievo alla BBC Symphony e alla Royal Liverpool Philharmonic.

La violinista **Monica Germino** è una musicista d'avanguardia che guarda alle proposte più innovative della musica contemporanea. Ha suonato opere nuove in prima assoluta in sedi prestigiose come la Queen Elizabeth Hall, il Barbican Centre, il Berliner Festspiele, l'Alice Tully Hall, il Mass MoCA, Le Poisson Rouge, il Lincoln Center, il Queensland Biennial Festival, l'Holland Festival e il Concertgebouw Amsterdam. Si esibisce spesso come solista e in formazioni cameristiche con la London Sinfonietta, l'Asko|Schönberg Ensemble, il Boston Modern Orchestra Project, l'Orkest De Volharding, la musikFabrik, la Remix e la Oslo Sinfonietta. È cofondatrice dell'ensemble internazionale Electra, formato da quattro membri, che commissiona opere a compositori di tutto il mondo.

Ha registrato per Attacca Records, Basta Music e BMOP, così come ha inciso numerosi dischi con l'Asko|Schönberg Ensemble per Deutsche Grammophon, Nonesuch e Philips. Nella continua ricerca di ridefinire i confini del suo strumento ha creato programmi innovativi, in costante espansione, commissionando e suonando molti lavori scritti per lei dai maggiori compositori d'oggi. Ha collaborato con Louis Andriessen, Martin Bresnick, John Cage, Alvin Curran, Michael Daugherty, Heiner Goebbels, Michael Gordon, György Ligeti, Jacob Ter Veldhuis, Christian Wolff e Julia Wolfe. Dal 2003, avendo acquistato un "Violectra" commerciale, ha iniziato a esplorare le illimitate possibilità del violino elettrico. Insieme all'ingegnere del suono Frank van der Weij ha immaginato e creato programmi multimediali che rivoluzionano il concetto di concerto per violino solista, trasformando il suono, eseguendo prodezze non convenzionali ed esplorando nuove tecnologie. Artista versatile, ha suonato con le principali compagnie di danza e teatrali d'Europa e ha travalicato le barriere di ambiti artistici differenti in stimolanti collaborazioni con la coreografa Nanine Linning, la cantante Cristina Zavalloni, la pianista Tomoko Mukaiyama e molti altri. Si diploma con menzione d'onore al New England Conservatory e alla Yale University sotto la guida di James Buswell e Syoko Aki. Ha vinto la Charles Ives Scholarship, il Yale Alumni Association Prize e un Frank Huntington Beebe Grant. Suona un violino Giovan Battista Ceruti (Cremona, 1802), a lei affidato in prestito permanente dall'Elise Mathilde Foundation.

venerdì 9 settembre ore 21
Auditorium Rai Arturo Toscanini

Guo Wenjing

(1956)

Concerto per *zheng* e orchestra

Salvatore Sciarrino

(1947)

SENZA SALE D'ASPETTO

verso l'inverno d'Italia

per orchestra con speaker femminile

Ivan Fedele

(1953)

Lexikon per orchestra

Risonanza

Lo specchio e il suo canone

Al-Qat

Eco multipla

Canone esteso

Cauda

Arvo Pärt

(1935)

Salve Regina

Beatus Petronius

Statuit ei Dominus

per coro e orchestra

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Torino Vocalensemble

Tito Ceccherini, direttore

Carlo Pavese, maestro del coro

Sonia Turchetta, voce

Qi Yao, *zheng*

In collaborazione con Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Guo Wenjing

Il compositore cinese Guo Wenjing (Chongqing 1956) è uno dei grandi talenti della *xin chao*, la nuova generazione di compositori che nel 1978 entrò al Conservatorio Centrale di Pechino appena riaperto, ed è il solo di quella generazione che sia rimasto a vivere in Cina, pur riscuotendo successi internazionali, dopo il debutto in California nel 1983. Guo non ama essere ascritto alla scena occidentale; non si riconosce nella «meravigliosa sinergia alla confluenza di oriente e occidente» di cui parlano alcuni critici: era già un musicista cinese quando intraprese gli studi di musica occidentale, e il suo uso dei linguaggi occidentali corrisponde a una delle tante parole d'ordine del Partito cui il compositore si è responsabilmente attenuto nella sua carriera, qualcosa come «che il mondo serva alla Cina», dopo un «linguaggio utile alla rivoluzione e al popolo», verso uno «stile comune» e infine uno «stile comune con variazioni». Comuni sono la voce, come in *Inscriptions on Bone* per contralto e 15 strumenti (1996) sino a *Journeys* per soprano e orchestra (2004); le percussioni, quasi Opera di Pechino, come in *Drama* (1995) per tre percussionisti; la scrittura a frasi non consequenziali in opere cameristiche per strumenti occidentali e di recente sempre più per ensemble tradizionali. Guo ha composto anche concerti, per violino, violoncello e arpa e un recente Concerto per *ehru* (violino cinese a due corde, 2007). Di grande successo sono anche le sue tre opere, *Wolf Cub Village* (1994, su una novella di Lu Xun), *The Night of the Banquet* (1998-2001, ispirata a un quadro Song) e *Poet Li Bai* (2008, sul grande poeta Tang) in cui Guo, originario del Sichuan, celebra i versi di Li dedicati anche alle Tre Gole ormai sepolte dalla incredibile diga.

Guo utilizza tutti gli strumenti in orchestra come strumenti solisti, con un'attenzione minuziosa all'effetto dei singoli suoni nelle combinazioni di colore e nel fraseggio. Questo produce impasti meravigliosi e tessiture impresse anche perché letteralmente inaudite, in un decorso di gesti musicali in sé definitivi ed estremamente evocativi.

Luciana Galliano

Concerto per *zheng* e orchestra

Lo *zheng* è uno dei più antichi strumenti cinesi a pizzico, con una storia di oltre duemila anni. I primi *zheng* avevano cinque corde. Dopo un periodo di transizione, durante il quale assunse una forma a nove corde, nel periodo delle Guerre degli Stati (circa 475 a.C.-221 a.C.), lo *zheng* iniziò a montarne dodici. Durante la dinastia Tang, il numero delle corde salì a tredici, e a quindici e sedici con le dinastie Ming e Qing. Negli anni Sessanta del Novecento, le corde divennero diciotto, ventuno e venticinque. Lo *zheng* con ventuno corde è oggi il più diffuso, ed è quello utilizzato in questo concerto.

Il fascino dello *zheng* è dovuto al suo suono mosso e vacillante. Per me, questo timbro particolare è l'incarnazione stessa dell'eleganza formale e dell'antica bellezza cinese. Sono felice di aver composto quest'opera per il 150° anniversario dell'unificazione italiana.

Guo Wenjing

Salvatore Sciarrino

Suono puro. Suono che genera altro suono, che cambia, distorce, produce strutture, suggerisce contenuti. Suono come timbro, come tavolozza di colori che eccitano i timpani dell'udito, prima che le pupille della vista o i neuroni del cervello. Suono come ricerca infinita e scommessa assoluta, come scelta di vita per Salvatore Sciarrino.

Nato a Palermo nel 1947, comincia a scrivere musica a dodici anni. Non accetta e non frequenta scuole. Si dichiara autodidatta, Non vuole che la forma prestabilita sterilizzi il libero fluire delle analogie. Crede che l'ascolto sia la via per creare la sua musica e per farla capire. E che la lettura personale dei testi dei maestri antichi e moderni sia fonte di idee e di invenzioni.

Prima a Roma, poi a Milano, ora in Umbria, osserva ogni avanguardia ma resta fedele a una sua inconfondibile concezione del suono. Usa i materiali sintetici dell'elettronica e i rumori concreti di voci e strumenti per creare tessuti musicali trasparenti e leggeri, mosaici policromi fatti con tessere microscopiche e prive di contorni, che spesso sono puro silenzio. Costruisce organismi musicali di ampie dimensioni accostando frammenti, sminuzzando le parole di testi suggestivi, non narrativi.

A un teatro di allusioni dedica *Amore e Psiche* (1972), *Aspern* (1978), *Cailles en sarcophage* (1980), *Vanitas* (1981), l'azione invisibile *Lohengrin* (1984) che sprema l'emissione vocale e *Macbeth* (2002) che tutto riassume. Il teatro continua con *Da gelo a gelo* (2006) e *La porta della legge* (2009). Il mai celato incrocio con l'arte figurativa traspare da altri titoli di una produzione vastissima: *Esplorazione del bianco* (1986), *Morte Borromini* (1988), *Omaggio a Burri* (1995), *Luci mie traditrici* (1998), *Infinito nero* (1998). Cui aggiungere gli infiniti modi di correre sulle tastiere, di soffiare nei fiati, di strusciare archi, di *Cantare con il silenzio* (1999).

Oltre che compositore pluripremiato, è didatta in Conservatorio, direttore di teatro, saggista, accademico.

Enzo Beacco

SENZA SALE D'ASPETTO
verso l'inverno d'Italia

Non so se l'immaginazione, nel proiettarsi in altri luoghi, divida il nostro io, o se invece lo renda plurale, sfaccetti percezioni esterne e interne. Vi sono fenomeni in cui sdoppiamento e distinzione sembrano soggettivamente equivalersi, come il respiro di chi suona il violoncello non è separabile dal ronzio della corda.

Durante periodi prolungati a casa, passano momenti di saturazione in cui è difficile frenare il pensiero di viaggiare, di non perdere ciò che qui non accade, di vedere il mondo anche da altri punti. Fantasticare può divenire smania d'altrove; proprio l'irrequietezza conduce a prediligere l'impossibile di fianco all'ignoto. Vorrei dunque staccarmi dal lavoro mentre non devo; fra me e me combatto senza che nulla traspaia, disciplinatamente.

Quando poi giunge il tempo di partire davvero, mi muovo contro voglia, son troppe le cose da fare che assalgono all'ultimo; ma è forse l'imminenza del distacco che scocca una scintilla di malessere che agita lo scontento. Ritiro creativo e calendario raramente si accordano.

Tendenze opposte animano gli umani, a fissare gli impegni, e a lasciare sospesi all'imponderabile i lavori della creazione, coltivati come fuori dalle scadenze. L'artista sarebbe restio a rientrare in sé, persino per i pasti.

La familiarità con i treni comincia per me dalla casa natale, ultima della strada ad affacciarsi sui binari dello scalo marittimo; a guardare dall'alto, un ventaglio di vagoni s'allargava in mezzo all'erba alta, secca, perdendosi davanti agli specchi del porto.

Qualche lustro più tardi insegnavo a Milano abitando a Roma e questa condizione m'ha abituato a interminate distanze sui mezzi pubblici.

L'idea di treno, non corrisponde a una casa su rotaie? Anzi, a un salotto mobile? Sequenze di paesaggio che conosci in ogni piega fuggono con luci variate attraverso il finestrino, però fissano un ritmo su cui scorre la mente parallela. Riesco a immergermi nella lettura come nel comporre, prendere appunti o correggere, alla presenza di estranei meglio che se fossi da solo. Ecco perché spesso interrompo la concentrazione dei giorni; ogni volta che un passo non mi soddisfa, che il progetto si presenti schematico o scarseggi di soluzioni realizzative, via: la corriera fino ad Arezzo e poi il treno per Firenze, e immediatamente risolvo. Molto annoto sopra fogli e quaderni, e altrettanto lavoro a memoria. Anche la presente nota è stata abbozzata in treno.

Da trent'anni mi sono trasferito in provincia, ho trovato una tana adatta a favorire la composizione.

Quando venni in Umbria le ferrovie italiane, pur se tecnologicamente arretrate, costituivano una rete che teneva insieme la penisola, non soltanto i grandi centri fra loro. Carrozze vecchie giravano per l'Italia, molto ben conservate, perfino le guarnizioni di cuoio alle tendine tardo liberty. Viaggiare era tranquillo e istruttivo. Oggi non è così, falciate le corse, le città piccole sprofondano nell'isolamento; fatico a raggiungere mete vicine e a rincasare in tempi ragionevoli a causa delle pessime coincidenze; la scelta di vivere nel centro Italia si va facendo complicata e costosa. Chi non ha notato l'umiliazione dei pendolari italiani? Tale umiliazione io stesso subisco: salgo su treni cadenti e fetidi;

tanto, dicono i conduttori, vanno dismessi, mentre noi continuiamo a pagare il biglietto.

Sono sintomi di una forte riduzione nella libertà del cittadino. Egli non può più vivere dove ha bisogno di stare o, semplicemente, gli aggradi.

Innanzitutto ai miei connazionali chini sul proprio ombelico, quasi mi sembra di dovermi scusare se mi sento italiano, formato sugli ideali di Dante. Sono rimasto indietro? L'Italia è solo un sentimento, un sogno di componenti differenti? Mi spiace chiedermelo, c'è chi lo sostiene.

Siamo scivolati da qualche parte, giù, mentre credevamo di costruire il futuro. La nostra identità manda segni di disgregazione. Per ovviare a questo, la scuola è migliorata? Le opere pubbliche restano mai o mal finite, intanto la manutenzione è fuori dalla nostra mentalità e il patrimonio nazionale viene venduto o va in rovina. Cresciuta invece la burocrazia che, unita al nostro tipico disordine, produce una miscela assassina, un clima di sospetto. Vengono a crollare da noi alcuni concetti basilari della civiltà. Per esempio, è assente il senso della proprietà comune, cioè manca a noi italiani la gioia e la capacità di godere della nostra stessa società.

Dopo la cosiddetta privatizzazione del 1989 le ferrovie italiane si dissociano progressivamente dalla loro funzione di servizio pubblico. Ad Arezzo chiudono le sale d'aspetto, i venti ormai ci congelano. Nessuno potrà sentirsi in treno come a casa, né lasciare in giro qualcosa, perché non esiste più l'Ufficio Oggetti Smarriti. Aumentano i rischi nel viaggiare. Dunque il treno dove ho lavorato tutta la vita, riflettuto, dormito, il treno per elezione, per diletto e per necessità, mi è stato sottratto.

Paradossalmente si potrebbe affermare che le ferrovie italiane lavorerebbero meglio senza l'incognita del viaggiatore. Eviterebbero proteste di chi ha esigenze diverse; ritardi e disagi non colpirebbero più alcuno. La macchina disabitata, l'umanità sparita. La fastidiosa umanità.

Eppure continuo a viaggiare, spinto dalla mia metodologia di lavoro. Tra il 2003 e il 2006, mi sono trovato ad ascoltare annunci ferroviari insensati, dai toni assurdi, che mi hanno incuriosito; ed ecco li ho annotati qua e là sulle pagine di musica dei miei quaderni. Inevitabile che finissero in qualche composizione. Essi risplendono di squisita furberia, sorridono nella loro enigmatica confezione burocratica; quelli più beffardi vengono inseriti ora come interruzioni di una sinfonia mesta. Alcuni, distorti, non sono comprensibili. Alternati, si rispondono gli annunci di Roma e di Milano, distinti dalle rispettive suonerie-richiamo. L'ultimo annuncio? L'ho trovato io, a suggello dell'opera; vorrei suggerirne l'adozione nelle nostre stazioni, povere o appariscenti che siano. D'obbligo l'ironia di un oracolo, per assottigliare ancora, per non svelare gl'inganni.

Salvatore Sciarrino

– per aumentato ritardo, il treno Ultrastar arriverà con 40 minuti di ritardo

– Regionale 618 partirà con 30 minuti di ritardo, causa ritardo del treno corrispondente

(*roco*)

– causa guasto tecnico alle infrastrutture ferroviarie, il treno Extracityplus 1946 partirà con 80 minuti di ritardo

– causa ritardo nella preparazione, il treno Regionale 618 partirà con 50 minuti di ritardo

– Supercity 1917 con 120 minuti di ritardo è un treno ad alta frequentazione. Si consiglia di usufruire di altri treni

(*roco*)

– per aumentato ritardo, il treno Ultrastar arriverà con 90 minuti di ritardo

– il treno Regionale 618 subirà un ulteriore ritardo causa inconveniente al materiale rotabile

– si avverte che l'Infracity 1861, atteso al binario 3, partirà in ritardo.

(*roco*)

– Regionale 618 partirà con 30 minuti di ritardo, causa ritardo del treno corrispondente

– causa guasto tecnico alle infrastrutture ferroviarie, il treno Extracityplus 1921 partirà con 80 minuti di ritardo

– si avverte che l'Infracity 1861, atteso al binario 3, partirà in ritardo. Per ulteriori informazioni, la clientela è pregata di recarsi all'Ufficio Clientela, ubicato in fondo, al binario 21

(*roco*)

– per ulteriori informazioni, la clientela è pregata di recarsi all'Ufficio Clientela, ubicato in fondo, al binario 21

– causa guasto al guasto ci scusiamo per il ritardo del disagio

Ivan Fedele

In oltre trent'anni la musica di Ivan Fedele ha conosciuto un'evoluzione significativa, pur mantenendo un saldo radicamento nelle ragioni di un umanesimo dell'estetica e della prassi artistica che si preoccupa anzitutto della capacità della musica di generare senso. Intorno a questo asse portante Fedele ha elaborato un pensiero poetico e compositivo la cui profondità e ricchezza di articolazione è da correlare organicamente alle risposte che esso può suscitare da parte della psicologia percettiva del pubblico. Un pensiero artistico che dunque rilancia le proprietà della musica come espressione dell'utopia e modo della conoscenza.

A grandi linee la musica di Fedele ha attraversato tre fasi, ciascuna delle quali caratterizzata da un diverso rapporto con la forma e con le strutture temporali. La prima fase, che arriva sino alla fine degli anni Ottanta e comprende pezzi come *Chiari per orchestra* (1981) e il *Primo Quartetto "Per accordar"* (1981-1989), si potrebbe chiamare "figurale" in quanto pone l'accento sul ruolo delle figure musicali e sulla loro proliferazione come mezzo per articolare la forma attraverso la dialettica tra i due principi opposti e complementari dell'*ars combinandi* (ripetizione e combinazione essenzialmente statica delle figure) e dell'*ars componendi* (sviluppo e trasformazione dinamica del materiale sonoro).

La seconda fase si apre con *Epos per orchestra* (1989) e include *Duo en résonance* per due corni ed ensemble (1991) oltre a numerosi pezzi da camera e per orchestra tra cui alcuni concerti. Qui al centro della musica di Fedele si impone l'aspetto "narrativo", ispirato alla metafora del racconto letterario. Decisiva è la direzionalità di questa "narrazione", che si svolge e traccia una "trama" nel tempo implicando la comparsa e l'"azione" di alcune figure impiegate quasi come fossero "personaggi" con ruoli e funzioni. In questo "teatro della memoria", luogo della rappresentazione virtuale della vicenda "narrativa" in cui il riferimento all'esperienza e alla vita interiore di ciascuno diventa elemento essenziale della concezione compositiva, assume importanza fondamentale la drammatizzazione dello spazio attraverso la moltiplicazione e l'interazione di fonti sonore disposte a distanza tra loro in punti diversi (con la conseguente valorizzazione della risonanza, dell'eco, della rifrazione e di tutti i fenomeni della trasmissione e della propagazione del suono).

La terza fase, già avviata con *De li duo soli et infiniti universi* per due pianoforti e tre gruppi orchestrali (2001) e *Ali di Cantor* per quattro gruppi strumentali (2003) e poi compiutamente definita a partire dal *Quarto Quartetto "Palimpsest"* (2006-2007), si contraddistingue invece per la dimensione "cristallizzata" del tempo. Benché la "narrazione" resti pur sempre un'opzione praticabile e la drammatizzazione dello spazio una qualità propria della musica di Fedele, ora la composizione tende a configurarsi piuttosto come una scultura tridimensionale che può essere osservata, mentre si materializza e si fissa per assumere la sua forma definitiva, secondo prospettive, luci e punti di vista di volta in volta cangianti. A questa idea di "scoprire il suono" si connettono da un lato la nozione di un tempo "riflessivo" (in quanto colto nel farsi stesso degli istanti in cui la composizione viene delineandosi) e dall'altro l'immagine di un organismo complesso che si sviluppa da un minimo codice genetico.

Lexikon

Lexikon è un pezzo sinfonico che definirei “di sintesi” del mio linguaggio musicale dell’ultimo decennio e “di transizione” a quello che è attualmente al centro della mia ricerca. È il passaggio da una dimensione “narrativa” del tempo (metafora del racconto letterario) a una dimensione “cristallizzata” del tempo stesso, in cui la composizione non si svela gradualmente come “trama”, ma è già data nella sua fisicità tridimensionale, come una scultura nell’ombra, i cui dettagli vengono esplorati attraverso uno o più fasci di luce che ne svelano la natura più intima come pure i dettagli di superficie. La composizione è articolata in quattro grandi parti (o sculture...) fortemente marcate dalla ricerca dell’*arché* e dallo sprofondamento nelle pieghe nascoste, meno evidenti, della contemporaneità (secondo le suggestioni più stimolanti della metafisica di Deleuze).

Il titolo rimanda ad alcuni processi archetipici della musica di ogni epoca, ciascuno dei quali è tema dei quattro movimenti principali in cui si articola la composizione (*Lo specchio e il suo canone*, *Al-Qat*, *Eco multipla*, *Canone esteso*), incorniciati da un’introduzione (*Risonanza*) e una coda. La spazialità è una dimensione centrale di *Lexikon*. L’opera, infatti, è acusticamente strutturata in gruppi strumentali disposti secondo una precisa geometria che privilegia soprattutto l’aspetto stereofonico. Tra i gruppi si instaurano così relazioni battenti a “doppio coro”, come pure funzioni di proiezione in cui frammenti di figure vengono “lanciati” nello spazio con traiettorie di luce ora lineari ora avvolgenti, ora intermittenti o periferiche.

L’insieme dei sei pannelli (quattro più due) realizza una struttura ponderata che colloca al primo e al sesto posto due pagine con funzione rispettivamente introduttiva e conclusiva. *Risonanza* (pannello introduttivo) stabilisce l’ambiente acustico, lo spazio reale nel quale sarà “svelata” l’opera in virtù di un tappeto di armonici sovracuti degli archi punteggiati da poche, isolate coppie di suoni dei 2 vibrafoni e dei 2 pianoforti posti alle quattro estremità della scena. *Cauda* (pannello conclusivo) stabilisce un rapporto pressoché analogo fra i vari gruppi: agli archi e ai legni gravi è affidata una fascia di suono costante tesa alla più assoluta continuità, mentre strette relazioni di rimando si intessono fra gli strumenti dei due gruppi di legni in stereofonia e i due pianoforti, fino all’inesorabile estinzione nel balbettio dei due suoni da cui tutto era cominciato.

Immediatamente accanto a queste sezioni, al secondo e quinto posto con chiara simmetria speculare, sono collocati i due movimenti più ampi e complessi. Essi definiscono la propria sostanza tecnico linguistica già nei titoli e sono legati da strette parentele per i materiali figurali impiegati e i procedimenti elaborativi attuati, dominati da un moto febbrile e tempestoso.

C’è però fra loro una differenza sostanziale: *Lo specchio e il suo canone* contiene al suo interno una ricca articolazione metrica e agogica (i vari episodi sono segnalati dalle indicazioni *Con slancio impulsivo!*, *Agitato*, *Ampiamente*, *Con andamento flessibile*, *Risonante*) che si sovrappone ai continui cambi di battuta; viceversa il *Canone esteso* mantiene inesorabile per tutto il suo corso l’indicazione *Agitato!* e la pulsazione della croma a un’indicazione metronomica costante. Infine, il corpo centrale della vasta architettura di *Lexikon* è

costituito da due pannelli nettamente differenziati: *Al-Qat* (parola araba da cui deriva il latino *hoquetus*) che esalta, in un funambolico gioco di rimandi e “flash” le potenzialità della cellula iniziale di due suoni proiettati attraverso un caleidoscopio paradossale; ed *Eco multipla*, un movimento lento in 4/4, da eseguire *Con simbolismo arcaico*, avviato dalle risonanze dei gong, condotto sull'estrema divaricazione delle altezze fra i suoni tenuti dei legni gravi e i trilli acutissimi dei flauti, poi sempre più popolato da figurazioni arpeggiate, da vibranti singole note dei violini, da lancinanti appelli melodici del clarinetto, del flauto e dell'oboe che percorrono diacronicamente la sostanziale natura spettralista del tessuto armonico.

L'idea dominante di *Lexikon* è quella della complessità. Una complessità che scaturisce, però, dalla massima semplicità (due note!) quasi a definire un atto vitale, la generazione e la crescita di un organismo da un semplice codice genetico. La portata e l'impegno delle idee messe in gioco in questo brano non sono facilmente descrivibili a parole, ma, mi auguro, ineludibili all'ascolto.

Ivan Fedele

Arvo Pärt

Nato nel 1935 in Estonia, Arvo Pärt è uno dei più noti ed eseguiti compositori degli ultimi quarant'anni. Un successo che si accompagna a critiche e polemiche: la musica di Pärt infatti viene seguita e ascoltata dal pubblico più vario, oltrepassa di molto l'ambito degli abituali fruitori di musica "contemporanea". Niente di strano che essa sia quindi accusata di essere eccessivamente facile, troppo tonale ed eufonica (la triade perfetta ha grande importanza nel pensiero musicale del compositore), misticheggiante, spesso più simile a un sottofondo rilassante che a una vera esperienza intellettuale ed estetica. In questo breve spazio non è possibile accennare alle caratteristiche del linguaggio musicale di Pärt; basterà dire che la semplicità è solo apparente, che l'immediatezza comunicativa è il frutto di un percorso lungo, sofferto e carico di tensione etica e intellettuale. Nella sua carriera il compositore ha infatti esplorato a fondo sia la dodecafonia sia le tecniche di "collage": tendenze che culminano nel *Credo* (1968), che fu allo stesso tempo un successo e uno scandalo. A partire da questo momento cominciò il lungo silenzio di Pärt, che si protrasse fino al 1976, durante il quale egli si dedicò quasi esclusivamente all'ascolto di musica gregoriana, allo studio dei Salmi, alla ricerca di un nuovo tipo di melodia. Il risultato è un nuovo stile musicale che Pärt stesso ha definito «tintinnabuli» (campanelli, in latino): apparve la prima volta in un brano pianistico del 1976, *Für Alina*, ed è alla base di tutte le composizioni successive, come il *Miserere* o la *Berliner Messe*. La musica di Arvo Pärt esprime quindi la ricerca di sé: «Se qualcuno vuole cambiare il mondo deve cominciare da se stesso». È forse questo il significato più profondo del suo messaggio.

Giovanni Bietti

Salve Regina, Beatus Petronius, Statuit ei Dominus

Beatus Petronius e *Statuit ei Dominus* nascono nel 1990 come commissione per il 600° anniversario della Basilica di San Petronio, la cattedrale di Bologna. San Petronio è una delle poche chiese fornite di due organi. Per questo motivo ho scritto entrambi i brani per due cori e due organi. I pezzi possono essere eseguiti insieme oppure come composizioni indipendenti. Entrambi possiedono un carattere di fondo contrastante e sono concepiti come canti antifonali.

Salve Regina è una composizione commissionata dal Capitolo del Duomo di Essen per il 75° compleanno del Vescovo Dr. Hubert Luthe. È una composizione per organo e coro, si sviluppa partendo dal canto all'unisono di tutti i gruppi corali fino a una crescente polifonia a otto voci, il tutto cadenzato da una tranquilla pulsazione strumentale. Come nella maggior parte delle mie opere, i caratteri formali del testo da intonare hanno un'influenza decisiva sulla struttura della composizione. Il testo del *Salve Regina* mi ha orientato verso un tempo ternario.

L'invito di Enzo Restagno a dare un contributo musicale per i festeggiamenti del 150° anniversario dell'Unità d'Italia del Festival MITO SettembreMusica, mi ha spinto ad arrangiare questi tre pezzi celebrativi, essenzialmente simili, per coro e orchestra.

La struttura di fondo del *Beatus Petronius* e dello *Statuit ei Dominus* è rimasta immutata nella versione orchestrale, e sia il coro sia l'orchestra sono divisi in due gruppi. L'alternanza dell'orchestra d'archi da una parte e dei fiati dall'altra, dispiega in modo evidente il carattere antifonale di entrambi i brani.

La nuova versione del *Salve Regina* per coro e orchestra trasferisce l'originaria parte d'organo a un'orchestra d'archi, e vi aggiunge un timbro di campanelli con l'inserimento della celesta.

Arvo Pärt

Salve Regina

Salve Regina, mater misericordiae;
vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Salve Regina, madre di misericordia,
vita, dolcezza e speranza nostra, salve.
A te ricorriamo esuli figli di Eva.
A te sospiriamo, gementi e piangenti
in questa valle di lacrime.

Orsù dunque, avvocata nostra,
rivolgì a noi gli occhi tuoi misericordiosi,
e mostraci, dopo questo esilio,
Gesù, il frutto benedetto del tuo seno.
O clemente, o pia, o dolce Vergine Maria.

Beatus Petronius

Beatus Petronius
pro nobis intercedat,
quo beato previo,
vero dato premio,
omnis pestis cedat.

Santissimo Petronio
intercedi per noi,
presso Colui che ci ha donato
il vero premio benedetto,
che lenisce ogni dolore.

Statuit ei Dominus

Statuit ei Dominus
testamentum pacis,
et principem fecit eum;
ut sit illi
sacerdotii dignitas
in aeternum. Alleluja, alleluja.

Attraverso di lui Dio stabilì
una dote di pace,
e lo fece principe;
affinché discendesse da lui
la dignità del sacerdozio
in eterno. Alleluia, alleluia.

L'**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai** è nata nel 1994: i primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Dal novembre 2009 lo slovacco Juraj Valčuha è il nuovo direttore principale. Jeffrey Tate è stato primo direttore ospite dal 1998 al 2002 e direttore onorario fino al luglio 2011. Dal 2001 al 2007 Rafael Frühbeck de Burgos è stato direttore principale. Nel triennio 2003-2006 Gianandrea Noseda è stato primo direttore ospite. Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal è stato direttore onorario dell'Orchestra.

Altre presenze significative sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovič, Marek Janowski, Dmitrij Kitaenko, Aleksandr Lazarev, Valery Gergiev, Gerd Albrecht, Yutaka Sado, Mikko Franck.

L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche, affiancandovi spesso cicli primaverili o speciali: fra questi fortunatissimo quello dedicato alle nove Sinfonie di Beethoven dirette da Rafael Frühbeck de Burgos nel giugno 2004. Dal febbraio 2004 si svolge a Torino il ciclo Rai NuovaMusica: una rassegna dedicata alla produzione contemporanea che si articola in concerti sinfonici e da camera. L'Orchestra svolge una ricca attività discografica, specialmente in campo contemporaneo. Dai suoi concerti dal vivo sono spesso ricavati cd e dvd. Numerosi premi e riconoscimenti le sono stati conferiti sia in ambito discografico, sia per produzioni e rassegne specifiche.

Appassionato interprete di musica del nostro tempo, **Tito Ceccherini** ha collaborato intensamente con compositori come Salvatore Sciarrino, Alessandro Solbiati, Stefano Gervasoni. Fra le numerose prime assolute, degne di nota sono l'esecuzione postuma di *Sette* di Niccolò Castiglioni e la recente messa in scena di *Da gelo a gelo* di Sciarrino con il Klangforum Wien. Ha fondato l'Ensemble Risognanze, prestigiosa formazione a organico variabile, con cui ha affrontato capolavori del repertorio cameristico moderno da Debussy ai nostri giorni, e ha effettuato numerose registrazioni. Un profondo interesse per la musica antica lo ha portato a collaborare con gruppi come il finlandese Rocinante e il milanese Arcomelo, che affrontano il repertorio del Sei e Settecento su strumenti d'epoca. Ha diretto orchestre come BBC Symphony, SWR di Stoccarda, Tokyo Philharmonic Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (con cui ha anche registrato un cd monografico dedicato a Giacinto Scelsi, un cofanetto dedicato alla produzione sinfonica di Salvatore Sciarrino e musiche di Daugherty e Nyman), Deutsche Radio Philharmonie, Orchestre National de l'Île de France, Orchestre de Chambre de Genève, Orchestra del Teatro La Fenice, OSI di Lugano ed ensemble rinomati come Klangforum Wien, Contrechamps, OENM, Divertimento Ensemble. In ambito lirico ha diretto *I Puritani* di Bellini e *Guntram* di Strauss a Catania, la nuova produzione di *Da gelo a gelo* di Sciarrino a Parigi, Schwetzingen e Ginevra, le nuove produzioni di *Alessandro* di De Majo, *Maria Stuarda* di Donizetti e *La porta della legge* di Sciarrino a Mannheim. Impegni futuri lo vedranno debuttare con la Netherlands Radio Chamber Philharmonic, La Verdi di Milano e l'Orchestre National de Montpellier, nonché ritornare sul podio della BBC Symphony Orchestra, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e dell'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano. Prossimamente inciderà per Amadeus un disco monografico

dedicato a Bartók con I Pomeriggi Musicali e, in ambito lirico, la ripresa di *Alessandro* di De Majo e la prima assoluta di *Super flumina* di Sciarrino a Mannheim, nonché la nuova opera di Fénelon *La Cerisaie* al Bolshoi di Mosca e all'Opéra National di Parigi. Ha effettuato numerose incisioni discografiche, acclamate da critica e pubblico e insignite con premi come Choc di «Le Monde de la Musique» e Diapason d'Or; l'incisione del *Lohengrin* di Sciarrino è stata premiata nella sezione operistica dei Midem Classical Awards. È membro dal 1995 dell'Accademia di Montegrail. Insegna presso il Landeskonservatorium di Innsbruck, dove è titolare della cattedra di direzione d'orchestra ed esercitazioni orchestrali. Nato a Milano nel 1973, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio della sua città sotto la guida di Giovanni Carmassi (pianoforte), Alessandro Solbiati (composizione) e Vittorio Parisi (direzione d'orchestra). Si è perfezionato in Russia, Germania e Austria, sotto la guida di Peter Eötvös, Sandro Gorli e Gustav Kuhn.

Nato nel 2000, il **Torino Vocalensemble** nei suoi primi 10 anni di vita ha tenuto 110 concerti in 6 paesi europei, eseguendo un repertorio di oltre 150 composizioni, tra cui 15 prime assolute (10 commissionate dall'ensemble) e la prima italiana della *Missa Lorca* di Corrado Margutti, di cui ha anche realizzato la prima incisione mondiale. L'organico negli anni ha coinvolto cantori di 10 diverse nazionalità e si è aperto a collaborazioni con strumentisti, attori, danzatrici, pittori. La pratica dell'improvvisazione corale e l'interazione con altre forme artistiche testimoniano il desiderio del Torino Vocalensemble e del suo direttore Carlo Pavese di sottoporre la concezione tradizionale di concerto corale a un'incessante sperimentazione di nuove forme e possibilità. Recentemente l'ensemble ha affiancato a questo percorso di ricerca un itinerario a ritroso nel repertorio del passato, a cappella e sinfonico.

Il Torino Vocalensemble ha preso parte a rassegne, festival, seminari internazionali, ha cantato con l'Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano, gli Archi della De Sono, la Junge Deutsche Philharmonie, l'Ensemble Sabauda per MITO SettembreMusica, ha collaborato come coro laboratorio con la Federazione corale italiana ed europea e organizzato, nell'ambito della rassegna "Voci e Incontri", corsi, seminari, concerti di eminenti personalità corali.

<http://www.tve.to>

Carlo Pavese è un musicista torinese. Come borsista della De Sono Associazione per la Musica, ha approfondito il suo interesse per la nuova musica corale a Stoccolma, dove è stato assistente di Gary Graden; si è perfezionato inoltre con Eric Ericson, Tonu Kaljuste e Frieder Bernius. È direttore artistico del Torino Vocalensemble, con cui ha sviluppato numerose collaborazioni internazionali con festival e orchestre, del Coro G (coro giovanile che ha fondato nel 2003) e dei Piccoli Cantori di Torino e della loro scuola di musica dal 2005.

Svolge attività concertistica in Italia e in Europa ed è invitato da festival e corsi internazionali come docente di direzione, interpretazione e improvvisazione corale. Ha diretto allestimenti di opere da camera presso il Piccolo Regio di Torino e il Teatro Comunale di Bologna. Le sue composizioni sono eseguite in Italia e all'estero e pubblicate da Carus.

Dal 2010 è membro della Commissione artistica di Europa Cantat e presidente della Commissione musicale del Festival Europa Cantat XVIII che si svolgerà a Torino nel 2012.

Nata a Napoli, diplomata in canto e pianoforte, **Sonia Turchetta** ha un vasto repertorio che va dal Barocco alla musica del Novecento e contemporanea, con numerose prime esecuzioni e musiche scritte espressamente per lei. Di particolare importanza è la sua collaborazione con Salvatore Sciarrino. Ha cantato per numerosi teatri e istituzioni concertistiche, tra i quali la Frankfurt Oper, il Festival di Salisburgo, Wittener Tage, l'IRCAM, la Ars Musica di Bruxelles, la Cité de la Musique, l'Opéra Bastille, il Festival d'Automne, il Teatro Châtelet a Parigi, il Grame di Lione, la Philharmonie di Colonia, il Teatro alla Scala di Milano, le Berliner Festwochen, il Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice e La Biennale di Venezia, il Teatro Carlo Felice di Genova, l'Oslo Ultima Festival, la Tampere Biennale, i teatri di Wiesbaden, Freiburg e Braunschweig, l'Orchestra da Camera di Losanna. Nel 2000-2001 ha cantato con i Bamberger Symphoniker diretti da Jonathan Nott. Dal 2002 al 2004 ha fatto parte del cast del *Macbeth* di Sciarrino (regia Achim Freier, direttore Johannes Debus), produzione di grande successo della Frankfurt Oper in Europa e a New York, ripresa al Festival di Salisburgo 2011. Collabora con Ensemble Recherche, Ensemble Modern, Klangforum Wien, Icarus Ensemble, Dédalo Ensemble, Divertimento Ensemble. Ha inoltre cantato sotto la bacchetta di Cambreling, Kazushi Ono, Hirokami, Lü Jia, Renzetti, Bernasconi, Guida, Panni, Soudant, Alber, Angius. Ha registrato per Kairos, Winter und Winter, Stradivarius, Ricordi, Nuova Era, Rugginenti, Dynamic. È docente di canto al Conservatorio di Milano e tiene masterclass in Italia e all'estero.

Qi Yao, compositrice, solista di *zheng* e professore associato, si è diplomata presso il Conservatorio di Shanghai, dove insegna dal 2003. È membro della Chinese Women Composers' Association e della Chinese Traditional Orchestral Musicians' Society, oltre che membro della Shanghai Musicians' Association. Qi Yao ha vinto numerosi premi nei maggiori concorsi della Cina. Come solista o in gruppi da camera ha tenuto concerti in centri importanti come New York, Londra, Dublino, Parigi, Lione, Berlino, Amburgo, Hannover, Stoccarda, Salisburgo, Amsterdam, Bruxelles, Copenhagen, Tokyo, Shanghai, Pechino, Guangzhou, Hong Kong. Qi Yao è stata giudicata una «grande musicista con una magia nelle dita» («Berliner Morgenpost», 16 agosto 2005) e definita da Plácido Domingo «grande musicista... con un suono sorprendente e meraviglioso». Ha suonato con complessi importanti come la Shanghai National Orchestra, la Shanghai Youth Symphony Orchestra, la Shanghai Symphony, la Hong Kong National Orchestra, il Debussy String Quartet, l'Ensemble Modern, il Nieuw Ensemble, la Metropolitan Opera Symphony Orchestra.

Le sue esecuzioni sono state registrate in una trasmissione a puntate da CCTV e Shanghai Oriental TV Music Channel e sue composizioni sono state eseguite in patria e all'estero.

domenica 11 settembre ore 21
Auditorium Rai Arturo Toscanini

Fabio Nieder

(1957)

DER BILDERSETZER

(Sogno meraviglioso Teatro

musiche strane perfette ore 210:24 lunedì luglio 1944),

per Heldentenor in pensione e orchestra

Michael Daugherty

(1954)

*Radio City. A Musical Fantasy on Arturo Toscanini and the NBC
Symphony Orchestra* per orchestra

O Brave New World

Ode to the Old World

On the Air

Francesco Antonioni

(1971)

Benché 'l parlar sia indarno per voci, presentatore e orchestra

Pascal Dusapin

(1955)

Morning in Long Island, concerto per orchestra n. 1

Toshio Hosokawa

(1955)

Concerto per *shakuhachi* e orchestra “*Autumn Wind*”

Filarmonica '900

Daniel Kawka, direttore

Trio vocale dell'Ensemble L'arsenale

Francesco Antonioni, presentatore

Tadashi Tajima, *shakuhachi*

Bernhard Gärtner, *Heldentenor*

In collaborazione con Filarmonica '900

Fabio Nieder

Fabio Nieder viene da una città, Trieste, che incarna le ragioni profonde di quel mito asburgico raccontato in maniera tanto varia dalle più differenti forme d'espressione, dell'arte e della letteratura mitteleuropea. È figlio di un mondo di confine, nel quale da sempre si sono incontrate e scontrate culture diverse. La lingua italiana e quella tedesca sono i ceppi principali di un reticolo di popoli, storie e religioni che la Storia ha ammassato in maniera non sempre pacifica sullo stesso territorio. Non a caso forse un linguaggio non verbale come la musica ha rappresentato una delle principali forme d'espressione della cultura dell'area asburgica. Nieder è stato infatti un musicista precoce e di solida formazione pratica, allievo di una figura tipica della musica triestina come Giulio Viozzi, che ha tentato di collegare la scuola italiana alle tendenze più nuove della musica mitteleuropea. Come pianista Nieder è cresciuto nel cuore della grande tradizione cameristica, collaborando giovanissimo con interpreti del Lied del calibro di Elisabeth Schwarzkopf e Petre Munteanu. Il problema dell'identità rimane comunque al centro della produzione di Nieder, oggi cittadino tedesco, lungo il corso di una carriera che lo ha portato in contatto con grandi figure della musica del secondo Novecento come Witold Lutosławski, Iannis Xenakis e Luciano Berio. Da oltre un decennio, il compositore lavora a un progetto teatrale in perenne rinnovamento, una sorta di *work-in-progress* visionario e molto articolato che ruota attorno alla figura del pittore triestino Vito von Thümmel. Il nome stesso di questo artista del primo Novecento, morto in manicomio al termine di una vita tragica, esprime, come nel caso dello stesso Nieder, il dualismo dell'identità culturale, per metà italiana e per metà tedesca. Il progetto, che in alcune fasi ha coinvolto come librettista anche Claudio Magris, ha assunto nel tempo forme diverse e transitorie, che rispecchiano sul piano musicale la costante riflessione di Nieder sul concetto di multiculturalità. Una parte del lavoro, per esempio, consiste in una musica scritta per un ensemble di Amsterdam di nome Atlas, che riunisce artisti e strumenti di culture musicali non occidentali, provenienti tanto dall'Asia quanto dall'Europa. La musica di Nieder risulta a volte spiazzante, perché tenta di mettere in luce le contraddizioni dei luoghi comuni e induce a percepire con ironia le convenzioni sonore del nostro mondo, ma rappresenta senza dubbio una delle voci più originali del panorama musicale italiano di oggi.

Oreste Bossini

DER BILDERSETZER

(Sogno meraviglioso Teatro

musiche strane perfette ore 210:24 lunedì luglio 1944),

per Heldentenor in pensione e orchestra

Chi è il “Bildersetzer” e che cosa significa questo strampalato sottotitolo?

Il *Bildersetzer* è il pittore triestino di nazionalità greca Cesare Sofianopulo, *alias* Cesare Sophianopulos, *alias* Caesar Sophianos.

Il sottotitolo cita invece le parole originali scritte in un disegno fatto nel manicomio di Trieste dal pittore triestino di nazionalità tedesca Vito Timmel, *alias* Vito Thümmel, *alias* Viktor von Thümmel.

Sofianopulo era un pittore simbolista e metafisico, nato a Trieste nel 1889 e morto nel 1967, che aveva studiato a Monaco di Baviera con Franz von Stuck. Una personalità eccentrica, poeta e traduttore in lingua italiana di Baudelaire. Ossessionato dal suo Ego, raffigurava sempre se stesso in tutti i suoi dipinti. Il suo egocentrismo arrivava a tal punto da rappresentare il suo volto persino nella cenere di una sigaretta nel suo quadro dal titolo *La cicchina di Dorothy*. Era un grande wagneriano e amava cantare ai suoi nipotini, da solo, imitando con la voce tutte le parti d’orchestra, persino l’ouverture dei *Maestri cantori*. Amava travestirsi e organizzava delle danze greche di fantasia che poi ballava con i suoi amici a Trieste, Monaco di Baviera o Parigi.

Vito von Thümmel era un pittore inizialmente espressionista, poi decorativista, influenzato per un periodo da Klimt, che trovò poi un suo stile pittorico puntinista molto personale. Era nato a Vienna tre anni prima di Sofianopulo e morto in manicomio a Trieste il 1° gennaio del 1949. Aveva studiato a Vienna alla Kunstgewerbeschule senza però riuscire a diventare allievo di Gustav Klimt, come invece avrebbe desiderato. Ebbe una vita tragica: la prima moglie morta, separato poi dalla seconda, l’unico figlio suicida in America. Si diede a uno smisurato alcolismo arrivando a bere fino a 12 litri di vino al giorno. Viveva in questo difficile periodo come un *clochard*, dormendo nella bettola di un assassino nella città vecchia di Trieste. Per un bicchiere di vino regalava un suo dipinto. Gli ultimi anni della sua vita li trascorse in manicomio a Trieste e lì disegnava i suoi «sogni», come lui li chiamava: centinaia di piccoli disegni, eseguiti con un tratto apparentemente infantile. La sua raffinata tecnica pittorica sembra ridursi alla fine alla rappresentazione ossessiva di vicoli, scale, canali, stelle, mare, scarpe perdute, uccellini, amici morti. Ogni disegno riporta delle parole che indicano la data, l’ora e il contenuto del “sogno”. Inoltre in ognuno di questi disegni si legge la dedica «a Cesare Sofianopulo, pitore cocolo. Saluti cordiali, Thümmel».

Thümmel raccontò a un’amica di avere le “nostalgie”, come lui le chiamava. Egli le disse in dialetto triestino: «Ti sa, mi go le nostalgie, voio desmentegar le parole de ’sto sporco mondo. Co gaverò desmentegà anchi i nomi de mia mama e dele mie sorele, sarò in Paradiso»... Così parlò Thümmel e alla fine dimenticò veramente le parole di questo “sporco mondo”. Ma... attenzione! Perché Paradiso era anche il nome del locale a Trieste dove lui andava a ubriacarsi!

Sofianopulo era l’unica persona che andava a trovare Thümmel nella sua cella in manicomio. Gli portava le bozze di stampa delle sue traduzioni di Baudelaire e sul retro di queste bozze Thümmel disegnava i suoi “sogni”... Quando vidi questi originali, essi mi apparvero come una sorta di “fronte-retro”. I “colori”

esagerati e decadenti della lingua italiana usata da Sofianopulo per le sue traduzioni e il “bianco e nero” della penna di Thümmel.

Forse era Thümmel un vero Faust? Non poteva però saperlo avendo dimenticato tutti i nomi. Sofianopulo invece amava travestirsi e rappresentarsi come un Mefistofele. Ma era solo un travestimento!

Il mio Bildersetzer è un Heldentenor in pensione ed è colui che “pone” le parole nel mondo. Il sottotitolo con le parole originali di Thümmel è tratto da un disegno in cui l’autore “vede” un teatro e “sente” musiche «strane perfette». Egli disegna inoltre un cantante da solo sulla scena. L’ora scritta nel disegno, in cui Thümmel ci dice aver fatto questo sogno, è indicata come le «210:24».

Dal dipinto di Sofianopulo dal titolo *Le maschere* deriva la visione di questa mia scena d’opera. L’autore del dipinto rappresenta se stesso durante una festa carnascialesca travestito da dandy, pagliaccio, Mefistofele, frate francescano, pittore greco fino ad autorappresentarsi con la smorfia ridente della morte.

Questa è anche la sequenza delle “scene di travestimento” del mio lavoro. Il Bildersetzer/Heldentenor in pensione/Sophianopulos canta in sei lingue: in francese, travestito da dandy, egli canta le parole di Baudelaire: «Remember! Souviens-toi ! Prodigue! *Esto memor!* (Mon gosier de métal parle toutes les langues)».

Poi in italiano, travestito da pagliaccio, canta le parole di una poesia scritta da lui medesimo: «Testa son io che ponza e che s’eleva, fra i nuvoli del ciel azzurro e bello; mano che sa le mosse del pennello, occhio che fura le bellezze ad Eva...Apci! (starnuto)... “salute!”...e più non dimandare!».

Il terzo travestimento è Mefistopheles e ora Sofianopulo canta le parole dal *Faust* di Goethe:

Und hättest du den Ozean durchschwommen,
Das Grenzenlose dort geschaut,
So sähst du dort doch Well auf Welle kommen,
[Selbst wenn es dir vorm Untergange graut.]
Du sähst doch etwas! sähst wohl in der Grüne gestillter Meere
Streichende Delphine,
Sähst Wolken ziehen, Sonne, Mond und Sterne.
Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du tust,
Nichts Festes finden, wo du ruhst!

(Goethe, *Faust*, primo atto, p. 552)

E se anche a nuoto varcassi l’oceano
e di là tu guardassi l’illimitato:
ma almeno là vedresti venire onda su onda
[pur se nel tremito del tuo sparire].
Ma vedresti qualcosa; vedresti nel verde
di mari quieti delfini vaganti,
nubi vedresti migrare, soli, astri, luna.
Nulla vedrai in quella lontananza eternamente vuota.
Non udrai il passo che posi,
dove tu sosterai, nulla di certo!

Nel quarto travestimento egli appare come frate francescano e canta in latino le sue parole originali scritte a commento di un suo dipinto. Inoltre recita come in un rosario il *Requiem*: «ILLE (“Requiem aeternam dona ei Domine...” EGO (“...et lux perpetua luceat ei”) QUI FUI (“...Requiescat in pace. Amen”))».

Il quinto travestimento è quello in cui egli appare come poeta ellenico. Canta in greco: «Egō eimi: Ca-e-sar So-phia-nos!». Sillabando il suo nome egli toglie il mascheramento e rimane nel suo frack sudicio, con il bastone da passeggio in mano, rivelando la sua vera identità.

A questo punto si sente la musica originale del *Siegfried* di Wagner. Credendosi veramente Siegfried o Thor, egli colpisce con un martello il *semanterion*, strumento in legno della liturgia greco-ordodossa, ma poi improvvisamente si blocca. Chiede a qualcuno del pubblico se forse egli conosca il pittore Timmel-Thümmel.

Queste parole, parafrasi del *Prologo in cielo* del *Faust* goethiano, sono state scritte per me da Claudio Magris.

Ora segue il sesto travestimento: è la morte! Sofianopulo, travestito da scheletro, danza al rallentatore la *Danza macabra greca*.

È l'unica scena-travestimento dove la parola è assente... e d'altro canto non si può certo pretendere che la morte abbia una sua propria lingua!

Così danzando, il vecchio Heldentenor greco scompare nel nulla mentre dal fondo del podio tre cinici “percussionisti-becchini” battono la terra con le loro pale.

Fabio Nieder

Michael Daugherty

Non diversamente da John Adams gli ex allievi di Jacob Druckman desiderano includere nella loro musica tutti gli stimoli provenienti dal mondo esterno, ma c'è nel loro modo di operare qualcosa in più in cui è dato cogliere il salto generazionale. L'esempio più calzante credo che sia in questo caso quello di Michael Daugherty, che ha messo a fuoco, nel suo lavoro di compositore, quella che potremmo definire la "poetica dell'icona americana".

L'opera *Jackie O.*, una riuscitissima rilettura teatrale di uno dei grandi miti dell'America moderna attraverso il personaggio di Jackie Kennedy, la *Metropolis Symphony*, ispirata alle strisce fumettistiche di Superman, *Dead Elvis*, scaturito dal mito del re del rock rinnovato quotidianamente dagli *impersonators*, *Le tombeau de Liberace*: tutti titoli che da soli la dicono lunga, ma la cosa più interessante è l'acume con cui Daugherty ha musicalmente messo a fuoco questa mitologia popolare americana incarnata per l'appunto in queste "icone".

Osservare il paesaggio americano in compagnia di Michael Daugherty è un'esperienza indimenticabile che mi è capitata un po' di tempo fa durante un'interminabile passeggiata notturna attraverso le strade di New York. Parlavamo di musica, naturalmente, ma tutti i momenti la conversazione si interrompeva perché lui si fermava estasiato davanti a qualche vetrina o qualche locale pubblico. Voleva attirare la mia attenzione su qualche gadget o su qualche personaggio carico di valore simbolico. Abbigliamenti, menù, oggetti d'uso, gesti, poster, insegne pubblicitarie, fotografie e architetture offrivano lo spunto ad ampie considerazioni condotte con acume, ma anche con affettuosa ironia: «Le idee musicali mi vengono quando guido lungo un'autostrada americana deserta. Ci sono libertà di muoversi e spazio per riflettere. Penso alla mia esperienza come compositore di musica contemporanea, tastierista di complessi jazz, funk e rock, percussionista in un gruppo di trombe e tamburi...».

Quel famoso ranch con le cadillac sotterrate a metà, le sagre degli *impersonators* che si radunano a Memphis per tenere ben vivo il culto di Elvis Presley, il ricordo delle musiche per film di Ennio Morricone che va ad animare una partitura intitolata *Spaghetti western*, le strisce dei fumetti, le *Brillo box* di Andy Warhol. Questi e tanti altri oggetti si trasformano attraverso le osservazioni di Daugherty in icone.

A questa trasformazione hanno provveduto già da anni alcuni grandi pittori americani e la cosa non sorprende se si pensa che viviamo in un mondo dominato dalle immagini. In musica però non è successo fino a oggi niente di simile, anche se è più lecito che mai parlare di una mitologia popolare anche nella dimensione acustica. Forse le uniche eccezioni di un certo rilievo, ma si tratta pur sempre di episodi marginali, le possiamo riscontrare in qualche dettaglio dell'opera di Berio e del suo allievo Louis Andriessen.

Tra i musicisti dell'ultima generazione mi sembra che Daugherty possieda una curiosità e un acume critico che lo destinano a questo compito.

da *Musica "ingenua e sentimentale" nell'America di oggi e di ieri* di Enzo Restagno, Settembre Musica 1999, martedì 7 settembre.

Radio City

Radio City per orchestra è frutto di una commissione di MITO Settembre-Musica per celebrare i 150 anni dell'Unità d'Italia. Questa mia composizione è una fantasia musicale su Arturo Toscanini, che diresse la NBC Symphony Orchestra in trasmissioni radiofoniche al Rockefeller Center di New York dal 1937 al 1954.

Nato a Parma, Toscanini (1867-1954) era riconosciuto dall'opinione pubblica internazionale come il più dotato direttore d'orchestra del suo tempo, famoso per le sue definitive interpretazioni del repertorio operistico e sinfonico. Al culmine della sua carriera, Toscanini fu costretto all'esilio per essersi rifiutato di aderire al regime fascista di Mussolini. Come il magico Prospero, l'anziano personaggio della *Tempesta* di Shakespeare, esiliato in un'isola da Milano, Toscanini, settantenne, attraversò l'Atlantico per raggiungere l'isola di Manhattan, e incantare tutti coloro che lo ascoltarono dirigere. Sotto la sua bacchetta, la NBC Symphony raggiunse milioni di persone, e sia attraverso la radio, sia per mezzo dei dischi, il maestro Toscanini divenne un nome familiare in America.

Radio City si divide in tre movimenti:

I. *O Brave New World*

Il primo movimento ha inizio con un grandioso tema enunciato da quattro corni, che annunciano l'ingresso di Toscanini nel *Brave New World*, nel "migliore di mondi possibili", ovvero l'America. Dagli studi della NBC nel Rockefeller Center, conosciuto anche come Radio City, Toscanini diresse Vivaldi per inaugurare la serie di trasmissioni radiofoniche con la NBC Symphony Orchestra, il giorno di Natale del 1937. Ho creato una tappezzeria barocca di violini vivaldiani e un insieme caleidoscopico di frammenti tratti da *La forza del destino* di Verdi, accompagnato da campanelli da slitta. La musica è periodicamente interrotta da accordi dissonanti degli ottoni, reminiscenze della moderna Manhattan. Dopo una sezione lenta di effetto blues con i clarinetti che suonano a distanza di ottava, il primo movimento costruisce un grande, magico finale *à la Toscanini*.

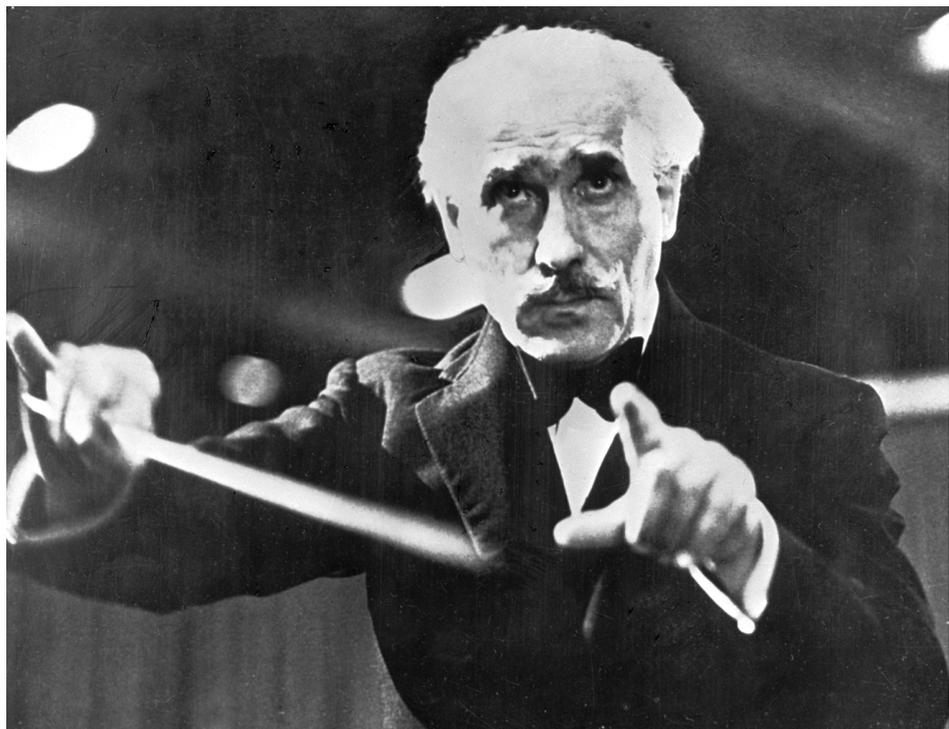
II. *Ode to the Old World*

Immagino Toscanini, esiliato in America durante la seconda guerra mondiale, da solo, in cima al grattacielo del Rockefeller Center. Mentre stende lo sguardo sulla spettacolare *skyline* che da Manhattan si protende sull'Oceano Atlantico, ricorda gli anni passati in Italia e immagina che un giorno, forse, gli sarebbe stato possibile tornarvi e dirigere alla Scala. La musica di questo movimento è malinconica, misteriosa e turbolenta. Assieme agli accordi a *cluster*, come nuvole di suono, le cui risonanze vengono rafforzate da Glockenspiel, vibrafono, marimba e campane, vi si ascoltano nostalgiche melodie enunciate dagli archi, da eseguirsi "con passione", che entrano in conflitto con le sezioni in cui il rumoreggiante *tutti* orchestrale viene eseguito in tempo "agitato".

III. *On the Air*

Nel 1939, il giornale «Life» riportò che «il mondo conosce Toscanini come un grande direttore, con un temperamento temibile, una memoria infallibile e il potere di lanciare le orchestre in un'impetuosa ricerca di bellissime esecuzioni». Nel 1944 Toscanini diresse il poema sinfonico *La Tempesta* di Čajkovskij in un'esecuzione radiofonica dal vivo con la NBC Symphony Orchestra. Proprio come il Prospero di Shakespeare chiede allo spirito di Ariel di volare nell'aria al suo comando, così Toscanini comandava le onde radio delle sue trasmissioni “nell'aria” intorno al mondo. Nel movimento conclusivo di *Radio City*, ho composto musica che vuole catturare il temperamento irruente di Toscanini, la sua intensità musicale e i tempi frenetici delle sue esecuzioni.

Michael Daugherty



Francesco Antonioni

Sono nato imprigionato nella musica, e ho impiegato parecchio tempo a liberarmi. La libertà si conquista attraverso la conoscenza e, talvolta, la lotta. Non sono un tipo bellicoso, dunque la conoscenza e l'apprendimento sono state le cose più importanti per la mia formazione. Conosco molto bene uno strumento, il pianoforte, ma so che le mie capacità tecniche alla tastiera sono poco adatte alle mie idee musicali. Ho sempre musica che mi risuona in testa, a volte è la mia a volte è quella di altri, a volte è quella bellissima che ascolto in sogno e che non riesco mai a riprodurre da sveglio. Non sono stato sempre certo che avrei vissuto così, facendo, scrivendo, pensando, suonando musica e parlandone, ne ho preso coscienza man mano che incontravo musicisti, maestri, compositori e li prendevo come modelli. I modelli si imitano poi si abbandonano, e oggi cerco la mia strada: forse l'ho trovata. Detesto i contrasti, ma amo i dislivelli, non sopporto l'inquinamento, in particolar modo l'inquinamento acustico, l'ignoranza e la presunzione che spesso si accompagnano, e amo invece la polifonia, che permette agli opposti di vivere insieme e di parlarsi, che può affermare le contraddizioni senza cadere nell'insensatezza, creando invece un senso che prima non c'era; credo che la musica sia non solo un'arte ma uno dei modi migliori di stare al mondo, tentando di comprenderlo, e dopo averlo compreso cantarlo (scopo ultimo e forse inarrivabile di intere esistenze, non sempre sprecate).

Benché 'l parlar sia indarno

«Italia mia, benché 'l parlar sia indarno» è l'inizio di una celebre poesia del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, in cui il poeta si rivolge all'Italia del quattordicesimo secolo con toni e argomenti attuali ancor oggi, come se le parole fossero inutili di fronte ai fatti. Ci sono parole che esprimono verità stabilite prima di esse, ne esistono altre che ci chiamano direttamente in causa, come individui e come membri di una comunità. In questo caso la verità non è data da un riscontro nei fatti, ma è proiettata verso il futuro. Per il mio pezzo ho scelto testi che non si riferiscono a verità prestabilite, ma a quelle verità che si costruiscono scegliendo, partecipando, scommettendo, promettendo: la verità di una poesia d'amore del 1200, una delle prime poesie in lingua italiana, che impegna chi la scrive e chi la riceve in un patto di onestà; la verità delle prime parole pronunciate dai bambini, la parola "madre", la cui radice è comune a tutte le lingue occidentali, che implica il reciproco riconoscimento e la consapevolezza della nostra corporeità; verità, dunque, che chiamano in causa il futuro e si scontrano in modo drammatico con una visione del mondo della quale mi sento partecipe, dove invece tutto è simultaneo, tutto vive allo stesso tempo, una meravigliosa fioritura del presente, capace d'inglobare il passato e di farlo germogliare, ma incapace per definizione di protendersi nel futuro.

Su questa matrice drammatica, s'innesta una musica basata su elementi-madre, come gli intervalli di terza maggiore e minore, attorno a cui si è costituita la nostra musica occidentale, che fanno riferimento alla modalità e alla tonalità, senza confondersi con esse, garantendo comprensibilità a un discorso sulla realtà presente, fatto di allusioni esplicite e intenzionali. Si crea una polifonia di riferimenti fra la musica che si ascolta nelle sale da concerto e quella che si ascolta in altri luoghi, fra la musica suonata e le parole cantate, fra la personalità degli esecutori e quella di un presentatore, che oltre a far da tramite con il pubblico, prova a disarticolare quella sacralità che circonda le esecuzioni di musica classica, e rende superflua ogni pre-comprensione del testo poetico [è per questo che le parti testuali non vengono qui pubblicate, *N.d.R.*], sottolineando invece la presenza corporea e la veridicità delle parole e dei suoni che mettono in gioco chi le pronuncia.

Francesco Antonioni

Pascal Dusapin

Chi scrive queste note ebbe la fortuna di accompagnare a Roma nel 1986 Giacinto Scelsi a un concerto di Iannis Xenakis, e di esser testimone del loro primo incontro, nel quale Scelsi si rivolse a Xenakis dicendogli «Vous êtes un grand maître», per ottenere come immediata risposta «Vous êtes un géant». Pascal Dusapin (Parigi, 1955) è un autore della generazione successiva che è stato forse come pochi altri segnato da questi maestri: di Xenakis egli seguì da ragazzo i seminari di composizione a Parigi, tra il 1974 e il 1978, apprendendo la sapiente gestione della forma e un'idea del suono in cui le componenti armoniche e bruitistiche si compenetrano vicendevolmente. Durante il soggiorno tra il 1981 e il 1983 a Villa Medici come vincitore del *Prix de Rome* (uno dei primi riconoscimenti ufficiali di cui la vita di intenso lavoro non gli è stata avara), Dusapin incontrò il suo secondo mentore, Franco Donatoni, maestro all'Accademia di Santa Cecilia di un'intera generazione, che gli insegnò l'accuratezza nella scrittura intervallare, la libertà dell'espressione e un atteggiamento di candore artigianale verso il far musica. Nel mezzo del Foro Romano in quegli anni abitava Giacinto Scelsi, la cui cifra compositiva consiste in un *melos* spesso ondeggiante su microtoni (dal sapore di un Oriente più intimo che non geografico), nella centralità in ogni singolo brano di un suono-pedale e nell'irraggiamento a partire da esso di situazioni verticali connesse ai suoni armonici. Questi elementi rifluiscono nella musica di Dusapin, dove si sposano con la distorsione timbrica derivante da Xenakis e con la prassi inventiva "a pannelli" di stampo donatoniano. Grazie a questi autori Dusapin possiede dunque un trasparente colore mediterraneo – raro in un musicista d'oltralpe – che rende la sua musica particolarmente attraente per chi si sia nutrito di analoghe suggestioni. Forse il nucleo di opere che consente una lettura evolutiva dello stile nell'ambito della sua ricchissima produzione può essere rinvenuto nei sette Quartetti per archi (dal 1983 al 2010), mentre i *Sette Studi* per pianoforte, più concentrati nel tempo (sono composti tra il 1999 e il 2001) sono particolarmente esemplificativi della raggiunta maturità, in cui una concentrata gestualità esecutiva si associa all'energica invenzione sonora che non lesina novità tecnico-strumentali. Ciò è particolarmente evidente nei pezzi per *solo* (quattordici a oggi), caratterizzati da titoli la cui lettera iniziale è curiosamente sempre la I: viene in mente, allora, il celebre passo dantesco «I s'appellava in terra il sommo bene/onde vien la letizia che mi fascia» (Paradiso XXVI, 134-135). In questi lavori e in quelli cameristici, che spaziano dal duo all'ensemble di grandi proporzioni, si dissipa ogni virtuosismo esecutivo non dissociato mai, tuttavia, da un forte senso unitario nella forma. Rimangono da citare, inoltre, i grandi affreschi orchestrali (tra cui il ciclo dei sei *Solo pour orchestre* che coprono un lasso temporale di 25 anni) e per strumento e orchestra (oltre ai concerti per flauto, trombone, violoncello, quello per pianoforte, *A Quia*, del 2005) che sviluppano una medesima poetica: la pura comunicazione di emozioni attraverso il suono. Un ultimo capitolo cui è doveroso far riferimento è la produzione vocale di Dusapin, in cui si annoverano numerosi lavori per coro accompagnato e a cappella, oratori, e brani per voce sola e strumenti (tra cui, non ultimo, il poetico cammeo *Ô Berio* del 2006).

Oltre a essi si contano – nel corso di più di un trentennio – cinque opere commissionate dai principali teatri francesi e tedeschi, tra cui svetta *Perelà l'uomo di fumo* del 2002, su proprio testo in italiano, francese e inglese tratto dal

romanzo futurista di Aldo Palazzeschi. Al proposito non si può qui non lamentare come la patria del teatro in musica se ne sia oggi scordata, per ridursi a impolverato museo – ennesima colpa della gestione della cultura musicale nella nostra nazione. Come succede per i grandi capolavori del passato, nella produzione vocale di Pascal Dusapin l'invenzione sonora è vivificata dal testo, che la feconda con echi e risonanze e che mostra, se mai ce ne fosse il bisogno, come le radici della Nuova Musica siano profonde e provengano da molto lontano nel tempo e nello spazio.

Giulio Castagnoli

Morning in Long Island

Un giorno d'ottobre del 1988, ci siamo ritrovati, io e lo scrittore Olivier Cadiot, per ragioni del tutto imprevedibili, in una casa a Long Island. Faceva così freddo e c'era così tanto umido, che ci era impossibile dormire. Di primo mattino sono andato sulla spiaggia. Era così bello. Ricordo quella strana luce che bagnava il cielo, il suono della risacca del mare, gli stormi di uccelli che planavano in cerchio, il profumo salato della sabbia e quelle piante immense che intrecciate come liane frusciano in farandole selvagge. Portata dal vento che turbinava in tutte le direzioni, ho ascoltato come di lontano una musica di danza, come frammenti di un'antica memoria. Ho camminato per ore. Al ritorno ho raccontato le mie emozioni a Olivier (morto di freddo), che mi ha detto: «Un giorno dovrai scrivere una composizione che s'intitolerà *Morning in Long Island*»...

Dopo la composizione del ciclo di sette *solo* per orchestra (*Go, Extenso, Apex, Clam, Exeo, Reverso, Uncut*) la cui composizione risale agli anni compresi tra il 1991 e il 2009, *Morning in Long Island* inaugura un nuovo ciclo sulla natura che dovrà comprendere tre “concerti” per orchestra.

Morning in Long Island è il primo.

Pascal Dusapin

Morning in Long Island è stata commissionata da:
Orchestre Philharmonique de Radio France, BBC Radio 3,
Seul Philharmonic Orchestra e MITO SettembreMusica.

Toshio Hosokawa

Toshio Hosokawa (Hiroshima 1955), compositore giapponese, ha iniziato gli studi di composizione inizialmente a Tokyo con Yashiro, Noda e Irino Yoshirō (1921-1980), dal cui “costruttivismo” fu maggiormente influenzato. Nel 1976 andò a Berlino per studiare con Isang Yun (1917-1995), colpito da una sorta di affinità elettiva col grande compositore anch'esso asiatico; dal 1983 al 1986 a Friburgo concluse i propri studi con Brian Ferneyhough e Klaus Huber. Come per altri compositori, la coscienza della propria identità giapponese, “orientale” in contrapposizione a “occidentale”, maturò all'estero, originariamente in un rapporto abbastanza problematico con Isang Yun; Hosokawa fu poi espressamente indirizzato a studi sulla musica giapponese da Klaus Huber, ciò che lo portò a rielaborare il proprio già denso pensiero compositivo alla luce delle concezioni musicali giapponesi. Anche se il primo apprendimento sembrerebbe avulso dalle proprie origini, i brani che inaugurano il suo successo – *Jo-ha-kyū* per flauto e trio d'archi (1980) che vinse il concorso Bucchini, o *Preludio* per orchestra (1982), che vinse il concorso per il centenario della Filarmonica di Berlino – sono basati su una sensibilità formale profondamente originale che informerà i lavori a seguire. Dalla metà degli anni Ottanta il linguaggio di Hosokawa muta, affiancando al rigore strutturale appreso dai maestri occidentali una concezione di suono più radicale, derivata dal pensiero giapponese. Insieme al successo internazionale cresce una produzione di grande originalità e ispirazione, animata da vasti squarci di silenzio, densità di emozione, una spiritualità della materia sonora che percorre linee guida di ispirazione, in una serie di lavori costruiti su parole chiave (*Sen I-VI*, 1984-1993 per strumenti solisti, *Ferne Landschaft I-III*, 1987-1996 per orchestra), anche riprese dalle forti suggestioni di Takemitsu (*Arc Song*, 1999 per oboe e arpa, *Singing Garden*, 2003 per 6 strumenti, *Voyage I-VI*, 1997-2003 per ensemble e solisti). L'intima teatralità delle emozioni nella musica di Hosokawa si concretizza in tre opere, *The Vision of Lear* (1998, da Shakespeare), *Hanjo* (2002, da Mishima) e la recente *Matsukaze* (2011, da un brano di teatro Nō).

Luciana Galliano

Concerto per *shakuhachi* e orchestra “*Autumn Wind*”

Autumn Wind è un lavoro commemorativo per celebrare l'anniversario dell'Unità d'Italia al festival MITO SettembreMusica, ed è dedicato allo studioso Enzo Restagno che lo ha commissionato.

Dal momento in cui ho sentito *November Steps* per *shakuhachi*, *biwa* e orchestra del giovane Tōru Takemitsu, sono sempre stato affascinato dal suono dello *shakuhachi*. Attraverso il semplice transitare del fiato in un cilindro di bambù, lo *shakuhachi* produce diverse sfumature espressive, variando carattere dal tempestoso al raffinato. Il suono del respiro richiama il suono del vento.

A volte non saprei dire se quel suono è prodotto da un essere umano oppure è il suono che il vento ha dentro di sé, generato senza l'apporto umano. Uno strumento musicale che produce un suono così simile al respiro umano e al vento ha una qualità diversa dagli strumenti perfezionati in Europa; è a causa di questa sua natura primitiva che diviene possibile un'espressione dove uomo e natura risultano fuse insieme.

In *Autumn Wind* utilizzo la stessa idea del mio *Voyage*, serie di concerti per solista e gruppo strumentale. Il solista simboleggia un singolo essere umano mentre l'orchestra rappresenta la natura, il mondo e la società con e senza l'uomo. Se l'orchestra ripete il suo gentile responso, o la resistenza all'uomo che canta attraverso il suo fiato, la canzone dell'uomo continua a essere connessa più profondamente alle sue naturali radici.

Penso che l'esperienza della composizione sia simile a un viaggio interiore attraverso l'ascolto.

Mentre viene colpito dall'ultimo vento autunnale, il suonatore di *shakuhachi* fa esperienza di un viaggio che lentamente si addentra nelle profondità dell'autunno. Infine, questo lavoro è un rifacimento per una compagine orchestrale di una parte di *Voyage X* per *shakuhachi* e gruppo strumentale, del 2009.

Toshio Hosokawa

La **Filarmonica '900** del Teatro Regio di Torino è un'associazione fondata nel 2003 su iniziativa dei professori d'orchestra del Teatro Regio e si compone degli elementi dell'intero corpo d'orchestra del teatro d'opera. Essa raccoglie l'eredità dell'Orchestra del Teatro Regio la cui storia, lunga più di 260 anni, si intreccia con quella di famosi artisti a partire da Arturo Toscanini, Giacomo Puccini, Richard Strauss, Maria Callas sino a Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano, Plácido Domingo e Luciano Pavarotti, per citarne solo alcuni. La Filarmonica '900, con un aspetto di originalità che la distingue, si propone di esplorare l'estrema varietà della musica del Novecento inserendo nel proprio repertorio, accanto ai capolavori di sempre, i grandi temi della musica sinfonica del XX secolo con un'attenzione particolare per i punti d'incontro tra l'idea di musica "colta" e i nuovi linguaggi che ad essa si sono opposti ma anche confrontati e infine mescolati, come il jazz, la musica per film, la musica popolare. Ne deriva un ricco repertorio formato per una parte consistente dalle opere dei grandi autori del Novecento quali Mahler, Strauss, Ravel, Prokof'ev, Berg, Copland, Respighi e Šostakovič, alternate a progetti originali e talvolta inediti, i cui principali esempi sono stati il progetto *Gershwin's World* di Herbie Hancock, la registrazione di un cd monografico su Poulenc con Stefano Bollani, la partecipazione al restauro di famose colonne sonore originali quali, da ultimo, *Cabiria* di Pastrone eseguita dal vivo durante la proiezione del film. All'insegna dell'eclettismo le numerose collaborazioni con artisti di diversa estrazione musicale come Salvatore Accardo, Hubert Soudant, Enrico Dindo, Jan Latham-Koenig, Uri Caine, Leo Nucci, Dietfried Bernet, Steven Mercurio, Nicola Piovani, Timothy Brock, Natalia Gutman, Julian Kovatchev, Richard Galliano, Ute Lemper, Yutaka Sado. Nonostante la recente fondazione, la Filarmonica '900 è già stata gratificata da quattro partecipazioni consecutive a MITO SettembreMusica. Negli ultimi anni ha stretto un'intensa collaborazione con il compositore torinese Ezio Bosso, del quale sono state registrate le colonne sonore scritte per i film di Andrea Porporati *Il dolce e l'amaro* e *Le ali*. Il 2010 ha segnato tappe importanti di questo sodalizio con l'esecuzione in prima assoluta di due sinfonie di Bosso: la Prima Sinfonia *Oceans* a Torino e la Seconda Sinfonia *Under the tree's voices* al festival trentino "I Suoni delle Dolomiti"; sotto la direzione di Ezio Bosso ha inoltre eseguito la prima italiana dell'opera multimediale di Philip Glass *Icarus at the edge of time* al Festival della Scienza di Genova. Nel 2011, per il centenario della nascita di Nino Rota, è stato realizzato un cd con la direzione di Gianandrea Noseda per l'etichetta Chandos.

Ospite delle più prestigiose orchestre europee (Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lyon, de Lille, des Pays de la Loire, Orchestre National de France, Orchestra Nazionale Russa, Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestra Sinfonica di Varsavia, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Orchestra La Verdi di Milano, Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta) e dei più importanti festival musicali (a Parigi, Roma, Brighton, Dublino, Varsavia, Budapest, Mosca, Montreal, San Paolo, Seul), **Daniel Kawka** è oggi uno dei più richiesti direttori d'orchestra francesi sia per il grande repertorio, da Beethoven a Strauss, al

quale dedica gran parte della sua attività artistica, sia per la musica del XX secolo e per quella contemporanea.

Direttore musicale dell'Ensemble Orchestral Contemporain, nel 2003 ha fondato il Festival Philharmonique. Il suo vasto repertorio comprende anche opere liriche, sinfoniche e con coro, forma nella quale eccelle: la sua collaborazione continuativa con importanti gruppi corali (New London Choir, Maîtrise de Radio France, Neue Vocalisten Stuttgart, Ensemble Synergy Vocals) è dovuta a questa sua apertura verso tutti i generi e alla sua passione per la coralità, la voce e il repertorio vocale in generale.

Spinto dal desiderio costante di ampliare il suo repertorio, in questi ultimi tre anni Kawka ha diretto le opere liriche più importanti, alle quali si aggiungono i grandi affreschi romantici come il *Requiem* di Verdi, il *Requiem tedesco* di Brahms, la Sinfonia *Resurrezione* di Mahler, *Roméo et Juliette* di Berlioz. Ha diretto la prima esecuzione dell'opera di José Evangelista all'Opéra National de Lyon, *Le Vase de Parfums de Suzanne Giraud* (allestimento e libretto di Olivier Py), un'opera di Lenot all'Opéra di Ginevra, *Il castello di Barbablù* di Bartók all'Opéra di Nantes nel nuovo allestimento di Patrice Caurier e Moshe Leiser, la prima mondiale di *Divorzio all'italiana* di Giorgio Battistelli all'Opéra di Nancy, *Tristan und Isolde* di Wagner a Digione prodotto dall'Opéra di Ginevra con la regia di Olivier Py e recentemente *Tannhäuser* all'Opera di Roma. Sono seguiti *Wozzeck* di Alban Berg, una nuova produzione di *Turandot* di Busoni, *Il castello di Barbablù* e il *Mandarino meraviglioso* di Bartók.

Come direttore ospite ha diretto l'integrale delle Sinfonie di Beethoven, le Sinfonie di Mahler (e i grandi cicli di Lieder con orchestra, tra cui *Das Lied von der Erde*, che ha registrato nel 2001 per Selenia), i Poemi sinfonici di Richard Strauss, le Sinfonie di Šostakovič (n. 5, 7, 11 e 14) e le integrali delle opere di Stravinsky, Dutilleux e Boulez. Nell'autunno 2008 ha eseguito una lunga tournée concertistica in Russia, con musiche di Messiaen, Xenakis, Koering, Grisey, Bartók e Sibelius.

Daniel Kawka fa parte di quella generazione di direttori d'orchestra per i quali la "specializzazione" è solo un mezzo ulteriore di approfondimento stilistico e la nozione d'epoca sparisce a favore di un approccio più illuminato all'insieme delle opere. Questa commistione di repertori, con una predilezione per la musica francese, italiana e tedesca, dà un'idea della vastità del territorio musicale percorso da Kawka a capo di grandi formazioni sinfoniche e liriche.

Il Trio formato dai soprani **Livia Rado** e **Ombretta Macchi** e dal contralto **Francesca Poropat** fa parte dell'Ensemble vocale femminile, emanazione dell'**Ensemble L'arsenale** fondato nel 2005 a Treviso da giovani musicisti e compositori, sotto la direzione artistica e musicale di Filippo Perocco. L'Ensemble L'arsenale si propone di superare la divisione tra lo scrivere musica e il fare musica, tra il concepire un suono e il gesto che produrrà quel suono, tra il tempo di vita di un suono e lo spazio che lo accoglie consumandolo. A riprova di un'indagine sempre viva e al servizio della Nuova Musica, l'ensemble dedica sin dal principio ampio spazio a prime esecuzioni e commissioni di giovani compositori, modellando con prontezza di volta in volta il proprio organico.

Organizza una propria rassegna a Treviso, *L'arsenale – nuova musica* al cui interno articola concerti, seminari, masterclass e il concorso di composizione *Chiamata alle musiche*. Propone costantemente la collaborazione con ensemble (Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Argento, Acme, Ecce, Metropolis, L'imaginarie, Edison Studio, Coro della Radio Lettone), solisti e direttori del panorama internazionale (Mario Caroli, Marco Angius, Zoltán Peskó, Michele Lomuto, Nadir Vassena, Kaspars Putnins). Nel 2010 riceve il premio dalla Regione Veneto «per la promozione e il sostegno della musica giovanile»; nel 2011 l'attività del gruppo ottiene il Grant in Aid-Siemens Foundation. L'arsenale collabora con diverse istituzioni e partecipa a numerose rassegne di musica contemporanea (Biennale di Venezia, Mata Festival di New York, Festival Suggestions, Beams, Harvard University, Northeastern University e Brandeis University di Boston, University of Minnesota, Contemporanea e Taukay di Udine, American Academy e Goethe Institut di Roma, Centro tedesco di studi veneziani, Associazione Kairos-Camino al Tagliamento, Accademia Musicale Villa Ca' Zenobio, Compositori a Confronto di Reggio Emilia, Cemat-Progetto Sonora, ArsPublica) e si è esibito in diverse sale internazionali di prestigio. Fondato nel 2008 da Filippo Perocco, l'Ensemble vocale femminile de L'arsenale nasce con lo stesso spirito dell'ensemble strumentale da cui ha avuto origine, ovvero quello di essere stimolo ed espressione della nuova musica scritta da giovani compositori. Caratterizzato fin dal suo esordio dalla flessibilità del suo organico e dalla duttilità delle voci che lo compongono, è formato da cantanti provenienti da diversi e personali percorsi artistici (dalla musica antica, al teatro d'opera, al jazz) all'interno dei quali la musica contemporanea ha sempre ricevuto una particolare attenzione. Questa varietà di esperienze è fonte di una ricchezza e di una freschezza timbrica e vocale che permette all'ensemble di affrontare numerose pagine della musica di oggi, portandolo a collaborare con La Biennale Musica di Venezia 2010 per l'esecuzione di *Diario Polacco n. 2* di Luigi Nono.

Tadashi Tajima nasce nel 1942 a Sakai in Giappone (prefettura di Saka). Dopo le prime lezioni sotto la guida di un docente della scuola Tozan diventa allievo di Chikuho Sakai II, il maestro della scuola Chikuho. Più tardi si affida a Katsuya Yokoyama, maestro di *shakuhachi* di fama internazionale alla scuola Kinko. Tajima è oggi considerato come uno dei suonatori di *shakuhachi* di spicco e più eclettici del Giappone. Ha ricevuto numerosi premi, tra i quali il Gran Premio del Festival nazionale delle arti nel gennaio del 2008. Tajima cura il suo stile, che può essere considerato allo stesso tempo pieno di forza e introspettivo-meditativo, basandolo su diverse fonti. Al centro del suo repertorio si trova la Honkyoku, una musica meditativa ispirata a origini zen-buddhiste, che Tajima interpreta come nessun altro nei suoi pezzi da concerto spirituali. Si divide tra la sua attività di musicista indipendente, cui affianca dal 1979 delle performance all'estero, le registrazioni in collaborazione con le reti televisive e radiofoniche giapponesi e l'insegnamento a giovani suonatori di *shakuhachi* a Osaka, Tokyo e Yokohama. Per questo motivo, nel 1994 ha fondato la propria scuola, la Jikishō Tajima-Kai. Nel 2000 sono stati pubblicati il suo manuale didattico del flauto

Shakuhachi nyūmon è un libro sulla spiritualità del suono dello *shakuhachi*: *Ichion ni kokoro o komete* (Mettere il cuore in ogni nota). Il cd *Japan: Tajima Tadashi, Master of Shakuhachi*, prodotto nel 1999 dal network Medien di Francoforte, contiene una selezione delle più magistrali registrazioni di pezzi solistici Honkyoku.

Bernhard Gärtner è nato a Karlsruhe e ha studiato musica all'Università della sua città. Dopo gli esami ha proseguito la sua formazione in direzione d'orchestra a Friburgo. In questo periodo ha intensificato gli studi di canto prima con Aldo Baldin a Karlsruhe, in seguito con Denis Hall a Berna e per ultimo con Ion Buzea a Zurigo.

Il 1989 ha visto il suo debutto operistico sotto la direzione di Horst Stein a Ginevra. Gärtner è stato ospite di numerosi teatri, tra i quali l'Opéra Comique di Parigi, i teatri d'opera di Francoforte, Amburgo, Berlino, Karlsruhe, Milano, New Haven, New York, Stoccarda, Darmstadt e Osnabrück.

Ha cantato in diversi centri musicali europei, di Israele, del Sud America e degli Stati Uniti. È stato ospite di molti festival internazionali tra cui Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, a Ravenna, Roma, Torino, Madrid, Parigi, Cracovia, Bergen, Tel Aviv, Rio de Janeiro, San Paolo, Manaus, Tokyo, Seul, Zurigo, Samara, Tallin, New York e Los Angeles. È stato protagonista in qualità di solista di incisioni per la radio e la televisione.

Il suo vasto repertorio spazia dalla musica del Rinascimento alle passioni bachiane, dalle opere romantiche fino alla musica del nostro secolo.

Ha lavorato insieme a compositori come Nono, Lutosławski, Schnebel, Stockhausen, Berio, Penderecki e Rihm e a direttori come Ernest Bour, Claudio Abbado, Michael Gielen, Leopold Hager, Zoltán Peskó, Hans Zender e Andrew Parrott. I recital di liederistica completano la sua carriera artistica. Bernhard Gärtner è docente di canto alla Staatlichen Hochschule für Musik di Stoccarda.