

Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

05_23 settembre 2012
Sesta edizione

MI Settembre
Musica
TO

Torino
Auditorium Rai
Arturo Toscanini

Sabato 08.IX.2012
ore 21

FocusDePablo/Saariaho

Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai
Daniel Kawka direttore
Francesco D'Orazio violino

De Pablo
Manzoni
Saariaho



Un progetto di



Realizzato da

Fondazione
per le Attività Musicali
Torino

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Con il sostegno di



I Partner del Festival



Sponsor



Media partner

LA STAMPA

CORRIERE DELLA SERA



Sponsor tecnici



Il Festival MITO compensa le emissioni di CO₂



a Torino attraverso il sistema
Clean Planet-CO₂ di Asja



con LifeGate, mediante crediti generati
da foreste in Bolivia e partecipa
alla piantumazione lungo il Naviglio
Grande nel Comune di Milano

Luis De Pablo

(1930)

Natura per orchestra (2005/2006)

Prima esecuzione italiana

Concerto per violino e orchestra (1996/1997)

I Mesto e solenne

II Alla toccata

III Estatico

IV Bisbiglio – Transizione come una fanfara – Cadenza – Finale

Prima esecuzione italiana

Giacomo Manzoni

(1932)

Scene sinfoniche per il Doktor Faustus

per orchestra con coro ad libitum su nastro

testo di Giacomo Manzoni su spunti da Thomas Mann (1984)

Kaija Saariaho

(1952)

Orion per orchestra (2002)

Memento mori

Winter sky

Hunter

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Daniel Kawka, direttore

Francesco D’Orazio, violino

In collaborazione con

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Il concerto è trasmesso in collegamento diretto su Radio 3
per il programma *Radio 3 Suite*

Composto nel 2005/2006, *Natura* è un pezzo che già nel titolo presenta implicazioni complesse: ci si riferisce non solo alla “natura di spagnolo” di Luis De Pablo; ma al suo originale e problematico modo di viverla, alla sua stessa intima “natura” di compositore.

All’inizio del suo testo su *Natura* l’autore aveva scritto: «Il titolo deriva da un vecchio detto dei reggimenti delle Fiandre: “La Spagna è la mia natura, l’Italia la mia ventura, le Fiandre la mia sepoltura”». La citazione rimanda alla tragedia dell’epoca in cui la Spagna si dissanguava partecipando a conflitti in molti paesi, ponendo le premesse per la decadenza, e porta ad altre riflessioni sul presente, sul problema di confrontarsi con una “natura” spagnola per un compositore come De Pablo, che all’epoca della formazione era ben consapevole di non poter avere nel proprio paese un punto di riferimento cui guardare. Per la “natura” di De Pablo, per la sua formazione è stata determinante la Parigi degli anni Cinquanta, dove a partire dalla fine di quel decennio ha vissuto e lavorato. In altra epoca e in modi diversi anche per Manuel de Falla la Francia era stata essenziale; ma Luis De Pablo, che da tempo è tra i maggiori artefici e protagonisti di un profondo rinnovamento della musica spagnola, osserva, nel citato testo su *Natura*, che rispetto alla Parigi dell’inizio del Novecento e di Falla, «la mia forma d’essere parigino (spagnolo) è un’altra. Anche così non ho voluto rinunciare a nessun segno di identità (la mia natura). Ho trovato quest’ultima nel *Cancionero Segoviano* di Agapito Marazuela. Immersa in un tessuto polifonico complesso, si intravede infatti una *tonada*, *La Navaja de Guillermo* e l’arcinota cadenza spagnola, vecchia di più di cinque secoli, che alcuni teorici francesi hanno chiamato *glissement de tétrecorde* e che è stata usata generosamente tanto dagli spagnoli, quanto da coloro che, ai quattro angoli del pianeta, volevano scrivere musica spagnola. Tutto questo si sente in penombra, quasi di nascosto, diluito in forme e materiali che mi appartengono da molti anni».

L’ultima frase citata è essenziale per comprendere il carattere del pezzo. All’inizio di *Natura*, in un clima sonoro grave, in cui si riconosce subito l’originalissima fantasia timbrica di De Pablo, si sentono intonare dai contrabbassi frammenti di una melodia che ritroveremo alla fine del pezzo (al flauto in sol) e che è una presenza nascosta, segreta, un punto di partenza per il materiale elaborato nel corso della composizione in modo complesso, non una citazione messa in evidenza con lo spirito e le prospettive degli autori che in altra epoca perseguirono la fondazione di una musica “nazionale” spagnola. Non è del resto l’unico caso in cui De Pablo, la cui poetica si caratterizza anche per l’ampiezza delle aperture e degli interessi, usa materiale popolare come punto di partenza della composizione. In *Natura* la sospesa gravità iniziale è subito rotta dal secco fortissimo di due note del timpano, da uno scatto concitato: prende così avvio un percorso denso, intensissimo, ricco di contrasti, di oscure tensioni, ma anche

di momenti in cui il suono sembra schiarirsi, trasfigurarsi e smaterializzarsi. La mesta riapparizione della melodia della *tonada* è seguita dalla rarefatta conclusione, affidata ai soli quattro oboi. È spagnola la “natura” di questo percorso? È francese, come parve a qualcuno dopo la prima esecuzione a Parigi del 28 marzo 2007? Determinante è forse riconoscere nella fantasia timbrica e nella stringata compattezza la “natura” di Luis De Pablo, l’esito felicissimo di una riflessione sulle proprie radici e la propria ricerca.

Tra gli aspetti della personalità musicale di Luis De Pablo, che da José Luis García del Busto fu definita “monolitica e polimorfa”, c’è anche l’interesse per la dimensione del concerto per uno strumento e orchestra (il più recente, del 2010, è *Recado* per organo e orchestra), volta per volta ripensata in nuove prospettive perseguendo, come scrive l’autore, la «ricerca di un nuovo rapporto solista/orchestra per definire una forma che scaturisce dalla materia timbrica del solista, che è alla base dell’immaginazione orchestrale, nel particolare e in senso globale».

Appartiene alla poetica e alla personalità di De Pablo una flessibile concretezza nel rapporto con la materia sonora e con i caratteri specifici di ogni strumento, nell’invenzione del timbro, del colore, che ha funzione di struttura e non di semplice ornamento. Il *Concerto* per violino, composto tra il 1996 e il 1997, dall’autore stesso giudicato «una delle mie opere più ambiziose e rappresentative» per l’ampiezza e per la complessità della scrittura, non è un concerto nel senso tradizionale, e crea tra il solista e l’orchestra un tipo di rapporto molto particolare, certamente non conflittuale, un gioco di dialoghi e rispecchiamenti in cui l’uno e l’altra sono indipendenti, ma indispensabili. Le prime pagine della partitura offrono subito un esempio significativo. Il solista entra in scena già alla terza battuta; ma l’intensità di ciò che accade in orchestra ha un rilievo certamente non inferiore, e gli interventi del clarinetto basso, dei corni, dei violini e degli altri archi, di primo flauto e ottavino e così via non hanno nulla a che vedere con un “accompagnamento”, danno piuttosto l’impressione di avvenimenti che girano intorno al lento, meditativo, trattenuto, monocorde melodizzare del violino. Nelle sezioni successive ovviamente la scrittura del violino va molto oltre l’ambito volutamente limitato dell’inizio; ma la natura complessa e paritaria del rapporto con l’orchestra è determinante per la meditazione del primo tempo, dal carattere *Mesto e solenne*. Tale carattere si lega all’intenzione di rendere omaggio alla memoria di Edison Denisov, il compositore russo che era scomparso a Parigi il 24 novembre 1996.

Anche nel piglio improvvisatorio del secondo tempo, *Alla toccata*, il rilievo dell’orchestra non è minore: questa pagina con l’energico carattere motorio segna uno stacco netto tra i due grandi tempi lenti

dedicati a colleghi e amici scomparsi nel periodo della composizione del *Concerto*, due pezzi dal carattere molto diverso, anche in rapporto ai compositori alla cui memoria si rende affettuoso omaggio. Del primo, dedicato a Denisov, si è detto; il terzo tempo, *Estatico*, porta il motto “Niccolò in Paradiso”, riferito a Niccolò Castiglioni, che era scomparso a Milano il 7 settembre 1996. Il motto, spiega De Pablo, «corrisponde al carattere del personaggio come l’avevo conosciuto». Castiglioni è evocato senza citarne la musica, in una pagina dove la visionaria staticità e la contemplazione del suono appartengono all’invenzione timbrica di Luis De Pablo.

Che cosa può seguire a questa visione? Una conclusione sospesa ed enigmatica: in *Bisbiglio* la delicatezza del rapido sussurro in pianissimo evoca qualcosa che può essere detto solo in modo sommesso, a fior di labbra. *Bisbiglio* coinvolge oltre al solista solo gli archi, con una raffinatissima scrittura per archi divisi che crea colori continuamente cangianti, con delicate screziature. L’inquietudine legata al tono sommesso, ai gesti lievi, resta sospesa con il passaggio alla breve *Transizione come una fanfara*, aperta dalle trombe. Seguono la *Cadenza* del solista e il *Finale* che non segna una vera conclusione; ma si spegne con un gesto interrogativo su due note ripetute sempre più piano dal violino.

Alla fine della partitura del *Doktor Faustus*, “scene dal romanzo di Thomas Mann”, si leggono le date “inverno ’85 – inverno ’88”, riferibili, credo, alla fase più avanzata e continuativa della stesura dell’opera, commissionata dalla Scala, dove la prima rappresentazione ha avuto luogo il 16 maggio 1989. In verità è più lunga e complessa la genesi del *Doktor Faustus*, che non sono il solo a considerare uno dei vertici del teatro musicale del secondo Novecento: già nel 1982, l’anno di *Ode* per orchestra, Manzoni aveva lavorato al libretto (ricavandolo direttamente da passi in discorso diretto del testo di Mann, in traduzione italiana) e nel 1984, su commissione della Biennale Musica di Venezia, che aveva chiesto un lavoro legato al progetto dell’opera, aveva composto le *Scene sinfoniche* (evitando il termine “Studi” per non ripetere il titolo dell’op. 51 di Ferruccio Busoni, *Due Studi per il Doktor Faust*). Sono scritte per orchestra con alcuni brevi interventi corali fuori scena, per i quali è prevista la possibilità di usare una registrazione. Chi ha ascoltato il *Doktor Faustus*, ne riconoscerà diverse idee nelle *Scene sinfoniche*, che sono però un pezzo autonomo, con logica interna e costruzione indipendenti dal lavoro teatrale con cui condivide i materiali.

Così lo presentava Giacomo Manzoni, nel 1985: «Non sono scene da integrare come stanno nell’opera futura, e quindi non ne costituiscono una suite *ante litteram*, ma fondono in un organismo sinfonico (con assai radi flash corali fuori scena) idee musicali che verranno collegate a personaggi, situazioni, momenti del lavoro teatrale. Queste

idee caratterizzanti si presentano singolarmente nel corso del pezzo e sono collegate tra loro da episodi che vedono invece un'interazione tra alcune di esse (ad esempio, e in linea puramente teorica: Idea A, segue un tratto per sovrapposizione e incastro delle idee, poniamo – C, G e D, indi B e così via analogamente). Per il resto si è ancora allo stadio preverbale, tanto che gli interventi corali sono praticamente privi di testo e hanno solo la funzione sia di sospendere periodicamente il decorso puramente sinfonico, sia di rinviare all'essenza eminentemente vocale verso cui muovono queste pagine».

Le *Scene sinfoniche* anticipano diversi caratteri del clima dell'opera, dove la drastica e non convenzionale riduzione del romanzo a brevissimo, essenziale libretto consente di lasciare in ombra alcuni temi centrali in Mann (ad esempio il rapporto tra la musica e l'anima tedesca o l'intreccio tra il destino di Adrian Leverkühn e il crollo della Germania nazista), e le sue ambivalenze nei confronti della musica nuova e della ricerca del protagonista, di cui Manzoni ebbe a sottolineare il significato al di là delle intenzioni di Mann. Va ricordato inoltre, sul rapporto con il romanzo, ciò che il compositore scrisse nel 1987, affermando che ormai gli interessava «forse soltanto risalire agli impulsi primari ricevuti dal racconto, servirsene secondo immediatezza di scelte e illuminazione dell'istante, lasciarsi alle spalle, anzi gettare proprio a mare gli strumenti critici, gli sforzi di comprensione razionale tentati in passato», avendo voluto esclusivamente «sciogliere con la musica un antico nodo interiore».

Il libero ripensamento del romanzo consente a Manzoni di trarre dalla solitaria ricerca di Faust-Leverkühn un'immagine tormentata ed emblematica della solitudine dell'artista moderno, della sua aspra, difficile condizione di isolamento. Un'immagine immersa in un clima tragico, certamente diverso da quello evocato da Mann, ma non meno intenso. Il rapporto di fedeltà-indipendenza con Mann induce Manzoni a confrontarsi, attraverso il romanzo, con un grumo interiore angoscioso, con esiti decisivi anche per le opere che sarebbero seguite.

Nelle scene sinfoniche si inizia con la musica di Fitelberg: l'ironia, la secca, incisiva invenzione delle sonorità assumono qui (a differenza dell'opera) un ruolo introduttivo. Incontriamo diversi aspetti del *Doktor Faustus*: l'invenzione strumentale ha sempre una forza di suggestione scabra, sobria e severa, ma intensissima, tra l'urgenza di febbrili pulsazioni, colori tesi e nervosi, gelide ironie, e un terso, interiorizzato lirismo. Troviamo molte volte elaborazioni del motto ricavato dal nome "haetera Esmeralda" (così Leverkühn chiama la prostituta da cui riceve il contagio della sifilide), *si-mi-la-mi bemolle-re*, e idee per le scene del primo e del secondo incontro con lei. Troviamo le poche note che il protagonista suona al pianoforte per superare il turbamento sconvolgente della sua prima, non voluta, visita in un bordello. Troviamo idee riguardanti il dottor Erasmi, frammenti corali appartenenti alla penultima scena (quella della confessione

di Adrian) e anticipati nelle *Scene sinfoniche*, mentre verso la fine del pezzo appaiono le note suonate al pianoforte prima del crollo definitivo, nella penultima scena, cui appartiene anche la violenta chiusura del coperchio del pianoforte. Le *Scene sinfoniche* tuttavia non invitano solo a conoscere il *Doktor Faustus*, ma in primo luogo a cogliere l'interna ricchezza, il rigore e la libertà, la compattezza del pezzo in sé.

Orion (2002) è il secondo lavoro di Kaija Saariaho per grande orchestra, cui la compositrice è tornata a più di dieci anni dal dittico formato da *Du cristal* e *...à la fumée* del 1990, anch'esso un momento importante in un percorso di ricerca segnato sempre da grande coerenza e da arricchimenti gradualmente all'interno di caratteri poetici unitari. Dopo la formazione in Finlandia con Paavo Heininen (1976-1980) e a Freiburg con Brian Ferneyhough e Klaus Huber (1981-1982) erano stati essenziali per Kaija Saariaho l'incontro con la musica "spettrale" di Gérard Grisey e Tristan Murail e il lavoro all'IRCAM parigino, dove poté approfondire con le nuove tecnologie informatiche l'analisi dello spettro sonoro, l'indagine su timbro e armonia come elementi tra loro correlati, determinanti anche per la costruzione della forma. Del linguaggio definito attraverso queste ricerche la compositrice finlandese si è valsa per evocare visioni di carattere onirico, spazi, luci, paesaggi legati spesso a suggestioni poetiche visive (fin da giovanissima ha coltivato l'interesse per le arti visive). Prima del ritorno alla grande orchestra con *Orion* aveva assunto crescente rilievo nell'opera di Saariaho la conquista di un personale linguaggio melodico, e nel 1999-2000 il suo catalogo si era arricchito della prima opera teatrale, *L'amour de loin* (ispirata all'amore "lontano" di Jaufré Rudel), rappresentata al Festival di Salisburgo nel 2000.

Il titolo *Orion* non comporta alcun diretto riferimento "programmatico" alle storie del gigante cacciatore che secondo alcune versioni del mito era figlio di Poseidone, fu ucciso da Artemide e poi trasformato in costellazione. Il titolo evoca il mito in funzione di suggestioni non narrative: basta ricordare l'immagine di un viaggio celeste, la dicotomia vita-morte, la sottolineatura di un netto contrasto (Orione come feroce cacciatore sempre in moto, Orione come immobile costellazione celeste). Il contrasto è chiaramente evocato anche dai titoli dei tre movimenti che formano *Orion: Memento mori, Winter sky, Hunter*.

Il primo porta all'inizio l'indicazione "Delicato, misterioso": i due aggettivi definiscono bene il clima sospeso, statico ma lentamente cangiante della prima parte del pezzo, che gradualmente approda al *fortissimo* segnato dall'entrata dell'organo ("Subito grave, pesante"). Gravità e pesantezza cedono a un breve alleggerimento e poi a una crescente animazione, all'accelerazione fino a un "Furioso" e alla violenza delle pagine conclusive, fino alla brusca, improvvisa interruzione.

Tutto immerso in contemplativa quiete e in gelide atmosfere è invece il “cielo d’inverno” del secondo movimento “Misterioso molto calmo”: una sospesa linea melodica passa dall’ottavino al primo violino, al clarinetto, all’oboe e alla tromba prima che il tessuto sonoro divenga più denso e stratificato (“Molto espressivo, calmo, sognante”), per alleggerirsi nelle eteree pagine conclusive.

Nell’evocare Orione “cacciatore” il contrastante terzo tempo, *Hunter*, presenta una nuova energia ritmica, nella concitazione di un movimento incessante che conosce tuttavia delle interruzioni, brevi indugi: verso la fine, in corrispondenza con una continua accelerazione, la scrittura diviene sempre più rarefatta, molti strumenti smettono gradualmente di suonare, come se la musica “svanisse nell’infinito del cosmo”, come osserva Kimmo Korhonen.

Paolo Petazzi

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.

Il 3 e 4 giugno 2012 l'Orchestra è stata protagonista del film-opera *Cenerentola*, trasmesso in diretta su Rai1 e in mondovisione da Torino, con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Carlo Verdone.

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.

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. È 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, Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestra Sinfonica di Varsavia, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra La Verdi di Milano, Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta) e dei più importanti festival musicali di tutto il mondo.

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 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 Jacques Lenot all'Opéra di Ginevra, *Il castello del duca 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 del duca 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), i Poemi sinfonici di Richard Strauss, le Sinfonie di Šostakovič (n. 5, 7, 11 e 14) e le integrali delle opere di Stravinskij, Dutilleux e Boulez.

Nato a Bari, **Francesco D'Orazio** si è diplomato in violino e viola sotto la guida del padre, perfezionandosi con Carlo Chiarappa e Cristiano Rossi, poi con Denes Zsigmondy presso il Mozarteum di Salisburgo e con Yair Kless presso l'Accademia Rubin di Tel Aviv. Si è laureato in lettere con una tesi in Storia della Musica sul compositore Virgilio Mortari.

È stato insignito del XXIX Premio Abbiati quale miglior solista del 2009, primo violinista italiano a ricevere questo prestigioso riconoscimento dopo Salvatore Accardo nel 1985.

Il suo vasto repertorio spazia dalla musica antica eseguita con strumenti originali (è il violinista dell'ensemble L'Astrée) alla musica classica, romantica e contemporanea, dove è l'interprete preferito di numerosi compositori. Ha eseguito in prima assoluta lavori per violino e orchestra di Ivan Fedele, Michele dall'Ongaro, Michael Nyman, Raffaele Bellafronte, Lorenzo Ferrero, Gilberto Bosco, Marco Betta, Fabian Panisello, Flavio Emilio Scogna, Nicola Campogrande. Luis De Pablo gli ha dedicato il suo ultimo brano solistico *Per Violino*.

Di particolare rilievo è stata la sua lunga collaborazione con Luciano Berio, del quale ha eseguito *Divertimento per trio d'archi* in prima mondiale al Festival di Strasburgo, *Sequenza VIII* al Festival di Salisburgo e *Corale per violino e orchestra* alla Cité de la Musique di Parigi e all'Auditorio Nacional de Música di Madrid sotto la direzione dell'autore.

Nel 2007 ha inaugurato la 51^a Biennale Musica di Venezia con le prime assolute del *Secondo Concerto* per violino e orchestra e della Suite *The Libertine* per soprano, violino e orchestra di Michael Nyman con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. È stato ospite di prestigiose istituzioni musicali quali New York University, Cambridge Society for Early Music di Boston, Centre de Musique Baroque de Versailles, British Columbia University di Vancouver, Southbank Centre di Londra, Frick Collection di New York e i festival Cervantino in Messico e Breckenridge in Colorado.

Ha tenuto concerti con tutte le migliori compagini internazionali, diretto fra gli altri da Boris Brott, Aaron Jay Kernis, Michael Nyman, Zuohuang Chen, Hansjörg Schellenberger e Arturo Tamayo.

Suona un violino di Giuseppe Guarneri "Comte de Cabriac" del 1711.

Seguiteci in rete

facebook.com/mitosettembremusica.official

twitter.com/mitomusica youtube.com/mitosettembremusica

flickr.com/photos/mitosettembremusica pinterest.com/mitomusica