



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

Cassa di Risparmio di Torino

venerdì 22 settembre 2000

ore 17

Piccolo Regio

Giacomo Puccini

ore 21

Auditorium

Giovanni Agnelli

Lingotto

Luciano Berio

In collaborazione con

l'Orchestra Sinfonica

Nazionale della Rai

settembre
musica

XXIII edizione

venerdì 22 settembre
ore 17

Piccolo Regio
Giacomo Puccini

Presentazione del volume
Sequenze per Luciano Berio
dedicato ai 75 anni del Maestro,
promosso dalla Fondazione
Umberto Micheli di Milano,
edito da Ricordi

Luciano Berio festeggiato
da Gianluigi Beccaria,
Giorgio Pestelli,
Enzo Restagno

venerdì 22 settembre
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

**Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai**
Luciano Berio, *direttore*
Christian Lindberg, *trombone*

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Angelika Luz,
Susanne Leitz-Lorey, *soprani*
Christiane Schmeling, *mezzo soprano*
Barbara Stein, *contralto*
Bernhard Gärtner,
Martin Nagy, *tenori*
Daniel Cornelius, *baritono*
Andreas Fischer, *basso*

Luciano Berio

(1925)

Rendering

da Franz Schubert,
per orchestra

SOLO,

concerto per trombone
e orchestra

Sinfonia

per otto voci e orchestra

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ha origine dall'unificazione del primo complesso sinfonico dell'Ente radiofonico pubblico, fondato a Torino nel 1931, con le successive Orchestre di Roma e di Milano e con la formazione cameristica "Alessandro Scarlatti" di Napoli. Il nuovo complesso nasce nel 1994, tenuto a battesimo da Georges Prêtre e da Giuseppe Sinopoli. In Italia, oltre alla normale stagione sinfonica invernale e primaverile e alla serie di appuntamenti cameristici di "Domenica Musica", l'Orchestra tiene concerti nelle principali città e per i festival di maggior prestigio. Numerosi anche gli appuntamenti all'estero, concretizzati, oltre che in diverse singole manifestazioni, nelle tournée in Giappone, Germania, Inghilterra e Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Svizzera e Sud America. Dal 1996 Eliahu Inbal ha assunto la carica di direttore onorario dell'Orchestra mentre un'intensa collaborazione è stata avviata con Jeffrey Tate, che nel 1998 è divenuto primo direttore ospite. Altre presenze significative sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Riccardo Chailly, Semyon Bychkov, Mstislav Rostropovich, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch e Giuseppe Sinopoli.

I **Neue Vocalsolisten Stuttgart** sono un ensemble di cantanti, e provengono sia dall'ambiente operistico che da quello concertistico. Il gruppo è stato fondato nel 1984 come parte dell'istituzione Musik der Jahrhunderte Stuttgart. Specializzato nella musica contemporanea, l'ensemble è particolarmente interessato alla ricerca di un'espressione vocale sempre più articolata ed estesa.

Attraverso la commissione di nuove opere a compositori di fama internazionale, il gruppo è in grado di sperimentare ed investigare gli effetti e l'estensione di nuove tecniche vocali e di nuove sonorità.

L'interazione tra musica, video e teatro è parte integrante dei programmi dell'ensemble, così come lo è il collage di elementi contrastanti derivati dalla musica antica e contemporanea.

Luciano Berio, dopo aver iniziato gli studi musicali col padre, è stato allievo di G. C. Paribeni e G. F. Ghedini presso il Conservatorio di Milano. Nel 1954 ha fondato e diretto con Bruno Maderna lo Studio di Fonologia Musicale presso la Rai di Milano. Nel 1956 ha fondato la rivista *Incontri Musicali*. Ha insegnato a Darmstadt, alla Summer School di Dartington, al Mills College in California, alla Harvard University e, dal 1965 al 1972, alla Juilliard School di New York. Dal 1973 al 1980 ha diretto il dipartimento elettroacustico dell'IRCAM di Parigi e nel 1997 ha fondato il Centro Tempo Reale di Firenze. La City University di Londra (1980), l'Università di Siena (1995) e l'Università di Torino

(1999) gli hanno conferito la laurea honoris causa. Durante l'Anno Accademico 1993-94 ha occupato la cattedra di poetica Charles Elliot Norton presso la Harvard University. È stato insignito del Premio Siemens e del Premio della Fondazione Wolf nel 1991. Nel 1995 la Biennale di Venezia gli ha assegnato il Leone d'oro alla carriera e nel 1996 la Japan Art Association gli ha assegnato il Praemium Imperiale.

Ha diretto le principali orchestre in Europa, America, Israele e Giappone. Ha scritto alcune centinaia di composizioni per diverse formazioni orchestrali, da camera e vocali. I suoi principali lavori di teatro musicale sono: *Passaggio* (1972, E. Sanguineti), *La Vera Storia* (1981, I. Calvino), *Un re in ascolto* (1964, I. Calvino), *Outis* (1996, D. Dal Corno), *Cronaca del Luogo* (1999, T. Pecker Berio).

Christian Lindberg ha iniziato lo studio del trombone all'età di 17 anni con Sven-Erik Eriksson alla Scuola Superiore di Musica di Stoccolma. Dopo aver suonato per un anno come primo trombone alla Hofkapelle di Stoccolma, ha poi deciso di proseguire con l'attività solistica perfezionandosi a Londra e a Los Angeles.

Nell'estate 1999 ha avuto la possibilità di svolgere una attività assolutamente inusuale per la maggior parte degli strumentisti: recitare e suonare sul palcoscenico in un'opera. Christian Lindberg ha partecipato alla prima mondiale al Salzburger Festspiele dell'opera di Luciano Berio *La Cronaca del Luogo* in cui interpretava il ruolo del profeta Abulafia, creato dal compositore espressamente per lui. La collaborazione tra loro è molto stretta: Berio ha composto per lui il *Concerto per trombone e orchestra*, eseguito in prima assoluta all'inizio del dicembre 1999 a Zurigo.

Christian Lindberg esegue spesso anche altri lavori composti per lui, come il famoso *Motorbike Concerto* e il *Don Quijote de La Mancha* entrambi di Jan Sandström, senza naturalmente dimenticare il grande repertorio classico. Inoltre ha costruito, insieme al suocero Bela Tarrodi, un nuovo trombone rivoluzionario, Conn 88 CL2000, che ha subito riscosso un enorme successo commerciale internazionale.

Rendering

Erano anni che mi veniva chiesto, da varie parti, di fare “qualcosa” con Schubert e non ho mai avuto difficoltà a resistere a quell’invito tanto gentile quanto ingombrante. Fino al momento, però, in cui ricevetti copia degli appunti che il trentunenne Franz andava accumulando nelle ultime settimane della sua vita in vista di una Decima Sinfonia in re maggiore (D. 936A). Si tratta di appunti di notevole complessità e di grande bellezza: costituiscono un segno ulteriore delle nuove strade, non più beethoveniane, che lo Schubert delle sinfonie stava già percorrendo. Sedotto da quegli schizzi decisi dunque di restaurarli: restaurarli e non ricostruirli. Non trovo attraenti quelle operazioni di burocrazia filologica che inducono talvolta un incauto musicologo a far finta di essere Schubert (se non addirittura Beethoven) e a “completare la Sinfonia come Schubert stesso avrebbe potuto farlo”. È una curiosa forma di mimesi, questa, che ha qualcosa in comune con quei restauri in pittura che si rendono responsabili di danni irreversibili, com’è il caso degli affreschi di Raffaello alla Farnesina a Roma. Lavorando sugli schizzi di Schubert mi sono proposto di seguire, nello spirito, quei moderni criteri di restauro che si pongono il problema di riaccendere i vecchi colori senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creatisi nella composizione (com’è il caso di Giotto ad Assisi).

Gli schizzi, redatti da Schubert in forma quasi pianistica, recano saltuarie indicazioni strumentali ma sono talvolta stenografici; ho dovuto quindi completarli soprattutto nelle parti intermedie e nel basso. La loro orchestrazione non ha posto problemi particolari. Ho usato l’organico dell’*Incompiuta* (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 3 tromboni, timpani e archi) e nel primo movimento (*Allegro*) ho cercato di salvaguardare un ovvio colore schubertiano. Ma non sempre. Ci sono brevi episodi dello sviluppo musicale che sembrano porgere la mano a Mendelssohn e l’orchestrazione naturalmente ne prende atto. Infine, il clima espressivo del secondo movimento (*Andante*) è stupefacente: sembra abitato dallo spirito di Mahler. Nei vuoti tra uno schizzo e l’altro io ho composto un tessuto connettivo sempre diverso e cangiante, sempre pianissimo e “lontano”, intessuto di reminiscenze dell’ultimo Schubert (la *Sonata in si bemolle*, il *Trio in si bemolle*, etc.) e attraversato da riflessioni polifoniche condotte su frammenti di quegli stessi schizzi. Questo tenue cemento musicale che commenta la discontinuità e le lacune fra uno schizzo e l’altro è sempre segnalato dal suono della celesta.

Negli ultimi giorni della sua vita Schubert prendeva lezioni di contrappunto. La carta da musica era cara ed è forse per que-

sto che, mescolato agli schizzi della *Decima Sinfonia*, si trova un breve ed elementare esercizio di contrappunto (un canone per moto contrario). Non ho potuto fare a meno di orchestrare anche quello è di assimilarlo allo stupefacente percorso dell'Andante. Altrettanto stupefacente è il terzo movimento che è certamente la composizione orchestrale più polifonica che Schubert abbia mai scritto. Questi ultimi schizzi, a dispetto della loro frammentarietà, sono di una grande omogeneità di scrittura e paiono spesso come una ricerca di soluzioni contrappuntistiche diverse per uno stesso materiale tematico. Tuttavia gli schizzi presentano alternativamente i caratteri propri di uno scherzo e di un finale. Questa ambiguità di fondo che il giovane Schubert avrebbe forse risolto o esasperato in maniera nuova, mi ha attratto in modo particolare; infatti i miei "cementi" si pongono, tra l'altro, lo scopo di rendere quell'ambiguità strutturalmente espressiva. Ho realizzato quest'omaggio a Schubert nel 1989-90, per la Royal Concertgebouw Orchestra di Amsterdam.

Luciano Berio

Solo

Berio ha ripetutamente evitato di cedere a troppo facili caratterizzazioni degli strumenti: l'arpa di *Chemins I* (1963) e la viola di *Chemins II* (1967) furono spinte a scavalcare i banali clichés della "sensualità" e della "malinconia" che la precedente tradizione aveva associato a questi strumenti. La stessa cosa avviene qui con il trombone: che nelle mani di Berio, lungi dall'essere il "portatore d'acqua" dell'orchestra, diventa al contrario una sottile trasformazione della vocalizzazione umana in tutti i suoi aspetti, dal lirico al recriminatorio. Berio aveva già dimostrato queste potenzialità in *Sequenza V* (1966), che grazie alla sua distorta, malinconica buffoneria – una specie di *Pierrot Lunaire* per gli anni Sessanta – è rapidamente diventato un classico nel repertorio per trombone. Ma Berio non torna mai sui suoi stessi passi, anche a costo di rinunciare ad un sicuro successo. E così qui il trombone, con tutto il suo virtuosismo gestuale, è spesso chiamato a sostenere arcate liriche di ampio respiro – come quando il trombone solista si libra a partire dalla sua nota di apertura lungamente tenuta, o nella successiva sezione declamatoria, dall'indicazione "quasi recitativo".

Sin da *Chemins I* – il primo di molti lavori che esplorano le interrelazioni tra un solista e l'orchestra – è un procedimento tipico di Berio assegnare un ruolo di mediazione ai corrispettivi del solista in orchestra. Così qui, in *Solo*, tre tromboni e

tuba fanno da contraltare e controbattono al solista, mentre i quartetti dei corni e delle trombe sottolineano la personalità timbrica di una ricca orchestra caratterizzata dagli ottoni. Quando al trombone solista occorre un interlocutore, lo trova nel primo trombone dell'orchestra; quando invece gli occorre una tranquilla proiezione eterofonica è il clarinetto basso ad intervenire. Dal blocco dei legni provengono interiezioni gesticolatorie, o un sottofondo sussurrato. Gli archi si trattengono sullo sfondo – salvo quando, a metà del lavoro, i violini nella regione acuta e l'ottavino si lanciano in una delle lunghe, fluttuanti melodie così caratteristiche del Berio più recente.

Tutto ciò potrebbe implicare una classica contrapposizione tra solista e orchestra: ma il “per trombone e orchestra” di Berio qui implica una rete di relazioni più complessa. La linea del solista è la proiezione, e la messa a fuoco, dei sempre mutevoli colori e atteggiamenti dell'orchestra – dalla quale a sua volta è costantemente colorata e, se opportuno, inglobata. Il che non sminuisce neppure per un istante la natura virtuosistica della linea del solista, anche se una riduzione per trombone e pianoforte sarebbe del tutto priva di senso. In ogni caso questo è un pezzo teatrale – ricco e sfaccettato – e perciò necessita di un energico sottofondo armonico che guidi l'orecchio attraverso la sua episodica struttura narrativa. Lo sviluppo di aree di attività armonica intorno ad un nucleo centrale è da molti anni una delle tecniche predilette di Berio. Qui assume una forma di eccezionale risonanza, già nei primi minuti, dal dispiegarsi dei centri armonici per quinte discendenti, a partire dal re con il quale il pezzo inizia e si conclude. L'espansione e la contrazione di questa successione di quinte – *re-sol-do-mi/fa diesis* (spesso resa equivoca, come dimostra l'ultimo elemento della progressione, dall'uso di gradi contigui) – regge l'intera composizione. Fin dall'inizio, la quinta *re-sol*, e così anche le estensioni ascendenti del passaggio intermedio, determinano l'elaborazione interna. Ma per quanto l'ultima quinta generi spesso dei momentanei, forti punti di attrazione, questi non sono determinanti ai fini del significato armonico nel suo complesso.

Per un ascoltatore o un compositore occidentali un edificio musicale fondato su intervalli di quinta ben difficilmente potrà evitare di essere infestato da fantasmi di famiglia: ed infatti qua e là essi prendono forma, enigmatici ed evanescenti. Tanto più efficaci per la loro rarità, questi discreti tocchi di colore stilistico scompaiono con la stessa rapidità con cui si sono presentati. Ma, come gocce di colore contrastante in una pittura, aprono con sottigliezza un evocativo senso prospettico.

David Osmond-Smith

(traduzione italiana di Enrico M. Ferrando)

Sinfonia

Il titolo di *Sinfonia* (composta nel 1968 per il 125° anniversario dell'Orchestra Filarmonica di New York) non vuole suggerire analogie con la forma classica; va piuttosto inteso etimologicamente come il suonare insieme di otto voci e strumenti oppure, in senso più generale, come il "suonare insieme" di testi, situazioni e significati diversi. Infatti lo sviluppo musicale di *Sinfonia* è sempre fortemente condizionato dalla ricerca di un equilibrio e spesso di una identità tra voce e strumento, fra parola detta o cantata e la totalità della struttura sonora. È per questo che la percezione e la intelleggibilità del testo non sono mai date per scontate, ma sono invece parte integrante della composizione ed è per questo che i vari gradi di comprensione del testo così come l'esperienza stessa del "quasi non capire" vanno considerati come essenziali alla natura stessa del processo musicale.

Le cinque parti di *Sinfonia* sono, all'apparenza, estremamente diverse fra loro. Spetterà alla quinta ed ultima parte di annullare quelle differenze portando alla luce e sviluppando l'unità latente di quelle parti precedenti. In questa quinta parte trova infatti una conclusione il discorso iniziato nella prima parte e in essa confluiscono anche tutte le altre parti, sia a frammenti (terza e quarta) che per intero (seconda). Questa quinta parte può essere dunque considerata come una vera e propria analisi di *Sinfonia* condotta però col linguaggio della composizione stessa.

Il testo della prima parte è costituito da una serie di brevissimi frammenti tratti da *Le cru et le cuit* di Claude Lévi-Strauss, in particolare da quelle parti del libro dove l'autore analizza la struttura e la simbologia dei miti brasiliani sull'origine dell'acqua e di altri miti caratterizzati da somiglianze di struttura. La seconda parte di *Sinfonia* è un tributo alla memoria di Martin Luther King. Le otto voci si rimandano semplicemente i suoni che costituiscono il nome del martire negro fino all'enunciazione completa e intelleggibile del suo nome.

Il testo principale della terza parte è costituito da frammenti tratti da *The Unnamable* di Samuel Beckett, che generano a loro volta un gran numero di riferimenti e di citazioni "quotidiane".

Il testo della quarta parte mima, piuttosto che effettivamente enunciare, frammenti verbali tratti dalle parti precedenti (con un breve riferimento all'inizio del quarto movimento della *Seconda Sinfonia* di Mahler).

Il testo della quinta parte, infine, riprende, sviluppa e completa i testi delle parti precedenti dando soprattutto sostanza narrativa a quei frammenti (tratti da *Le cru et le cuit*) che erano stati enunciati come frammenti di immagini nella prima parte. La terza parte di *Sinfonia* richiede un commento più dettagliato

perché è forse la musica più “sperimentale” che abbia mai scritto. Si tratta di un omaggio a Gustav Mahler (la cui opera sembra talvolta portare sulle spalle il peso della storia della musica di questi ultimi due secoli) e, in particolare, al terzo movimento della sua *Seconda Sinfonia (Resurrezione)*. Mahler sta alla totalità della musica di questa seconda parte come Beckett sta alla totalità del testo. Il risultato è una specie di *viaggio a Citera* compiuto appunto a bordo del terzo movimento (lo “scherzo”) della *Seconda Sinfonia*. Il movimento mahleriano è trattato come un generatore (o forse come un contenitore?) da cui proliferano un gran numero di personaggi e di caratteri musicali che vanno da Bach a Schönberg, da Brahms a Strauss, da Beethoven a Stravinsky, da Berg a Webern, a Boulez, a Pousseur, a me stesso e ad altri. I diversi caratteri musicali, sempre integrati al flusso del discorso mahleriano, si combinano assieme e si trasformano – come avviene con quegli oggetti e quelle fisionomie familiari che, poste in una prospettiva, in un contesto e in una luce diversa, acquistano improvvisamente un senso diverso. La combinazione e la unificazione di caratteri musicali diversi e spesso estranei fra loro è forse la motivazione principale di questa terza parte di *Sinfonia*, di questa meditazione su un “objet trouvé” mahleriano. Dovendo descrivere la presenza dello *Scherzo* di Mahler in *Sinfonia*, l'immagine che mi viene spontaneamente alla mente è quella di un fiume che scorre in un paesaggio continuamente cangiante, che talvolta scompare per riemergere in altro luogo, completamente differente. Talvolta il suo percorso è molto evidente, tal'altra è confuso, talvolta è presente come forma completamente riconoscibile, tal'altra come assieme di piccoli dettagli perduti nella selva circostante di presenze musicali.

Luciano Berio