

mercoledì 22 settembre 2004  
ore 21

Chiesa di San Filippo

**Orchestra Sinfonica  
Nazionale della Rai**  
**Jonathan Webb**, direttore  
**Mario Caroli**, flauto

*In collaborazione con  
Rai – Orchestra Sinfonica Nazionale*



**György Ligeti**

(1923)

*Lontano*

per orchestra

**Kaija Saariaho**

(1952)

*Aile du songe*

concerto per flauto e orchestra

*Aérienne: Prélude; Jardin des Oiseaux; D'autres rives*

*Terrestre: L'oiseau dansant; Oiseau, un satellite infime*

\* \* \* \* \*

**Fabio Vacchi**

(1949)

*Diario dello sdegno*

per orchestra

**Francesco Antonioni**

(1971)

*Le melodie nascoste*

per orchestra

**Orchestra Sinfonica**

**Nazionale della Rai**

**Jonathan Webb**, direttore

**Mario Caroli**, flauto

**L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai** venne tenuta a battesimo nel 1994 da Georges Prêtre e da Giuseppe Sinopoli, raccogliendo l'eredità delle orchestre radiofoniche di Torino, Milano, Roma e Napoli e stabilendo a Torino la sede istituzionale della propria attività. In Italia, oltre alla Stagione Sinfonica invernale e primaverile con sede a Torino, l'Orchestra tiene concerti sinfonici e da camera nelle principali città e per i festival più importanti. Numerosi gli appuntamenti all'estero tra cui le tournée in Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria.

Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal ha svolto il ruolo di direttore onorario, mentre Jeffrey Tate dal 1998 al 2002 è stato primo direttore ospite; entrambi sono stati insigniti del "Premio Abbiati" della critica italiana. Dal settembre 2001 Rafael Frühbeck de Burgos è direttore principale mentre dal settembre 2002 Jeffrey Tate ha assunto la carica di direttore onorario. Dal settembre 2003 Gianandrea Noseda è primo direttore ospite. Fra i direttori che si sono succeduti alla guida dell'Orchestra si annoverano Giulini, Sinopoli, Prêtre, Sawalisch, Chung, Rostropovič, Chailly, Maazel e Mehta.

L'Orchestra ha preso parte a eventi particolari (Conferenza Intergovernativa dell'Unione Europea, omaggio per il Giubileo Sacerdotale di Giovanni Paolo II, celebrazioni per la Festa della Repubblica del 1997, 1998, 1999 e 2001, Capodanno 2000 in piazza del Quirinale) tutti trasmessi in diretta televisiva.

Il 3 e 4 giugno 2000, in diretta su RaiUno e in mondovisione, l'Orchestra è stata protagonista dell'evento televisivo *Traviata à Paris* con la direzione di Zubin Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi. Questa produzione Rai ha conseguito nel 2001 l'Emmy Award per il miglior spettacolo musicale dell'anno e il Prix Italia come miglior programma televisivo nella categoria dello spettacolo. Il 27 gennaio 2001 ha aperto ufficialmente in diretta televisiva su RaiTre le celebrazioni verdiane nella Cattedrale di Parma con la *Messa da Requiem* sotto la direzione di Valerij Gergiev. Nel maggio 2004 ha realizzato un concerto celebrativo diretto da György Györiányi Ráth per l'ingresso dell'Ungheria nell'Unione Europea.

Tutti i concerti delle Stagioni Rai sono trasmessi su Radio3 e molti sono ripresi e trasmessi dalle varie reti televisive.

**Jonathan Webb** è ormai ospite fisso in alcune città europee come Vienna, Berlino, Colonia, Manchester, Siviglia con un ampio repertorio di opere di Strauss, Mozart, Donizetti, Verdi, Bizet, Weill, Bernstein. È stato invitato da diversi festival internazionali tra cui il Festival di Caesarea in Israele (*Turandot* con la regia di Hugo de Ana), Liturgica Festival di Jerusalem, il Festival di Wexford. Dal 2001, su invito di Seiji Ozawa, è ospite ogni anno in Giappone del Saito Kinen Festival e del Teatro dell'Opera Ongaku-juku.

Su invito di Gary Bertini è stato chiamato a dirigere il *Peter Grimes* di Britten al Teatro Carlo Felice di Genova, dove è tornato ogni anno per opere e concerti. A Roma, nell'ambito della manifestazione Colosseo 2000, ha diretto le musiche di Mendelssohn per *Edipo a Colono* di Euripide e un concerto con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, a Firenze ha eseguito per il Maggio Musicale Fiorentino un concerto in onore di Hans Werner Henze, a Lisbona ha diretto *Four Saints in three acts* di Thomson con la regia di Bob Wilson. Sua la prima esecuzione italiana a Ferrara e a Modena di *The Death of Klinghoffer* di John Adams con la regia di Denis Krief. I suoi più recenti successi sono stati *La traviata* di Verdi e *A Midsummer Night's Dream* di Britten con la regia di Lindsay Kemp nei teatri della Toscana; a Reggio Emilia, Modena e Parma ha ripreso la produzione di Daniele Abbado di *The Rape of Lucretia* di Britten.

**Mario Caroli** ha studiato con Annamaria Morini ed è stato profondamente influenzato da Manuela Wiesler; si è inoltre laureato in filosofia "summa cum laude" con una tesi su *L'Anticristo* di Nietzsche. Si è rivelato sulla scena internazionale a 22 anni vincendo il "Kranichsteiner Musikpreis" di Darmstadt che ha dato inizio alla sua carriera. È stato solista con la BBC Scottish, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra dell'Opéra di Rouen, l'Orchestra della WDR, l'Ensemble Contrechamps di Ginevra, Les Percussions de Strasbourg, sotto la direzione di Pierre Boulez, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Emilio Pomarico, Oswald Salaberger, Hiroshi Wakasugi. Tiene regolarmente recital nelle sale più prestigiose in occasione dei più grandi festival (Filarmonica di Berlino, Konzerthaus di Vienna, Scala di Milano, Centre Pompidou, Parco della Musica di Roma, Tokyo Opera City Hall, Lincoln Center New York, Sibelius Academy di Helsinki), suscitando l'entusiasmo della critica internazionale.

Ispiratore e dedicatario di nuove importanti pagine solistiche per flauto, Mario Caroli è l'interprete di riferimento di alcuni grandi compositori contemporanei, quali Salvatore Sciarrino e György Kurtág. Docente nell'ambito del perfezionamento, tiene regolarmente masterclass per la Sibelius Academy di Helsinki, il Centre Acanthes di Parigi, il Festival di Akiyoshidai in Giappone, i Conservatori Superiori di Lipsia e Ginevra. Attualmente insegna flauto nel ciclo di perfezionamento e specializzazione del Conservatorio Nazionale di Strasburgo, città in cui vive.

Composto nel 1967, *Lontano* è uno dei brani orchestrali che più ha contribuito alla fama del musicista ungherese. Lo stesso Ligeti ha messo in evidenza lo stretto legame tra questa composizione e il precedente – ed altrettanto celebre – *Atmosphères* del 1961: simile la forma, in un solo movimento chiaramente articolato, simile la scrittura basata su “fasce sonore” internamente variate e su un raffinato, impercettibile gioco di presenza-assenza di singoli strumenti dell’orchestra. Le indicazioni esecutive prevalenti nel corso delle due partiture sono infatti gli attacchi “*pppp*” e lo svanire del suono “*morendo*”: ogni singolo suono, in altri termini, nasce dal nulla e al nulla fa ritorno, si inserisce in una sorta di flusso temporale ininterrotto (il termine coniato da Ligeti stesso per descrivere questo flusso è “Continuum”); la scrittura è naturalmente calcolata in modo tale da non far quasi percepire all’ascoltatore gli attacchi, l’alternanza tra i diversi strumenti e tra i gruppi orchestrali. Le trasformazioni, timbriche e armoniche, sono quindi rese in modo straordinariamente graduale, come mostra ad esempio l’inizio di *Lontano*: flauti, clarinetti, fagotti e corni entrano uno alla volta sulla stessa nota e quindi svaniscono, ognuno avendo cura di non far sentire né l’attacco né l’interruzione del suono. L’ascoltatore percepisce quindi una sola nota tenuta che però vibra e si trasforma internamente, è allo stesso tempo immobile e variegata.

Fin qui, ho brevemente descritto alcuni aspetti comuni alle due grandi composizioni orchestrali di Ligeti degli anni Sessanta. Basta ad ogni modo un ascolto ravvicinato per rendersi conto che la scrittura strumentale di *Lontano* è decisamente più variegata – potremmo dire più matura – senza contare che l’uso di strumenti insoliti come il clarinetto contrabbasso conferisce al brano un colore inconfondibile. Ma soprattutto l’armonia appare molto più ricca rispetto ai compatti clusters che troviamo in *Atmosphères*. Lo stesso compositore ha parlato a proposito di *Lontano* di una «graduale metamorfosi di costellazioni intervallari: (...) all’interno di una formazione armonica compare la precognizione della formazione successiva, che diventa pian piano prevalente e “rannuvola” la formazione preesistente finché non ne rimangono che alcune tracce sparse; la nuova formazione a quel punto è completamente sviluppata». La scrittura resta in un certo senso contrappuntistica, polifonica come in *Atmosphères*, ma è pensata in modo da determinare relazioni armoniche, verticali, molto definite e differenziate; come dice Ligeti, “la polifonia è ciò che appare scritto sulla carta, l’armonia è ciò che viene invece percepito”.

*Lontano* fu composto per l'orchestra sinfonica del Südwestfunks Baden-Baden, che lo eseguì in prima assoluta sotto la direzione di Ernest Bour in occasione dei Donaueschingen Musiktage 1967.

«La particolare attenzione verso il suono del flauto è una delle caratteristiche della mia musica fin dai miei primi lavori; il suo respiro onnipresente e le sue possibilità timbriche si adattano perfettamente al mio linguaggio musicale», dice Kaija Saariaho in una recente intervista.

*Aile du Songe* (concerto per flauto e orchestra, scritto nel 2001) è uno dei brani nei quali questa predilezione risalta in modo più eclatante, mostrando un rapporto quasi fisico, viscerale della Saariaho con lo strumento: all'esecutore solista è infatti richiesto in più punti della partitura di sussurrare, parlare, cantare all'unisono con la linea del flauto, oltre a dispiegare un ampio repertorio di doppi trilli, multifonici e altri effetti strumentali. Il titolo del brano, e in un certo senso la sua atmosfera sonora, è derivato da una raccolta di poesie di Saint-John Perse, *Oiseaux*: "*Aile falquée du songe, vous nous retrouverez ce soir sur d'autres rives!*". L'autrice stessa ci spiega il rapporto tra la raccolta di Perse e il proprio concerto: «Perse non descrive il canto degli uccelli; egli parla piuttosto del loro volo, e lo usa come metafora per descrivere i misteri della vita attraverso un linguaggio astratto e multi-dimensionale».

Con la sua netta suddivisione in due movimenti (*Aérienne* e *Terrestre*), *Aile du Songe* riflette la predilezione della Saariaho per le forme estese organizzate in dittico: l'esempio forse più celebre di questa articolazione è il dittico orchestrale (a cui si aggiungono nella seconda parte un flauto e un violoncello solisti) *Du Cristal ...à la fumée*, del 1989-90.

Il movimento iniziale di *Aile du Songe*, *Aérienne*, è ulteriormente diviso in tre parti: il *Prélude*, che determina letteralmente lo "spazio sonoro" nel quale si muove il solista; *Jardin des Oiseaux*, dove solista e singoli strumenti dell'orchestra si rispondono in un gioco di richiami fantastici; *D'autres rives*, nel quale il flauto si staglia su uno "sfondo" immobile e sussurrato di arpa, celesta e percussioni. La sezione iniziale di *Terrestre*, intitolata a sua volta *L'oiseau dansant*, introduce il momento di massimo contrasto del brano attraverso una "danza" fortemente ritmata, "energica e giocosa". Questa prolungata esplosione ritmica, che comprende anche un'eventuale cadenza solistica "ad libitum", sfuma di colpo nella sezione finale del concerto, *Oiseau, un satellite infime*: una sorta di trasfigurazione nel registro acuto dell'intero brano, sottolineata da un delicato "ostinato" della celesta e da pro-

lungati trilli in armonici degli archi, sui quali il flauto ricama liberi arabeschi alternati alla recitazione di frammenti delle poesie di Perse che avevano dato origine all'intera composizione.

*Aile du Songe* è stato eseguito in prima assoluta a Bruxelles il 12 ottobre 2001 dalla dedicataria Camilla Hoitenga con la Vlaams Radio Orkest diretta da Marin Alsop.

«... Ho scritto questo brano tra settembre 2001 e gennaio 2002. L'attentato dell'11 settembre e tutto ciò che ne è conseguito hanno segnato quei mesi nei quali mi sembrò di vivere un incubo. (...) Negli stessi mesi ho avuto modo di constatare come il meccanismo della calunnia sia diffusissimo, fino alle dinamiche mondiali che coinvolgono la propaganda e i mass media. Di fronte alla manipolazione e al pregiudizio, di fronte all'ottusità e all'arroganza, credo che si debba ricominciare a sdegnarsi». Così Fabio Vacchi, a proposito del *Diario dello sdegno* in una recente intervista, riafferma il valore dell'impegno civile per un compositore, e allo stesso tempo sottolinea la propria profonda volontà di comunicazione con il pubblico: «nonostante i riconoscimenti ottenuti fin da giovane, ero accolto con prudenza perché l'intento del "suonar bene" dava in qualche modo l'impressione che il mio stile tendesse verso l'immoralità. E via dicendo con i confini tra ciò che suonava più o meno tonale, più o meno radicale, come se questo potesse avere la benché minima importanza e garantire la qualità o la profondità del messaggio».

Entrambi gli aspetti, impegno civile e volontà di comunicazione, di "suonar bene", sono evidenti nel *Diario dello sdegno* composto su commissione di Riccardo Muti e dell'Orchestra Filarmonica della Scala. In questa partitura Vacchi dà libero sfogo al proprio gusto per uno stile contrappuntistico in senso ampio: contrappunto di linee, ma anche contrappunto di "blocchi" armonici e strumentali che generano combinazioni sonore di grande fascino.

Non è naturalmente possibile, nel breve spazio a disposizione, seguire il percorso di tale pensiero contrappuntistico nel corso dell'intero brano; basterà soffermarsi su tre momenti della partitura molto evidenti all'ascolto, nettamente differenziati nel risultato sonoro eppure sottilmente collegati tra loro nell'armonia: l'inizio, piuttosto frammentario e scandito dai fremiti delle percussioni a suono indeterminato; una vasta sezione centrale più ritmica, basata in gran parte su successioni uniformi di semicrome; la sezione finale, quasi interamente percorsa da tremoli sostenuti negli archi, che si scioglie infine in un "gesto" aereo e sospeso,

contraddistinto dall'indicazione "più lento, liberamente". Come dice ancora il compositore, «l'evidente dualità di questo mio *Diario* rispecchia lo sdegno, ma anche il suo trasformarsi in speranza».

«*Le melodie nascoste* è una composizione di estrema linearità che sviluppa le possibilità nascoste di due canzoni popolari, una proveniente dall'isola di Creta, un'altra appartenente al repertorio salentino. Nel processo compositivo ho utilizzato il principio classico dell'elaborazione tematica, per risalire al nocciolo generatore di queste melodie e da esse trarne delle conseguenze, anch'esse di carattere melodico». Queste poche righe, poste da Francesco Antonioni in calce alla partitura del suo lavoro orchestrale, lasciano già presagire attraverso l'uso di termini che solo quindici o venti anni fa sarebbero stati considerati a dir poco fuori moda – elaborazione tematica, carattere melodico – molti degli aspetti salienti della composizione: l'estrema chiarezza di articolazione, la sonorità eminentemente diatonica, il frequente uso di intervalli di quinta e di quarta, perfino l'uso "orizzontale" di vere e proprie scale. A questi aspetti possiamo accostare anche le indicazioni poste dal compositore in vari punti della partitura ("Misterioso", "Scorrevole e flessibile", "Maestoso", "Sostenuto", per citarne solo alcune), senza dubbio destinate a facilitare un dialogo più immediato e diretto tra il compositore, gli esecutori e l'ascoltatore. Tra gli aspetti più singolari del brano, segnaleremo l'uso di strumenti insoliti, come ad esempio i "due tubi innocenti da impalcature" che sottolineano la parte conclusiva del secondo movimento.

Composto nel 2002-2004, il brano è diviso in tre parti che in un certo senso svolgono una classica peripezia: da un'atmosfera "introduttiva" veniamo gradualmente condotti verso la sezione "risolutiva". Questa sorta di percorso lineare è naturalmente sottolineato dall'elaborazione tematica: solo verso la fine del secondo movimento diventano finalmente riconoscibili i due temi popolari che avevano dato origine alla composizione, mentre nel movimento conclusivo, come scrive lo stesso compositore, «Le note guida su cui sono formate le melodie di tutta la composizione assumono infine un ruolo primario, e sono sottoposte a continue variazioni».

**Giovanni Bietti**

