

giovedì 15 settembre 2005
ore 21

Chiesa di San Filippo

**Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai**

Alda Caiello, soprano

**Coro di voci bianche del Teatro Regio
e del Conservatorio "G. Verdi" di Torino**

Coro femminile del Teatro Regio di Torino

Claudio Marino Moretti, maestro del coro

Marcello Panni, direttore

In collaborazione con

Rai  **Orchestra
Sinfonica Nazionale**

Pierre Boulez

(1925)

da *Pli selon pli, portrait de Mallarmé*

Improvisation I

per soprano e sette strumenti

“Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”

Improvisation II

per soprano e nove strumenti

“Une dentelle s’abolit”

Alda Caiello, soprano

Alessandro Solbiati

(1956)

Sinfonia (versione 2005)

*Profondo – Incalzante e stravagante – Limpido e sospeso –
Ritmico e stralunato – Energico e scintillante – Poco più
lento, con intensità – Lento, con nostalgia*

Trepidante – Carillon, limpido – Tempo I

Intenso

*Fantastico, con slancio – Corale – Intenso e ostinato –
Poco più lento*

Marcello Panni

(1940)

Missa brevis (versione 2002)

per coro di voci bianche o femminile a tre voci,
tenore solo, orchestra di fiati e percussioni

Kyrie

Gloria

Sanctus – Benedictus

Agnus Dei (**Sabino Salvatore Gaita**, tenore)

**Coro di voci bianche del Teatro Regio
e del Conservatorio “G. Verdi” di Torino
Coro femminile del Teatro Regio di Torino
Claudio Marino Moretti**, maestro del coro

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Marcello Panni, direttore

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, le cui origini risalgono al 1931, Roma, Milano e Napoli. In Italia, oltre alle stagioni invernale e primaverile, con sede a Torino, l'OSN Rai tiene concerti sinfonici e da camera nelle principali città e per i festival più importanti. Numerose anche le presenze all'estero, con le tournée in Giappone, Germania, Inghilterra, Francia, Spagna, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia. Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal ha svolto il ruolo di direttore onorario. Dal 2001 Rafael Frühbeck de Burgos è direttore principale; dal 2002 Jeffrey Tate è direttore onorario; dal 2003 Gianandrea Noseda è primo direttore ospite. Nel febbraio 2004 l'OSN Rai ha inaugurato il ciclo Rai NuovaMusica, una rassegna di musica contemporanea, concerti sinfonici e da camera, con prime esecuzioni in Italia e con prime assolute di opere composte su commissione dell'Orchestra Rai. Per la seconda edizione, nell'aprile 2005, le è stato assegnato il Premio Abbiati della critica italiana. Tutti i concerti delle stagioni dell'OSN Rai sono trasmessi su Radio Tre e molti sono ripresi e trasmessi su Rai Tre.

Nato a Roma nel 1940, **Marcello Panni** si è diplomato in pianoforte, composizione e direzione d'orchestra, con Franco Ferrara, al Conservatorio di Roma. Si è perfezionato come compositore con Goffredo Petrassi presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha esordito come direttore d'orchestra al Festival di Musica Contemporanea di Venezia nel 1969 e da allora le principali orchestre e i grandi teatri lirici di tutto il mondo gli hanno affidato la direzione di importanti produzioni. È stato docente di composizione presso il Mills College di Oakland (California). Tra i suoi lavori più importanti figurano tre opere liriche: *Hanjo* (1994), commissionatagli dal Maggio Musicale Fiorentino, *Il Giudizio di Paride* (1996), rappresentata all'Opera di Bonn e *The Banquet, Talking about Love* (1998) commissionatagli dall'Opera di Brema e rappresentata in seguito a Genova, Firenze e Roma (2001-02). Nell'aprile 2005 è stata rappresentata in forma semiscenica *Garibaldi en Sicile*, su libretto di Kenneth Koch, liberamente tratto da *Les Garibaldiens* di Alexandre Dumas padre, al Teatro San Carlo di Napoli.

Interprete tra le più apprezzate nel panorama contemporaneo, **Alda Caiello** ha cantato presso le più importanti istituzioni italiane ed europee con i più grandi direttori e orchestre. È stata protagonista di eventi quali le prime esecuzioni assolute delle opere di Guarnieri *Medea*, a Venezia, e *Passione secondo Matteo*, a Milano, *Novae de infinito laudes* di Henze e *Requiem* di Ligeti con Myung-Whun Chung e l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, *Perseo e Andromeda* di Sciarrino al Festival d'Automne di Parigi, *Gesualdo, considered as a murderer* di Francesconi con l'Hilliard Ensemble all'Holland Festival e *Folksongs* di Berio al Musikverein di Vienna. Nel gennaio 2005 ha interpretato *America* di Thomas Adés a Milano, mentre in marzo ha celebrato il centenario di Dallapiccola con due concerti a Torino e Firenze. Con il Nieuw Ensemble ha tenuto una serie di concerti dedicati a Berio a Utrecht e Maastricht, seguiti dai debutti a Strasburgo e al Dresdner Musikfestspiele.

Il Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi" di Torino è nato alla fine del 1997 dalla collaborazione delle due istituzioni torinesi e da allora è diretto da Claudio Marino Moretti. Sotto la direzione di John Maureri, insieme con l'Orchestra e il Coro del Teatro Regio, ha preso parte al Concerto di Natale 1997 e all'allestimento di *Turandot* nel 1998 con la regia di Zhang Yimou. Nello stesso anno ha cantato nello *Schiaccianoci* di Maurice Béjart, il balletto che ha inaugurato l'XI edizione del Festival Internazionale Torino Danza. Dal 1999 si esibisce come formazione autonoma in numerosi concerti in regione, per conto di varie associazioni concertistiche. Il 28 giugno 2000 alla Victoria Hall di Ginevra ha preso parte, con l'Orchestra Suzuki di Torino, al concerto Children's Day at the World Summit. Dal 2000 collabora con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

Il Coro femminile del Teatro Regio di Torino è parte del Coro stabile dell'Ente lirico torinese che vanta un organico di 75 elementi ed è regolarmente impegnato nelle produzioni della stagione d'opera e nell'attività in decentramento regionale per concerti lirico-sinfonici e a cappella. A partire dal 1993 il Coro del Teatro Regio è stato invitato in più occasioni nelle stagioni dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Dal 1994 al 2002 è stato diretto da Bruno Casoni. Nel 1996 ha preso parte all'edizione del centenario della *Bohème* con Luciano Pavarotti e Mirella Freni, trasmessa in diretta televisiva dalla Rai. Nel 1997 ha partecipato all'*Otello* con i

Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado. Ha partecipato al video *Elisabetta, regina d'Inghilterra* di Rossini, pubblicato nel 1997, con Lella Cuberli, Daniela Dessi e Rockwell Blake. Dal settembre 2002 la guida del Coro è affidata a Claudio Marino Moretti.

Claudio Marino Moretti ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio di Milano conseguendo il diploma di pianoforte nel 1979. Ha suonato presso importanti istituzioni concertistiche, teatri e festival quali La Fenice di Venezia, il Festival delle Nazioni di Città di Castello, la Piccola Scala di Milano, l'Unione Musicale di Torino. Dal 1994 al 2002 è stato aiuto maestro del Coro del Teatro Regio di Torino e in qualità di maestro ha diretto la compagine nell'*Orfeo* di Monteverdi (1996) e nel *Don Pasquale* di Donizetti (1998). Dal 1995 ha istruito il coro di voci bianche, nell'ambito delle stagioni operistiche del Teatro Regio, assumendo nel 1997 l'incarico di maestro del Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi" di Torino. Dal settembre 2002 è maestro del Coro del Teatro Regio.

Si può davvero improvvisare su Mallarmé? Si può pensare che una poesia così densa e perfetta, magari “aperta” e ambigua per le difficoltà che presenta, ma di un’ambiguità che s’incide per diritto di natura nel linguaggio verbale, si presti veramente a originare un’improvvisazione in musica? Non so quanto sia ingenuo porsi questa domanda, ma dal momento che Boulez ha sempre amato le sfide e ha sempre preferito vincerle, anziché soltanto giocarle, si tratta di capire cosa volesse dire con quel titolo. Qualcosa si comincia a chiarire se si riflette su cosa sia in musica improvvisare su un tema o su un motivo. Trascuriamo che in questo caso non si tratta di un tema, di un materiale appartenente al campo musicale, ma di un testo poetico. Il problema resta sempre quello di osservarlo sotto una luce nuova, di fissarlo da una diversa prospettiva, considerando la poesia, il sonetto di Mallarmé, come un vincolo imposto al trattamento musicale, senza poter prevedere dove la sua lettura potrà infine condurre. Se anche per Boulez l’atto creativo non è che abolire il caso, la vicenda creativa si farà sempre pensare come una progressione di scelte successive in cui l’atto conclusivo appare con un alto tasso d’imprevedibilità. L’interesse, soprattutto per un compositore come Boulez, sta nel forzare un problema di scrittura musicale, nel vedere in che modo la sua sensibilità e la sua tecnica reagiranno nel momento in cui nuovi vincoli interni (nuove strutture musicali) saranno sovrapposti alle restrizioni già presenti nel testo poetico (le precedenti strutture poetiche).

Bastano queste poche osservazioni per comprendere quanto poco ci si accosti al testo poetico con l’intenzione e nel tentativo di decifrarlo. Anche rispettarne la morfologia non servirà a facilitare l’interpretazione. Se il sonetto di Mallarmé possiede la compattezza di un cristallo, Boulez non si propone affatto di spaccarlo per carpirne il senso; ma, se mai, di costruirvi attorno un altro cristallo, di annegare il testo (*noyer le text*) in una nuova concrezione che regga il confronto con la forma già fissata dal poeta.

Le due *Improvisations* nascono nel 1957 a pochi mesi di distanza, senza immaginare che pochi anni dopo formeranno il nucleo attorno al quale nascerà uno dei suoi più grandi lavori. *Pli selon pli* (Piega su piega), ritratto in musica di Mallarmé che nella versione definitiva conterrà una terza *Improvisation* e due ampi pannelli orchestrali, *Don* e *Tombeau*, con brevissimi inserti vocali, posti al principio e alla fine.

Se c’è un legame che giustifica la scelta dei due sonetti, è il tema dell’artista, il tormento della creazione poetica. Secondo le interpretazioni più correnti, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* disegnerebbe l’arco di una caduta, dalla spe-

ranza dell'oggi, aperta da un irrazionale colpo d'ala, allo sterile sogno in cui il cigno contempla la propria sconfitta. Già un tempo incapace di superare la propria impotenza, il poeta, rappresentato dall'immagine del cigno, resta ancora prigioniero di quel sogno che lo spinge a una meta troppo alta. Avvertiamo però che molte immagini potrebbero avere un'altra interpretazione, completamente diversa. Molti anni fa, in un piccolo libro interamente dedicato al sonetto del cigno, Stefano Agosti proponeva una lettura in cui il *lac dur* della prima quartina non è il lago gelato di tutte le interpretazioni, ma un sinonimo di tomba, mentre la maiuscola dell'ultima parola rimanderebbe al Cigno, l'immobile, fredda costellazione a cui si paragona il cigno-poeta, nell'orgogliosa e conclusiva contemplazione della propria morte.

Nel secondo sonetto, l'assillo della creazione diventa il *doute du Jeu suprême*, il dubbio del Gioco per eccellenza supremo, che è l'arte. Vi domina l'idea di un'assenza; mancanza di nascita, privazione di vita. Ma si ricordi che l'assenza non ha per Mallarmé un valore negativo: nel momento in cui l'assenza di una cosa non può che rinviare alla sua idea, essa non fa che affermarla ed esaltarla nella sua massima purezza. Tanto più colpevole, dunque, il fatto che l'arte del poeta, visto come colui che ama scaldarsi più al calore del sogno che ai raggi del sole, esiti e sia vicina a dissolversi. Nella stanza in cui ondeggia una tenda, forse un'allegoria della sua anima, giace a portata di mano una mandola: un ventre cavo che ha il dono di accogliere il nulla e trasformarlo in suono. Il ventre ideale, l'eden originario in cui contemplare la nostalgia della poesia che sarebbe potuta nascere.

Boulez tratta con assoluta linearità il primo sonetto, mentre costruisce intorno al secondo una forma assai più articolata. Non tanto per tracciare un percorso in direzione della complessità, ma per mostrare un progressivo indebolirsi della funzione del testo poetico, come elemento generatore. La prima *Improvisation* è una semplice lettura, solo più frastagliata nella seconda quartina, con una forma simmetrica che seziona il sonetto in due parti, separando le quartine dalle terzine per mezzo di un interludio strumentale in cui il rallentamento del tempo, l'incupirsi dell'arpa su suoni gravi, preparano la *blanche agonie* del verso successivo. Ma più brevi episodi strumentali s'interpongono anche negli spazi vuoti lasciati dalla voce, generando una rete di corrispondenze a cui si deve, con mezzi minimi, la perfetta forma ad arco della costruzione musicale.

Il potere di suggestione originato da due parole condiziona, nella seconda *Improvisation*, sonorità e procedimenti musicali. Sono *dentelle* e *vitres*, e mentre la prima ispira le mer-

lettature ornamentali di alcune parti vocali e strumentali, l'altra trasferisce la sua immagine luminosa di trasparenze e riflessioni agli strumenti risonanti; in simpatia con quel "vibratorio scomparire" degli oggetti al gioco delle parole, intensamente ricercato dal dettato poetico di Mallarmé. Discende di qui la prevalenza di accordi o di rapidi disegni irregolari, con un'assenza totale di formazioni tematiche. Rispetto alla prima *Improvisation*, l'organico strumentale si è allargato con l'aggiunta di pianoforte e celesta, mentre fra le percussioni hanno assunto un ruolo dominante le maracas: attraverso le continue mutazioni del tempo, i loro fruscii costituiranno un segnale di riferimento acustico nello sviluppo del brano. Infine, quasi a dare una percezione visiva del processo con cui la struttura musicale intende inglobare il testo, una spaziata collocazione degli strumenti, dov'è richiesto che il pianoforte resti invisibile al pubblico, avvolge la cantante. L'idea del ricamo, contenuta nella prima parola, si estende con continuità alla vocalità melismatica della prima quartina, mentre nella seconda il canto rigorosamente sillabico e appoggiato su valori lunghi, salvo il conclusivo *qu'il n'ensevelit*, segmenta le strofe verso per verso. L'alternarsi di queste due tecniche vocali anche nella seconda metà del sonetto, si esaspera nell'ultima terzina, dove la struttura del testo poetico non è più vista in relazione al verso, ma alla quantità delle sillabe, all'organizzazione sintattica. Il risultato va ben oltre il desiderio d'innestare il tempo musicale su quello della poesia. La flessibilità con cui questa musica esiste, nel metro, nel ritmo, nel prolungarsi delle risonanze al vibrafono e alle campane, induce a credere che forse l'immagine che aveva più influenzato Boulez fosse in realtà il fluttuare del *blanc conflit*, dove il congiungersi delle consonanti poteva aver suggerito anche quella "unanimità" di corrispondenze, quel tipo di condivisione con cui si tessono, nel brano, le più intime relazioni fra gli strumenti e la voce.

Ernesto Napolitano

Improvisation I

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre,
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

*Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*

Improvisation II

*Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir, comme un blasphème,
Qu'absence éternelle de lit.*

*Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.*

*Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien*

*Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.*

Il vergine, il vivace e il bell'oggi
con un colpo d'ala ebbra quest'obliato
duro lago ci squarcerà, sotto il gelo affollato,
diafano ghiacciaio, di voli che mai fuggiranno!

Un cigno d'altri tempi si ricorda di sé
che si libra magnifico ma senza speranza
per non aver cantato l'aerea stanza ove vivere
quando splendé la noia dello sterile inverno.

Scuoterà tutto il suo collo quella bianca agonia
dallo spazio all'uccello che lo rinnega inflitta,
non l'orrore del suolo che imprigiona le piume.

Fantasma che a questo luogo dona il puro suo lume,
s'immobilizza al gelido sogno di disprezzo
di cui si veste in mezzo all'esilio inutile il Cigno.

S'abolisce un merletto nel dubbio
del Gioco supremo a dischiudere
null'altro, vivente bestemmia,
che di letto un'assenza eterna.

Quest'unanime bianco conflitto
d'una ghirlanda con la stessa,
in fuga sul lattiginoso vetro
più che seppellire, fluttua.

Ma per chi al sogno s'indora
tristemente dorme una mandola
dal cavo musico niente

tale che da nessun altro ventre,
se non dal suo, verso una qualche finestra,
avremmo potuto nascere, filialmente.

Traduzione di Luciana Frezza
(Feltrinelli, Milano 1966)

*I compositori Alessandro Solbiati e Marcello Panni
ci illustrano le loro opere: Sinfonia e Missa brevis*

Sinfonia è stata scritta nel 1997-98, su commissione dell'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, che ne realizzò la prima esecuzione al Teatro Lirico di Milano nel giugno 1999, sotto la direzione di Alun Francis, ed è stata interamente rivisitata nel maggio 2005.

Il titolo, quasi imbarazzante, a causa del cumulo di riferimenti lontani e vicini che suscita, venne scelto per due motivi. Innanzitutto, essendo da alcuni anni lontano dalla scrittura orchestrale, sentivo la necessità di dedicarmi nuovamente a essa con un brano ampio per me importante: un tale titolo serviva quindi a “togliermi i calzari” e a mettermi nell’atteggiamento di chi calpesta un terreno sacro.

Ma il secondo motivo era certo più significativo: mi sentivo e mi sento generazionalmente e personalmente lontano da ogni obbligo sia di negazione radicale, sia, tantomeno, di riaffermazione accademica di legami diretti con la storia musicale. Senza rischio di fraintendimenti, mi sento quindi del tutto libero di indagare alcuni modelli per ritrovarne le strutture profonde, che a mio parere hanno le loro radici non in modalità storicamente contingenti, ma in archetipi percettivi di natura fisio-psicologica.

Ricopio per poche linee gli appunti presi il 28 dicembre 1997, iniziando a riflettere su Sinfonia: «I quattro movimenti devono essere archetipi: il primo sarà il simbolo dello sviluppo della trasformazione continua, cioè della crescita, della genesi, il secondo del movimento vitale, della pulsazione, del ritmo, della danza, il terzo del canto, il quarto dell’invenzione continua, della variazione incessante. (...) i quattro tempi diventano simbolo della quaternità umana dell’uomo di Leonardo, dei quattro punti cardinali».

Aggiungo solo che il secondo movimento è divenuto una “danza di danze”, nella quale frammenti di note danze storiche da me ristrumentate si sovrappongono via via, galleggiando su uno strato neutro e liquido, giungendo a un carillon, sublimazione della danza stessa; e che il quarto, vagheggiando certi irraggiungibili finali d’opera mozartiani (*Nozze di Figaro*, ad esempio, o anche la strumentale *Gran Partita*), si configura come il progressivo entrare in scena di uno o più strumenti alla volta, subito protagonisti di un breve episodio modellato sulla loro fisionomia, quasi una sequenza di variazioni che incalzano, partendo da sole due trombe fino a giungere al *tutti*.

Da tempo, inoltre, sentivo che la partitura presentava molti difetti. E allora quest'anno, in vista del festival Torino Settembre Musica 2005, ho finalmente realizzato quanto da anni avevo in animo: ho ripreso impietosamente in mano il manoscritto, per rendere il tutto più incisivo ed evidente, cercando la massima sintesi degli elementi (la seconda versione dura cinque minuti meno della prima!) e inseguendo una strumentazione più scolpita, a contorni più netti. Solo il secondo movimento è rimasto intatto. Spero di essere giunto alla versione definitiva, proprio mentre sto componendo, sempre per l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, la mia Sinfonia seconda.

Alessandro Solbiati

Un primo abbozzo della *Missa brevis*, per coro di voci bianche o femminile, orchestra di fiati e percussioni, fu eseguito nei Giardini dell'Accademia Americana a Roma su commissione del Festival di Nuova Consonanza nel settembre del 1999. Il Festival mi aveva chiesto di scrivere un pezzo da inserire all'interno di un concerto della banda dell'Aeronautica Militare. Questo primo frammento, *Kyrie* per orchestra di fiati e percussioni, fu il nucleo strutturale di una prima versione della *Missa*, comprendente *Kyrie*, *Gloria* e *Agnus Dei*, eseguita nella cattedrale Santa Reparata di Nizza per l'inaugurazione del Festival di Musica Sacra del giugno 2000, con l'Orchestre Philharmonique e il Coro di voci bianche dell'Opera di Nizza, diretti dall'autore. La *Missa brevis* è dedicata all'Abbé Navarre, direttore del Festival e canonico della cattedrale, egli stesso musicista, compositore e direttore d'orchestra. Dai suoni corrispondenti alle lettere della parola "Abbé" (la, si bemolle, si bemolle, mi) è tratta, a guisa di omaggio musicale, la cellula del *cantus firmus* della composizione, che permea tutta la struttura musicale della *Missa*. La versione definitiva risale al 2002. Ai brani originali aggiunti a completamento il *Sanctus* e il *Benedictus*, escludendo delle cinque sezioni canoniche solo il *Credo*. La prima esecuzione della versione definitiva ebbe luogo al Festival di musica sacra di Monreale nel dicembre 2002, nella splendida cornice della cattedrale, con la banda dell'Aeronautica Militare diretta da Patrizio Esposito e il Coro di voci bianche del Teatro Massimo di Palermo, diretto da Marcello Iozzia.

L'orchestrazione della *Missa* per 29 strumenti a fiato e 3 percussioni si ispira alle sonorità della musica sacra veneziana, rinascimentale e barocca, sfruttando ampiamente gli effetti di risonanza generati dall'ambiente, senza nascondere un'influenza evidente della tradizione neoclassica novecentesca di Casella, Stravinsky e Petrassi. Il coro di voci bianche è usualmente rinforzato per ragioni di "peso acustico" e, secondo le necessità, da un gruppo di voci femminili, ma è trattato in maniera adatta alla mentalità infantile in un clima giocoso, con numerose allitterazioni, semplici sillabazioni, effetti percussivi come lo schiacciare delle mani. Questo non pregiudica che l'atmosfera generale della *Missa*, per contrasto, abbia momenti di intensa drammaticità come nel *Kyrie* iniziale o nell'*Agnus Dei*, quando dalla massa corale e orchestrale emerge una singola voce, quasi a simboleggiare l'Agnello sacrificale.

Marcello Panni