

martedì 12 settembre 2006
ore 17

Conservatorio
Giuseppe Verdi

PETER
MAXWELL DAVIES

London Sinfonietta
Oliver Knussen, direttore
Lucy Shelton, voce

Peter Maxwell Davies

(1934)

Crossing Kings Reach
per ensemble

Missa super L'Homme Armé
messa-parodia per voce e ensemble

De Assumptione Beatae Mariae Virginis
per ensemble

Oliver Knussen, direttore
Lucy Shelton, voce

London Sinfonietta

Sebastian Bell	flauto, ottavino
Gareth Hulse	oboe
Timothy Lines	clarinetto, clarinetto basso
Simon Haram	sassofono contralto
John Orford	fagotto, controfagotto
Martin Owen	corno
Andrew Crowley	tromba
Simon Wills	trombone
Rebecca Hirsch, Joan Atherton	violini
Paul Silverthorne	viola
Timothy Gill	violoncello
Enno Senft	contrabbasso
Clive Williamson	pianoforte, clavicembalo, celesta
Shelagh Sutherland	tastiera
David Hockings	percussioni
Sarah Holmes	concert manager
Patricia Mayes	personnel manager

Missa super L'Homme Armé

In illo tempore: Appropinquabat dies festus azymorum, qui dicitur Pascha: et quaerebant principes sacerdotum et scribae, quomodo Jesum interficerent: timebant vero plebem. Intravit autem Satanus in Judam, qui cognominabatur Iscariotes, unum de duodecim. Et abiit, et locutus est cum principibus sacerdotum et magistratibus, quemadmodum illum traderet eis. Et gavisi sunt, et pacti sunt pecuniam illi dare. Et spondit. Et quaerebat opportunitatem, ut traderet illum sine turbis.

Domine, tecum paratus sum, et in carcerem et in mortem ire.

Dico tibi, Petre: Non cantabit hodie gallus, donec ter abneges nosse me.

Vere et hic cum illo erat: nam et Galilaeus est.

Homo, nescio, quid dicis.

Et continuo adhuc illo loquente cantavit gallus.

Et conversus Dominus respexit Petrum.

Et recordatus est Petrus verbi Domini, sicut dixerat:

Quia priusquam gallus cantet, ter me negabis.

Et egressus foras Petrus flevit amare.

Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem.

Hic est calix novum Testamentum in sanguine meo, quod pro vobis funditur. Verumtamen ecce manus tradentis me mecum est in mensa. Verumtamen vae homini illi, per quem tradetur.

In quel tempo, si avvicinava la festa degli Azzimi, chiamata Pasqua, e i sommi sacerdoti e gli scribi cercavano il modo per togliere Gesù di mezzo, ma temevano il popolo. Allora Satana entrò in Giuda, detto Iscariota, che era nel numero dei Dodici. Ed egli andò a discutere con i sommi sacerdoti e i capi delle guardie sul modo di consegnarlo nelle loro mani. Essi si rallegrarono e si accordarono di dargli del denaro. Egli fu d'accordo e cercava l'occasione propizia per consegnarglielo di nascosto dalla folla. (Lc 22, 1-6)

«Signore, con te sono pronto ad andare in prigione e alla morte».

«Pietro, io ti dico: non canterà oggi il gallo prima che tu per tre volte avrai negato di conoscermi».

(Lc 22, 33-34)

«In verità, anche questo era con lui; è anche lui un Galileo». «O uomo, non so quello che dici».

E in quell'istante, mentre ancora parlava, un gallo cantò. Allora il Signore, voltatosi, guardò Pietro, e Pietro si ricordò delle parole che il Signore gli aveva detto: «Prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte».

E, uscito, pianse amaramente. (Lc 22, 59-62)

«Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me».

«Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue, che viene versato per voi. Ma ecco, la mano di chi mi tradisce è con me, sulla tavola; ma guai a quell'uomo dal quale è tradito». (Lc 22, 19-22)

Traduzione di Pietro Mussino

Ititoli di questo concerto portano l'attenzione su una componente specifica della personalità di Peter Maxwell Davies, cioè la sua inclinazione alla parodia, intesa sia nel senso di una ripresa e di un'elaborazione di opere o temi preesistenti, sia nel senso più dissacratorio e ironico. La *Missa super L'homme Armé* (1968) dà risalto a una parodia venata di ombre sinistre, una connotazione espressa per mezzo di elaborati processi di trasformazione musicale, per cui, di un passaggio di canto gregoriano, viene percepita la graduale metamorfosi in qualcosa di opposto e perturbante.

De Assumptione Beatae Mariae Virginis fu scritta nel 2001 per un nuovo gruppo musicale danese (The Athelas Ensemble). Gran parte dell'elaborata struttura consiste in adattamenti e sottili trasmutazioni di un'originale melodia gregoriana (*Quae est ista, quae ascendit?*), inizialmente enunciata da un triste, languido assolo di trombone, più avanti modificato e sviluppato melodicamente e armonicamente da un uso intensivo di "quadrati magici". Vi sono vivaci scambi strumentali: la marimba in particolare svolge un ruolo significativo e, in contrasto con il sereno passaggio in tempo lento, uno scherzo assai fiorito fa spazio a piroette particolarmente brillanti degli strumenti solisti. Poco dopo la prima di *De Assumptione* a Copenhagen nel 2002, Max ricevette una commissione dalla Arup Associates, un'associazione di architetti progettisti, per *Crossing Kings Reach*. Questa nuova opera doveva celebrare il completamento del nuovo ponte sopra il Tamigi (il Millennium Bridge) dell'architetto Lord Newman Foster, che collega la cattedrale di St. Paul, nella storica City romana di Londra a nord del fiume, con la nuova Tate Modern Gallery, situata sulla riva sud. Quando il ponte fu aperto, si scoprì che, mancando alcuni supporti, quando veniva attraversato da un gran numero di pedoni produceva un fastidioso dondolio: per questa ragione è divenuto presto noto tra i londinesi come il "ponte barcollante". La musica di Davies allude a un viaggio immaginario a piedi lungo il Millennium Bridge, da nord a sud del fiume, pieno di divertenti incidenti e inaspettati incontri. Con un'abile orchestrazione e molte briose variazioni tematiche, Max riesce a rendere l'inquietante barcollio del ponte, con una malcelata carica ironica, dato che l'intenzione ufficiale della committenza era di annunciare la soluzione del problema.

Livio Aragona

Note del compositore

Il progetto di un lavoro che sottolineasse la riapertura del ponte Arup mi riempì di un misto di desiderosa attesa – la sollecitazione che esercitava una così bella costruzione – e del timore che il carattere celebrativo della musica che mi era stata richiesta ne condizionasse il profilo. Mi furono mostrati i piani della struttura a tutti gli stadi di concezione e di realizzazione, e io stesso attraversai il ponte, quell'estate, per sperimentare in prima persona il lavoro di correzione del suo ben noto barcollio. Mi resi conto del profondo, perfino archetipico significato di cui si caricava l'attraversamento a piedi del ponte, dalla cattedrale di St. Paul sulla riva settentrionale del Tamigi alla Tate Modern Gallery sulla riva sud, e ne colsi gli aspetti anche non intenzionalmente divertenti: non solo l'oscillazione, ma anche il passaggio dall'ambiente intriso dei tratti dell'*establishment* religioso e politico, all'appena contenuta anarchia del regno dell'arte moderna (un passaggio all'atmosfera così differente della Cattedrale sud poteva essere per me motivo già sufficiente di ispirazione!).

Più riflettevo sui progetti, più ero attratto da una struttura musicale ricca di sovrapposizioni, come cavi intrecciati, punteggiata da accordi statici, che si spostano rispetto alla prospettiva principale come piloni contro i quali continuamente si rimodula la superficie dell'acqua. Siccome il tempo musicale non procede in linea retta, ma la sua velocità dipende dalle accelerazioni o dalle decelerazioni del battito cardiaco, determinato in parte dall'adeguamento o dall'elusione di un orizzonte d'attesa estetico (sicché la ripetizione letterale di un materiale alla velocità originale può sembrare più lenta, in misura corrispondente al grado di tensione e di attenzione determinata da abbellimenti, cambi di armonia, ellissi, e via dicendo), decisi che le disposizioni simmetriche dei piloni sarebbero state troppo ovvie, così procedetti a interruzioni dello sviluppo musicale in punti strategici, dove un cambio di attacco è indicato con accordi "a scatto".

Per definire il concetto di "ponte" al suo livello più essenziale, come transizione dalla nascita alla morte, ricorsi a un canto gregoriano, *Nudus egressus sum de*

utero, e a un adattamento di quel testo in lingua inglese estratto dal mio oratorio *Job*: «Naked I came from my mother's womb, and naked I will return there» (Nudo venni dal grembo di mia madre, e nudo vi ritornerò), la cui melodia è basata sulla prima parte del canto originario. L'intera struttura si fonda su questi due pilastri, sebbene il primo processo di trasformazione al quale i due frammenti sono sottoposti ricorra a quadrati magici di sette-otto note (tradizionalmente associati ai pianeti di Venere e di Marte), in ciascun caso attraverso trasposizioni dell'originale; questo, nel momento in cui la loro identità viene sedimentata a più livelli nella struttura, rende possibile connessioni intervallari, punti di simmetria armonica, strutture isometriche e una moltitudine di riferimenti interni che altrimenti sarebbero risultati troppo elaborati.

Orchestrai il lavoro per l'organico della London Sinfonietta: quattro legni più sassofono contralto, corno, tromba, trombone, pianoforte, percussioni e cinque archi soli (gli uffici della London Sinfonietta si trovano convenientemente al capo sud del ponte).

Si comincia con l'enunciazione del canto per la cerimonia del rito anglicano, all'interno di St. Paul, percepito non solo con i noti echi della chiesa, ma anche attraverso una leggera confusione in cui risuonano gli accordi, probabilmente frutto di un'eccessiva auto-indulgenza per celebrare l'apertura del ponte.

Quando lasciamo St. Paul, il corale volge in una marcia militare, che si dissolve nei suoni della strada. Segue un Allegro, una struttura isometrica intrecciata ad accordi d'archi tenuti – i piloni – a punteggiare la corrente. Un breve sviluppo delinea strani personaggi: sono pedoni che vanno avanti e indietro sul ponte (il materiale si muove in avanti con un crescendo e indietro con un diminuendo). Ogni susseguente senso di ricapitolazione è un'illusione: l'altra riva sarà un luogo differente, e le armonie principali ne risulteranno mutate.

Il tempo si dilata e noi ascoltiamo alla fine un'assorta contemplazione del canto gregoriano e la sua derivazione estratta da *Job*. Il tutto, comunque, si inverte rapidamente producendo un effetto inquietante, e l'intera struttura sviluppa un cronico barcollio, prima di essere portata sotto controllo in un Largo, che ho immaginato

come il punto di stasi più importante del lavoro: punto di una quieta, intensa meditazione.

Una quasi-ricapitolazione dell'Allegro (in realtà un vero e proprio attraversamento del ponte) conduce alla terra ferma e a un ritorno del materiale d'apertura. Siamo ora nella Tate Modern, e il nostro canto piano è indebolito e messo a dura prova da un'irriverente atmosfera carnevalesca. Infine, oboe e flauto tracciano in tutta calma una breve e lenta enunciazione del canto originale e del suo derivato, come un "sic transit Gloria (!) mundi" di commento, la cui conclusione ho cercato di lasciare aperta, come un finale senza cancelli.

Traduzione di Livio Aragona

La *Missa super L'Homme Armé* iniziò come un esercizio, ovvero il completamento delle sezioni non finite di un'anonima messa del XV secolo sul canto popolare *L'Homme Armé*, realizzato in stile quattrocentesco. Mentre vi lavoravo, si presentarono altre possibilità di elaborazione.

Dal punto di vista formale il lavoro è simile ai miei *Hymnos* per clarinetto e pianoforte: vi sono tre sezioni, ognuna suddivisa in tre ulteriori sottosezioni, che corrispondono a quelle originali dell'*Agnus Dei* nella messa. L'elaborazione originale scaturisce dal capitolo dell'*Ulisse* di Joyce, che corrisponde al capitolo sul Ciclope in Omero. In Joyce una conversazione in taverna è interrotta dall'inserimento di alcuni motivi secondari, che partono da una piccola idea di passaggio all'interno del racconto principale e la amplificano spesso in modo sproporzionato, in uno stile che non mostra alcuna relazione con quello dell'idea iniziale, dalla quale tuttavia quegli inserti erano scaturiti. Si tratta spesso di una parodia, del resoconto di un matrimonio alla moda tratto da un giornale, ad esempio, o del Credo Anglicano.

La musica si avvia con la melodia originale de *L'Homme Armé*, riarmonizzata nelle linee strumentali in un aggiornato stile *pop*. Il primo soggetto secondario presenta l'inizio dell'*Agnus Dei* quattrocentesco in modo più o meno definito. Ma via via che il brano procede, le

sezioni incomplete dell'*Agnus Dei* originale sono “riempite” da interventi musicali che trasformano il materiale di base in episodi la cui parentela con l'idea di partenza risulta allentata. Nondimeno, la melodia originaria riaffiora qua e là dal tessuto sonoro in forma stilizzata, talvolta distorta, intrecciando relazioni imprevedibili tra il materiale di superficie e quello di sfondo. Due di queste “distorsioni” sono pre-registrate su un disco a 78 giri, sul quale un organo suona dapprima una falsa versione quattrocentesca – e nella registrazione è simulato un graffio sulla facciata del disco – e in seguito un inno pseudo-vittoriano sulle parole “Ecce manus tradentis”. Frammenti di testo di San Luca si inseriscono nella musica, che perlopiù resta puramente strumentale.

Il brano potrebbe forse essere interpretato come la frantumazione, il progressivo “scheggiarsi” di ciò che resta dell'originale quattrocentesco, con l'amplificazione e la distorsione di ogni frammento attraverso diversi “specchi” stilisticamente variati; il tutto si conclude con la dissoluzione di questo processo nell'ultima sezione di pianoforte meccanico.

Per *De Assumptione Beatae Mariae Virginis* (2001) ho preso in prestito il titolo del brano da un capitolo della *Legenda Aurea*, una compilazione duecentesca (ampiamente mitizzata) delle vite dei santi, scritta dal monaco domenicano Jacopo da Varagine.

La prosa latina è piena di iperboli agiografiche, talmente dense da provocare nel lettore moderno un sorriso accondiscendente. Fu papa Pio XII, mezzo secolo fa, a promulgare un'enciclica sull'Assunzione corporea della Vergine: in essa si richiedeva ai cattolici, come atto di fede, di credere che Maria salì effettivamente e fisicamente al cielo. In precedenza si raccomandava loro semplicemente di non sollevare dubbi sulla veridicità dell'evento.

Una recente rilettura della *Legenda Aurea* risvegliò il mio interesse verso questo soggetto apparentemente arcano. Al tempo dell'enciclica, come studente inesperto, mi ero meravigliato di come questa dottrina fosse fantasiosa e illogica. Poco più tardi lessi nella *Risposta a Giobbe* di Jung alcuni commenti che sem-

bravano renderla sensata: ciò che Pio XII aveva ottenuto, forse senza la consapevolezza del significato che altri avrebbero potuto leggere nella dottrina, era una modifica della stessa Santissima Trinità. A Dio Padre, Figlio e Spirito Santo si era ora aggiunto un quarto elemento ufficialmente riconosciuto, una “Santissima Quaternità”, dunque, il cui ultimo componente, la Vergine Maria, rappresentava senza possibilità di equivoco il principio femminile. L’enciclica si poteva quindi interpretare come il riconoscimento dell’*ewig Weiblich* (l’eterno femminile) in una matrice religiosa a dominante maschile, o come il riconoscimento dell’anima nella psiche personale.

Il mio lavoro è quindi una tardiva celebrazione di questa comprensione paradossale – giunta in un certo senso “dalla porta posteriore” – posta in termini musicali spesso non agiografici, ma piuttosto collegati in gran parte con le mie esperienze studentesche a Roma durante gli anni Cinquanta. Ero solito, ad esempio, portare il mio *Liber Usualis* (la grande raccolta dei canti gregoriani per tutte le occasioni liturgiche) a Sant’Anselmo, sull’Aventino, per seguire i più austeri riti gregoriani e, all’estremo opposto, assistere alla messa papale in San Pietro, con Pio XII stesso portato in trionfo su un magnifico trono da due ali di giovani, tra le assordanti acclamazioni di “viva il Papa”.

Il brano inizia con un trombone che esegue il canto *Quae est ista, quae ascendit sicut aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol*, canto tipico della festa dell’Assunzione, il 15 agosto. Ciò che mi interessava in questo caso era il riferimento al *Cantico dei Cantici*: è la Sulamit del Vecchio Testamento, in tutta la sua straordinaria ed esplicita sensualità, che diventa qui la Beata Vergine stessa ascendente al cielo, un paradosso esplorato dalla musica.

Cercare di descrivere lo scopo, la natura e il senso del paradosso in musica non è solo difficile, ma è probabilmente controproducente: credo che qui sia sufficiente indirizzare lo spettatore verso il tipo di ascolto che gli si richiede.

La frase del trombone conduce a un Allegro nel quale si esplora l’“idea di Assunzione” attraverso immagini musicali, di volo e di sospensione.

Segue a questo punto un Adagio, all'inizio sobrio e contemplativo, che tuttavia incorpora man mano alcune immagini musicali che ricordano le più estreme figurazioni visive post-barocche dell'Assunzione.

Il movimento successivo è uno Scherzo, che da una parte è una ripresa variata dell'Allegro iniziale, dall'altra introduce alcune nuove possibilità musicali, che derivano dal ripiegarsi su se stessa della melodia gregoriana.

L'ultima sezione è costituita da una sequenza di recitativi dinamici, nei quali la tromba riveste un ruolo di rilievo – immaginavo qui il volo della Beata Vergine Maria trasformato in un certo senso in quello di un'aquila dorata – e quindi, infine, un Adagio davvero contemplativo. Tutte le sezioni si avvicendano senza soluzione di continuità.

Assumptione è scritto per quattro legni, tre ottoni, tastiera, percussioni e quintetto d'archi.

Peter Maxwell Davies

Traduzione di Giovanni Bietti

Orchestra campione della musica d'avanguardia, la **London Sinfonietta** da quasi 38 anni interpreta con successo sulla scena internazionale le espressioni più avanzate della musica contemporanea. Formatasi nel 1968, forte di un repertorio che comprende i capolavori del Novecento, ha eseguito pagine di Xenakis, Messiaen, Reich, Adams, Kagel, Carter, Andriessen, Ligeti, Boulez, Birtwistle, Knussen, Takemitsu, Pärt e Gorecki, che ne hanno fatto conoscere in tutto il mondo le grandi doti di energia, creatività e virtuosismo.

Una delle attività fondamentali della London Sinfonietta è quella di fornire opportunità a giovani compositori e artisti: lo State of the Nation è un appuntamento annuale di performance e workshop di grande prestigio per nuovi talenti. Nel 1983 è stata la prima orchestra a inaugurare un programma di educazione musicale che ha prodotto, solo negli ultimi dieci anni, più di duecento progetti educativi, oltre a siti web dedicati a insegnanti e studenti. L'apertura verso altre forme artistiche comprende i lavori con Steve Reich e la Akram Dance Company e una coproduzione con l'etichetta Warp. London Sinfonietta è Artista Associato del South Bank Centre di Londra. Per saperne di più www.londonsinfonietta.org.uk

London *Sinfonietta*

La musica di **Oliver Knussen** occupa un posto di tutto rispetto nei programmi dei teatri e delle sale da concerto internazionali: la sua Terza Sinfonia, l'opera *Where the Wild Things Are* e il Concerto per violino sono fra le opere inglesi più rappresentate. La testimonianza della sua posizione di spicco nel panorama musicale contemporaneo è confermata dalle numerose presenze come direttore d'orchestra in tutto il mondo: in questa veste ha collaborato a lungo con compositori come Elliott Carter, Alexander Goehr, Hans-Werner Henze, Mauricio Kagel, Toru Takemitsu, Magnus Lindberg, George Benjamin e Mark-Anthony Turnage, e ha fornito un grande incoraggiamento ai giovani colleghi con

il suo lavoro a Tanglewood e i corsi di composizione alla Britten-Pears School di Snape. È stato membro onorario della Royal Philharmonic Society e dell'American Academy of Arts and Letters e ha ricevuto un dottorato onorario dalla Royal Scottish Academy of Music and Drama. Nel 2006 gli è stato conferito il premio Nemmers, ultimo fra i molti riconoscimenti ricevuti per la sua carriera.

Lucy Shelton ha intrapreso una brillante carriera come interprete di musica contemporanea: più di 50 lavori di famosi compositori sono stati scritti appositamente per lei, inclusi *Of Challenge and Of Love* e *Tempo e Tempi* di Elliott Carter, *Whitman Settings* di Oliver Knussen, *Sparrows* e *Magabunda* di Joseph Schwantner, *Flower of the Mountain* di Stephen Albert e l'opera *Rage d'Amours* di Robert Zuidam. Ha partecipato alla prima esecuzione assoluta de *L'icône paradoxale* di Grisey con la Los Angeles Philharmonic, ha cantato *Le visage nuptial* di Boulez diretta dal compositore, *The Sayings of Peter Bornemisza* di Kurtág con Andras Schiff, e ha debuttato al festival di Aldeburgh nella prima di *Sing, Ariel* di Goehr. Oltre alle sue notevoli interpretazioni di *Passaggio* di Berio con l'Ensemble Intercontemporain e del *Prigioniero* di Dallapiccola ai BBC Proms, va segnalata la sua partecipazione all'innovativa messa in scena del *Pierrot lunaire* di Schönberg con il Da Camera Ensemble di Houston, l'Ensemble Eight Blackbird e la Blair Thomas Puppet Company.

