

martedì 19 settembre 2006
ore 17

Conservatorio
Giuseppe Verdi

Omaggio ad Aribert Reimann

Valentina Valente, soprano
Erik Battaglia, pianoforte
Sergio Delmastro, clarinetto

Aribert Reimann

(1936)

Tre Lieder su poesie di Gabriela Mistral (1959)

Besessenheit

Scham

Ekstase

Prima sonata per pianoforte (1958)

Allegro con spirito

Andante

Presto

Kinderlieder (1961)

"wo ist der vater..."

"willst du reiten..."

"die schlange ist gestorben..."

"halte den stein..."

"gib mir den apfel..."

"mit meinem zeigefinger..."

"schlaf kind..."

Solo per clarinetto (2000)

Impression IV (1961)

Valentina Valente, soprano

Erik Battaglia, pianoforte

Sergio Delmastro, clarinetto



Aribert Reimann in un disegno di Dietrich Fischer-Dieskau

Drei Lieder

nach gedichten von Gabriela Mistral

(testo tedesco di Albert Theile)

I. Besessenheit

*Er rührt mich an im Abendtau;
er blutet in den Sonnenuntergängen;
mit dem Mondstrahl sucht er
mich in allen Klüften.*

*Gleich Christus bei Thomas
senkt er meine bleiche Hand,
auf dass ich es nicht vergesse,
in seine nasse Wunde.*

*Ich wolle sterben, sagte ich ihm,
und er will es nicht.
In den Windstößen will er mich ertasten,
im Schneetreiben mich bedecken;*

*durch meine Träume geht er,
nahe vor meinem Gesicht,
er ruft mich im grünen
Tuch der Bäume.*

*Ob ich den Himmel gewechselt?
Ich ging ans Meer, in die Berge.
Er schritt neben mir,
war Gast, wo ich zu Gast war.*

*Denn du, achtlose Leichenwäscherin,
schlossest seine Lider nicht,
faltetest seine Hände im Sarge nicht, zum Beten!*

II. Scham

*Wenn du mich anblickst, werd' ich schön,
schön wie das Riedgras unterm Tau.
Wenn ich zum Fluß hinuntersteige,
erkennt das hohe Schilf mein sel'ges
Angesicht nicht mehr.*

*Ich schäme mich des tristen Munds,
der Stimme, der zerriss'nen meiner rauhen Knie.
Jetzt, da du mich, herbeigeeilt, betrachtetest
fand ich mich arm, fühlt' ich mich bloß.*

*Am Wege trafst du keinen Stein,
der nackter wäre in der Morgenröte
als ich, die Frau, auf du deinen Blick
geworfen, als du sie singen hörtest.*

Tre Lieder

su poesie di Gabriela Mistral

(traduzione condotta anche sull'originale spagnolo)

I. Ossessione

Mi tocca nella rugiada;
sanguina a occaso;
mi cerca con il raggio
di luna in tutti gli anfratti.

Come Cristo a Tommaso
mette la mia mano smunta,
affinché io non dimentichi,
nella sua ferita madida.

Gli dissi io voglio morire,
ma lui non vuole,
per palparmi nel vento,
per coprimi nella neve;

per muoversi nei miei sogni,
dinanzi al mio viso,
per chiamarmi nel verde
manto degli alberi.

Che io abbia cambiato cielo?
Ho raggiunto il mare e i monti.
Egli mi camminava appresso,
fu ospite dov'ero ospite.

Ché tu, necrofora noncurante,
non hai chiuso le sue palpebre,
non hai composto le sue braccia nella bara!

II. Vergogna

Se tu mi guardi, divento bella,
bella come l'erba baciata dalla rugiada.
Non riconosceranno il mio viso beato
le alte canne quando
scenderò al fiume.

Mi vergogno della mia bocca triste,
della mia voce rotta e delle mie ginocchia ruvide.
Ora che tu venisti e mi guardasti
mi ritrovai povera, nuda.

Per via non v'è una pietra
che sia più nuda nel crepuscolo
di questa donna cui gettasti
uno sguardo, al sentirla cantare.

*Ich werde schweigen, keiner soll mein Glück
erschauen, der durch das Flachland schreitet,
den Glanz auf meiner plumpen Stirn nicht einer
sehen, das Zittern nicht von meiner Hand.*

*Die Nacht ist da. Aufs Riedgras fällt der Tau.
Senk lange deinen Blick auf mich.
Umbüll mich zärtlich durch dein Wort.
Schon Morgen wird, wenn sie zum Fluß
Hinuntersteigt, die du geküsst, von Schönheit strahlen.*

III. Ekstase

*Senk jetzt, Christus, mir die Lider,
leg mir Raubreif auf den Mund.
Alle Stunden sind überzählig,
alle Worte gesagt.*

*Er sah mich an, wir blickten uns beide an,
lange und schweigend, die Pupillen starr
wie im Tode. Das weiße Entsetzen,
das die Gesichter bleicht, die dem Erloschen
nahe, schimmerte auf unserem Antlitz.
Nach diesem Augenblick nichts bleibt!*

*Erregt sprach er zu mir. Und ich zu ihm
mit wirren Worten, aufgebrochen,
zerrissen durch Überfülle, Drangsal, Angst.
Ich sprach zu ihm von Schicksal, seinem, meinem,
verhängnisvoll geknetet aus Blut und Tränen.*

*Hernach ich weiß nichts bleibt!
Nichts! Der Duft der meine Wange streift,
sich rasch verflüchtigt.*

*Taub mein Obr, mein Mund versiegelt.
Was hat für meine Augen Anrecht noch
auf dieser bleichen Erde!
Nicht die blutende Rose,
nicht der verschwiegene Schnee!*

*So bitt' ich, Christus, Dich,
zu dem aus Hungersängsten
ich nicht schrie: Halt' meine Pulse an;
senk endlich mir die Lider!*

*Schütze mir vor dem Sturmwind das Fleisch,
darin seine Worte kreisten. Befrei mir dies Bild
vom barten Licht des nahen Tags.
Nimm mich auf, erfüllt wie ich komme,
erfüllt wie die Erde, von der Flut überspült.*

Io starò in silenzio: chi passa per la piana
non dovrà vedere la mia felicità,
non dovrà notare il fulgore sulla mia fronte
tozza, né il tremore delle mie mani.

È notte e sull'erba cade la rugiada;
guardami a lungo e
parlami con dolcezza.
E quando al mattino scenderà al fiume
colei che baciasti irradierà bellezza.

III. Estasi

Ora, Cristo, chiudimi le palpebre,
mettimi brina sulla bocca.
Il novero delle ore è colmo,
ogni parola è detta.

Mi guardò, ci osservammo in silenzio,
a lungo, le pupille fisse come
nella morte. Il bianco raccapriccio,
che rende pallidi i visi in agonia,
luccicò sui nostri sguardi.
Dopo questo istante non resta nulla!

Egli mi parlò in modo convulso,
ed io a lui con parole confuse, dilaniate
dalla pienezza, dal tormento e dall'angoscia.
Gli parlai del suo destino e del mio destino,
funesto impasto di sangue e lacrime.

Dopo di questo, lo so, nulla resta!
Nulla! Il profumo che riga le mie guance,
rapido si volatilizza.

Il mio orecchio è sordo, la mia bocca sigillata.
Cos'ha ancora diritto ai miei occhi
su questa pallida terra!
Non la rosa in fiore,
non la neve discreta!

Perciò, Cristo, imploro Te,
cui non mi rivolsi urlando nell'angoscia
della fame: ferma i miei battiti;
chiudimi infine le palpebre!

Proteggi la mia carne dal vento,
che voltola le sue parole. Togli dalla brutale
luce del giorno che viene la sua immagine.
Prendimi, satura come sono, satura
come la terra che la piena inonda.

Kinderlieder (Werner Reinert)

I

*wo ist der vater
wo ist die mutter*

*der vater weint im weißdornstrauch
die mutter weint im rotdornstrauch*

II

*der sommer ist fortgeflogen
mit seinen harten flügeln
mit seinen roten krallen
mit seinem schnabel aus licht*

*wir hatten kein netz
wir hatten kein wort*

*jetzt stehen die herzen kahl
unter den wolken*

III

*willst du reiten
ich sattle dir den morgen*

*willst du schwimmen
ich staue dir das licht*

*willst du wandern
ich schenke dir ein tal*

*darin ist der habicht
darin ist die taube*

wie du die flügel liebst

IV

*die schlange ist gestorben
ihr auge ist ein stein
ihre haut ist eine rinde
ihr schwanz ist ein stock*

*wer wirft den stein in den brunnen
wer schält die rinde vom stamm
wer legt den stock in das feuer*

*geh du zum wasser
lauf du in den wald
ich suche die flamme*

Canti di bambini

I

dov'è il padre
dov'è la madre

il padre piange nel cespuglio di biancospino
la madre piange nel cespuglio di rosaspina

II

l'estate è volata via
con le sue dure ali
con i suoi artigli rossi
con il suo becco di luce

non avevamo nido
non avevamo parole

ora i cuori son spogli
sotto le nuvole

III

vuoi cavalcare
io sello per te il mattino

vuoi nuotare
io fermo per te la luce

vuoi camminare
io ti regalo una valle

con l'astore
e la colomba

se tu ami le ali

IV

il serpente è morto
il suo occhio è una pietra
la sua pelle è una corteccia
la sua coda è un bastone

chi butta la pietra nella fonte
chi toglie la corteccia dal tronco
chi mette il bastone nel fuoco

vai tu alla fonte
corri tu verso il bosco
io cerco la fiamma

V

*halte den stein an das ohr
er singt den tag und die nacht*

*halte den tag an das ohr
er singt die nacht*

halte die nacht an das ohr

VI

*gib mir den apfel
ich gebe dir die feige
die feige ist saftig
die feige ist süß*

*gib mir das pferdchen
ich gebe dir die wolke
die wolke ist heiter
die wolke ist zart*

VII

*mit meinem zeigefinger
zähle ich die nacht*

*mit meinem mittelfinger
locke ich den mond*

*mit meinem kleinen finger
hüte ich das schweigen*

*der ringfinger schließt alle gitter auf
um meinen daumen sammeln sich die zwerge*

VIII

*schlaf kind
die schlangen haben milch
an langen flüssen trinkt der sandmann*

*schlangen haben milch
an langen flüssen
schlaf kind*

*schlaf kind
schlangen
trinkt der sandmann*

*trink
schlaf
kind*

V

accosta la pietra all'orecchio
essa canta il giorno e la notte

accosta il giorno all'orecchio
esso canta la notte

accosta la notte all'orecchio

VI

dammi la mela
io ti dò il fico
il fico è succoso
il fico è dolce

dammi il cavallino
io ti dò la nuvola
la nuvola è serena
la nuvola è delicata

VII

col mio indice
io conto la notte

col mio medio
io adesco la luna

col mio mignolo
io sorveglio il silenzio

l'anulare apre tutti i cancelli
intorno al mio pollice si radunano i nani

VIII

dormi bimbo
i serpenti hanno il latte
al lungo fiume s'abbevera sabbiolino

serpenti hanno latte
al lungo fiume
dormi bimbo

dormi bimbo
serpenti
beve sabbiolino

bevi
dormi
bimbo

Impression IV (Edward Estlin Cummings)

*the hours rise up putting off stars and it is
dawn
into the street of the sky light walks scattering poems*

*on earth a candle is
extinguished the city
wakes
with a song upon her
mouth having death in her eyes*

*and it is dawn
the world
goes forth to murder dreams...*

*i see in the street where strong
men are digging bread
and i see the brutal faces of
people contented hideous hopeless cruel happy*

and it is day,

*in the mirror
i see a frail
man
dreaming
dreams
dreams in the mirror*

*and it
is dusk on earth
a candle is lighted
and it is dark.
the people are in their houses
the frail man is in his bed
the city*

*sleeps with death upon her mouth having a song in her eyes
the hours descend,
putting on stars...*

in the street of the sky night walks scattering poems

Impressione IV

le ore sorgono spegnendo stelle ed è
l'alba
nella via del cielo la luce cammina sparpagliando poesie

sulla terra una candela viene
spenta la città
si sveglia
con una canzone sulle
labbra e con la morte negli occhi

ed è l'alba
il mondo
continua a uccidere i sogni...

guardo nella strada dove uomini
forti addentano pane
e vedo le facce brutali delle
persone soddisfatte atroci disperate crudeli felici

ed è giorno,

nello specchio
vedo un uomo
fragile
che sogna
sogni
sogni nello specchio

e viene
il crepuscolo sulla terra
una candela viene accesa
ed è buio.
le persone sono a casa
l'uomo fragile è nel suo letto
la città

dorme con la morte sulle labbra e una canzone negli occhi
le ore discendono
e accendono stelle...

nella via del cielo la notte cammina sparpagliando poesie

Traduzioni di Erik Battaglia

Per i 70 anni di Aribert Reimann

Alla fine degli anni '40, periodo che la musicologia idealistica identifica con la decadenza ultima del Lied tedesco, Aribert Reimann comincia a comporre *Lieder*. Il primo risale al 1946, scritto dunque all'età di 10 anni. Più o meno precoce come Richard Strauss che, dopo 80 anni passati a crearne di magistrali, proprio in quell'immediato tragico dopoguerra concepiva i *Quattro ultimi Lieder*, alla cui crepuscolare bellezza si deve l'errata convenzione storiografica di far finire appunto in quel momento quella secolare vicenda. In realtà una fine non vi fu mai, ma la "crisi del Lied" (per usare il titolo – interrogativo, però – dell'unico saggio critico scritto da Aribert Reimann) risale a molti anni prima: Webern e Schönberg scrivono i loro ultimi lavori all'avvento di Hitler; lo stesso Strauss aveva di fatto chiuso la vera parabola della sua *opus* *liederistica* alla fine della Prima Guerra Mondiale. Uno dei problemi, al di là dell'impossibilità "spirituale" di comporre *Lieder* in un periodo di apocalisse della civiltà e del senso storico, era quello di conciliare il naturale progresso del linguaggio musicale con la necessaria finalit  pratica di qualsivoglia composizione per voce e pianoforte: l'immediatezza del gesto esecutivo. Ancora i pi  difficili *Lieder* di Webern, previo uno studio arduo e ostico, rispondono a questo principio: l'esecuzione come catarsi del processo compositivo, e non come sua riproposizione. Aribert Reimann, quando a met  degli anni '50 crea i suoi primi *Lieder* "professionali",   un pianista di eccezionale valore, un accompagnatore e un *coach* di lusso per tutto ci  che attiene alla musica contemporanea a Berlino. Conosce cos  Dietrich Fischer-Dieskau, che in quegli anni   il principale artefice del riscatto etico della cultura poetico-musicale tedesca. Il sodalizio tra i due   paragonabile a quello tra Schubert e il baritono Vogl, tra Wolf e il baritono J ger, e culminer  vent'anni dopo con la creazione dell'opera *Lear* (1978), capolavoro del nuovo melodramma la cui prima italiana ha avuto luogo a Torino qualche anno fa. Fischer-Dieskau  , del resto, solo uno dei fenomenali interpreti che hanno diffuso la musica di Reimann: basti pensare, tra gli altri, a Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Gidon Kremer, Julia Varady, Brigitte Fassbaender, Siegfried Palm, e al fenomenale Axel Bauni, uscito dalla scuola del didatta Reimann. Al Reimann esecutore si deve forse la pi  bella incisione dell'opera pianistica di Schönberg, e soprattutto una serie di registrazioni dei *Lieder* novecenteschi con Fischer-Dieskau: ma questo suo apporto specialistico non deve far dimenticare le superbe incisioni dei "classici", da Zelter a  ajkovskij, passando per

Winterreise e *Dichterliebe*, nonché una serie dedicata a un altro periodo di crisi, quello post-schumanniano. A fianco di questo impegno di divulgazione vanno ricordate le sue recenti trascrizioni per voce e quartetto d'archi di grandi cicli (i *Mignon-Lieder* di Schubert, gli *Heine-Lieder* di Mendelssohn, e molti altri). Al Reimann allievo di Blacher e Pepping (dimenticato maestro di tanti bellissimi Lieder), si deve la soluzione alla "crisi del Lied". Sin dall'inizio egli ha operato principalmente in due sensi: il passaggio dal carattere prevalentemente tedesco del gesto liederistico a una concezione di "letteratura universale", e il ritorno – senza mai rinunciare al linguaggio dell'avanguardia – all'immediatezza della forma "informale" del Lied. La sua scrittura va dal serialismo post-weberniano alle fasce sonore dell'avanguardia polacca, dalle reminiscenze berghiane (e quindi schumanniane) a quelle della musica indiana, dal pianismo percussivo a quello sperimentale "sulle corde": punto fermo della sua amplissima produzione liederistica è però il carattere mnemonico della scrittura, il gesto circolare che ancora la poesia a un'idea e non l'abbandona al descrittivismo continuo e non funzionale tipico della musica per poesia del secondo Novecento. Un accordo, un arpeggio grave e percussivo, un intervallo del canto, un timbro, un effetto sonoro: elementi che ritornano e, tornando, mutano nel loro divenire; così facendo, contribuiscono al divenire delle poesie stesse, dei testi che, in Reimann, non sono mai "pre-testi" per una pura invenzione musicale. Non per nulla egli è l'ideale compositore-interprete delle poesie di Paul Celan, cui ha dedicato innumerevoli capolavori nel corso degli ultimi 50 anni, contribuendo alla loro comprensione "biochimica" con la musica, che fornisce la chiave per l'implicita decodifica della parola ermetica. Dai *Celan-Lieder* scritti per Fischer-Dieskau nel 1960, a quelli del ciclo postumo di Gerusalemme (purtroppo mai per voce di soprano), grazie a Celan (e prima che musicarlo e imitarlo divenisse una moda) Reimann ha, per così dire, dimostrato l'essenza stessa del Lied, il mostrarsi della poesia tramite la musica senza altre mediazioni o sovrastrutture. Così ad esempio la parola *Blume*, (fiore) che Celan aveva inserito nella sua poesia poiché era stata la prima parola pronunciata dal figlio Eric, risuona nella musica di Reimann e nella voce di Fischer-Dieskau proprio come struggente e pura parola originaria, molto prima che il filosofo Gadamer rendesse nota quell'intenzione del poeta. Un incontro decisivo, insomma, paragonabile a quello di Wolf con Mörike, di Schönberg con George o di Schumann con Heine.

Il programma odierno esplora un momento della produzione di Reimann tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60, con

l'eccezione del recentissimo *Solo* per clarinetto, omaggio al compositore e alla sua continua giovinezza creativa.

I Lieder su poesie di Gabriela Mistral (ancora tradotte in tedesco, poi Reimann musicherà in originale Pavese, Quasimodo, Octavio Paz, Shakespeare, Louise Labè, Sylvia Plath, Michelangelo e molti altri) mascherano con la loro durezza oggettiva la struggente dimensione esistenziale dei versi: così la musica di Reimann media la sua capacità declamatoria con l'estrema mobilità intervallare, come ad esempio nel finale del secondo, che al *parlato* da "Berliner Ensemble" oppone la ripresa del canto, con una capacità narrativo-melodica ancora affine al Brahms dei Lieder sulla solitudine, o al Ravel esotico. Il finale del terzo sviluppa invece l'idea di un ostinato ritmico irregolare, mediato dalla violenza sonora del registro di passaggio e delle ottave pianistiche, che Webern aveva rimosso dal suo vocabolario. La *Sonata* (1958) è prossima a questi come quella in la maggiore D. 959 di Schubert è prossima a *Winterreise*; senza soffermarsi qui su motivi analitici, la cui ovvietà (la struttura a specchio come nelle *Variazioni* di Webern, ad esempio) è superata dalla specifica bellezza, come sempre avviene per i grandi maestri: basti notare la ripresa, nell'allucinato valzer finale, del tema dell'*Adagio*. Una prassi che spesso ritroviamo nei cicli liederistici di Reimann (i *Sonetti* di Shakespeare, ad esempio), che deriva direttamente dal suo mentore Schumann – non a caso egli è interprete insuperato del postludio di *Dichterliebe*. Del *Presto* si può ancora dire che esso rappresenta uno dei rari casi di mediazione tra il pianismo di Prokofiev e quello di Webern, il che implicitamente dichiara una digressione rispetto agli indirizzi dell'avanguardia tedesca di quegli anni.

I *Kinderlieder*, composti per Rita Streich, conducono nel linguaggio dell'avanguardia il gesto ludico della scena di Zerbinetta di Strauss, con riferimento alla dedicataria (n. 4); oppure introducono al grande vocalizzare che culminerà nel canto d'archi del *Lear* e nei grandi adagi delle opere strumentali (n. 5); infine isolano quasi metafisicamente gli archetipi del canto popolare universale, dunque della lingua stessa. Ritroviamo, ad esempio, la cellula portante delle ninne-nanne in 6/8 (*Geistliches Wiegenlied* di Brahms con la viola; *Mariä Wiegenlied* di Reger), lamenti, cavalcate e prodigi che ben conosciamo in Mahler, nei *Deutsche Volkslieder*, e perfino in Wolf-Ferrari. Un mondo recuperato alla musica moderna, quello della poetica infantile, e senz'altra inquietudine se non quella mitica propria del linguaggio dell'infanzia. *Impression IV*, su versi di Cummings, inaugura la tendenza verso una scrittura più libera, senza battute e con i valori intuitivi, che poi si risolverà nella grafia per linee orizzontali e gruppi rit-

mici sovrapposti delle opere successive. È infatti un canto libero come le poesie disperse nella notte metropolitana di Cummings, e proprio l'entropia notturna dei versi conduce la musica di Reimann al suo tratto metafisico, come già era successo con l'*Engführung* di Celan. Ma non certo musica da puntini di sospensione (cfr. Adorno: «I tre puntini suggeriscono l'infinità di pensieri e di associazione che appunto non ha il pennaiolo»), poiché anche la tendenza al caos viene in Reimann, per così dire, regolamentata tramite l'autonomo principio che sancisce il Lied come manifestazione del "contenuto di verità" della poesia, e non del "contenuto di realtà" percepito dal compositore. Se poi, come Reimann, il compositore è anche un grande interprete e un impareggiabile conoscitore della voce umana, allora lo spettro di una "crisi del Lied" si allontana e si può sperare che egli sia un caposcuola anche per le future generazioni. Un augurio che la sua vita e la sua arte si addentrino a lungo nel nostro secolo accompagni dunque l'esecuzione di oggi.

Erik Battaglia

Allieva di Elio Battaglia, vincitrice del Premio Mozart al X Concorso Internazionale Belvedere di Vienna nel 1991 e primo premio nel 1992 al Concorso Gayarre di Pamplona, **Valentina Valente** debutta alla Philharmonie di Berlino nel 1993 diretta da Claudio Abbado nel ruolo di Xenia in *Boris Godunov* di Musorgskij. Acclamata prima interprete italiana di *Lulu* di Alban Berg all'Opéra de Wallonie di Liegi, al Massimo di Palermo e all'Opera di Francoforte, per il Tricentenario della Monnaie di Bruxelles ha interpretato il monologo per soprano e orchestra da camera *Le rêve de Diotime* di Pierre Bartholomé; nel 2003 è stata Antigone in *Oedipe sur la route*, ruolo scritto per lei da Bartholomé e Bauchau, in prima mondiale a Bruxelles con José van Dam nel ruolo di Edipo. Artista poliedrica, ha cantato in opere di autori quali Nono, Reimann (è stata Cordelia nella prima italiana di *Lear* in scena al Teatro Regio di Torino per la regia di Ronconi) e Dallapiccola, ed è stata protagonista in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Weill-Brecht. Interprete di Lieder e romanze da camera, si è esibita con Erik Battaglia nelle maratone su Brahms e Schumann per Torino Settembre Musica, nell'integrale dei Lieder di Strauss al Festival Strauss di Perugia e nell'originale spettacolo *Suleika e lo specchio*, da lei stessa ideato ispirandosi al *Divan* di Goethe e a fonti della tradizione mediorientale. Nella prossima stagione 2007 sarà Marie nel *Wozzeck* di Alban Berg all'Opera di Roma.

Erik Battaglia nel 1984 ha vinto un concorso di composizione (presidente della giuria Elliot Carter) indetto dalla rivista «Piano Time». Ha iniziato la carriera nel 1986 accompagnando suo padre, il baritono Elio Battaglia. La sua attività concertistica, esclusivamente dedicata al repertorio liederistico, lo ha portato nelle migliori istituzioni musicali italiane ed europee (Staatsoper di Amburgo, Teatro La Monnaie di Bruxelles, Radio France di Parigi, Teatro Unter den Linden di Berlino). Con Lucio Gallo ha debuttato nel 1996 in due serate alla Brahms-Saal della Musikverein di Vienna. Ha accompagnato Nicolai Gedda in diverse occasioni, con melodie del repertorio russo e francese. Nel 2003 ha concertato ed eseguito l'opera incompiuta *Manuel Venegas* di Hugo Wolf alla Wiener Saal di Salisburgo. Ha curato l'edizione italiana del libro *The unashamed accompanist* di Gerald Moore e ha pubblicato numerosi articoli riguardanti la storia e la prassi esecutiva del Lied tedesco, oltre al volume *Gioia e dolore diventano canto - 1000 Lieder su poesie di Goethe*, con la prefazione di Dietrich Fischer-Dieskau. Ha curato le note introduttive e le traduzioni delle poesie tedesche di tutte le sue

incisioni. Le sue *Variazioni sopra un tema di Webern e Goethe* sono state recentemente eseguite per l'Unione Musicale di Torino. Dal 1993 insegna musica vocale da camera e dal 2001 è titolare di cattedra al Conservatorio di Torino. Dal 1989 è docente all'Accademia Hugo Wolf di Acquasparta, è membro corrispondente della Schubert Society statunitense e del comitato d'onore della Società Lirica per lo Studio del rapporto tra Musica e Poesia dell'Università di Harvard.

Dopo avere iniziato in tenera età lo studio del pianoforte, **Sergio Delmastro** si è diplomato in clarinetto con il massimo dei voti al Conservatorio di Torino, sotto la guida di Peppino Mariani; presso lo stesso Istituto ha poi studiato canto con Elio Battaglia.

In qualità di primo clarinetto ha fatto parte di numerose orchestre e ha collaborato con artisti di fama internazionale come Yuri Bashmet, Antonio Ballista, Victor Tretiakov, Francois Leleux e Pascal Moraguès. Ha tenuto concerti con prestigiose formazioni cameristiche, fra cui I Solisti di Mosca, il Trio Matisse, il Quartetto di Zagabria e il Quartetto di Torino. Attualmente fa parte del Gruppo Musica Insieme di Cremona, dei Fiati di Parma e dell'Otetto Classico Italiano, fondato nel 1982 con l'oboista Omar Zoboli.

Ha tenuto concerti nelle principali città europee, negli Stati Uniti, in Giappone e nel Medio Oriente e ha effettuato numerose incisioni discografiche.

È stato più volte membro della giuria in concorsi internazionali ed è attualmente docente di clarinetto al Conservatorio di Milano.