

Abbado,
Benigni, Kissin,
The Chamber
Orchestra
of Europe,
Berio, Mozart,
Prokof'ev,
Stroppa.

Teatro Comunale di Ferrara
10 novembre 1990

ENIMONT

 HIMONT


SOLVAY

 Coppastruttori



Comune di Ferrara

FERRARA
MUSICA

Regione
Emilia-Romagna

Cassa
di Risparmio di Ferrara

FERRARA MUSICA

Ferrara Musica è promosso da
Comune di Ferrara

in collaborazione con
Regione Emilia-Romagna
Cassa di Risparmio di Ferrara

Sponsor istituzionali
Enimont
Himont
Solvay
Coopcostruttori

COMITATO FERRARA MUSICA

Presidente Onorario
Claudio Abbado

Presidente
Roberto Soffritti *Sindaco di Ferrara*
Vice Presidente
Andrea Malfaccini *Vice Sindaco di Ferrara*

Giacomo A. Baruzzi *Consigliere della Cassa di Risparmio di Ferrara*
Felicia Bottino *Assessore Regionale alla Cultura*
Pasquino Ferrioli *Presidente del Teatro Comunale di Ferrara*
Antonio Fortini *Assessore all'Edilizia Privata del Comune di Ferrara*
Maria Grazia Caravelli *Assessore alla Cultura del Comune di Ferrara*
Thomas Walker *Ordinario di Storia della Musica presso l'Università degli Studi di Ferrara*

Direttore Artistico
Mauro Meli
Direttore di Produzione
Gisberto Morselli
Direttore Organizzativo
Alessandra Abbado
Coordinatore Rapporti Esterni
Emilio Manara
Segretario Tesoriere
Luciano Mastrangelo

Ufficio Stampa
Federica Tassinari, Andrea Strocchi, P.D.P. - Milano
Segreteria
Maria Grazia Felisatti, Yvonne Gallani
Interpreti
Bruna Grasso, Francesca Maria Carboni
Fotografo
Marco Caselli
Responsabile Tecnico
Vito Zucchini
Fonico
Daniele Tebaldi

Personale e Tecnici del Teatro Comunale di Ferrara

Sabato 10 novembre, ore 20,30

THE CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

Direttore

CLAUDIO ABBADO

Solista

EVGENIJ KISSIN

Narratore

ROBERTO BENIGNI

Programma

LUCIANO BERIO

(Oneglia 1925)

Requies

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(Salisburgo 1756 - Vienna 1791)

Concerto K. 466 in re minore per pianoforte e orchestra

Allegro

Romance

Rondò (Allegro assai)

MARCO STROPPA

(Verona 1959)

Metabolai per orchestra

SERGEJ PROKOF'EV

(Sonzovka 1891 - Mosca 1953)

Pierino e il lupo, favola sinfonica per bambini

LUCIANO BERIO *Requies*

Scritto nel 1983-85, e perciò contemporaneo a *Voci* per viola e gruppi strumentali, *Requies* è dedicato alla memoria di Cathy Berberian. Il desiderio, vale a dire la pulsione rappresentativa del proprio mondo interiore, guida, attraverso la realtà spaziale, tecnica, linguistica cosciente, l'ambiguo e sofisticato rapporto nel quale Berio coinvolge l'ascoltatore. L'organizzazione formale, sul piano percettivo, "scarta" l'accettazione accademica delle regole di un sistema codificato. Ciò significa allontanarsi sia da atteggiamenti teoretici dai quali derivare una rigorosa e individualistica espressività, sia l'immersione totale altrettanto passiva, nell'oggettività della comunicazione d'oggi. In altri termini, anche in *Requies*, come in tutta l'opera di Berio, il segno è inscindibile dal significato, dal simbolo e dal fantasma che racchiude. La forma sembra modellarsi sulle infinite possibilità di combinazioni tra aspetti di ricerca, di confronto con una realtà musicale data (storica, in senso diacronico, e attuale punto di convergenza, in senso sincronico, di esperienze differenti e vive in ambiti artistici e scientifici disparati) e l'unicità della sfera rappresentazionale soggettiva, legata al destino dell'uomo - artista Berio. Questa unicità diventa però universale traducendosi nella pluridimensionalità che caratterizza i risultati più significativi della musica e dell'arte d'oggi.

In *Requies*, la capacità di Berio di oscillare tra mondo autoscopico ed esplorazione della realtà, nei termini percettivi e linguistici in cui oggi si definisce, supera con magica genialità il gorgo patologico di un soddisfacimento narcisistico assolutamente inefficace sul piano produttivo. Nello stesso tempo, traccia un solco molto netto che lo distanzia da ogni opera volta a sfruttare la ricezione superficiale di aspettative stereotipate e apparenti. Berio eternizza un processo che attraversa la *realtà* per consegnare le istanze emotive e intellettuali, le tensioni inconscie e la loro sublimazione ed elaborazione al di là della realtà stessa. Non piegandosi ai suoi limiti, li aggira, li trasforma, li precede o insegue, mai illudendosi di poterli semplicemente ignorare ed elevandosi al di sopra della pericolosa e tragica scissione tra soggetto e oggetto, incombente sulla società contemporanea. La carica liberatoria, pur negli accenti malinconici e introversi, costituisce, qui, il fulcro dell'attenzione selettiva dell'ascoltatore.

Berio non si lascia imprigionare da una presunta oggettualità esterna, come se i termini del messaggio riflettessero l'esistenza di un mondo estraneo valutato con occhio imparziale, ma si fa portatore dei significati più nascosti intrecciati tra una *realtà* effettuale e il nostro modo di viverla e rappresentarla.

Requies interpreta la dinamica di tensione e distensione che regola il nostro approccio all'ambiente, cogliendo la faticosa ma pur sempre vincente ricerca di un equilibrio e di una crescita tra adeguamento e modificazione, tra libertà del mondo rappresentazionale interiore e necessità di indirizzarlo verso l'apertura con l'altro da sé. Si libera perciò un nuovo senso che raccorda i due ambiti non rinunciando a costringere la dimensione oggettiva a rinnovarsi sotto la spinta irrefrenabile della propria memoria e del proprio passato, della propria vicissitudine resasi, come dicevo, universale.

Fin dalle prime pagine, *Requies* è caratterizzato da una grana timbrica particolare, dalla "mobilità" e dal brillio lontano del suono. Il diverso spessore della materia è sfruttato a fini strutturali e poetici. Per i primi 2/3 del lavoro, non vi è indicazione dinamica differente da un tenue *pianissimo*.

Scrive infatti Berio sulla prima pagina della partitura: "... le lievi variazioni dinamiche siano dovute solo alla densità dei raddoppi strumentali".

La scrittura orchestrale appare quindi stratificata e le superfici vengono "raggiunte" per addizione/sottrazione progressiva di pesi e di articolazioni. Anche la stratificazione ritmica di gruppi di note ribattute (complesse poliritmie, ossia sovrapposizioni di figure a velocità differenti), tende alla costruzione di un'armonia - timbro unica, flessibile, dotata di una straordinaria vitalità interna, di un tessuto brulicante e lontano. Percettivamente, siamo circondati dal suono, che pare, al contempo, provenire da distanze incommensurabili, in una sorta di metafora dell'ascolto. Conducendoci "al di là" del nostro spazio acustico, la dinamica affettiva e rappresentazionale suscita profonda nostalgia per la scissione tra il proprio organismo e ciò che lo circonda. La mancanza diventa desiderio che ci spinge verso qualcosa che l'esperienza o il ricordo già conoscono, come *inesistenza*, cioè presenza dell'assenza. Così, l'oscillazione tra melodia progressivamente raggiunta e suono "fisso" crea un punto di riferimento esterno, una proiezione di



Luciano Berio (foto Marco Caselli).

immobilità intorno alla quale si tracciano percorsi, ritorni, avvicinamenti dati dalla necessità di difendersi dall'incursione del desiderio, per sua natura ribelle ad ancoramenti stabili.

L'hic et nunc si misura con l'elaborazione simbolica di un intero arco formale o di un intero destino, attraverso improvvise fermate. Il tempo si blocca, la materia si fissa, viene fotografata come in un *fermo-immagine*, per poi ripartire. Il gioco di luce e buio, di stabilità e di movimento, è accentuato dal senso di un luogo fisico quasi compatto del quale solo a tratti si distinguono un frammento, un'ombra, uno scatto. L'idea della saturazione dello spazio percettivo è infatti ottenuta grazie ad una superficie acustica increspata che lascia emergere, di tanto in tanto, qualcosa; afferriamo un particolare per poi ritornare ad immergerci nel *tutto*. È la forma del messaggio che ci fa accedere a questa dimensione nascosta: la disperata volontà di riaffondare nell'indistinto contrasta con il bisogno di scoprire, tastare, indagare. La lotta, lo sguardo che cerca intorno a sé un appiglio fuori dal sogno o dal nulla è magicamente suggerita dalle differenziazioni spaziali, timbriche, emotive.

Gli archi, *con sordina sempre*, hanno un suono velato che sfrutta una grande varietà di spessore attraverso le divisioni strumentali. Arpa, celesta, e marimba costituiscono un grumo timbrico enigmatico che traspare, ad intermittenza, dal tessuto orchestrale, nel dialogo tra le differenti gradazioni di luminosità. Tra apertura e chiusura di spiragli di luce, ma anche di vicinanza/allontanamento della sorgente, gli ottoni, con vari tipi di sordina esasperano la sensazione di oscillazione del colore.

L'unità del gesto musicale è data proprio dal contrasto tra la luce, ricorrente emblema del pensiero platonico e agostiniano, ma anche sinonimo di visibilità e quindi intelligibilità, e lo spazio del sogno, con la profondità che si appiattisce sfumando nello scuro e nell'indeterminato, in un continuo riflettersi degli oggetti perduti o assenti.

Il movimento di prossimità/distanza, nella molteplicità dei percorsi esplorativi e associativi, accoglie le dinamiche archetipiche del racconto mitico.

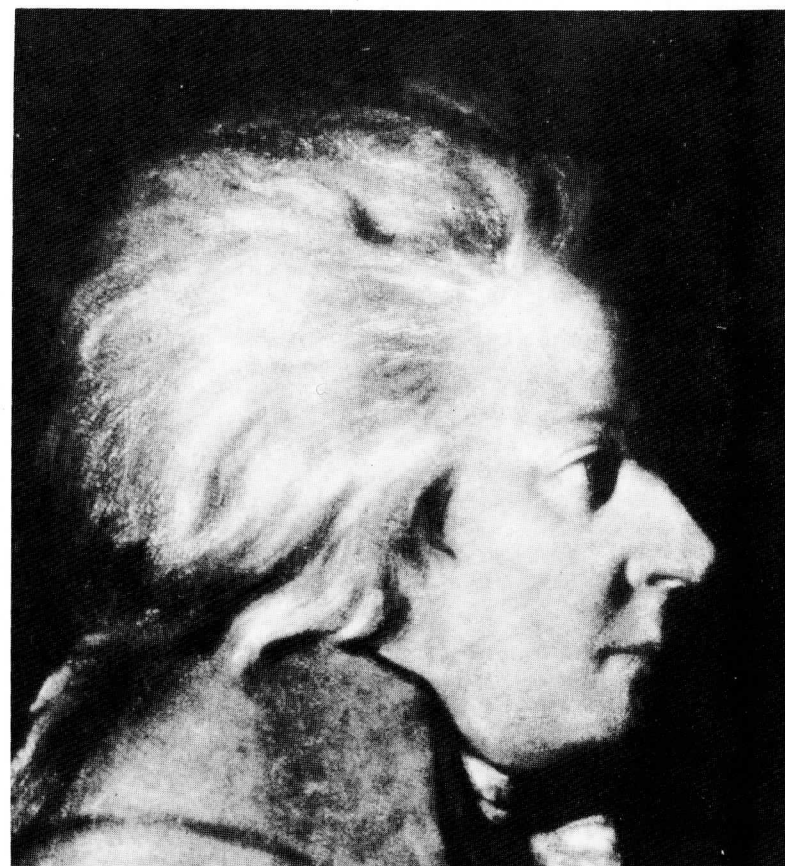
WOLFGANG AMADEUS MOZART Concerto K. 466

Il *K. 466* è uno dei tre concerti per pianoforte e orchestra scritti, insieme al *K. 467* e al *K. 482*, nel 1785, in un periodo nel quale Mozart è riuscito, seppur temporaneamente e in modo del tutto fittizio, ad ottenere successo e consensi da parte della nobiltà viennese.

Ribellatosi, quasi anticipando posizioni di tipo romantico, alla dipendenza totale dall'arcivescovo di Salisburgo, Mozart si è stabilito nella capitale austriaca rivendicando la propria libertà creativa e indipendenza economica. D'altro canto, questa maggiore libertà risulta solo apparente, in quanto condizionata dall'obbligo di accattivarsi le simpatie dell'élite aristocratica che gli procura le occasioni per esibirsi, gli commissiona composizioni, gli offre lezioni private.

Gli aspetti brillanti e di maggiore immediatezza, presenti nei concerti pianistici in ossequio al gusto del pubblico, si trasfigurano, assoggettati ai valori personali della sua evoluzione, caricandosi della vitalità ludica mozartiana. Lo stesso virtuosismo effervescente è connesso con l'esperienza didattica e con la dimensione di grande interprete che, storicamente, scopre le potenzialità del pianoforte.

Già così ricco di tensioni, tra accenti estroversi e intima teatralità, il genere concertistico dedicato alla tastiera acquista valore emblematico nelle soluzioni stilistiche e strutturali del *K. 466*.



Mozart nel 1786. Il pastello, già proprietà dello scultore Tligner, e poi di Rosa Chavanne, pressochè sconosciuto, risulta oggi disperso.

L'immensa popolarità che lo accompagna e che ne fa il più famoso concerto per pianoforte e orchestra di Mozart, dipende dall'equilibrio tra l'uso di convenzioni codificate, che tessono una "ragnatela" di complicità con l'ascoltatore, e le continue sorprese rispetto alle aspettative sollecitate. Non si tratta, naturalmente, di palesi trasgressioni, ma di un'unità strutturale che sfrutta appieno il materiale tematico e armonico in modo che la memoria sia assecondata, e nel contempo elusa quel tanto che basta per suscitare assoluto coinvolgimento.

L'austero e pacato principio oraziano di "utile dulci", così importante nell'estetica del melodramma settecentesco, con l'espressione di severi ideali in veste dilettevole, stempera in Mozart l'eccessiva rigidità moralistica grazie all'ironia che "apre" il materiale a soluzioni non univoche.

All'attitudine etica dell'arte, che si vela di grazia e piacevolezza per assecondare la sua vocazione comunicativa, si aggiunge una tensione drammatica nuova. La teatralità delle situazioni affettive di questo concerto sfumano in originali soluzioni di drammaturgia strumentale, nel gioco tra solista e orchestra, nel conflitto virtuale tra le differenti valenze del materiale tematico e le dialettiche funzioni armoniche. In questo senso, forse, oltre che negli accenti preromantici che pure hanno affascinato lo stesso Beethoven e sono significativi di un certo pathos mozartiano, è da cercarsi l'estrema modernità del *K. 466*.

Attingendo dall'inesauribile ventaglio di archetipi esistenziali stilizzati e approfonditi nella sua produzione operistica, quei valori assoluti si innestano in una ricerca specificamente tecnica e strumentale divenendo perciò concreti e storici, legati ad un'epoca e, in quanto tali, vivi nella memoria collettiva.

La tonalità minore parla da sé: unica tra i concerti per pianoforte, insieme al do minore del *K. 491*, la stessa, non a caso, del *Don Giovanni*. E' infatti proprio la tonalità minore a siglare il carattere inquieto e sincopato del primo tema affidato all'orchestra, nell'*Allegro*. In questo movimento, le idee tematiche non si susseguono con ovvia consequenzialità. L'orchestra, infatti, accenna un motivo che si scoprirà, nell'esposizione pianistica, essere solo introduttivo al vero e proprio secondo tema proposto, appunto, dal pianoforte.

Un ambiguo episodio in re minore, cui dà vita il solista all'inizio della sua prima entrata, traccia un ulteriore "anfratto" rispetto alle funzioni dialettiche dei due temi principali. Lo sviluppo lo rielaborerà insieme a frammenti della prima idea. Attraverso una varia articolazione tematica, Mozart crea uno scarto che allontana da ogni semplice ed evidente discorsività.

Anche la *Romance*, di influenza francese, in si bemolle maggiore, suggerisce una spiritualità affettiva di natura sensistica, roussovianamente tesa alla rivalutazione del sentimento propria del tardo Settecento.

Dolce e talora monodico, a tal punto da avvicinarsi, come nella seconda strofa, ad una scrittura violinistica o vocale, il clima idillico e pacato del *Lied* è interrotto da un contrastante episodio in sol minore.

All'effusività del secondo movimento segue il brio vitale del *Rondò* conclusivo. Rispettoso del suo ruolo di "lieto fine" catartico, l'ultimo tempo è strettamente legato al senso di tutto il concerto. Nel succedersi di *refrain* e *couplet*, l'alternanza tra solista e orchestra cementa in una sintesi coerente e varia la compattezza espressiva del *K. 466*, scaricando nella stretta finale, luminosa e ironica, l'incisività delle progressioni cromatiche, delle melodie brillanti, dei passaggi virtuosistici.

MARCO STROPPA *Metabolai*

Metabolai è stato scritto da Marco Stroppa, nel 1982, per un'orchestra da camera classica (legni a due, corni, trombe, timpani e archi) con qualche "estensione": ottavino, pianoforte, le quattro caldaie di timpani.

Nella forma di variazione-sviluppo, l'interesse è rivolto al divenire dell'organismo in un'accezione mobilissima. Vi è infatti un continuo mutamento di prospettiva, un'oscillazione tra il *punto singolo*, il solo transitorio d'attacco, e l'*infinito* rappresentato, ad esempio, dal continuum di una texture.

Uno spazio animato, mobile, ricco di rimandi analogici ad una dimensione più vasta, allude, nell'assoluta fisicità della superficie sonora, ad un ordine cosmico: il carattere delle forme appare effimero, in un'incessante, infinita progressione. Si assiste così ad una rivalutazione del fenomeno, del discontinuo, del casuale, per la capacità illusoria che disorienta, stimolandola, la nostra percezione acustica, ma, in realtà, il coinvolgimento quasi polisensoriale deriva dalla profonda integrazione tra esperienze estetiche ed esperienze scientifiche.

L'oggetto sonoro è ad una distanza variabile. In termini timbrici e formali, si "esce", ci si allontana, per cogliere i rapporti connettivi ad ampio raggio;



Marco Stroppa (foto Gianni Martini).

si “entra”, al contrario, ci si cala “nel” suono per addentrarci, ad esempio, nelle sfumature di una risonanza. Continue zoomate modificano l’assetto prospettico tra la scena sonora e lo sfondo, invertendo spesso il punto di fuga del nostro interesse.

Tra lucidità artificiale, sapienza ereditata dal patrimonio colto occidentale e fluidità emotiva si creano interferenze e vicendevoli impulsi creativi. Sulla via che porterà a *Traiettorie*, dove il gioco tra strumento elettronico e pianoforte si insinua nella tradizionale emissione e costituzione del suono e nella connessione fraseologica, formale e armonica che da quell’approccio deriva, per stravolgerla e incamminarla verso avveniristici orizzonti, già in *Metabolai* viene privilegiata l’indagine tra timbro e dimensione formale. In *Traiettorie*, ciclo di tre pezzi per pianoforte e suoni di computer (1982-1988), il rapporto “romantico” e vitale tra il pianoforte, con la sua storia e le sue caratteristiche specifiche e lo strumento elettronico, capace di “creare” suoni e accordi diversi da quelli degli strumenti tradizionali, giunge ad uno scontro in cui vince una dialettica e drammatica pulsione che immette vitalità nei reciproci stimoli tra sapienza sedimentata nei secoli e inedite sperimentazioni tecnologiche. Si avverte, come nel dialogo tra solista e orchestra di un concerto, una bipolarità imprescindibile, essenzialmente significativa se vista alla luce di un mondo che tende a scindere drasticamente tecnica e arte, progresso ed etica.

I processi che portano alla definizione di un profilo formale, in *Metabolai*, partono da un dinamismo insito nel timbro stesso e nella nostra attitudine percettiva. L’ampliamento del “campo” dell’ascolto attraverso gli studi psicoacustici informa altri, successivi lavori di Stroppa, come il già citato *Traiettorie* e *Spirali*, per quartetto d’archi proiettato nello spazio (1989). L’idea di Variazione si dilata in un concetto più ampio di trasformazione nel quale rientra anche l’ars combinatoria tradizionale: non vi è dunque l’illusione di poter giungere al cuore della sostanza sonora saltando a piè pari la dimensione convenzionale del linguaggio. Ciò nonostante, l’approccio è totalmente nuovo, soprattutto per ciò che concerne la considerazione dell’armonia e del timbro come un’entità unica, non più come due elementi distinti. Stroppa impiega differenti livelli di armonicità: intervalli cardine come la terza minore o la quarta eccedente, porzioni cromatiche contigue (che si articolano a partire dalle note del nome BACH), componente indeterminata.

Il desiderio di rivisitare i luoghi propri del patrimonio colto occidentale tende, nelle prime cinque variazioni, al costituirsi di superfici attraverso serie di attacchi e risonanze artificiali. Dopo la cadenza, affidata al pianoforte e ai timpani, il percorso muove, nella sesta e settima variazione, verso il suono indeterminato, con un aumento delle componenti inarmoniche e un avvicinamento al rumore.

Ciò che accadrà, in modo più radicale per la presenza dello strumento elettronico, in *Traiettorie*, è anticipato, in *Metabolai*, da questa tensione, da questa spinta aggressiva, quasi romantica, a voler forzare l’universo sonoro codificato, per scoprirvi la forza creativa irrefrenabile data dalle infinite possibilità offerte all’uomo di cercare e creare. Tale carica e tale speranza operativa contengono, se pur in termini assolutamente astratti e asemantici, un’analogia dinamica con gli accadimenti psichici e una carica innovativa di valenza simbolica etico-politica.

Il gesto-base di *Metabolai* è insito nel minimo grado della percezione stessa: un impulso (il solo attacco, come quello del pianoforte, all’inizio del

brano). Ma ciò che interessa a Stroppa è la conseguenza di tale gesto: la costituzione, il raggiungimento, l’amplificazione, lo sviluppo e la trasformazione della risonanza, nella quale è celata un’energia centrifuga che proietta i frammenti in zone inesplorate.

Sembra che l’investigazione dello spazio cromatico, l’universo a gradini del sistema temperato, porti all’annichilirsi del suono, ad una polverizzazione volutamente non risolta.

In *Traiettorie*, l’ulteriore approfondimento di questa idea condurrà, grazie all’elettronica, alla scoperta di un’altra dimensione possibile, di un’ulteriore discesa nell’universo “suono”, con l’incontro-scontro tra pianoforte e computer. In ambedue i lavori è da sottolineare come questa trasformazione si traduca in tensione, in conflittualità sofferta e violenta.

SERGEJ PROKOF'EV Pierino e il lupo

Testo per recitante

(Prima dell'inizio della musica)

Posso raccontarvi una storia?

Allora, c'era una volta...

Beh, questa è una fiaba musicale e sebbene tutte le fiabe abbiano dei personaggi, in questa ognuno di essi è rappresentato da un diverso strumento musicale.

Affinchè voi possiate riconoscere i personaggi ogniqualvolta essi appaiono, chiederò ai vari strumenti di presentarsi a voi.

Per primo, l' uccellino: esso è rappresentato da un flauto.

(Tema uccellino).

L'anatra, dall'oboe: ascoltatela.

(Tema anatra).

Il gatto dal clarinetto.

(Tema gatto).

Il nonno, molto severo, dal fagotto.

(Tema nonno).

Il lupo, da tre corni: eccolo che viene.

(Tema lupo).

Pierino, l'eroe della nostra storia, è così importante che è rappresentato da tutti gli archi dell'orchestra.

(Tema Pierino).

Anche lo sparo dei fucili dei cacciatori ha un motivo ed è suonato da timpani e grancassa.

(Tema cacciatori).

Ed ora, immaginatevi la scena: una casetta, circondata da un grande giardino, circondato da una staccionata. Fuori, nei prati, vi è un grosso albero e uno stagno, non molto lontano da una foresta buia e misteriosa.

(Ora incomincia la storia con la musica)

Una mattina di buon' ora Pierino aprì il cancello e uscì sul prato verde che circondava la sua casa.

Sul ramo di un grande albero era appollaiato un uccellino, amico di Pierino. Non appena lo vide arrivare cinguettò allegramente: "Tutto è tranquillo".

Appresso a Pierino un'anatra avanzò dondolandosi. Era contenta che il ragazzo non avesse chiuso il cancello e decise di farsi una nuotatina nel profondo stagno in mezzo al prato.

Vedendo l'anatra, l'uccellino volò giù dall'albero, si posò sull'erba vicino a

lei e alzò le spalle.

"Ma che razza di uccello sei, che non sai volare!" disse, e l'anatra replicò: "Che razza di uccello sei tu, se non sai nuotare!" e si tuffò nello stagno.

Seguitarono a litigare per un bel po'; l'anatra nuotando nello stagno, l'uccellino saltellando sulla riva erbosa.

Ad un tratto qualche cosa attirò l'attenzione di Pierino: era un gatto che avanzava insidioso tra l'erba.

Il gatto pensò: "Ecco un uccello impegnato a discutere, non mi sarà difficile catturarlo." E incominciò a strisciare verso di lui sulle zampe di velluto.

"Attenzione!" gridò Pierino e l'uccellino svelto volò sull'albero.

Dal bel mezzo dello stagno l'anatra fece "qua qua" al gatto.

Il gatto girava intorno all'albero e intanto pensava: "Vale la pena d'arrampicarsi così in alto? Quando sarò lassù, l'uccello sarà già volato via".

Uscì il nonno. Era arrabbiato perchè Pierino aveva disobbedito. "Il prato è un posto pericoloso; se un lupo volesse sbucare dal bosco che cosa faresti?".

Pierino non prestò attenzione alle parole del nonno. I ragazzi come lui non hanno paura dei lupi.

Ma il nonno lo prese per mano, chiuse il cancello e condusse Pierino verso casa.

Pierino si era appena allontanato che un grande lupo grigio sbucò dalla foresta.

In un baleno il gatto si arrampicò sull'albero.

L'anatra starnazzò terrorizzata e stupidamente balzò sulla riva.

Prese a correre con tutte le sue forze; ma un'anatra non può essere più veloce di un lupo.

Il lupo si avvicinava... sempre di più; finchè la raggiunse... ecco

l'afferrò e ne fece un sol boccone.

Ed ora ecco come stavano le cose; il gatto si era accucciato su un ramo;

l'uccellino appollaiato su un altro... non troppo vicino al gatto, naturalmente.

Il lupo camminava intorno all'albero guardandoli con occhi ingordi.

Intanto Pierino guardava quel che stava succedendo da dietro il cancello e

senza un briciolo di paura.

Corse in casa, prese una corda robusta e si arrampicò sull'alto muro di pietra.

Uno dei rami dell'albero attorno al quale girava il lupo si protendeva oltre il muro.

Afferrando il ramo

Pierino riuscì ad arrampicarsi e così si ritrovò sull'albero.

Poi disse all'uccellino: "Vola giù e mettiti a svolazzare intorno al muso del lupo; attenzione però, non farti acchiappare!"

L'uccellino quasi toccava il muso del lupo con le ali, mentre questo, aprendo la bocca, spiccava salti fulminei, cercando di azzannarlo.

Come l'aveva fatto inferocire! Come voleva afferrarlo! Ma l'uccellino era molto più furbo della belva e continuò il suo gioco.

Intanto Pierino aveva fatto un nodo scorsoio e cautamente lo calò giù dall'albero.

Riuscì ad infilarlo nella coda del lupo e tirò con tutte le sue forze.

Sentendosi preso in trappola, il lupo si mise a saltare furiosamente cercando di liberarsi.

Ma Pierino legò l'altro capo della corda all'albero.

E più il lupo saltava, più stringeva il nodo scorsoio.

Proprio in quel momento i cacciatori uscirono dalla foresta.

Seguivano le tracce del lupo e sparavano ad ogni passo.

Ma Pierino, ancora seduto sul ramo dell'albero, disse: "L'uccellino e io abbiamo già catturato il lupo. Aiutateci piuttosto a portarlo al giardino zoologico".

E allora...

Immaginatevi che marcia trionfale!

Pierino in testa,

dietro, i cacciatori che trascinavano il lupo.

Il nonno e il gatto chiudevano il corteo. Il nonno scuoteva la testa e continuava a brontolare: "E se Pierino non fosse riuscito a catturare il lupo, che sarebbe capitato?"

Sopra di loro volteggiava l'uccellino cinguettando allegramente: "Però che tipi coraggiosi siamo Pierino ed io! Guardate che cosa siamo riusciti a catturare!"

E se qualcuno avesse ascoltato con attenzione, avrebbe sentito l'anatra che faceva "qua qua" nella pancia del lupo, giacché questo, per la fretta, l'aveva inghiottita viva.

Traduzione dal testo originale di Sergej Prokof'ev

Non si riesce a prescindere, nel parlare di *Pierino e il lupo*, dallo stupore infantile che questo capolavoro didattico ha suscitato in tante generazioni di ragazzi di tutto il mondo. Chi l'ha constatato direttamente, sa che il primo approccio alla musica colta, provenendo da un retroterra che non è tabula rasa ma, molto spesso, abitudine ad un ascolto prevalentemente passivo, non è facile, nè sempre affascinante, per piccoli e "grandi" fanciulli. La concentrazione è un bene che si sviluppa nel tempo, come la creatività. L'animo spontaneo e profondamente sincero di Prokof'ev è riuscito, d'un balzo, a scavalcare quelle barriere tra i generi e tra le culture che tanto ostacolano il "naturale" abbandono alla curiosità intellettuale, da parte di adulti e ragazzi.



Sergej Prokof'ev in un disegno di Henri Matisse (1921).

Interprete, in questo senso, dello spirito eclettico e, in qualche modo, pubblicitario del nostro secolo, Prokof'ev, autore anche di musica per film, ha anticipato il rapporto attuale tra suono e immagine, proponendocene un accostamento intelligente, non ancora intaccato dal mito della carta patinata, dell'apparenza smagliante e vacua.

Situazioni legate agli intramontabili *topoi* psicologici e narrativi fotografano il volto storico degli strumenti utilizzati in *Pierino e il lupo* personalizzandone non solo il timbro, ma anche le caratteristiche tecniche, per come si sono sviluppate, empiricamente, nella storia. Il tutto con quella carica positiva e trascinate che rende la produzione di Prokof'ev rara e preziosa nella storia novecentesca per la capacità di fondere espliciti ideali, professati nella loro magica ingenuità, senza scadere in proposizioni prive di afflato artistico. Vale a dire che Prokof'ev sa comunicare un messaggio sonoro, già carico di interferenze con le parole, le idee o le immagini, senza togliere nulla alla densità espressiva della dimensione puramente musicale: un poeta che rende la schiettezza un valore, circondandola di un'aura misteriosa. Prokof'ev si pone quindi in un punto di mediazione tra opposte tendenze che porteranno ad una rigida chiusura tra la superficialità della comunicazione immediata e il sofisticato gioco intellettuale della musica moderna.

La favola sinfonica è improntata a semplicità neoclassica, nonostante vi siano percorsi armonici atipici, cadenze tradizionali deviate verso nuove prospettive, drastici collegamenti tra tonalità lontane. Il senso geometrico è comunque preponderante: c'è una simmetria calcolata nei tragitti armonici ruotanti intorno all'archetipico, luminoso do maggiore, col quale comincia e finisce la composizione. Quando l'orchestra d'archi espone il tema di Pierino, Prokof'ev passa con disinvoltura da do maggiore a mi bemolle maggiore, per tornare a do maggiore tramite una tradizionale cadenza quinto-primo.

La partitura è cinematografica, ricca di ironia, di onomatopee, di simbolico descrittivismo: un esempio è dato dall'appropriazione del timbro dei corni (che rappresentano il lupo) da parte del tema di Pierino nella processione trionfale che chiude il brano. Sfruttando a fini emotivi la tecnica della trasposizione, Prokof'ev fa in modo che ogni frammento tematico, ripetendosi, modifichi la propria direzionalità espressiva e affettiva attraverso aperture armoniche a sorpresa. La *distanza* tra una frase e la sua riproposizione trasposta, accentuata, in termini percettivi, poichè raggiunta ex abrupto, senza rispettare la prassi tradizionale che tende a graduare certi passaggi, suscita una luminosità variabile interna al procedere discorsivo. In questo senso, non si coglie frammentarietà nella struttura (nonostante i brevi episodi intercalati dalla narrazione) grazie alla traslazione dei centri armonici, sia a breve che a largo raggio e, sul piano ritmico, alla fluidità dei concatenamenti, che aderiscono perfettamente ai tempi drammaturgici.

Archetipiche sono anche le figure melodiche e i "climi" agogici che ne determinano la vita insieme alla caratterizzazione timbrica: gli svolazzi rapidi e imprevedibili dell'uccellino-flauto (acciaccature, figure arpeggiate), la flessuosità del gatto-clarinetto (ritmi regolari, puliti, eleganti, espressi con nonchalance), la rigidità e "fissazione" pedantesca del nonno-fagotto (ritmi puntati, marcia lenta).

Al di là dell'efficacia narrativa e della sapienza teatrale con la quale Prokof'ev affronta l'universo infantile, l'orchestrazione pulita e raffinatissima si avvicina ai traguardi della *Sinfonia Classica*.

La sua grandezza consiste soprattutto nel rilievo che i temi acquistano in base alla *luce* che li colora in modi sempre diversi, luce che proviene dall'uso di combinazioni timbriche particolari oppure da mutazioni dei pesi attraverso la spazialità dei registri.

L'oboe, ad esempio, perde consistenza nel momento in cui l'anatra viene mangiata dal lupo o quando, nel finale, si trova, viva, nella sua pancia: rispetto allo *status* precedente, la melodia è trasposta un'ottava sopra insieme all'accompagnamento traslato dell'orchestra.

Lidia Bramani

CLAUDIO ABBADO

Nato e cresciuto a Milano, Claudio Abbado studia pianoforte, composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio "Giuseppe Verdi" e completa la sua formazione a Vienna con Hans Swarowsky. Vince il "Koussewitzky" a Tanglewood (USA) nel 1958 e il "Mitropoulos" a New York nel 1963. E' alla Piccola Scala di Milano nel 1960 con il concerto di gala per il terzo centenario della morte di Scarlatti e nel 1965 al Festival di Salisburgo con la *Seconda Sinfonia* di Mahler alla guida dei Wiener Philharmoniker: per questa interpretazione ottiene il Premio Philips. Debutta alla Scala nel 1966 con *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini; dal 1968 al 1986 è direttore musicale del teatro milanese, i cui complessi porta a Mosca, Monaco, Londra, USA, Parigi, Giappone. Tra le altre iniziative promuove i cicli su Mahler, Bruckner, Musorgskij, Berg, Debussy al quale dedica la sua ultima stagione scaligera.

Contemporaneamente mantiene i rapporti con le più famose orchestre: Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, ed in particolare stabilisce un'intensa collaborazione con i Wiener Philharmoniker - diretti in tournée in Cina e in Giappone (1973), negli Stati Uniti e a Londra (1976) e ancora negli USA e in Giappone (1987) dove porta il ciclo completo delle sinfonie e dei concerti di Beethoven, ripresi a Parigi nel febbraio 1988 -, con la London Symphony Orchestra di cui è nominato direttore nel 1979 e direttore musicale nel 1983; nello stesso anno effettua con questa orchestra una lunga tournée in tutto il mondo. Regolarmente ospite dei Festival di Salisburgo, Edimburgo, Berlino, nel 1984 recupera con grandissimo successo *Il viaggio a Reims* per il Rossini Opera Festival di Pesaro.

Il suo costante interesse per i giovani musicisti lo induce a diventare direttore musicale della European Community Youth Orchestra e a dirigerne le tournée europee; assidua la collaborazione con The Chamber Orchestra of Europe di cui favorisce la formazione nel 1981 e di cui è il direttore artistico. È il direttore musicale, oltre che uno dei fondatori, della Gustav Mahler Jugendorchester.

Tra i riconoscimenti più significativi nel 1980 la Medaglia d'Oro di "Nicolai" dai Wiener Philharmoniker; nel 1984 lo Standard Opera Award per *Boris Godunov* a Londra e, nello stesso anno, la Gran Croce, la più alta onorificenza italiana, di cui viene insignito dal Presidente della Repubblica Sandro Pertini; nel 1985 la Medaglia d'Oro della International Mahler Gesellschaft per il lavoro dedicato a Mahler; nel 1986 la Légion d'Honneur a Parigi per i suoi meriti musicali. *Il viaggio a Reims* del 1984 e *Pelléas et Mélisande* del 1986 ricevono ciascuno il Premio Abbiati come migliore spettacolo dell'anno. Con le incisioni per la Deutsche Grammophon, che riscuotono grandissimo successo in tutto il mondo, ottiene vari premi. Direttore musicale della Staatsoper dall'ottobre 1986, nel 1987 gli viene conferito il titolo di Generalmusikdirektor della città di Vienna. Il 7 dicembre 1989 viene ufficialmente nominato "Chefdirigent" della Berliner Philharmonisches Orchester.



Claudio Abbado (foto Marco Caselli).

EVGENIJ KISSIN

Nato a Mosca nel 1971, Evgenij Kissin ha dimostrato uno straordinario talento musicale in età precocissima. A sei anni è entrato nella Scuola Genesiny di Mosca dove ha iniziato gli studi pianistici con Anna Pavlova Kantor, è successivamente entrato al Conservatorio di Mosca dove sta proseguendo gli studi.

A soli 12 anni, Kissin ha attirato su di sé l'attenzione della critica eseguendo i due *Concerti* di Chopin con l'Orchestra Filarmonica di Mosca diretta da Dmitrij Kitaenko; le sue successive esibizioni con le principali orchestre dell'Unione Sovietica e con direttori di prestigio quali Evgenij Svetlanov e Jurij Temirkanov gli hanno aperto, in breve tempo, le porte del concertismo internazionale. Nel 1985 Kissin compie le prime tournée all'estero esibendosi a Berlino, Budapest, Belgrado e in Giappone. Ospite dei principali festival europei - Amburgo, Berlino, Schleswig-Holstein, Tours, Salisburgo - , Evgenij Kissin suona nel 1988 con l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da Christoph von Dohnanyi, al Barbican Center di Londra con la London Symphony Orchestra diretta da Valery Gergiev, in Italia con l'Orchestra dei Virtuosi di Mosca diretta da Vladimir Spivakov e, nel dicembre dello stesso anno, con i Berliner Philharmoniker diretti da Herbert von Karajan. Nel settembre del 1990 debutta in America, sotto la direzione di Zubin Mehta, con la New York Philharmonic Orchestra.

Evgenij Kissin incide per la RCA Red Seal, BMG Classics e per la Deutsche Grammophon. La sua incisione del *Concerto n. 1* di Sostakovic ha ricevuto il Dutch Edison Prize quale migliore incisione del 1990.



Evgenij Kissin.

ROBERTO BENIGNI

Roberto Benigni è nato a Misericordia, in provincia di Arezzo, il 27 ottobre 1952. Da Vergaio, vicino a Prato, il paese d'adozione dove ha abitato fino a vent'anni, si è poi trasferito a Roma e per tre anni ha fatto teatro sperimentale.

Ha debuttato ai Satiri con la commedia *I burocrati* di Silvano Ambrogi, per la regia di Donato Sannini, e ha poi recitato al Beat 72. Insieme a Giuseppe Bertolucci ha scritto il monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, dal quale sono stati tratti il film *Berlinguer ti voglio bene*, diretto nel 1977 dallo stesso Bertolucci, e la serie televisiva *Onda libera*. Nel 1978 Benigni ha partecipato al programma di Renzo Arbore *L'altra domenica* in qualità di critico cinematografico e un anno dopo è stato protagonista di *Chiedo asilo* di Marco Ferreri. Nel 1980 ha presentato il Festival di Sanremo e ha recitato nel film di Arbore *Il Pap'occhio*, nel 1981 ha interpretato *Il minestrone* di Sergio Citti. Due anni più tardi ha debuttato come regista con *Tu mi turbi*. Nel 1984, insieme a Massimo Troisi, ha diretto e interpretato *Non ci resta che piangere*, nel 1985 ha realizzato *Tuttobenigni*, lungometraggio sulla sua fortunata tournée teatrale.

Nel 1986 ha varcato l'Oceano per girare, con il regista Jim Jarmusch e accanto a Tom Waits e John Lurie, il film *Down By Law*. Nel 1988 Roberto Benigni ha interpretato il suo secondo film da regista *Il piccolo diavolo*, nel quale recitava in coppia con Walter Matthau. Nella stagione cinematografica 1989-90 ha interpretato *La voce della luna* di Federico Fellini.



Roberto Benigni (foto Massimo Sestini).



Ferrara Musica 1990. The Chamber Orchestra of Europe (foto Marco Caselli).

DIECI ANNI SPESI BENE*di Sergio Sablich*

Fu certo la voglia di crescere in fretta, di trovare la propria collocazione nella vita, di conquistare subito l'indipendenza e l'autonomia fidando orgogliosamente sulla propria bravura e sull'entusiasmo. Oppure no. Fu invece la voglia di non crescere affatto, di fermare il tempo per prolungare un bel sogno di gioventù, in attesa di venir scelti non solo da una professione ma dalla vita stessa. A quale di questi due motivi si deve la nascita, dieci anni fa, della Chamber Orchestra of Europe? Quale dei due ha pesato di più sulla sua origine e sulla sua progressiva affermazione?

Fuori dall'enigma. Dunque, la Chamber Orchestra of Europe (COE) venne creata appunto dieci anni fa per iniziativa di alcuni strumentisti i quali, dopo aver fatto parte fin dalla fondazione e per alcun tempo della European Community Youth Orchestra (ECYO), cioè l'Orchestra dei Giovani della Comunità Europea ideata da Claudio Abbado nel 1977, non vollero rassegnarsi a dividersi e a disperdere quell'esperienza francamente unica. Erano molto giovani, ed evidentemente bravi. Avrebbero senz'altro trovato molto presto posto in una qualunque delle grandi orchestre, come hanno fatto dopo di loro molti altri colleghi usciti dalla ECYO. Alcuni avrebbero anche potuto tentare con buone prospettive la carriera solistica. Scelsero invece un'altra strada. Che di fatto non ne escludeva nessuna.

Lo statuto della ECYO, allora molto rigido, imponeva che, raggiunta una certa età, essi dovessero lasciare l'orchestra, per far posto ad altri ragazzi e favorire così un ricambio. Ma quel nucleo originario, formatosi quasi per caso e poi rinsaldatosi nel lavoro in comune, pensò di continuare mettendosi in proprio e di fondare un'orchestra di dimensioni più piccole, gestita autonomamente dai musicisti stessi sul modello di alcune grandi orchestre filarmoniche. Fu, per quei tempi, un fatto abbastanza nuovo; e tutt'altro che scontato ne sembrava l'esito. Ma il gruppo aveva un asso nella manica, e seppe giocarlo con molta accortezza, servendosi anche del "ricatto" dei sentimenti, tipicamente giovanile: ossia un direttore come Claudio Abbado, che aderì, con l'entusiasmo che lo contraddistingue per le avventure non scontate, alla proposta non solo di fare da padrino alla nuova orchestra, che del resto conosceva già benissimo, ma anche di assumerne la carica di direttore musicale e artistico. Quest'incarico lo mantiene tuttora, nonostante gli impegni sempre più numerosi e prestigiosi con altre orchestre, che si sono via via aggiunti nel tempo.

E' probabile che senza l'aiuto di Abbado la Chamber non avrebbe fatto la strada che ha fatto, soprattutto in ambito internazionale. Non per nulla egli è per loro una specie di idolo, o di nume tutelare. E basta osservarli lavorare insieme per rendersene conto. Una lunga familiarità li lega, ed è il segreto della riuscita delle loro esecuzioni. Ma è altrettanto vero che il gruppo originario, e quelli che si sono aggiunti in seguito senza far perdere la continuità e l'identità dell'orchestra, il suo clima di lavoro abbastanza anticonformista, si sono mantenuti a tali livelli da qualificare anche la presenza di Abbado; in modo per lui perfino utile - come strumento di studio, di prova, oltre che di realizzazione interpretativa - in momenti decisivi dello sviluppo della carriera. E' sufficiente citare due esempi fra i molti: la prima riproposta del *Viaggio a Reims* di Rossini a Pesaro, a cui la Chamber dette un contributo essenziale poi fissato anche in disco, e l'integrale discografica, preceduta anch'essa da molte esecuzioni dal vivo,

delle *Sinfonie* di Schubert. Senza dubbio il momento più alto, quest'ultimo, nella storia dell'orchestra, per i motivi che diremo.

Rinnovarsi nella continuità mantenendo costantemente un alto livello di qualità è sempre stato il motto di quest'orchestra. Tutti gli aspetti organizzativi e le scelte artistiche - concerti, tournée, incisioni - sono anche di sua competenza: quattro rappresentanti eletti dall'orchestra stessa fanno parte del comitato esecutivo, insieme con un Presidente (Peter Readman) e un General Manager (June Megennis). L'orchestra, di conseguenza, vive e prospera nella misura in cui lavora e sa pianificare la propria attività, al di fuori di ogni logica garantista, burocratica e sindacale. Se c'è da suonare o da provare oltre l'orario fissato - ma questo accade di rado - lo fa di buon grado, nel proprio esclusivo interesse. Invita, sceglie e conferma - o meno - i nuovi strumentisti che si offrono di farne parte. E lo stesso avviene anche per i direttori e i solisti che accettano di collaborare. Ed è più che raro che qualcuno di essi si sia dichiarato insoddisfatto di questa collaborazione. Molti ritornano più volte, a configurare quasi un rapporto semistabile: come Pollini, Accardo, Lupu, la Argerich e la Gutman, Kremer e Perahia, Harnoncourt, Norrington e Solti, e via enumerando.

Alla prima sede londinese, oggi ospitata nella residenza del Barbican Centre, dove hanno luogo anche i concerti e le registrazioni, se ne sono aggiunte altre due, effetto di un'attività internazionalmente più estesa e riconosciuta: la sala piccola (il Kammermusiksaal) della Philharmonie a Berlino e il Teatro Comunale di Ferrara. Qui, per "Ferrara Musica", la Chamber svolge la sua attività di preparazione delle tournée e delle incisioni in due periodi annuali, a primavera e in autunno, dando una media di otto concerti all'anno per una prima durata di tre anni. Siamo adesso alla fine del secondo anno. Con Ferrara, a questo punto, la Chamber Orchestra of Europe è diventata di casa in Italia, dove pure era già nota.

Con un organico di circa sessanta elementi, la COE è in grado di affrontare agevolmente il repertorio classico (da Haydn a Beethoven) e quello del Novecento storico (da Prokof'ev a Stravinskij a Schönberg), senza trascurare la produzione barocca e la musica contemporanea. Ne danno testimonianza da un lato le incisioni bachiane (già numerose, e tra le quali va segnalata almeno quella dei *Concerti brandeburghesi*, eseguiti senza direttore), dall'altro la recente partecipazione al festival Wien Modern, con opere di compositori di punta, ed eterogenei, quali Kranek, Berio, Lutoslawski, Carter e Stroppa. Questo repertorio assai vasto è reso possibile grazie a una dote che la COE possiede in misura specialissima fin dalle origini: la estrema duttilità e flessibilità del suo complesso, formato da strumentisti di prim'ordine (tutte le prime parti sono in grado di prodursi anche come solisti), ma capace per così dire di integrare anche le individualità più spiccate in un gioco di squadra altamente funzionante e redditizio. Pur facendo della capacità di adattarsi rapidamente alle caratteristiche dei direttori che via via la guidano una delle sue armi migliori, quest'orchestra mantiene la sua personalità in modo quasi inconfondibile. Che suoni con Abbado o con Harnoncourt, tanto per fare due nomi di direttori profondamente, costituzionalmente diversi fra loro, la Chamber cambia istantaneamente pelle, per esempio nella caratura e nella tensione del suono, nel fraseggio e nello stile, ma rimane se stessa nell'atteggiamento di fondo; si da mettere al servizio dell'atto esecutivo e interpretativo le sue principali qualità: ossia l'assoluta precisione ritmica, la nettezza dei rilievi, l'equilibrio fra le sezioni, la brillantezza delle prime parti e l'omogeneità delle file.

La chiave per ottenere questi risultati sta nella preparazione e nella concentrazione, nel piacere sempre nuovo di fare musica mettendosi alla prova: attitudini tipiche di chi è in ogni momento responsabile di ciò che fa e non è tutelato se non dalla propria capacità di esprimersi ai massimi livelli. Naturalmente, ci sono anche altri motivi che spiegano questi risultati. Per esempio, il pragmatico rifiuto della routine e dell'eccessivo attivismo, che non soltanto uccide la freschezza mentale e l'esercizio dello studio ma rende anche più difficile la convivenza (è impossibile fare musica ad alti livelli nello stesso gruppo per dodici mesi all'anno); oppure la varietà delle scelte artistiche e delle collaborazioni, espressione di concezioni interpretative diverse, talora anche opposte. Ciò significa guadagnare forse di meno, ma divertirsi di più. Di fatto, l'orchestra lavora "soltanto" dai cinque



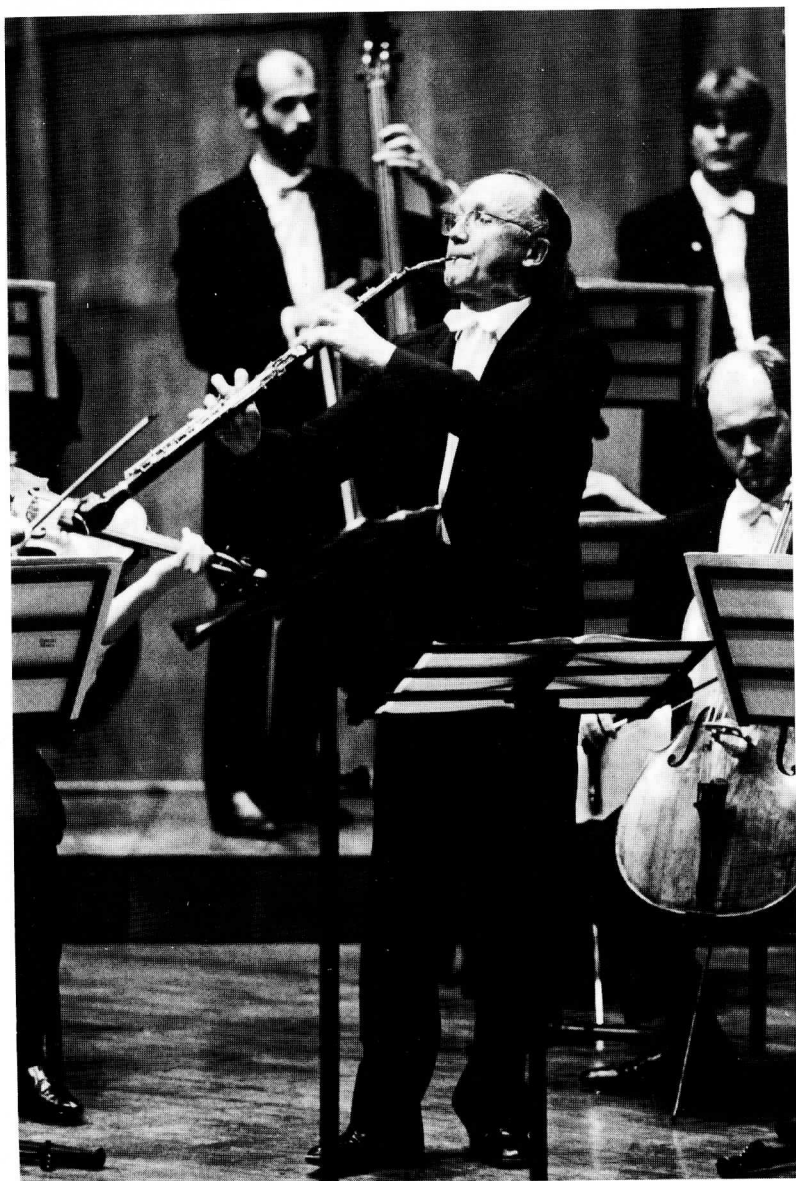
Ferrara Musica 1990. The Chamber Orchestra of Europe, direttore Heinz Holliger (foto Marco Caselli).

ai sei mesi all'anno, lasciando così ai musicisti l'opportunità, se lo vogliono, di sviluppare parallelamente una carriera individuale, o semplicemente di coltivare liberamente anche altri interessi. C'è poi un altro aspetto, non meno importante: quello di continuare a fare spontaneamente musica da camera (in senso stretto: Trii, Quartetti, Quintetti e così via) con i gruppi interni all'orchestra, per migliorare l'affiatamento e la reciproca conoscenza, abituarsi ad ascoltarsi e ad ascoltare, perfezionare l'equilibrio delle sonorità e la fusione delle linee in un discorso logico che non sia soltanto la risultanza della somma delle parti. Questa attitudine per così dire esercitata nei piccoli gruppi si ritrova anche nelle dimensioni più ampie di un'orchestra da camera.

Sempre più si è venuta delineando in questi ultimi anni la consuetudine di invitare a prodursi con l'orchestra solisti di primo piano dei diversi strumenti: non soltanto pianisti e violinisti, ma anche violoncellisti, flautisti, oboisti, fagottisti e via dicendo. Ciò ha giovato molto in almeno due sensi. Anzitutto ha permesso di affrontare i problemi specifici dei diversi strumenti sia in prospettiva solistica sia alla luce del lavoro d'integrazione con l'insieme. In secondo luogo, ha spinto l'orchestra a raffinare la sua autonomia e la sua sensibilità quando questi musicisti ospiti figuravano nella doppia veste di direttori e solisti. Non sempre, infatti, anche i migliori solisti dispongono tutti di una solida preparazione tecnica come direttori d'orchestra. Diviene allora importantissimo sviluppare un'attenzione speciale e un senso di collaborazione totale per risolvere gli inevitabili problemi che queste esecuzioni possono presentare. Un impegno in sé utilissimo, ma ancora più delicato quando i solisti, oltre a dirigere, suonano essi stessi contemporaneamente i loro Concerti. Allora l'orchestra deve in qualche maniera essere capace di cavarsela da sé, e nello stesso tempo saper seguire il solista accompagnandolo. In questo tipo di prestazioni, la Chamber è diventata maestra: quasi al punto di rivelare i pregi di ognuno, e talvolta, al confronto, anche i difetti. Qui, come è chiaro, non si può richiedere quella perfezione e assoluta rispondenza alle intenzioni del direttore che si hanno per esempio con un Abbado, ma piuttosto una versatilità nel cogliere il nocciolo di un'interpretazione per realizzarlo con prontezza immediata: sovente suggerendo anche, nei tempi e nei piani sonori, una possibile visione musicale, e persino una linea interpretativa propria, unitaria. In questi casi, alla versatilità la Chamber unisce una naturalezza da un lato squisitamente professionale, dall'altro quasi familiare, affettuosamente cooperativa e simpaticamente complice.

Nel suo curriculum figurano una cinquantina di incisioni discografiche con le più importanti case del mondo, dalla Deutsche Grammophon alla Decca, dalla Philips alla Teldec alla Sony. Per rendere possibile la realizzazione di incisioni particolari, di pezzi rari, per così dire tagliati su misura sull'orchestra e sui suoi solisti, è stata creata di recente una nuova etichetta, la "COE Records", in collaborazione con il gruppo ASV. Non solo questi, ma anche gli altri dischi sono in generale molto interessanti, ora per la scelta delle musiche, ora per il pregio delle esecuzioni. Su tutto spicca però l'integrale delle *Sinfonie* di Schubert (cui va aggiunto il recentissimo *Fierrabras*, una registrazione dal festival di Vienna) sotto la direzione di Abbado. Questa incisione è da considerare una delle più importanti realizzazioni discografiche di questi ultimi anni. E per almeno due ragioni. Primo, per l'assoluta fedeltà al testo e per la cura prestata nell'approfondimento di chiare premesse di ordine interpretativo, ardue da realizzare con altre orchestre e

in altre condizioni. Secondo, per la capacità straordinaria dell'orchestra di seguire fino in fondo e di concretare le idee interpretative di Abbado, rendendo viva ed emozionante la scoperta di non comuni caratteristiche del mondo poetico e sonoro di Schubert. Il suono di Schubert, per esempio: sottratto a quelle abitudini e consuetudini che la tradizione ha accumulato su questo autore, perfino nelle esecuzioni dei grandissimi, come i Filarmonici di Vienna, e riportato all'essenza dei suoi più puri, intimi valori. Che Schubert guardasse nelle sue *Sinfonie* giovanili alla brillantezza di Rossini, alla cantabilità di scuola italiana, risulta qui come mai illustrato; che il concetto di malinconia non abbia nulla a che fare con il languore e il sentimentalismo di certi portamenti e indugi, e che la modernità del suo linguaggio armonico risieda nel modo di organizzare e far evolvere la



Ferrara Musica 1990. The Chamber Orchestra of Europe, direttore e solista Heinz Holliger (foto Marco Caselli).

forma, impiegando a questo scopo anche l'assetto ritmico e le gradazioni dei piani sonori, quasi riverbero di una musica che nasce dall'anima ma si estende sulla terra, fra gli uomini, fino a inglobare nelle sue tragedie la stessa gioia di vivere, tutto ciò, e quant'altro ancora di stupefacente, lo si trova apertamente spiegato, con naturalezza commovente, in questi dischi. La Chamber è qui uno strumento esemplare per il modo in cui diviene espressione di un'idea interpretativa, e piegandosi docilmente ad essa fino a esserne permeata, la offre perfettamente compiuta alla coscienza di chi ascolta. Personalmente ci auguriamo che i piani discografici di Abbado contemplino la possibilità di impiegare la Chamber anche per un ciclo mozartiano; e soprattutto per una incisione, che non potrà mancare, delle sue opere teatrali, o almeno della trilogia dapontiana.

La presenza italiana della Chamber Orchestra of Europe a Ferrara è solo un momento della vita dell'orchestra, ma è un momento qualificante, in quanto ne rappresenta il lavoro. Perché se è vero che la COE esisterebbe anche senza Ferrara, è altrettanto vero che a Ferrara ha trovato un centro per prepararsi, crescere e rinnovarsi secondo lo spirito che la determina. In fin dei conti, questi concerti di "Ferrara Musica" sono stati, e verosimilmente continueranno ad essere, bei concerti, con programmi interessanti. Difficile, e forse inutile, chiedere di più. La Chamber rimane il risultato di troppi fattori eccezionali per poter essere presa a modello. Paradossalmente, la sua forza sta nella normalità, o in ciò che vorremmo fosse e diventasse, fuori d'ogni retorica, la normalità nell'attività musicale: soprattutto in Italia. Da questo punto di vista, può però insegnare qualcosa a tutti noi, ai nostri musicisti più giovani che si aprono alla musica (all'Europa?) e a tutti coloro che sentono la musica come una parte di sé a cui non è possibile rinunciare. E cioè che il talento, unito al coraggio e alla serietà dell'impegno, con un po' di fortuna e di abnegazione tutto sommato gradevole, può essere produttivo; a patto di non cadere nel fatalismo o nella rassegnazione, o, peggio, nell'alibi dell'immobilismo. Se arte è soprattutto applicazione, qui ne vediamo gli effetti da vicino. Dunque, complimenti alla Chamber Orchestra of Europe per i suoi primi dieci anni spesi bene, e auguri almeno per i prossimi dieci, affinché siano accompagnati da altrettanti successi. Detto con gratitudine, e con un pizzico di invidia.

THE CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

The Chamber Orchestra of Europe fu fondata nel 1981 da un gruppo di musicisti professionisti provenienti da dodici diversi Paesi europei, con il supporto finanziario di Peter Readman ed i contributi di compagnie internazionali quali il gruppo BOC, ICI, Rank Xerox e Sainsbury's e senza l'aiuto di finanziamenti pubblici.

Attualmente l'orchestra lavora tra i cinque ed i sei mesi all'anno lasciando così ai musicisti la possibilità di sviluppare parallelamente una carriera individuale. La Chamber Orchestra of Europe si è esibita con molti solisti e direttori di fama mondiale. Claudio Abbado ha seguito l'orchestra sin dalla sua fondazione e continua a lavorare in stretto contatto con i musicisti come direttore artistico. L'orchestra ha collaborato con artisti quali Salvatore Accardo, Martha Argerich, Rudolf Barshai, Paavo Berglund, Alfred Brendl, Natalja Gutman, Nikolaus Harnoncourt, Heinz Holliger, Gidon Kremer, Radu Lupu, Roger Norrington, Murray Perahia, Maurizio Pollini, Jean-Bernard Pommier, Mstislav Rostropovich, Gennadi Rozhdestvensky, Jukka-Pekka Saraste, Andras Schiff, Alexander Schneider, Dmitry Sitkovetsky, Sir Georg Solti, Michael Tilson-Thomas, Sándor Végh e con i molti solisti che appartengono stabilmente all'orchestra.

La Chamber Orchestra of Europe ha tre importanti residenze internazionali: la Kammermusiksaal der Philharmonie a Berlino, Ferrara Musica a Ferrara ed il Barbican Centre a Londra. Inoltre continua ad esibirsi a festival musicali di primaria importanza e nelle maggiori città d'Europa, negli Stati Uniti, in Giappone, in Estremo Oriente ed in Australia.

Tutti gli aspetti e le scelte relativi alla vita della COE sono di competenza di un comitato esecutivo comprendente Peter Readman (Presidente), June Megennis (General Manager) e quattro rappresentanti eletti dall'orchestra. La COE incide con le maggiori case discografiche internazionali compresa la Deutsche Grammophon, con la quale sta realizzando una serie di registrazioni per ampliare la propria etichetta "COE Records" in collaborazione con il gruppo ASV.



Ferrara Musica 1989. The Chamber Orchestra of Europe, direttore John Eliot Gardiner (foto Marco Caselli).

THE CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

Violini

Krzysztof Smietana
Annette Bik
Tomas Bik
Caterina Busch
Annalie Gahl
Stephanie Gonley
Jackie Hartley
Iris Juda
Hanno De Kogel
Maighread McCrann
Stefano Mollo
Peter Olofsson
Leo Phillips
Joseph Rappaport
Hakan Rudner
Geza Stuller
Martin Walch
Elizabeth Wexler

Viole

Douglas Paterson
Corinne Contardo
Dorle Sommer
Mechthild Sommer
Ilse Wincor
Stephen Wright

Violoncelli

Richard Lester
Kim Bak Dinitzen
Sally-Jane Pendlebury
Howard Penny
Yves Savary

Contrabbassi

Enno Senft
Christian Geldsetzer
Lutz Schumacher

Flauti

Jacques Zoon
Josine Buter

Oboi

David Powell
Alison Alty

Clarinetti

Richard Hosford
Haruhi Tanaka
Olivier Voize

Fagotti

Matthew Wilkie
Christopher Gunia

Corni

Jonathan Williams
Peter Richards
Jan Harshagen

Trombe

Nicholas Thompson
Julian Poore

Trombone

Nicholas Eastop

Timpani

Geoffrey Prentice

Percussioni

John Dvoralek

Celesta

Anthony de Bedts

Pianoforte

Thomas Larcher

Arpa

Louisa Prandina

Comitato Direttivo

Peter Readman
June Megennis
Sally-Jane Pendlebury
Denton Roberts
Matthew Wilkie



Ferrara Musica 1989. The Chamber Orchestra of Europe, direttore Claudio Abbado. Prove (Foto Paolo Zappaterra).


The Chamber Orchestra Of Europe

Chairman
Peter Readman

General Manager
June Megennis

Planning & Personnel Manager
Simon Fletcher

Tour Manager
Christopher Smith-Gillard

Travel & Office Manager
Julie Pickles

Publicity
Mollie Pearson

ENIMONT, HIMONT, SOLVAY e COOPCOSTRUTTORI
per una cultura musicale a Ferrara

Ferrara: il dinamismo industriale e il rinnovamento di un'antica tradizione culturale. Ferrara e la musica hanno rapporti stretti e storicamente importanti: in età Estense, con la grande tradizione culturale rinascimentale e successivamente nel periodo pontificio con Girolamo Frescobaldi.

Ferrara oggi significa anche una realtà produttiva avanzata e vivace, dove operano grandi gruppi europei e strutture locali fortemente radicate dalle grandi capacità espansive. E' il caso degli stabilimenti industriali di Enimont, Himont e Solvay, che da sempre guardano all'Europa e che già oggi si muovono in un'ottica internazionale, con i loro centri di ricerca e con i loro prodotti destinati al mercato europeo del 1992.

Anche la Coopcostruttori di Argenta, con le aziende del suo gruppo, è presente sul mercato nazionale ed internazionale dell'edilizia e dei grandi lavori con una gamma articolata di prestazioni ad alto livello.

Queste imprese, dinamiche e competitive, ritengono che contribuire alla valorizzazione della città come centro d'arte, di cultura e di musica, sia un obiettivo importante, come quello, per loro più istituzionale, di produrre occupazione e ricchezza per il territorio.

Ferrara Musica e The Chamber Orchestra of Europe, per il loro livello internazionale, sono l'occasione giusta per concretizzare questo impegno a favore della città.

FERRARA MUSICA 1990

Concerti di primavera

Sabato 31 marzo ore 19

Berliner Philharmonisches Orchester
Direttore Claudio Abbado

F. Schubert Ottava Sinfonia "Incompiuta"
A. Webern Sei pezzi op. 6
L. van Beethoven Settima Sinfonia

Venerdì 20 aprile ore 20,30

The Chamber Orchestra of Europe

J.S. Bach Concerto brandeburghese n. 3
I. Stravinskij Concerto in mi bem. "Dumbarton Oaks"
J.S. Bach Concerto brandeburghese n. 6
 Concerto brandeburghese n. 1

Giovedì 26 aprile ore 20,30

The Chamber Orchestra of Europe
Direttore Jukka-Pekka Saraste
Solista Natalja Gutman

I. Stravinskij Ottetto per fiati
R. Schumann Concerto per violoncello e orchestra op. 129
L. van Beethoven Ottava Sinfonia

Sabato 28 aprile ore 20,30

The Chamber Orchestra of Europe
Direttore Jukka-Pekka Saraste
Solista Bernadette Manca di Nissa

I. Stravinskij "Dances concertantes"
W.A. Mozart "Vadasi" - "Già dagli occhi il velo è tolto"
 Recitativo e Aria dall'opera "Mitridate re di
 Ponto"
 "Ombra felice" - "Io ti lascio"
 Recitativo e Aria K. 255
L. van Beethoven Quarta Sinfonia

Concerti d'autunno

Giovedì 11 ottobre ore 20,30

The Chamber Orchestra of Europe
Direttore e solista Heinz Holliger

A. Honegger Sinfonia n. 2
R. Strauss Concerto per oboe e orchestra
W.A. Mozart Sinfonia n. 38 "Praga" K. 504

Domenica 14 ottobre ore 20,30

The Chamber Orchestra of Europe
Direttore e solista Heinz Holliger
Solista Jacques Zoon

L. van Beethoven "Le creature di Prometeo" (brani)
A. Honegger Concerto da camera
A. Webern Sinfonia op. 21
R. Strauss "Metamorfofi"

Mercoledì 17 ottobre ore 20,30

The Chamber Orchestra of Europe
Direttore Heinz Holliger
Solista Radu Lupu

A. Schönberg Sinfonia da camera n. 2
L. van Beethoven Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra
B. Bartók Musica per archi, percussioni e celesta

Sabato 10 novembre ore 20,30

The Chamber Orchestra of Europe
Direttore Claudio Abbado
Solista Evgenij Kissin
Narratore Roberto Benigni

L. Berio "Requies"
W.A. Mozart Concerto per pianoforte e orchestra K. 466
M. Stroppa "Metabolai"
S. Prokof'ev "Pierino e il lupo"

Indice

4	Ferrara Musica
5	Comitato Ferrara Musica
7	Concerto di sabato 10 novembre, <i>programma</i>
8	Testi critici di <i>Lidia Bramani</i>
22	Claudio Abbado
24	Evgenij Kissin
26	Roberto Benigni
30	Dieci anni spesi bene di <i>Sergio Sablich</i>
36	The Chamber Orchestra of Europe
41	Enimont, Himont, Solvay e Coopcostruttori per una cultura musicale a Ferrara
42	Ferrara Musica 1990: concerti di primavera e autunno