



credits: @ P. Luce / OSN Rai

20

2/05

RAI NUOVAMUSICA - da camera

Martedì 2 maggio 2023, 20.30

**ENSEMBLE "GEOMETRIE VARIABILI"
DELL'OSN RAI**

FRANCESCO POMARICO *direttore*

Wolfgang Rihm
Stefano Pierini
Franco Donatoni
Arnold Schönberg

In diretta su:

Rai Radio 3

Live streaming su:

Rai Cultura

raicultura.it/orchestrarai

 [DSNRai](#)

 [OrchestraRai](#)

 [orchestrasinfonicarai](#)



Nella foto: *Il compositore Arnold Schönberg a New York nel 1949.*

20

RAI NUOVAMUSICA

MARTEDÌ 2 MAGGIO 2023

ore 20.30

ENSEMBLE "GEOMETRIE VARIABILI" DELL'OSN RAI

**Costantin Beschieru, Francesco Punturo,
Matteo Ruffo** *violini*

Giorgia Cervini, Lizabeta Soppi,

Riccardo Freguglia *viole*

Fabio Storino, Michelangiolo Mafucci
violoncelli

Alessandro Belli, Vincenzo Antonio Venneri
contrabbassi

Alberto Barletta *flauto*

Nicola Patrussi *oboe*

Teresa Vicentini *corno inglese*

Enrico Maria Baroni *clarinetto*

Lorenzo Russo *clarinetto piccolo*

Salvatore Passalacqua *clarinetto basso*

Simone Manna *fagotto*

Bruno Giudice *controfagotto*

Ettore Bongiovanni, Paolo Valeriani *corni*

Roberto Rossi, Alessandro Caruana *trombe*

Devid Ceste, Gianfranco Marchesi *tromboni*

Flavia La Perna, Roberto Di Marzio

percussioni

FRANCESCO POMARICO *direttore*

Wolfgang Rihm (1952)

Chiffre VI (1985)

Durata: 6' ca.

Prima esecuzione Rai a Torino

Stefano Pierini (1971)

Clockworks (2021)

Durata: 16' ca.

Prima esecuzione Rai a Torino

Franco Donatoni (1927-2000)

Tema (1981)

Durata: 16' ca.

Prima esecuzione Rai a Torino

**Il concerto è
trasmesso in diretta
su Rai Radio 3 per
Il Cartellone di
Radio 3 Suite, in
live streaming su
raicultura.it e in
differita sul circuito
Euroradio.**

Arnold Schönberg (1874-1951)

Kammersymphonie in mi maggiore op. 9 n.1
(1906)

Durata: 22' ca.

Prima esecuzione Rai a Torino

Wolfgang Rihm

Chiffre VI

A sedici anni, Wolfgang Rihm inizia a studiare composizione a Karlsruhe, la sua città natale, con Eugen Werner Velte, che gli fornisce una solida preparazione nella tradizione musicale tedesca da Bach ad Alban Berg. Nel 1970 inizia a frequentare i corsi estivi di Darmstadt, dove entra in contatto con i musicisti della neoavanguardia, e in particolare con Stockhausen, che lo esorta a seguire esclusivamente la propria voce interiore. Questo ammonimento segna in profondità Rihm, che assorbe le tecniche dell'avanguardia ma ne respinge l'estetica feticistica del nuovo e della tabula rasa, prendendo le distanze da quel mondo che tende a rinchiudersi in un astratto concetto di morte dell'arte. Al contrario, Rihm sviluppa una visione estremamente libera e antidogmatica, dove non c'è posto per scuole o sistemi precostituiti. Il suo credo artistico, spesso ribadito nei suoi scritti, è che l'aspetto vitale della musica è ciò che arriva in maniera inaspettata e non preordinata.

Chiffre è un ciclo di sette lavori scritti da Rihm tra il 1983 e il 1985, attorno al quale ruotano una serie di altri pezzi variamente correlati al sistema principale. Uno di questi lavori satelliti è *Bild*, scritto nel 1984 e legato in particolare a *Chiffre VI*. *Bild*, come spiega la premessa di Rihm inserita nella partitura, era nata per essere eseguita insieme alla proiezione del film *Un chien andalouse* di Luis Buñel, uno dei capolavori del Surrealismo. La musica non era pensata per essere un accompagnamento, o peggio una descrizione musicale del film, ma come un percorso parallelo di due linguaggi autonomi e indipendenti. Il tema della figura e del doppio significato si lega all'insieme del ciclo *Chiffre*, e in particolare a *Chiffre VI*, che è concepito per un ensemble di otto musicisti, in maniera analoga a *Bild* (nove). *Chiffre* è un termine francese, che si trova in una delle *Pensées* di Pascal riportata negli appunti di Rihm per *Chiffre VI*: «Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. – Chiffre à double sens: un clair et où il est dit que le sens est caché»¹.

Chiffre VI è la composizione più corta del ciclo, e fu scritta per un concerto dell'Ensemble 13 a Karlsruhe il 12 aprile 1985. Il lavoro può essere diviso in quattro sezioni, che non corrispondono tuttavia a una struttura formale in senso stretto ma piuttosto a una cornice all'interno della quale brevi motivi e gesti di natura ritmico-armonica vengono riconfigurati continuamente nel passaggio da una sezione all'altra. Questo processo di rinnovamento permanente del materiale musicale è più semplice

¹ Pascal, *Oeuvres complètes*, texte **établi** et annoté par Jacques Chevalier, Gallimard, Paris 1964, p. 1266; ed. italiana *Pensieri*, a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1962, p. 284: «Quel che è figurato implica assenza e presenza, piacere e dispiacere. – Il linguaggio cifrato ha due sensi: uno chiaro e in cui è detto che il senso vero è nascosto».

da riconoscere all'ascolto che da spiegare a parole, secondo un principio caro a Rihm per cui un suono determina sempre un cambiamento nel suono successivo e una percezione differente del suono precedente. Uno degli aspetti unificanti del lavoro è l'organico scelto da Rihm. Sullo sfondo, si staglia il riferimento all'*Ottetto* di Schubert ma con due importanti cambiamenti. Il primo è il passaggio dal fagotto al controfagotto, il secondo riguarda lo sdoppiamento del clarinetto nei due strumenti estremi della famiglia, ossia il clarinetto basso e il clarinetto piccolo in mi bemolle. Questa deformazione della sonorità schubertiana tocca il punto estremo nel momento in cui il clarinetto in mi bemolle deve suonare «nur höchste und hasslichste Töne», soltanto i suoni più acuti e odiosi. Questo passaggio espressionista, che segna il picco della forma ad arco, è sottolineato da un frenetico tremolo degli strumenti ad arco su tre corde, in pratica alle soglie del rumore. *Chiffre VI*, il lavoro forse più emblematico dell'intero ciclo, era un tentativo di legare la ricerca di nuovi mezzi espressivi alla tradizione, e in questo senso forse va interpretato il riferimento al pensiero di Pascal e al doppio registro della densa stratificazione del linguaggio musicale di Rihm, quello che è evidente in superficie e quello che è celato nelle oscurità della sua scrittura musicale.

Stefano Pierini

Clockworks

Stefano Pierini si è diplomato in composizione al Conservatorio di Torino con Gilberto Bosco, e in seguito si è perfezionato con maestri come Fabio Nieder, Luis de Pablo, Toshio Hosokawa. *Clockworks*, scritto nel 2021 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Stravinskij, è un lavoro che nasce come un confronto personale con una delle maggiori icone artistiche del secolo scorso, una riflessione intima sul suo enorme lascito musicale. Lo stile di Pierini non reca tracce evidenti dell'influenza di Stravinskij, quindi proprio per questo l'esplorazione del mondo del maestro russo assume anche il significato di un ripensamento della propria musica e della propria ricerca. «Il brano è diviso in tre movimenti: Capriccio, Corale e Kolokol'nost' – spiega l'autore – ognuno dei quali è ispirato a materiali di origine stravinskiana; le composizioni da cui ho tratto queste 'molecole' generative sono i Tre pezzi per quartetto d'archi e *Agon* per il primo movimento; *Canticum Sacrum*, *Requiem Canticles* e il Corale della Sinfonia per strumenti a fiato per il secondo movimento; *The Flood* e ancora *Requiem Canticles* (Postludio) per ciò che riguarda il terzo».

Il lavoro, tuttavia, non è un collage della musica di Stravinskij, ma piuttosto una sorta di viaggio nei processi compositivi del maestro russo, che spesso si è rivelato un implacabile sovverti-

tore delle certezze linguistiche del canone occidentale. La sua maniera di ordinare il tempo in forma non lineare ma per giustapposizione di episodi separati, la sua concezione armonica legata al timbro e al ritmo, il suo linguaggio polifonico tendente a contrapporre più che ad armonizzare le voci sono tutti elementi che hanno contribuito a ripensare da cima a fondo la musica del Novecento, e a porre domande ai compositori venuti dopo di lui, compresi i maestri della neoavanguardia dalla quale discende anche la musica di Pierini. I meccanismi compositivi ad orologeria di *Clockworks*, riflessi anche nella struttura speculare dell'organico, formato da dieci strumenti a fiato e dieci archi collegati da una nutrita batteria di percussioni, mettono in luce anche un altro carattere eversivo della musica di Stravinskij, il suo radicale rifiuto di ogni forma di soggettivismo, di legame tra arte e vita, che era stato uno dei precetti estetici più radicati nella mentalità dell'Ottocento. Stravinskij infrange questo tabù affermando la totale indipendenza del linguaggio musicale da ogni forma di espressione, e Pierini lo segue con una parodia delle tecniche stravinskiane che interroga a sua volta anche la forma dei propri processi compositivi.

Franco Donatoni

Tema

Franco Donatoni è stata una delle personalità musicali più eccentriche e creative della seconda metà del Novecento. Partito, come molti musicisti della sua generazione, da un modernismo neoclassico e bartokiano, agli inizi degli anni Cinquanta Donatoni fu introdotto nell'ambiente della neoavanguardia di Darmstadt da Bruno Maderna, lievito di tanta parte della nuova musica italiana del dopoguerra. Donatoni, in seguito, ha vissuto in maniera drammatica, anche sul piano esistenziale, il tramonto della grande utopia linguistica di quel mondo, messo in crisi da fenomeni disparati come l'egemonia della cultura pop e l'indeterminismo del pensiero di John Cage, prendendo addirittura la decisione drastica di smettere di comporre all'inizio degli anni Settanta. Superato il periodo più buio del suo smarrimento, dopo qualche anno Donatoni ritrova le motivazioni per tornare al lavoro, anche sulla spinta di una vena creativa fertilissima che non si era mai del tutto inaridita. Dopo la crisi, la sua scrittura si depura in una forma particolarmente congeniale alla musica da camera, inanelando una serie di lavori di grande rilievo sia per ensemble che per strumento solo. *Tema* per dodici strumenti, scritto nel 1981, è un lavoro particolarmente importante nella sua ricerca, come spiega lo stesso autore: «Alla scrittura della percezione preferisco la percezione della scrittura (nel secondo caso la scrittura precede e guida la percezione), alla scrittura del tempo il tempo della scrittura (nel secondo caso la scrittura, attuando la forma-tempo,

definisce nel processo la propria necessità e mediante quello istituisce la qualità della sua durata), alla finalizzazione progettuale l'erratica ramificazione delle radici che in *Tema* trova la sua prima radicale espressione»².

Il concetto di tema, con il suo corollario che è l'idea della variazione sviluppo, rappresenta il teorema basilare della musica occidentale, dal classicismo viennese fino alla scuola di Schönberg. Donatoni, influenzato dal pensiero negativo e antimoderno di Nietzsche, ha un atteggiamento di sostanziale sfiducia nella storia, che lo porta a rigettare il principio tematico a causa del suo carattere coercitivo e deterministico della forma. Allo sviluppo lineare del tema contrappone il concetto di figura, che si sviluppa attraverso una proliferazione rizomatica dei gesti musicali, in maniera analoga alla crescita organica delle forme vegetali. Questa idea organicistica della scrittura musicale è forse l'estrema propaggine dell'influenza di Bartók su Donatoni, che trova in un lavoro come *Tema* la prima compiuta espressione di questa nuova conquista stilistica. *Tema*, infatti, prende spunto da un'idea contenuta nel finale del lavoro immediatamente precedente, *L'ultima sera* per mezzosoprano e cinque strumenti su testi di Fernando Pessoa. Questa figura inizia a svilupparsi in un ambiente sonoro totalmente diverso, formato da due gruppi di strumenti (sei archi e quattro legni) più una coppia di corni. I gesti musicali si ripetono in combinazioni timbriche e temporali sempre diverse, fino a definire una complessa struttura articolata in sedici parti sviluppata attraverso una serie di intricate permutazioni intervallari e ritmiche. Questa ritrovata fiducia nella scrittura musicale come elemento centrale dell'attività creativa si traduce in una fluidità del tempo, che scorre su strati di diversa velocità, frantumando definitivamente quel principio tematico che, ironicamente, offre il titolo al lavoro.

Arnold Schönberg

Kammersymphonie in mi maggiore op. 9 n. 1

Lo stile di Arnold Schönberg è stato il frutto di un costante processo di autoanalisi, che ha portato man mano l'autore a definire in maniera sempre più netta i contorni della sua personalità artistica. In effetti nel suo percorso musicale non si trovano svolte radicali, del tutto svincolate dalla produzione precedente. Tuttavia Schönberg considerava alcuni suoi lavori come degli spartiacque, che segnano i momenti di passaggio da una fase all'altra. Uno di questi è la *Kammersymphonie* per 15 strumenti solisti op. 9, composta nella prima metà del 1906 a Vienna. In uno degli scritti pubblicati nella raccolta *Style and Idea, How One Becomes Lonely* (1937), Schönberg sottolinea

2 Franco Donatoni, *In-Oltre*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1988, p. 45.

l'importanza del lavoro: «Dopo aver terminato la composizione della *Kammersymphonie*, non c'era solo l'attesa del successo a riempirmi di gioia. Si trattava di qualcosa d'altro e di più importante. Credevo di aver trovato il mio personale e peculiare stile compositivo, e mi aspettavo di aver risolto tutti i problemi che avevano fino allora inquietato un giovane compositore, e che ci sarebbe stato un modo per uscire dal groviglio di problemi in cui noi giovani compositori eravamo rimasti intrappolati a causa delle innovazioni armoniche, formali, orchestrali ed emotive di Richard Wagner. Credo di aver trovato una maniera per forgiare e sviluppare temi e melodie comprensibili, caratteristici, originali ed espressivi malgrado le armonie dilatate ereditate da Wagner»³.

Un indubbio elemento di novità è rappresentato dalla scelta del titolo, che mette in luce la natura originale del lavoro. *Kammersymphonie* infatti chiama in causa due stili di scrittura diversi, cameristico e sinfonico, che hanno continuato a convivere anche negli ulteriori sviluppi del testo, passato dalla versione originale per quindici strumenti alle successive versioni per orchestra (1914/1922) e per grande orchestra (1936). La fusione dei generi sperimentata nella *Kammersymphonie* non riguarda solo il suono, ma anche lo stile musicale. Lo studio degli appunti di Schönberg rivela che fin dall'inizio l'idea di un lavoro da camera, dall'organico già definito, si era mescolata agli schizzi per un pezzo sinfonico rimasto allo stadio di abbozzo. La versione originale sembrerebbe indicare che la dimensione cameristica avesse preso il sopravvento. Anton Webern, infatti, faceva notare come la prima esecuzione del lavoro, l'8 febbraio 1907 nella sala grande del Musikverein di Vienna con il Quartetto Rosé e i fiati dell'Orchestra dell'Opera di Corte non avesse direttore. La partitura pubblicata nel 1912, invece, riporta uno schema della disposizione degli strumenti sul palcoscenico che comprende anche il direttore. L'organico prevede flauto, oboe, due clarinetti, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, due corni e il quintetto d'archi. L'autore stesso si rese conto degli squilibri di un simile organico, soprattutto in una grande sala da concerto, tanto da prevedere subito la moltiplicazione degli strumenti ad arco e addirittura il raddoppio di quelli a fiato, se necessario. La scrittura della *Kammersymphonie*, tuttavia, è senza dubbio legata allo stile della musica da camera, soprattutto per l'estrema complessità del linguaggio polifonico. In un tessuto così denso di trame contrappuntistiche, dove le varie voci s'intrecciano in un fitto e continuo dialogo, la trasparenza sonora della versione

3 Arnold Schoenberg, *How One Becomes Lonely* (1937), in *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1984, p. 49 (1 ed. Faber&Faber, London 1975).

originale aiuta moltissimo la chiarezza e la comprensione del testo. Un altro elemento di novità riguarda la concezione formale, che rappresenta un deciso passo in avanti verso l'emancipazione dalla musica del secolo precedente. Come faceva notare Alban Berg nella sua analisi pubblicata nel 1912 come introduzione alla partitura, il lavoro allude a una sinfonia in cinque movimenti, malgrado sia scritto in un unico torso. Non solo, l'architettura sinfonica è a sua volta fusa in una forma sonata. La parte dello sviluppo, per così dire, coincide con gli episodi che adombrano lo Scherzo e l'Adagio, mentre il finale rappresenta una sorta di ricapitolazione del materiale tematico iniziale. Allo stesso modo, Schönberg comprime il linguaggio armonico e il fraseggio, saltando i passaggi intermedi per arrivare a una sintesi nuova della forma. Sebbene la *Kammersymphonie* rimanga ancora all'interno del linguaggio tonale, la morfologia del tema principale, esposto dal primo corno dopo l'introduzione lenta e formato da una sovrapposizione di intervalli di quarta, rivela la ricerca di una dimensione alternativa all'armonia tonale, fondata sull'intervallo di terza. In altre parole, Schönberg prende il linguaggio di una sinfonia tardo-romantica e lo comprime fino a raggiungere lo stato di musica da camera. Il processo di transizione da un genere all'altro era forse la reazione di Schönberg all'ascolto della Quinta Sinfonia di Gustav Mahler, che aveva diretto il lavoro con i Wiener Philharmoniker nel dicembre del 1905. Erano gli anni della maggiore influenza della figura di Mahler su tutto il movimento modernista di Vienna e in particolare su Schoenberg, che con la *Kammersymphonie* si avventura per la prima volta nel linguaggio sinfonico. Il precedente *Pelleas und Melisande*, infatti, era un lavoro che guardava ai poemi sinfonici di Strauss. In questo caso, invece, Schönberg intende confrontarsi con le forme della musica assoluta. Il giovane autore, forse, cercava di spingere fino al limite il carattere dinamico delle forme musicali di Mahler, fino al punto di immaginare una fusione tra il microcosmo del linguaggio cameristico e la macrostruttura sinfonica.

Oreste Bossini



Francesco Pomarico

È nato nel 1960. È stato primo oboe solista dell'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano dal 1982 al 1987; da quell'anno è docente di Musica da camera presso la Civica Scuola di Musica di Milano. Sempre nel 1987 è stato vincitore del Concorso Internazionale «Viotti» di Vercelli. Dal 1989 è primo oboe dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. All'attività di oboista affianca quella di direttore; in questa veste ha tenuto concerti in stagioni da camera sia in Italia che all'estero. Contemporaneamente svolge un'intensa attività di solista: ha suonato per la Biennale di Venezia, l'Ircam di Parigi, la Beethovenhalle di Bonn e per altre prestigiose istituzioni italiane ed europee. Ha suonato sotto la guida dei più prestigiosi direttori del nostro tempo. Ha eseguito prime assolute di autori come Luciano Berio, Franco Donatoni, Luis de Pablo, Iannis Xenaxis, e la prima italiana del Concerto per oboe di Elliott Carter. Ha al suo attivo numerose tournée in Europa, Giappone, Messico, Sud America, e ha diretto nel maggio 2002 l'Orchestra Sinfonica Verdi di Milano. Con il Quintetto a fiati Arnold ha svolto un'importante attività concertistica e l'incisione di dischi premiati in Europa e negli Stati Uniti.

Foto di PiùLuce / OSN Rai



www.sistemamusica.it è il nuovo portale della musica classica a Torino nel quale troverete notizie, appuntamenti e approfondimenti su concerti, spettacoli ed eventi realizzati in città. Dal sito è inoltre possibile acquistare on line i biglietti delle principali stagioni torinesi.

CONVENZIONE OSN RAI – VITTORIO PARK

Tutti gli abbonati, i possessori di Carnet e gli acquirenti dei singoli concerti della "Stagione Sinfonica 2022/2023" dell'OSN Rai che utilizzeranno il VITTORIO PARK di PIAZZA VITTORIO VENETO nelle serate previste dal cartellone, vidimando il biglietto del parcheggio nell'obliteratrice presente nella biglietteria dell'Auditorium Rai "A. Toscanini", avranno diritto alla riduzione del 25% sulla tariffa oraria ordinaria all'atto del pagamento del parcheggio presso la cassa automatica.

Per informazioni rivolgersi al personale di sala o in biglietteria



Il prossimo concerto

4 **5/05**

RAI NUOVAMUSICA

Venerdì 5 maggio 2023, 20.30

MICHELE GAMBA direttore
FRANCESCO D'ORAZIO violino

Bernd Alois Zimmermann
Photoptosis
Preludio per grande orchestra
Prima esecuzione Rai a Torino

Enno Poppe
Schnur per violino e orchestra
Prima esecuzione Rai a Torino

Bernd Alois Zimmermann
Stille und Umkehr
Sketches orchestrali

Iannis Xenakis
Jonchaies per grande orchestra

SINGOLO CONCERTO RAI NUOVAMUSICA:

Poltrona numerata (tutti i settori) 5€,
Under35 (tutti i settori) 3€,
ingresso gratuito per gli abbonati previa
prenotazione del posto e salvo disponibilità

BIGLIETTERIA:

Auditorium Rai "A. Toscanini"
Via Rossini, 15
Tel: 011/8104653 - 8104961
biglietteria.osn@rai.it
www.bigliettionline.rai.it