



Sofija Gubajdulina
Foto di F. Hoffmann-La Roche Ltd.

LUNEDÌ 16 MAGGIO
ORE 20

In dialogo

Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Pedro Amaral direttore

Vadim Repin violino

Sofija Gubajdulina (1931)

Dialog: Ich und Du

Concerto per violino e orchestra n. 3 (2018, 20')

Commissione Trans-Siberian Art Festival

Prima esecuzione in Italia

Arvo Pärt (1935)

La Sindone (2005-2022, 9')

per violino e orchestra

Commissione Trans-Siberian Art Festival

Prima esecuzione in Italia nella nuova versione

Dmitrij Šostakóvič (1906-1975)

Sinfonia n. 15 in la maggiore op. 141 (1971, 42')

Allegretto

Adagio. Largo. Adagio. Largo

Allegretto

Adagio. Allegretto. Adagio. Allegretto

Vadim Repin dedica il concerto alla pace e ai valori democratici di umanità, fratellanza e solidarietà tra i popoli e lo dona a Milano Musica per la commissione di nuove opere, sostenendo il "Fondo per la nuova musica" istituito dall'Associazione.

ORE 19 | RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI

Il concerto è preceduto da una conversazione con Franco Pulcini

Concerto trasmesso in diretta radiofonica da Rai Radio 3.

in collaborazione con

Teatro alla Scala

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Trans-Siberian Art Festival



Arvo Pärt.
Foto di Eric Marinitsch

Sofija Gubajdulina, Arvo Pärt, Dmitrij Šostakovič

Sofija Asgatovna Gubajdulina (1931) è una delle figure internazionali più in vista della musica contemporanea. Pluripremiata ed eseguita da interpreti come Gidon Kremer, Vadim Repin, Andris Nelsons, Anne-Sophie Mutter, la musicista parla volentieri del suo pensiero e delle sue idee sul comporre, e l'ascolto della sua musica stimola spesso riflessioni sulla nostra esistenza, sul nostro essere al mondo.

Russo-sovietica originaria del Tatarstan, ma da oltre trent'anni emigrata vicino ad Amburgo, da giovane Gubajdulina ha avuto difficoltà in patria, a causa dei pregiudizi della politica culturale del socialismo reale. Anche in epoca post-staliniana, il linguaggio musicale moderno veniva considerato "formalista" e antipopolare. L'ostilità si limitava tuttavia a una mancata programmazione delle sue opere "inaccettabili", ma la compositrice poteva guadagnarsi da vivere scrivendo musica per film, come è in parte accaduto a molti musicisti sovietici, a cominciare da Šostakovič. E proprio come quello del grande predecessore, lo stile di Gubajdulina si rivela ricco di stimoli storici e radicato nella grande musica del passato, nel suo caso da Josquin a Bach, da Gesualdo a Schönberg, da Beethoven a Wagner. Rispetto a Šostakovič, la compositrice ha mostrato, almeno inizialmente, un maggiore interesse per il folclore e i suoi timbri, da cui deriva una spiccata originalità strumentale.

I principali interessi di Gubajdulina non si limitano tuttavia all'evoluzione e all'aggiornamento del linguaggio musicale, ma alla possibilità di metterlo al servizio di un misticismo assetato di assoluto filosofico. Membro della chiesa ortodossa, ma anche interessata all'illogico e all'inconscio, Gubajdulina si inserisce in quella tendenza tipicamente russa a una religiosità problematica, una dostoevskiana ricerca di Dio che non rinuncia alle istanze del dubbio, alla libertà di pensiero e ai valori dell'individualismo. Non a caso uno dei pensatori da cui è stata influenzata è Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, ex marxista, poi dissidente anticomunista, esponente dell'anar-

chismo cristiano, espulso nel 1922 dalla Russia bolscevica e divenuto in Francia libero pensatore, le cui opere sono state tradotte in italiano solo negli ultimi vent'anni. Teologia ed esistenzialismo si mescolano pure nella musica di Gubajdulina, la cui arte, spesso ricca di opposti, è nutrita di spiritualismo e simbologie mistiche, ma anche di ben calcolate proporzioni. Come Bartók, usa ad esempio la serie di Fibonacci, non tanto per una sorta di feticismo numerologico, ma per il suo legame con la natura. Come nello stile di Šostakovič, anche la scrittura di Gubajdulina ha bisogno di sviluppi e di tempo, per articolare pensieri e offrire metamorfosi: tempi lunghi che passano senza che ce ne accorgiamo, come avviene con la grande musica.

L'opera con la quale Gubajdulina si impose all'attenzione internazionale è il *Concerto per violino e orchestra n. 1 "Offertorium"* (1989): una sconosciuta foresta di inflorescenze curiose e meravigliose a volte invece conosciute, un labirinto di sensibilità sottili, violenze incresciose, lirismi repressi, stratificazioni di sonorità inconciliabili, combinazioni strumentali inusuali, estremizzazione dei registri, reazioni fisiche spazientite, guizzi rabbiosi, scatti, allarmi, accumuli, enie disturbate dalla modernità. Anche in Šostakovič l'immagine della bestia in gabbia rendeva a volte il destino dell'uomo espresso in musica. Ma vi ritroviamo pure tutta la sua arte dello svanire: inni interrotti, pianissimi quasi impercettibili.

A questo fortunato *Primo concerto* era seguito il *Concerto per violino e orchestra n. 2 "In tempus praesens"* (2007), scritto per Anne-Sophie Mutter. Qui il modello di sonorità rimandava al *Violinkonzert* di Berg, con la spiritualità del suono del violino – strumento ammesso in passato in chiesa – e fantastici estremismi strumentali a effetto per un'opera assolutamente sublime. E dopo un'altra decina d'anni, siamo ora giunti al *Concerto per violino e orchestra n. 3*, il recente *Dialog: Ich und Du* (2018), composto per Vadim Repin. L'essenza del presente brano si potrebbe forse riassumere con le parole della compositrice

ce: “Mentre compongo non prego, ma parlo con Dio”. Ma l’opera non è solo un “dare del tu a Dio”: le cose stanno in modo più complesso. Il titolo è un omaggio alla più celebre opera di Martin Buber (1878-1965) filosofo-teologo austriaco naturalizzato israeliano, studioso della questione ebraica e del chassidismo. *Ich und Du* (1923) è un saggio che interpreta la vita come dialogo, descrive l’interconnessione fra le due sfere e sancisce la loro relazione assoluta solo rispetto a Dio. Mentre l’entità “Io-Esso” attiene al monologo, una dimensione di vita autentica si realizza solo nel contesto dialogico “Io-Tu”, giacché l’Io e il Tu non possono vivere separatamente. Gubajdulina sembra insomma essersi posta il compito di dare un’immagine delle nostre velleità solipsistiche, circondate da un mondo con cui tentiamo di dialogare e che magari non ci comprende, mentre solo Dio riesce a risolvere l’equazione a infinite incognite delle nostre esistenze. Non sembra comunque un dialogo pacato, quello della vita espressa nel brano. E la sfida di tecnica violinistica potrebbe tradurre in virtuosismo le nostre drammatiche difficoltà di comunicazione col mondo e la nostra tesa reattività. Tensioni e dissonanze sono quelle dell’esistenza. L’inizio stesso non potrebbe essere più evidente, con il violino-Io e i timpani-Tu incumbenti quanto un mondo ostile o l’ira di Dio. Il dialogo fra violino e orchestra si pone come un’evoluzione del secondo tempo del *Quarto concerto* di Beethoven, in cui un pianoforte implorante deve subire le vessazioni di un’orchestra autoritaria. In *Dialog: Ich und Du* i tentativi di comunicazione non vanno spesso a buon fine: sembrano l’azzardo di conciliare l’inconciliabile. Dopo le aggressive percussioni e i rintocchi pacificanti delle campane, quasi ogni strumento dice via via la sua o riprende a modo proprio le proposte del violino-Io, che appare come circondato dall’incomprensione. È una *Via crucis* in cui, con ostinazione, il violino ripropone gli stessi personali concetti con le stesse note e, pur aggredito da fanfare apocalittiche, finisce per imporsi. Non è stato sempre im-

plorante, come pareva all’inizio, e –addomesticato alla fine il mondo circostante che Dio gli ha offerto – conclude con un estenuato spegnimento.

Arvo Pärt (1935), il musicista contemporaneo che forse più di ogni altro ha avvicinato il pubblico alla musica del presente, è anche lui, come Sofija Gubajdulina, sprofondata in un’aspirazione mistica che era guardata con sospetto nell’ex blocco comunista. Si narra che, molti anni orsono, per non avere problemi, il compositore estone fosse costretto a togliere provvisoriamente le icone che teneva accanto al pianoforte, prima di farsi fotografare. Nell’opera del musicista-cristiano-ortodosso per definizione, la religiosità è in effetti una tematica quasi esclusiva. All’inizio degli anni Ottanta, Pärt – che oggi è libero di vivere dove vuole – venne addirittura invitato a emigrare dal regime sovietico e si trasferì prima in Austria e poi in Germania: non per motivi musicali, bensì per un’eccessiva attenzione alla fede. Complementare a essa è il suo impegno morale: dedicò tutta l’attività della Stagione 2006-2007 alla memoria della giornalista investigativa Anna Politkovskaja, assassinata dal regime di Putin. A proposito dello stile, gli inizi di Pärt erano stati in realtà nel segno del modernismo “tecnologico”, ma in seguito il musicista elaborò una semplificazione, in qualche modo salutare e ben accolta dal pubblico, dopo l’indigestione di macchinosità e di complessità del linguaggio musicale contemporaneo. Alla dodecaфонia e al serialismo contrappose lo studio dell’eufonia melodica del canto gregoriano, gli organa arcaici della Scuola di Notre-Dame, la polifonia tardo-medievale e rinascimentale. Etica e spiritualità generarono un’arte sonora di ascetismo sovraperonale, per una poetica minimalista costituita di pochi elementi: accordi statici, a volte dal timbro vetroso, da contemplare (o che ti scrutano) come icone. Sgocciolii sonori e un uso insistito delle triadi, che lui chiama “tintinnabuli”, percependole come suoni di campane. Sonorità semplici, decifrabili, significanti, ma poste in successioni inattese, per forme nuove.

È tipico di Pärt ritornare più volte sul medesimo pezzo: *Fratres* ha sei differenti versioni originali scritte in dieci anni. È accaduto anche al pezzo in programma; *La Sindone* venne eseguita nel 2006 in una prima stesura per orchestra e percussioni nell’ambito delle Olimpiadi invernali di Torino. Commissionata da Enzo Restagno per MiTo SettembreMusica, e a lui dedicata, non a caso nasce per il capoluogo del Piemonte, nel cui Duomo è conservato il sudario di un corpo che patì le stesse torture e la morte di Cristo per crocifissione, secondo la descrizione che i Vangeli hanno fatto della sua Passione. La storia stessa della Sacra Sindone è legata da settecento anni al dubbio sulla sua autenticità e, anche se esami di laboratorio del 1988 hanno stabilito trattarsi di un lenzuolo funebre databile fra il 1260 e il 1390, essa resta per tradizione una reliquia suscettibile di esposizione, o meglio di “ostensione”, rinnovata sei volte dagli anni Ottanta fino al 2020. Dopo la prima versione con due soli ottoni nell’orchestra, nel 2015 Pärt ha modificato il brano per un’orchestra di maggiori dimensioni, aggiungendovi nel 2019 una parte per violino solista scritta per Vadim Repin, in un brano completamente ripensato, secondo la dichiarazione dell’autore. Mistero religioso in un movimento, si tratta di un brano breve, ma molto intenso. Le lenie acutissime dell’inizio dolorante e languente, i tintinnii, le spaziate fasce sonore evocano un clima di morte, deposizione e sepoltura. Significative, nelle prime pagine, le sospensioni delle “grandi pause”. L’ultima parte è una giubilante *Resurrezione*. Firma in calce al brano una nota isolata in piano, luminosa e inaspettata dopo il fortissimo all’acuto del finale.

Nelle tredici sinfonie di Šostakovič che stanno tra la *Prima* e la *Quindicesima* leggiamo la vita di un amletico dissidente, spesso scambiato per un grigio funzionario di partito, che ha narrato la doppia tragedia dello stalinismo e della guerra, dell’illibertà artistica dei totalitarismi e del profondo umanesimo dello spirito russo. Con l’ultimo capitolo, siamo ormai al di là delle tragedie e, se non c’è da sorridere, c’è invece parecchio da decifrare.

Nel 1971 **Dmitrij Dmitrevič Šostakovič** (1906-1975) voleva inserire nella sua *Quindicesima sinfonia* un poema di Evgenij Evtušenko dedicato a Marina Cvetaeva sul tema del “destino dei poeti”; esiste un breve abbozzo incompiuto del compositore relativo a questa idea. La sinfonia verrà comunque terminata nel luglio di quell’anno nella Casa dei compositori di Repino, ma era stata iniziata all’ospedale di Kurgan, durante la degenza di giugno. Molto malato e sprofondato in meditazioni e ricordi, Šostakovič concepì un’opera criptica e sublime. Secondo alcune testimonianze, la musica di quest’opera sarebbe legata al progetto, non realizzato, di scrivere un’opera tratta dal racconto di Čechov *Il monaco nero*, alla quale l’autore pensò soprattutto un paio d’anni dopo.

La *Sinfonia n. 15* resta probabilmente l’opera sinfonica più impenetrabile di Šostakovič; difficile districarsi all’interno del labirintico mosaico di simboliche citazioni, autocitazioni ed eterogenee giustapposizioni tematiche (ivi compreso un tema con dodici suoni). Si tratta di una pagina impalpabile, quasi nello spirito di un collage concettuale in lenta e inconsolabile dissolvenza verso l’annullamento. Che il tema dominante di questo lavoro sia la memoria lo disse l’autore stesso, il quale dichiarò in un’intervista al quotidiano “Trud”: “Il primo movimento descrive l’infanzia – proprio un negozio di giocattoli, con un cielo senza nuvole”.

È stata avanzata l’ipotesi che la citazione del *Leitmotiv*, detto in italiano “L’enigma del destino”, possa intendersi come una sinistra memoria del patto tra Hitler e Stalin, suggellato da una rappresentazione della *Walküre* al Bol’šoj con la regia di Ejzenštejn. Dobbiamo stupirci che proprio con questo tema inizi il celebre annuncio di morte del secondo Atto, pronunciato da Brünnhilde a Siegmund?

La prima esecuzione a Mosca, diretta dal figlio Maksim l’8 gennaio 1972, venne lungamente acclamata; il che non significa che la pagina sia stata subito compresa, specie se pensiamo alle sciocchezze dette da Tichon Chrennikov, che intervistato dal “New York Times” parla di un’opera “piena di vitalità e ottimismo”.

Tra i temi trattati nel *Monaco nero* di Čechov vi è quello dell'illusione necessaria per affrontare la morte serenamente, e in effetti all'ascolto non sembreremmo essere lontani. Tuttavia le tracce autobiografiche disseminate nella sinfonia sono troppo chiare per forzarne l'interpretazione verso i motivi del racconto. L'andamento narrativo dell'opera può essere anche desunto dalla regolarità dei tempi: i quattro movimenti comprendono tre Allegretti intercalati da due Adagi. Le due citazioni più vistose sono quella della Sinfonia dal *Guglielmo Tell* di Rossini e del *Leitmotiv* «L'enigma del destino» dalla *Tetralogia* wagneriana. In quest'ultimo, il tema alla voce più acuta è compreso entro una terza minore, spazio in cui è racchiuso anche il motto "D. Sch." (le iniziali del musicista secondo la translitterazione tedesca, da cui le note re, mi bemolle, do, si naturale), che infatti compare nel movimento conclusivo come una sorta di trasformazione del motivo conduttore del *Ring*. Ma la simbologia musicale in quest'opera è molto più complessa. Nel primo movimento (Allegretto) la citazione rossiniana è utilizzata solo come frase di passaggio in un discorso musicale di spigliata allegria, che mostra un certo legame con la *Prima sinfonia*. In qualche tratto il brano presenta movenze stravinskiane; la coda, in particolare, ricorda la bandistica estroversione di *Circus polka*. Šostakovič, si diceva, aveva dichiarato di considerare questo movimento come un ritorno all'infanzia. Gli oggetti musicali della gioventù di Mitja sono tintinnii, trombe, tamburi, ritmi scattanti, ma anche contrappunti conservatoriali e piccole stratificazioni modernistiche.

L'Adagio è l'oasi romantica della *Sinfonia n. 15*: ha un corale, uno straziante assolo del violoncello, una marcia funebre che riporta allo stile dello Šostakovič bellico; una fanfara in distanza è una citazione dalla *Sinfonia n. 11*. Come un *objet trouvé*, al centro del brano appaiono due accordi di chiara derivazione viennese: ricordano un po', nello spirito estatico, l'op. 19 n. 6 di Schönberg, il piccolo *Klavierstück* dedicato alla morte di Mahler. Una traccia. Ricompariranno ancora, tanto in questo quanto nell'ultimo movimento.

L'Allegretto mostra un linguaggio con rami robusti di *melos* popolare, da cui germogliano infiorescenze weberniane, moderne e raffinate, quasi impercettibili, simili a "ornamenti d'avanguardia". In queste notine volanti il musicista tende infatti a esaurire il totale cromatico.

Il vasto movimento conclusivo (Adagio – Allegretto) è di grandezza assoluta, anche se, alla prima esecuzione italiana, dichiarai che non ci avevo capito niente. Siamo forse di fronte al migliore Finale sinfonico di Šostakovič e comunque al meno retorico e al più raffinato e intellettuale. È un ampio mosaico di ombre di citazioni diluite in una lingua impalpabile e calligrafica. Quella wagneriana – una delle più presaghe di catastrofi – fa luogo a un motivo il cui *KopftHEMA* è costituito dalle prime note del preludio del *Tristano*. Questo tema di testa, iterato e variato, è come un filo d'argento magnetico a cui s'attaccano nel suo dipanarsi brandelli di memorie: il motto "D. Sch.", palesi analogie ritmiche con il tema dell'invasione dalla *Sinfonia n. 7 "Leningrado"*, la marcia funebre del secondo movimento, gli accordi da Seconda Scuola di Vienna e alla fine un disegno meccanico delle percussioni che ricorda il finale del secondo movimento della *Sinfonia n. 4*. Il tessuto purissimo, così variamente innervato, si dissolve nel nulla fra ticchettii e assorti puntillismi.

Simile a un proustiano *temps retrouvé*, quest'opera conclude in modo luminoso e illuminante il ciclo sinfonico di Šostakovič, che rivede ora la propria storia con il distacco degli anni e sentendo la morte ormai presente. Gli sberleffi, i lamenti funebri, la vicenda del suo stile e del suo paese sono riflessi in uno specchio magico di cristallo che trasforma tutto in una catena di simboli. Anche la divaricazione fra le opposte tendenze della sua poetica – il comico e il funebre – è svolta in forma di doppia citazione: Rossini-Wagner. Sembra che Šostakovič stia a guardare e a commentare con sublime prosa d'arte la vita e l'opera di un altro che non è più. È riuscito a scrivere anche una *Sinfonia post mortem*.

Franco Pulcini

Sofija
Gubajdulina

Prima della prima di *Dialog: Ich und Du*

Devo il titolo di questo lavoro al mio entusiasmo per la lettura del libro *Ich und Du* di Martin Buber. Egli scrive:

Per l'uomo il mondo è duplice, conformemente alla natura duplice delle parole primarie che egli pronuncia. Le parole primarie non sono parole isolate, bensì parole combinate. Una parola primaria è la combinazione "Io-Tu", un'altra è "Io-Esso".

L'uomo è un essere consapevole del proprio posto nell'universo. È un essere che si sforza di accostarsi al mondo e di farne esperienza. Ma la cosa più importante in assoluto è la sua consapevolezza del rapporto tra lui stesso e questo mondo.

In ogni atto del nostro contatto con la natura, con le persone e con le entità spirituali vediamo un lembo dell'eterno Tu, siamo consapevoli di un alito dell'eterno Tu. Ci sono due principali movimenti metacosmici nella costruzione del mondo, l'espansione e l'attrazione, che aspirano all'unità e trovano la loro realizzazione umana, la loro forma spirituale superiore nella relazione Io-Tu.

Leggendo tali riflessioni, mi ha entusiasmato il fatto che tutto ciò ha un rapporto diretto con l'arte della musica, con la vita della materia sonora.

Dualità: aspirazione a espandersi all'infinito e al contempo fermo desiderio di concentrarsi intorno a un centro e fissarlo.

La dualità dei desideri della sostanza sonora stessa e il dramma all'interno delle forme sonore. Questo per me è ovvio.

Fortunatamente, queste mie considerazioni hanno coinciso con un'iniziativa di due grandi musicisti del nostro tempo, Vadim Repin e Andres Mustonen: creare insieme un lavoro per violino e orchestra. Questa iniziativa ha fatto centro, concentrando in sé tutte le riflessioni sull'antropologia dialogica di Martin Buber. Creare un dialogo: un dialogo tra l'"Io" del solista e l'"Io" del direttore d'orchestra.

La musica è un'arte in cui entità puramente astratte cominciano a sperimentare il proprio dramma di vita. Anche qui, dualità. In questo caso si tratta di rapporti di intervallo all'interno di costruzioni di accordi e melodie. Il contrasto più importante, qui, è la costruzione che si espande o si contrae in sequenza.

Nel corso delle sette variazioni (è questa la forma dell'opera) la questione dell'espansione e della contrazione è risolta in modo diverso. Lo ascolterete.

La tensione all'espansione degli intervalli nella linea melodica o degli accordi o, al contrario, la tensione alla contrazione conducono a determinate conseguenze e soluzioni (non soluzioni mie proprie, per come la vedo io, ma soluzioni provenienti dalla materia sonora stessa).

Esattamente queste sequenze e soluzioni determinano i momenti strutturali della forma. Lo ascolterete.

Vorrei però richiamare la vostra attenzione su due punti. Un punto prepara l'episodio centrale della forma. Il solista sale al registro più alto della scala di settime maggiori. L'eco accordale forma lo spazio sonoro più esteso in questo passaggio a scala. Il secondo punto è subito prima della coda. Il flusso sonoro tende verso il centro del diapason orchestrale. E lì, nel centro, forma lo spazio intervallare più compresso.

Dualità. In sostanza, è questo il tema fondamentale del dialogo tra l'“Io” del solista e l'“Io” del direttore d'orchestra: la questione della dualità e del dramma che emerge da tale conflitto. Ovvero, quale sia il significato di questo desiderio onnicomprensivo di espansione all'infinito e dell'attrazione altrettanto forte verso il centro, verso il centro dell'incrocio della relazione Io-Tu.

Scrive Martin Buber:

Possiamo elucubrare oscuramente sull'originaria forma metacosmica di questa dualità: la separazione dall'origine e l'avvicinamento all'origine. Ma la nostra conoscenza della dualità tace di fronte al paradosso del mistero primario.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)



ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994; i primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Da allora, all'organico originario si sono aggiunti molti fra i migliori strumentisti delle ultime generazioni. Fabio Luisi è Direttore emerito dell'OSN Rai e Robert Trevino e il suo Direttore ospite principale. James Conlon ne è stato Direttore principale dall'ottobre 2016 al luglio 2020, dopo Juraj Valčuha (2009-2016) e Rafael Frühbeck de Burgos (2001-2007). Jeffrey Tate è stato Primo Direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011; Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite nel triennio 2003-2006, mentre Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dal 1996 al 2001. Altre presenze significative sul podio sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovich, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovich, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Fabio Luisi, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti e Daniel Harding. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici e televisivi della Rai, l'Orchestra ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempari, dal 2004, la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica e, dal 2020, la rassegna estiva Rai Orchestra POPS con contaminazioni Folk, Pop e Rock.

L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia, quali il Festival Milano Musica, MiTo SettembreMusica, la Biennale di Venezia, il Ravenna Festival, il Festival Verdi di Parma e la Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che l'hanno vista protagonista, i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione, le celebrazioni per la Festa della Repubblica e il concerto di Natale al Senato. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre a varie tournée internazionali (Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Slovacchia, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino al concerto per l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, nel 2011 l'OSN Rai ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell'ambito di Abu Dhabi Classics e ha debuttato al Musikverein di Vienna, nel 2012 ha debuttato al Festival RadiRo di Bucarest e nel 2013 al Festival Enescu; è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel novembre 2014, in Russia nell'ottobre 2015 e nel Sud Italia (a Catania, Reggio Calabria e Taranto) nell'aprile 2016. Nel dicembre 2016 ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman), nel 2017 ha suonato al Konzerthaus di Vienna e nel 2019 al Festival Dvořák a Praga.

Nell'ottobre 2021 è stata in tournée in Germania, debuttando all'Alte Oper di Francoforte, alla Philharmonie di Colonia e all'Elbphilharmonie di Amburgo. Dal 2017 è l'orchestra in residenza del Rossini Opera Festival di Pesaro. Ha partecipato ai film-opera prodotti da Andrea Andermann *La traviata à Paris* (2000), con la direzione di Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi, *Rigoletto a Mantova* (2010), ancora con Mehta e la regia di Marco Bellocchio, e *Cenerentola, una favola in diretta* (2012), con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Carlo Verdone, tutti trasmessi in mondovisione su Rai 1. L'Orchestra registra sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai; dai suoi concerti dal vivo spesso sono ricavati CD e DVD. Svolge inoltre un'ampia e articolata attività educativa dedicata ai giovani e ai giovanissimi, con spettacoli, concerti e masterclass.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Tito Ceccherini, 30° Festival Milano Musica, Teatro alla Scala, 22 settembre 2021. Foto Studio Hänninen.



Pedro Amaral dirige i musicisti dell'European Workshop for Contemporary Music in *Hymnen* di Stockhausen, 17° Festival Milano Musica, Spazio Antologico, 5 ottobre 2008. Foto di Vico Chamla

PEDRO AMARAL

Direttore e compositore

Nato a Lisbona, si è diplomato in composizione con Christopher Bochmann al Conservatorio di Lisbona e con Emmanuel Nunes al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, e ha studiato direzione d'orchestra con Peter Eötvös e con Emilio Pomarico. Parallelamente ha frequentato l'École des Hautes Études en Sciences Sociales a Parigi, laureandosi in musicologia del XX secolo, e poi ha svolto un dottorato di ricerca su *Momente* di Stockhausen e sulla problematica della forma nella musica seriale, a seguito del quale è diventato assistente del compositore. Dal 1998 al 2004 ha lavorato all'IRCAM; è stato compositore in residenza presso Villa Medici a Roma, Palazzo Lenzi a Firenze e l'Herrenhaus Edenkoben in Germania. Membro dell'Académie des Beaux-Arts, dal 2009 insegna composizione, orchestrazione ed estetica contemporanea all'Università di Evora, oltre a tenere masterclass, laboratori e conferenze di musicologia. Ha

composto numerose opere, tra cui *Transmutations* (1999), scelta per rappresentare il Portogallo alla Tribuna Internazionale dei Compositori dell'UNESCO e poi al World Music Days Festival in Giappone, *Organa* (2001), commissionata dalla città di Porto, capitale europea della cultura 2001, *O Sonho* (2010), da un dramma incompiuto di Fernando Pessoa, e *Beaumarchais* (2017). Come direttore d'orchestra, dirige un repertorio che spazia dal classicismo viennese alla musica contemporanea, con particolare attenzione per Beethoven, Bruckner, Mahler e Richard Strauss. Collabora regolarmente con importanti orchestre come l'Orchestra Gulbenkian, l'Orchestra Sinfónica Portuguesa e l'Orchestra de Câmara Portuguesa, l'Orchestra Sinfónica do Estado de São Paulo, la London Sinfonietta, l'Ensemble Intercontemporain, Les Percussions de Strasbourg. È stato Direttore musicale dal 2013 al 2018 e poi Direttore principale, dal 2018 al 2020, dell'Orchestra Metropolitana di Lisbona.

VADIM REPIN

Violinista

Nato in Siberia, ha vinto tutte le categorie del Concorso Internazionale Henryk Wienawski all'età di undici anni. Subito dopo ha debuttato a Mosca e San Pietroburgo; a quattordici anni ha debuttato a Tokyo, Monaco, Berlino e Helsinki, a quindici alla Carnegie Hall di New York, e a diciassette è stato il più giovane vincitore di sempre del Concours Reine Elisabeth di Bruxelles. Da allora si esibisce nelle sedi più prestigiose con le orchestre e i direttori più importanti del mondo. Nel 2014 ha fondato il Trans-Siberian Art Festival a Novosibirsk, di cui è Direttore artistico, eseguendo in prima mondiale i concerti *Voices of Violin* di Benjamin Yusupov e *De Profundis* di Lera Auerbach, a lui dedicati. Nell'edizione del 2018 ha eseguito il concerto per violino *Dialog: Ich und Du* di Sofija Gubajdulina, pure dedicato a lui. La sesta edizione si è svolta in varie sedi in Russia, Giappone, Israele, Vienna, Stati Uniti e Francia.

Ha eseguito in prima mondiale il concerto per due violini *Shadow Walker* di Mark-Anthony Turnage con Daniel Hope e la Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra. Ha portato in tournée a Hong Kong, Muscat, in Giappone e in Corea il programma *Pas de deux* insieme all'étoile Svetlana Zakharova; si è esibito al Festival Enescu di Bucarest e a quelli di Verbier e di Montréal, ha eseguito *Dialog: Ich und Du* di Gubajdulina a Vienna con la Radio-Symphonieorchester dell'ORF diretta da Andres Mustonen e a Lipsia con l'Orchestra del Gewandhaus diretta da Andris Nelsons, e più di recente la versione riveduta della *Sindone* di Arvo Pärt alla quale il compositore, in occasione del suo 85° compleanno, ha aggiunto una parte per violino solo proprio per lui. Accanto all'attività concertistica, si dedica con passione all'attività didattica. La scorsa stagione ha tenuto una serie di masterclass all'Università Mozarteum di Salisburgo ed è stato giurato alla Donatella Flick Conducting Competition di Londra

e al Concours Reine Elisabeth di Bruxelles. Vanta un'ampia discografia, che comprende i grandi concerti per violino di Šostakovič, Prokof'ev e Čajkovskij, il *Violinkonzert* di Beethoven con i Wiener Philharmoniker e Riccardo Muti e la *Sonata n. 9 "Kreutzer"* con Martha Argerich, il *Concerto per violino* e il *Doppio concerto* di Brahms con l'Orchestra del Gewandhaus e Riccardo Chailly. Il suo CD di sonate di Grieg, Janáček e Franck con Nikolai Lugansky ha ottenuto il BBC Music Award. Nel 2010 ha ricevuto la Victoire d'honneur alle Victoires de la musique e il titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres della Repubblica francese. Nel 2014 è stato nominato professore onorario del Conservatorio di Pechino e nel 2015 di quello di Shanghai. Attualmente suona il violino "Rode" di Antonio Stradivari del 1733.