

65

Spoletto
Festival
dei Due
Mondi

Barbara
Hannigan
canta
John Zorn

Jumalattaret

PIANOFORTE
Stephen
Gosling

ENGLISH VERSION:



TEATRO ROMANO
3 LUGLIO ORE 21.30

Barbara Hannigan canta John Zorn
Jumalattaret

SOPRANO

Barbara Hannigan

PIANOFORTE

Stephen Gosling

MUSICA

John Zorn

SPLIT THE LARK, sette notturni per voce e pianoforte

ENCOMIA, cinque brevi pezzi

per pianoforte solo

Speculum

Penumbra

Stretta

Occultation

Arborescence

JUMALATTARET

produzione Spoleto Festival dei Due Mondi

con il patrocinio dell'Ambasciata del Canada in Italia

durata 65 minuti

TEATRO NUOVO GIAN CARLO MENOTTI

3 LUGLIO ORE 19.30

proiezione del documentario

C'est presque au bout du monde

di Mathieu Amalric

con Barbara Hannigan

UN IRREGOLARE DI DOWNTOWN:
JOHN ZORN E L'INSTABILITÀ DELLA MUTEVOLEZZA

«If Mozart were alive today, believe me, he'd be incorporating all those instruments [electric guitar, drum set, electric organ, saxophone, turntable] and writing for them. And he would also be listening to all this different music that is around. It's not an unusual thing for a creative person to be interested in creativity».

«Se Mozart fosse vivo oggi, credetemi, includerebbe tutti questi strumenti [chitarra elettrica, batteria, organo elettrico, sassofono, giradischi] e comporrebbe per loro. E starebbe anche ascoltando tutta la musica diversa che c'è in giro. Non è una cosa insolita per una persona creativa interessarsi alla creatività»

John Zorn

Roland Barthes sosteneva che «Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore» (Essere all'avanguardia significa riconoscere ciò che è morto; essere di retroguardia vuol dire continuare ad amarlo). A John Zorn, personalità poliedrica quanto inquieta e indifferente alle categorizzazioni altrui (Conan Doyle ne avrebbe sicuramente fatto un irregolare di Baker Street), è successo – e ancora succede – di trovarsi a occupare contemporaneamente le due sponde che Barthes menzionava. Quello di Zorn non è però un percorso fra tradizione e trasgressione, ma l'occupazione contemporanea di più contesti diversi, anche opposti, in cui negoziare lo spazio per qualcosa di nuovo. Questa curiosa e vibratile ubiquità, che è forse frutto di volontà e capacità tutte ebraiche di porsi incessantemente al di fuori di ogni consuetudine, abitudine o tradizione consolidata (Zorn, infatti, non è un *enfant gâté* irriverente, ma un iconoclasta nel pieno di una bella maturità), è plausibilmente l'aspetto più affascinante dell'opera di un onnivoro autodidatta, cresciuto e maturato senza altre regole che non le proprie e uso, perciò, a cogliere in contropiede chi compie l'errore di aspettarsi da lui un elemento di confortante prevedibilità.

Per volontà del caso, Zorn ha vissuto sin dalla giovinezza in un contesto in cui le abituali gerarchie erano sovvertite o confuse: un fatto non inusuale in una società poli-etnica, in cui può capitare, nella stessa famiglia, di celebrare sia il Natale che Hanukkah, di avere una mezuzah e di frequentare una chiesa: non casualmente, Zorn, che pure non è un ebreo osservante, indossa abitualmente lo *tzitzit* (le frange rituali), non per un atto religioso ma “per un fatto spirituale”, per un aggrapparsi, dunque, a delle certezze identitarie intimamente sentite, per quanto – ancora una volta! – al di fuori delle regole abituali. Abituato all'ascolto di vari tipi di musica già in famiglia, studente insofferente e irregolare, egli ha saputo e voluto costruire un proprio linguaggio da quasi autodidatta attraverso un processo che Mário e Oswald de Andrade non avrebbero avuto difficoltà ad inserire esemplarmente nelle loro teorie sull’“antropofagia culturale”. Su di una curiosità vorace e continua e su di un ascolto intensivo di un numero incalcolabile di materiali musicali provenienti da ogni dove, Zorn ha costruito un proprio rigore e una propria disciplina, creando strati su strati di conoscenze diverse che, per quanto apparentemente non collegabili fra di esse, egli cionondimeno ha saputo far dialogare, scovando referenti e nascosti riferimenti, impensate allusioni e coincidenze, smarrite corrispondenze. L'imprevedibilità linguistica che ne è emersa potrebbe parere caotica ai più o, peggio, eclettica o, peggio ancora, un'estrema propaggine del post-moderno, il che rappresenta adeguatamente il disagio

di molti nel sentirsi privare delle più comode ma calcificate consuetudini.

Zorn fa uso delle conoscenze che egli possiede della tradizione per operare una loro “ri-lessicalizzazione”, più che per una volontà trasgressiva fine a sé stessa. Il ragionamento che egli segue in certi lavori, e che parrebbe essere chiaro solo a lui, ha invece una sua logica nel delineare un percorso da montagne russe che costringe l'ascoltatore a rivelare la fragilità delle proprie certezze. Sbaglierebbe, però, chi pensasse che l'ascolto della sua opera, nelle sue numerose sfaccettature (documentate peraltro da una cospicua produzione discografica), rappresenti sempre e comunque una sfida o un gioco crudele: in un'apparente ricomposizione della torre di Babele in cui proprio la cospicua diversità diventa il fattore unificante, emergono momenti di squisito lirismo e prolungati squarci di estatico melodismo, oasi ineffabili che fanno da *trait d'union* fra reiterati materiali in instabile equilibrio nel loro ripresentarsi ma che, nel ripetersi pur in vesti diverse, creano una traccia, una “sottile linea rossa” associativa che fornisce unità e logica. L'autore, infatti, porta ad esempio la strutturazione delle altezze in un lavoro come *Octandre* di Varèse o l'uso degli intervalli fatto da Elliott Carter o, ancora, la manipolazione che in una pagina come *Elegy* egli ha fatto di più materiali tratti da *Le Marteau sans Maître* di Boulez: «in realtà non individuavo frasi, le estrapolavo per usarle a mo' di citazioni. Piuttosto, ho usato la partitura nel modo in cui Schönberg avrebbe fatto uso di una serie o di uno schema dodecafonico. L'ho usata come punto di partenza. A volte invertivo le sequenze di altezze; a volte usavo le altezze della viola ma le attribuivo al flauto; a volte prelevavo un ritmo da uno strumento e le altezze da un altro e li mettevo insieme. (...) Evidenziavo alcune aree che mi piacevano e le riutilizzavo in una miriade di modi. Non mi è mai interessato prelevare un'intera battuta; direi che si tratta di materie prime che intendo sfruttare: questa scala, questo insieme, questo tipo di multifonico, ecc., ecc. È tutto così incredibilmente organico da lasciarmi stupefatto» (cit. in Ann McCutchan, *The Muse That Sings: Composers Speak About the Creative Process*, Oxford University Press, Oxford 1999).

Molti autori post-moderni ignorano o trascurano volutamente le regole e si affidano a etichette, a categorie di cui poi si è *costretti* a fare la spunta per capire in che ambito includere l'opera: *pastiche*, intertestualità, inter-referenzialità, frammentazione, parodia, “*parostiche*”, assenza di profondità, frammentazione, frammentazione del soggetto... L'opera di Zorn parrebbe, ad un'analisi superficiale, rifiutare una norma comune fra autore e ascoltatore, sostituendola con una pluralità infinita di linguaggi; soprattutto, parrebbe non avere una cifra stilistica e individuale talmente forte da essere capace di farsi sovvertire, omaggiare e appropriare o

abbassare ad opera di altri: esisterebbe, dunque, solo un linguaggio impersonale, fatto di mille superfici e giochi citazionali, in cui non sarebbe possibile fare distinzione fra originale e copia. In realtà, dalla sua voracità di conoscenza il compositore e strumentista newyorkese ha tratto una severa serie di norme, regole e codici in grado di reggere l'impalcatura pratica del suo pensiero: lungi dall'inclinare verso il gusto irrazionale e cinico del gioco citazionista, la sua opera (dalla melodica "ri-mediorientizzazione" della tradizione musicale *yiddish* all'interesse per la mistica e la magia, dal lirismo di una recente produzione liederistica alla rievocazione dell'improvvisazione jazzistica post-bop e post-colemaniana, dal *thrash-jazz* all'*expressive noise*, dagli omaggi ai protagonisti ebrei della cultura musicale popolare novecentesca al fantastico post-cageano, dal crudele e "bataillesco" erotismo giapponese all'interesse per i linguaggi più estremi della sperimentazione improvvisativa e popolare di oggi sino al permutatorio e curioso "conservatorismo" di lavori accademici ispirati dalla lezione di Wuorinen, Boulez, Stravinskij, Carter, Xenakis, Schönberg e Berg) riflette compiutamente l'inquietudine di fronte all'impossibilità crescente, per l'artista, di contenere in un solo lavoro la totalità dell'ecumene. Egli perciò la parcellizza, dedicando ad ogni aspetto preso in esame una specificità linguistica (condivisa con un ristretto numero di interpreti scelti per comune sentire e per consolidata abitudine di far musica insieme: ciò che potrebbe apparire banale nelle mani di alcuni, diventa innovativo in quelle di altri), tratta dalla sua capacità di porre in relazione una pluralità di tradizioni e linguaggi: pochi artisti contemporanei sanno esprimere con tale completezza e varietà il desiderio di equilibrio ed integrazione fra diversità espresso dalla millenaria esperienza diasporica ebraica.

Barbara Hannigan è altra interprete cui Zorn ha dedicato la specificità di alcuni lavori che l'artista ha letteralmente "vissuto" accompagnata dall'autore. Tant'è che forse sarà difficile "separarla" da essi e sarà ancora più difficile per altri interpreti cancellare dalla memoria certo ricordo. *Jumalattaret*, ad esempio, risale al 2012, ma solo l'incontro fra l'autore e Hannigan ha permesso che visse musicalmente. Si tratta di un lavoro il cui testo è tratto dal poema epico nazionale finlandese, *Kalevala*, composto da Elias Lönnrot nella metà dell'Ottocento, sulla base di poemi e canti popolari della Finlandia (soprattutto in careliano, un dialetto strettamente correlato al finlandese). Lönnrot assemblò e ricostruì la memoria storica dei popoli finnici attraverso i canti prodotti dalla loro poesia tradizionale, riunendone in una sola opera la cosmogonia iniziale e il ciclo eroico/mitologico. Nel caso di *Jumalattaret* il testo è, in realtà, un pre-testo, un *praetextum*, un qualcosa di ornamentale e non sostanziale,

perché i nove lacerti, preceduti da un'invocazione e seguiti da un postludio, che Zorn sceglie e che sono ognuno dedicato a una divinità femminile del popolo Sami, non vengono mai cantati ma solo mormorati in quello che si configura come un rituale estatico espresso da una vocalizzazione senza parole e di ostica realizzazione. Se l'invocazione iniziale pare presagire un effusivo lirismo melodico, in realtà esso svanisce presto per lasciare spazio a delle furenti, sciamaniche acrobazie vocali rese ancora più difficilmente gestibili da una parte per pianoforte fuori sincrono che non condivide con la linea di canto gli accenti ad ogni inizio di battuta: un "anti-accompagnamento" che prosegue per l'intero lavoro, cospargendolo di figurazioni poliritmiche intricate e angolose. Pagina intrisa di un'ipnotica e simbolica sacralità laica, omaggio a un'indomabile energia femminile che traspare pure nella fisicità e nella gestualità cui è spinta l'interprete, *Jumalattaret* chiede alla voce di cinguettare, sospirare, mormorare, ridere in preda a possessione, compiere arditissimi salti di registro, far emergere gli armonici naturali come nel canto difonico, affrontare sequenze ritmiche di estrema complessità, farsi strumento percussivo (è previsto pure che la cantante suoni le percussioni e batta le mani), affrontare linee prolungate in un sol fiato (all'inizio è esemplare una frase in cui cinque battute di crome sono seguite da una nota sostenuta per un'intera battuta) e una micidiale cadenza in cui ad ogni passo l'intonazione corre rischi. Ciononostante, la varietà che il compositore riesce a ottenere da una molteplicità di tecniche di diversi linguaggi (jazz, folk, il rock più estremo) ha qualcosa, in effetti, di fluido e d'incantatorio, nelle trasparenze di struggente bellezza, nelle improvvise melodie arcane che si alternano a un'esaltazione ora ctonia, ora dionisiaca.

È giusto, in tale contesto, che a un pianista dalle notevoli doti tecniche ed espressive come Stephen Gosling venga concesso, per quanto il programma non lo compensi con un momento di pausa, di esibire non solo le sue capacità ma pure le indubbie affinità che egli da lungo tempo esibisce per l'estetica di Zorn (il quale, peraltro, prima di essere sassofonista ha studiato il pianoforte e l'organo). I cinque brevi pezzi raccolti sotto il titolo *Encomia* ("Speculum", "Penumbra", "Stretta", "Occultation", "Arborescence") sono di corta durata ma richiedono all'esecutore non piccoli sforzi di virtuosismo nell'esplorazione minuziosa di ogni possibile risorsa fonica dello strumento, esterna ed interna. Ancora una volta, a esplosioni di energia nervosa si alternano lunari bagliori e momenti di intima, raccolta bellezza timbrica e melodica.

Per Barbara Hannigan il compositore ha pure scritto in tempi recenti (2021) un lavoro di delicata filigrana, eppure animato da una tangibile

tensione interiore: *Split the Lark*, una raccolta di canti apparentemente e ingannevolmente fragili, si basa su poesie di Emily Dickinson e frammenti ritrovati dopo la sua morte, appunti sciolti, annotazioni. Zorn, autore assai attento alle dimensioni timbriche e al potere espressivo contestuale del "mood", coglie con fine penetrazione l'inquietudine visionaria che si cela in una scrittura gentile ma significativamente irregolare, intrisa di elementi metafisici e immersa nei concetti del Trascendentalismo americano, spesso scandita dal ritmo del respiro: la voce trasforma in suoni quanto il testo ispira all'autore, poche sono le parole pronunciate in questi *lieder* umbratili che sembrano procedere sul filo del rasoio e racchiudere segreti che potrebbero sgorgare violentemente da un momento all'altro. Nonostante l'ineffabile delicatezza dell'architettura, non vi è un momento in cui si allenti un oscuro senso di notturna allerta e di squilibrio pronto a manifestarsi, il che è caratteristica dell'opera di Zorn, che trova nei versi di Dickinson una mirabile *raison d'être*: la volontà mosaica di attraversare sempre il deserto e di non smarrire l'attenzione e la coscienza della transitorietà, la necessità di non arrestarsi e di non accontentarsi, l'impulso irrefrenato di andare "aldilà", oltre la momentanea e prosaica illusione dell'appagamento.

TESTO DI

Gianni Morelenbaum Gualberto

John Zorn
SPLIT THE LARK
 (2021)

Testi: Emily Dickinson (1830-1886)

[1] And yet we know that gentle Clock
Eppure capimmo che quel gentile Orologio

[2] Her magic pace
Il suo magico passo

Oh Magnanimity
 My visitor in Paradise
Oh Magnanimità!
Mio Ospite in Paradiso

[3] Like the Wheels of Birds
Come le ruote degli uccelli

Our little secrets slink away
I nostri piccoli segreti sgusciano via

[4] Do our Nature's soft
La nostra natura soave

Look back on Time with kindly Eyes
 He doubtless did his best
 How softly sinks that trembling Sun
 in Human nature's West
Guarda al Tempo passato, con Occhio benevolo
Senza dubbio ha fatto del suo meglio
Dolcemente s'immerge quel Sole tremante
Nell'Occidente della Natura Umana

A Summer's soft Assemblies go to their Entrancing and Unknown
 for all the times we met - Estranged however intimate

What a dissembling Friend
Le dolci compagnie dell'Estate vanno
Alla loro incantevole fine
 Sconosciute - perché a ogni incontro
Estranee, pur se intime
Che ingannevoli Amici

nothings

Afternoon and the West and the gorgeous nothings which compose the sunset keep
 Do our Nature's Soft

i nulla
Il pomeriggio e l'Occidente e gli splendidi nulla che compongono la fortezza del tramonto
La nostra Natura soave

[5] To light, and then return
Per far luce, e poi tornare

Split the Lark and you'll find the music
 Bulb after Bulb, in silver rolled
 Scantly dealt to the Summer Morning
 saved for your Ear when Lutes be old
Spacca l'Allodola e troverai la Musica
Bulbo su Bulbo, in Argento avvolta
Con parsimonia offerta al Mattino Estivo
Serbata al tuo Orecchio, quando i Liuti saranno vecchi

[6] Eternity will be Velocity
L'Eternità sarà Velocità

Who says the absence of a Witch invalidates his spell?
Chi dice che l'Assenza del Mago / Invalidi il suo incantesimo?

I conjure thee
Io ti evoco

Esoteric Time
Tempo Esoterico

The embers of a thousand years uncovered by the Hand
Le braci di Mille Anni Schiuse dalla Mano

[7] By that bleak Exultation
Da quella sterile Esultanza

By that bleak Exultation
Da quella sterile Esultanza

through what transports of Patience
 I reached the solid Bliss to breathe my Blank without thee
Attraverso quali trasporti di Pazienza
Raggiunsi la solida Beatitudine
Di respirare il mio Vuoto senza te

Attest me this and this
 By that bleak Exultation
 I won as near as this thy privilege of Dying
 Abbreviate me this
Me lo attesti questo e questo
Da quella sterile esultanza
Otteni più o meno questo
Il tuo privilegio di morire
Mi abbrevi questo

Remit me this - and this
Rimettimi questo - e questo

—

Emily Dickinson
The Complete Poems (Tutte le poesie)
 Traduzione di Giuseppe Ierolli
 Edizioni Fili d'Aquilone, 2019

John Zorn
JUMALATTARET
 (2012)

Testi: Kalevala (1835)

[PROEMIO - INVOCAZIONE INIZIALE]

Mieleni minun tekevi, aivoni ajattelevi lähteäni laulamahan, saa'ani sanelemahan, sukuvirttäsuoltamahan, lajivirttä laulamahan. Sanat suussani sulavat, puhe'et putoelevat, kielessenikerkiävät, hampahilleni hajoovat. ylistykseksi jumalattaret!

*Nella mente il desiderio
 mi si sveglia, e nel cervello
 l'intenzione di cantare,
 di parole pronunciare,
 co' miei versi celebrare
 la mia patria, la mia gente.
 Mi si struggon nella bocca,
 mi si fondon le parole,
 mi si affollan sulla lingua,
 si sminuzzano fra i denti.
 In lode delle dee!*

Päivätär (dea dell'Estate)

Vedenemo (madre delle acque)

Akka (dea degli Inferi)
 Viel' on muitaki sanoja, ongelmoita oppimia:
Ma vi sono altre parole, altri magici segreti

Louhi (una potente polimorfa)
 siitti siivet sulkinensa kuuhuen käsin tavoitti
ali fecesi, pennute, e la luna con le mani

Miellikki (dea della caccia)

Kuu (dea della luna)

Tellervo (dea delle foreste)
 Keksi piirtämän kivessä, valeviivan kalliossa.
Vede un frego nella rupe, una piccola fessura.

Ilmatar (la vergine spirito del cielo)
Parempi olisi ollut ilman impenä elää,
Che mala fortuna, meglio sarebbe stato viver senza slancio

Vellamo (dea delle acque)

[POSTLUDIO]

«Ellös täältä ilman pääskö,
nousko, kuu, kumottamahan,
pääskö, päivä, paistamahan,
kun en käyne päästämähän,
itse tulle noutamahan
yhöksän orihin kanssa,
yhen tamman kantamalla!»

*Voi di qui non uscite,
non per splendere la luna,
non il sole per brillare,
s'io non venga a liberarvi,
s'io non corra a ripigliarvi,
con i nove miei stalloni
nati insieme da una cavalla!*

—

Kalevala

Poema nazionale finnico

Traduzione metrica a cura di Paolo Emilio Pavolini

G. C. Sansoni Editore, 1948

Barbara Hannigan

Capace di interpretare la musica con una sensibilità drammatica senza pari, da soprano e da direttrice d'orchestra, Barbara Hannigan è un'artista di primo piano nella creazione. Le sue collaborazioni artistiche includono Simon Rattle, Sasha Waltz, Kent Nagano, Vladimir Jurowski, John Zorn, Andreas Kriegenburg, Andris Nelsons, Esa-Pekka Salonen, Christoph Marthaler, Antonio Pappano, Katie Mitchell, Kirill Petrenko e Krzysztof Warlikowski. Il compianto direttore d'orchestra e pianista Reinbert de Leeuw ha avuto una straordinaria influenza nel suo sviluppo come musicista. Barbara Hannigan ha mostrato un profondo impegno per la musica del nostro tempo e ha presentato in prima mondiale oltre 85 nuove creazioni. La musicista canadese ha collaborato a lungo con compositori come Boulez, Zorn, Dutilleux, Ligeti, Stockhausen, Sciarrino, Barry, Dusapin, Dean, Benjamin e Abrahamsen. La stagione 2020/2021 ha presentato sia sfide che opportunità e, fedele a se stessa, Hannigan ha continuato alla sua velocità della luce, presentando in anteprima una nuova produzione video dal vivo di *La Voix Humaine*, nella quale canta e dirige, creata in collaborazione con il video-artist Denis Guéguin come parte della sua residenza con l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Si è esibita in tutta Europa con colleghi tra cui Sir Simon Rattle e LSO, Danish Radio Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony, Munich Philharmonic, Festival di Ludwigsburg e Aix en Provence, e ha celebrato il suo 50esimo compleanno al Concertgebouw di Amsterdam, dirigendo la Ludwig Orchestra in opere di Haydn, Copland, Barry e due canzoni di Kurt Weill arrangiate per lei da Bill Elliott. La stagione 21/22 vede il suo ritorno a La Monnaie nel ruolo di Lulu nell'attesissima ripresa della sua prima produzione di *Lulu* con Warlikowski dal 2012. La sua produzione di *La Voix Humaine* la porterà alla London Symphony Orchestra e alla Filarmonica di Monaco, e torna con entusiasmo a dirigere la Danish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Radio France e l'Orchestra Sinfonica di Göteborg, nonché i suoi colleghi più giovani della Juilliard School. Canterà la prima mondiale di un nuovo lavoro di Zosha Di Castri con la Toronto Symphony Orchestra e presenterà numerosi concerti con opere vocali di John Zorn ad Anversa, Amburgo e Modena. L'album che Hannigan ha inciso sia da cantante che da direttrice d'orchestra, *Crazy Girl Crazy* (2017), ha vinto il Grammy Award 2018 per il miglior album vocale solista classico e numerosi altri premi tra cui un Edison e un Juno. Altri album recenti includono *Vienna: fin de siècle* e *Socrate* di Satie, entrambi con il pianista Reinbert de Leeuw. Nella primavera del 2020 ha pubblicato il suo ultimo album su Alpha Classics, *La Passione* con brani di Nono, Haydn e Grisey. Tre nuove registrazioni di cd per l'etichetta Alpha stanno per essere rilasciate. L'impegno di Barbara nei confronti della generazione più giovane di musicisti l'ha portata a creare l'iniziativa di mentoring Equilibrium Young Artists nel 2017 e nel 2020, Barbara ha creato *Momentum: our Future Now*, che incoraggia altri artisti e organizzazioni di spicco a sostenere e fare da guida a musicisti professionisti più giovani. Nella primavera del 2020 Barbara è stata insignita del Dresdener Musikfestspiele Glashütte Award e nel maggio 2021 le è stato assegnato il prestigioso Léonie Sonning Music Prize della Danimarca. La componente finanziaria di entrambi i premi è stata devoluta a iniziative di giovani artisti. Originaria della Nuova Scozia, Barbara vive nel Finistère, sulla costa nord-occidentale della Francia.



© MARCO BORGREVE

Stephen Gosling

Originario di Sheffield, Inghilterra, Stephen Gosling ha conseguito la laurea, il master e il dottorato alla Juilliard School di New York, dove ha ricevuto il Mennin Prize e il Sony Elevated Standards Fellowship. È membro del New York New Music Ensemble e del Talea Ensemble, nonché pianista del New York City Ballet. Si è esibito con la New York Philharmonic (in particolare come solista in *Sept Haikai* di Messiaen), la Chamber Music Society of Lincoln Center, Orpheus, Orchestra of St. Luke's, St. Paul Chamber Orchestra, Eighth Blackbird, American Composers Orchestra e Chamber Orchestra of Europe, tra molti altri, e al Lincoln Center, Mostly Mozart, Ojai e Santa Fe Chamber Music festival. Da sempre sostenitore della nuova musica, Gosling ha lavorato a stretto contatto con John Zorn e con altri illustri compositori come Georges Aperghis, Pierre Boulez, Elliott Carter, George Crumb, Brian Ferneyhough, Poul Ruders, Charles Wuorinen, e il compositore neozelandese John Psathas, la cui musica Gosling ha registrato in due pluripremiati album (*Rhythm Spike* e *Fragments*) per poi debuttare in occasione del concerto *Three Psalms* con la New Zealand Symphony Orchestra. Tra i progetti pre-pandemia citiamo le esibizioni all'Ojai Festival con musica di Zorn, Debussy, Ravel, Messiaen e Oliver Knussen; la prima a New York di *Music for Ensemble and Orchestra* di Steve Reich con la New York Philharmonic; un programma di musica da camera sia scritta che ispirata da Schumann alla Library of Congress di Washington, DC; una collaborazione al New York City Ballet con il coreografo Alexei Ratmanský per un nuovo lavoro impostato su *Voices* di Peter Ablinger per pianoforte e nastro. Durante la pandemia Gosling ha registrato due album su musica di John Zorn, e ha intrapreso una serie di progetti musicali. Questi includono la Connecting ACO Community dell'American Composers Orchestra, che ha commissionato a compositori emergenti – in questo caso Kristis Auznieks dalla Lettonia, che attualmente studia a Yale – la scrittura di opere da solista da presentare in anteprima online. Con il New York New Music Ensemble ha lanciato un altro progetto incoraggiando i compositori a trovare metodi tecnologicamente innovativi per creare musica per ensemble in un'epoca in cui provare nello stesso luogo era ancora impossibile. Più recentemente, con il Talea Ensemble, si è esibito al festival TimeSpans di New York, come solista nella prima statunitense di *A Line Can Go Anywhere* di Anthony Cheung, e ha presentato opere di Lachenmann e Grisey con il New York New Music Ensemble. Sono seguiti altri progetti con John Zorn, culminati con tre esibizioni alla Elbphilharmonie di Amburgo. Gosling ha all'attivo più di 80 registrazioni accolte con plauso dalla critica.

John Zorn

Attingendo alla sua esperienza nella musica classica, jazz, rock, hardcore punk, klezmer, film, cartone animato, popolare, mondiale e improvvisata, John Zorn ha creato un corpo di lavoro controverso e influente che spesso sfida le categorie accademiche. Nato nel 1953 e cresciuto a New York City, Zorn è una figura centrale nella scena di Downtown dal 1975, incorporando una grande varietà di musicisti creativi in vari formati compositivi. È un lavoratore instancabile ed estremamente prolifico: ha composto oltre 120 lavori per ensemble classici tra cui 8 quartetti d'archi, musica vocale, musica da camera, concerti, opere, lavori sinfonici e di danza, pezzi improvvisati e ha pubblicato più di 150 cd a suo nome, il 99% dei quali con sua etichetta Tzadik. Ha composto musica per dozzine di gruppi tra cui Naked City, News for Lulu, Masada, Bar Kokhba, Electric Masada, Moonchild, Painkiller, Nova Express, The Dreamers, Simulacrum, Gnostic Trio, Insurrection, ha firmato le colonne sonore di oltre 50 film, e ha scritto oltre 600 brani (divisi in 3 libri) per il suo popolare progetto *Masada*, nonché un libro di 300 bagatelle che è stato eseguito da oltre 30 diversi ensemble in tutto il mondo. Progetti recenti includono residenze in musei dove si esibisce in brevi concerti acustici da camera ispirato dalle opere d'arte esposte (Metropolitan Museum Of Art, Moma, Louvre, Art Institute of Chicago, Lacma, Frick). Dal 2013 si esibisce in recital per organo solo, documentati nella serie di CD *The Hermetic Organ* su Tzadik. Il suo lavoro, vario e notevolmente eclettico, trae ispirazione da arte, letteratura, cinema, teatro, filosofia, alchimia e misticismo, oltre che dalla musica. Fra i numerosi riconoscimenti ricevuti ricordiamo il Cultural Achievement Award dalla National Foundation for Jewish Culture e il William Schuman Prize per la composizione dalla Columbia University. È stato inserito nella Long Island Hall of Fame da Lou Reed nel 2010 ed è un MacArthur Fellow. Ha ricevuto dottorati onorari dall'Università di Ghent, dal SUNY Purchase e dal New England Conservatory.

PROMOSSO DA



CON IL PATROCINIO DI



MAIN PARTNER

FONDAZIONE CARLA FENDI
CARLA FENDI FOUNDATION

CON IL SOSTEGNO ART BONUS DI



PREMIUM SUPPORTER



OFFICIAL SPONSOR



MAIN MEDIA PARTNER



ART BONUS PARTNER



SPONSOR

FABIANA FILIPPI



MEDIA PARTNER

la Repubblica

Il Messaggero

URBAN VISION

OFFICIAL CAR



GREEN PARTNER



TECHNOLOGICAL PARTNER



ADVERTISING PARTNER



VETTORE UFFICIALE



SUL RETRO

Il manifesto ufficiale della 65ª edizione
del **Festival dei Due Mondi** firmato da **Anselm Kiefer**

photo credit: Georges Poncet

VOLUME A CURA DI
Ufficio Comunicazione
Spoletto Festival dei Due Mondi

Finito di stampare nel mese di giugno 2022

© 2022 | Tutti i diritti riservati

Fondazione
Festival dei Due Mondi

•

tel +39 (0) 743 221689

fax +39 (0) 743 234027

info@festivaldispoletto.com

www.festivaldispoletto.com



Festival dei Due Mondi
Spoleto 2022
65