

ANNOUNCER



# lindsay cooper orchestra del teatro comunale di bologna

G R A N B R E T A G N A / I T A L I A

## Lindsay Cooper Concerto per sax soprano e archi

prima esecuzione nazionale

L'orchestra è composta da 6 primi violini, 4 secondi violini,  
3 viole, 2 violoncelli, 1 contrabbasso.

---

## Lindsay Cooper Canzoni per fagotto e orchestra

prima esecuzione assoluta

Composizione commissionata da Angelica.

L'orchestra è composta da 6 primi violini, 4 secondi violini,  
3 viole, 2 violoncelli, 1 contrabbasso, arpa e percussioni.

**Lindsay Cooper** fagotto, sax soprano  
**Orchestra del Teatro Comunale di Bologna**  
diretta da **Franco Sebastiani**

in collaborazione con il Teatro Comunale di Bologna e il British Council

**VENERDÌ 29 MAGGIO ore 21 e ore 22.30**  
T e a t r o C o m u n a l e

# lindsay cooper

G R A N B R E T A G N A



Foto Val Wilmer

**Lindsay Cooper**

fagotto, sax alto e soprano

S A B A T O 3 0 M A G G I O o r e 2 1  
A u l a A b s i d a l e d i S a n t a L u c i a

20

Quando Ezra Pound constatò che erano ormai cadute le antiche idee armoniche, capaci di contrapporre consonanza e dissonanza (E. Pound, *Antheil and the Threaitise on Harmony*, 1924, Three Mountain Press, Paris), il linguaggio tonale, coi doveri connessi alla sua concezione armonica, era diventato ormai da tempo uno strumento della conservazione, un comodo accademico didattico. Come spesso accade nel contrasto tra generazioni, quel sistema, pur lesa in tutti i suoi aspetti, ma ancora dotato di un nome di forte significatività, apparve come il nome della cosa nemica, quasi un tabù della modernità. Il conservatore Schönberg aveva tentato, declassando a metodo il proprio sistema, di conservare valore a quell'ideologia linguistica, ma progressivamente, nel secondo dopoguerra, era parso che nulla più potesse essere fatto a favore del tonalismo, cui sorte parve non poter che essere abbandonato all'uso degradante e degradato delle canzonette.

Sono corsi poi molti anni, più di mezzo secolo, prima che cominciasse a diffondersi una rischiosa convinzione: che gli strumenti di una comunicazione linguistica non sono più che parte di un insieme di istituti linguistici capace di comprendere quelli già attribuiti alla c.d. regressione e quelli del c.d. progresso e che quell'insieme non è per sé settorializzabile, come un parlamento.

Nemmeno oggi, però, questo punto di vista è tanto largamente condiviso da far sì che si indaghi e valuti quel che un'opera intende comunicare di idee, circa il suo modo di porsi nei confronti delle "cose", di essere nel mondo, piuttosto che non il suo modo di esprimersi, la modalità linguistica da cui prende le mosse l'idioletto con cui si configura. Anzi, proprio perché col proprio modo di dirlo configura quel che descrive, allora, di conseguenza avviene che ancora, di nuovo, ai linguaggi sia attribuito il senso del progresso o della conservazione piuttosto che alle idee. E' vero che queste si verificano in quelli, che la neutralità linguistica della comunicazione esiste solo là dove quel che è da dire giunge al linguaggio comune da altri linguaggi (matematica, logica, chimica...), ma scrivere secondo un metodo, il dodecafonico, strutturare tutti i parametri serialmente, articolare la frase in maniera modale o quant'altro non significa necessariamente muoversi nel senso del progresso o della conservazione, così come, contro tutte le speranze esaltate del periodo non lo significò l'uso di materiali concreti o elettronici. Nei primi anni del Novecento, restando reciprocamente all'oscuro, i futuristi e Ives avevano anticipato il cambiamento di valore che sarebbe intervenuto tra linguaggio ed espressione, puntando per dar senso alle opere sull'utopia, la sola idea che dà forza all'amore per la vita, quindi sull'immaginario, il dinamismo e l'energia richieste dall'ipotesi che essa possa realizzarsi, su un gesto che non si concludeva in sé, ma rivolto all'esterno, a prendere valore dall'incontrarsi coll'altro, nello choc della relazione (Filippo Tommaso Marinetti, "Le futurisme" in *Le Figaro*, 20 febbraio 1909, Paris).

Alle ideologie che connettevano il progresso dell'arte con quello del linguaggio s'è sostituita la convinzione che altro è l'insieme normativo che si utilizza per formalizzare la propria espressione, altro è quel che si comunica.

Così l'espressione ha liberato se stessa dalla necessità di territorializzarsi in un dato insieme di strumenti.

Nasce da questo l'interesse che ottengono manifestazioni espressive che sembrerebbero avere assai poco da dire se analizzate dal punto di vista degli strumenti linguistici utilizzati. Dalla fragilità linguistica della loro espressione deriva di contro la loro scarsa tenuta, un carattere episodico quasi, una testimonianza dell'esaurimento, ai nostri giorni, dell'idea di una centralità dell'uomo nell'universo, della sua capacità e del diritto a legiferare su esso, un segno della fuga dall'arte del prometeico e del titanico. Uomini quotidiani se ne stanno nei loro studioli a battere e ribattere ipnotiche frasi musicali, altri vagano per i paesaggi della grandezza che fu, incantati e annichiliti, altri fan rapidi comizi-testimonianza salendo su piedistalli all'aperto o su seggiole in osteria per dire qualcosa che non coglie mai l'essenza, ma non più di quel che c'è di comune nell'esperienza.

La forma della comunicazione nel mondo del blues, con la sua natura comunitaria anche in un discorrere costellato di "io", è diventata quella comune. L'artista non è tanto un terminale più sensibile, capace di illustrare un mondo più vasto, quanto un leader capace di dire un pezzetto della verità che tutti conoscono. Da lui non ci si aspetta una visione del mondo modificata, ma un segno che confermi nella propria.

Non mi sembra che il modo di essere presente di Lindsay Cooper faccia eccezione. In questa seconda edizione del festival Angelica s'ascolteranno due sue composizioni: il *Concerto per soprano sax e archi* e una pièce commissionata, dunque in prima assoluta, con archi, arpa, percussioni e fagotto solista.

Ideologicamente le musiche della Cooper sono indifferenti nei confronti dei sistemi normativi; libere, utilizzano strumenti espressivi che vengono da molteplici paesaggi musicali e cercano una raffigurazione "naturale", una capacità di rinviare a immagini evitando urti, durezza e parossismi. Quando la tensione viene portata verso un punto climax, ciò avviene rapidamente, così come con altrettanta scorrevolezza il momento eccessivo viene abbandonato. La tensione complessiva è in una sorta di familiarità caratterizzante il dire. Mai colpiscono qui colori troppo aspri, timbri irritanti, ritmi troppo stretti o sfilibranti. Un qualcosa che potremmo dire dimensione umana, che si configura quale volontà educata a non offendere la percezione, costituisce il criterio. Da un lato sembrerebbe che questa musica nasca all'ombra dell'ideologia di un'idea della musica decorativa, ma di contro essa pare voler assumere complessivamente un carattere popolare che le impedirebbe di passare inascoltata. C'è qualcosa di icastico qui diffuso, il dono e la ricerca di una semplicità che sembra avere il compito di penetrare con la propria immediatezza.

Mentre dominano il campo parole brute che dicono di energia, forza, rapidità, ictus sintetici, qui le immagini sono distese, aperte, morbide e fluenti: non le chiude la rapidità sintetica, ma nemmeno le esaspera nella conservazione lo sfruttamento analitico. Ognuna vive per la gravidanza che possiede.

Ci sono accenni minimalistico ripetitivi, ma loro insistenza è contenuta; ci sono frequenti alternanze metriche, a volte anche di battuta in battuta, ma che risultano nascoste dall'effetto dell'esecuzione; i rapporti di unisono, di terza e di ottava sono ovunque nella partitura del *Concerto per soprano sax*: l'aere complessivo è d'una musica domestica. L'*ameublement satiano* offre la propria poetica, la quale però va mescolata con quella del

jazz, altrettanto fiducioso nella virtù di una musica di sfondo, ma anche amante della sorpresa, dell'improvviso richiamo dell'intuizione solistica. Anche con la Cooper, affidato alla tensione tra tessitura e solismo, quest'alternanza di distrazione e attenzione sembra ottenere una valutazione positiva. Anche qui, come nel jazz, non pare rechi vantaggio ascoltare tutto, ma sentire, lasciar scorrere pronti a tendere l'orecchio all'occasione. In altre circostanze il compositore ha offerto alla sua musica un richiamo teatrale. Qui non sembrerebbe, ma molto essendo affidato all'improvvisazione, la definizione giungerà dal vivo.

Giampiero Cane

## Lindsay Cooper

composizione, fagotto, sax alto e soprano

Dopo gli studi al Dartington College of Arts e alla Royal Academy of Music, Lindsay Cooper decise ben presto di rivolgersi alle forme più libere di musica contemporanea. Ha lavorato con gruppi rock sperimentali, in particolare con i leggendari Henry Cow, si è dedicata al jazz, lavorando fra gli altri con Mike Westbrook, e alla musica improvvisata.

Negli ultimi 17 anni Lindsay Cooper ha tenuto concerti in tutta Europa, dove gode di maggiore popolarità, negli USA, e in Canada. Le sue prime composizioni furono per Henry Cow, cui sono seguite numerose colonne sonore per film (fra cui *The Gold Diggers* diretto da Sally Potter, con Julie Christie), musiche per teatro e danza. Le sue composizioni più recenti includono *Edge* per il Maclennan Dance & Company; *Sahara Dust* eseguito per la prima volta lo scorso anno al Taktlos Festival in Svizzera; e *The Road is Wider Than Long* eseguito per la prima volta nell'ottobre del '91 dal Contemporary Chamber Ensemble Lontano con Phil Minton e Adjoa Andoh come solisti. Inoltre ha diretto numerosi gruppi che hanno eseguito le sue composizioni: di questi il più conosciuto è Oh Moscow, che ha eseguito la pièce omonima con enorme successo in Europa e Nord America dalla prima nel 1987. *Oh Moscow* fu eseguito a Mosca nel settembre del '91.

Nel 1990 Lindsay Cooper ha trascorso alcuni mesi in Australia dove ha adattato e composto musica per l'opera teatrale *Cafe Fledermaus* di Robyn Archer, ha tenuto concerti come solista (fagotto, sassofono, e strumenti elettronici), ed ha inciso un CD delle sue composizioni per fagotto, con alcuni membri della Sydney Symphony Orchestra.

### Gruppi Rock

Henry Cow (74-78)

David Thomas & The Pedestrians (82-85)

### Jazz & Musica Improvvisata

Feminist Improvising Group (78-82)

Mike Westbrook Orchestra (79-83)

Westbrook Rossini (84-88)

Maarten Altena Octet (81-84)

Duo con Ulrike Haage (89-91)

Duo con Maggie Nicols (attualmente)

Trio Trabanti a Roma con Alfred 23 Harth & Phil Minton (attualmente)

Esibizioni regolari in Europa e a New York con numerosi e diversi improvvisatori.  
Concerti come solista a Londra, in Francia, Germania, Italia, Svizzera e Australia.

### Compositrice e Band leader

Lindsay Cooper Film Music Group (84-86). Esibizioni nei principali festival quali: Bloomsbury (Londra), Taktlos (Zurigo), Moers, Le Mans, e il festival della canzone politica (Berlino Est).

Oh Moscow. Eseguito per la prima volta al Jazz Festival di Zurigo (87) e successivamente in Germania, Italia, Finlandia, USA, Canada e ..Mosca.

Sahara Dust. Eseguito per la prima volta al Taktlos Festival, in Svizzera, e successivamente alla Alte Oper di Francoforte.

### Composizioni

Due Album di canzoni per il gruppo News From Babel (84 & 86).

Musiche per lo spettacolo di danza *Face On* di Maedee Dupres (83).

Musiche per *Edge* della Maclennan Dance & Company (89)

Composizioni varie per rappresentazioni teatrali, inclusa la produzione Soho Poly di *From Morning till Midnight* di Georg Kaiser (87). Adattamenti e musiche per la produzione Melbourne/Sydney del *Cafee Fledermaus* di Robyn Archer.

Colonne sonore per cinema e televisione fra cui *The Gold Diggers* diretto da Sally Potter con Julie Christie (83). Musica per *The Rat* (film muto del 1925), eseguita per la prima volta dal vivo nel 1992.

*The Road Is Wider Than Long* per Lontano con Phil Minton & Adjoa Andoh come solisti (91).

Concerto per soprano sax e orchestra d'archi (92) eseguito per la prima volta dalla European Women Orchestra con Lindsay Cooper come solista.

### Discografia

Lindsay Cooper:

*Rags* (80). Uscito nuovamente in CD nel 91

*The Gold Diggers* (83). Uscito nuovamente in CD nel 91

*Music for Other Occasions* (86). Uscito nuovamente in CD nel 92 con l'aggiunta di alcuni pezzi.

*An Angel on the Bridge* (91)

*Schrodinger's Cat* (91)

*Oh Moscow* (91)

Lindsay Cooper/Maggie Nicols/Joelle Leandre:

*Live at the Bastille* (84)

David Thomas & The Pedestrians:

*Winter Comes Home* (83)

*More Places Forever* (86)

Mike Westbrook Orchestra:

*The Cortege* (82)

Westbrook Rossini:

*Westbrook Rossini* (87)

Maarten Altena Octet:

*Tel* (83)

News From Babel:

*Work resumed on the Tower* (84) Uscito nuovamente in CD nel 89

*Letters Home* (86) Uscito nuovamente in CD nel 89

Lontano:

*British Women Composers, Volume 1* (92)



### Franco Sebastiani

Franco Sebastiani è nato a Trento ed ha effettuato gli studi musicali presso il conservatorio "G.B. Martini" di Bologna nelle discipline di musica corale e direzione di coro, strumentazione, composizione e direzione d'orchestra. Presso lo stesso Conservatorio è stato docente di teoria musicale dal 1980 al 1984. Dal 1982 è maestro suggeritore e vicedirettore del Coro del Teatro Comunale di Bologna. Dal 1988 al 1991 è stato direttore del Coro degli allievi del "Centro di formazione professionale per Artisti del Coro" dello stesso Teatro Comunale; con i migliori allievi degli ultimi anni di corso ha costituito il "Coro da Camera di Bologna" con il quale ha eseguito tra l'altro l'opera contemporanea *Corradino* andata in scena al Teatro Comunale nell'ottobre del 1991. Dirige dal 1985 l'insieme vocale madrigalistico "Convito Musicale" composto di 11 cantori, tutti musicisti; con cui ha eseguito numerosi concerti in Italia e in Europa. Dal 1989 collabora con l'orchestra sinfonica giovanile della Provincia di Bologna e con l'Orchestra da Camera di Bologna, dirigendole in concerti in varie città d'Italia.

Si occupa dello studio della prassi esecutiva della musica rinascimentale. Nel 1989 ha tenuto a Treviso, per conto di "Asolo Musica", un seminario di interpretazione e direzione corale dedicato alla polifonia sacra di Tomas Luis de Victoria.

Ha curato la revisione e trascrizione di partiture di opere inserite nella programmazione del Teatro Comunale di Bologna, quali ad esempio *Messa in Re Minore*, *Pigmalione*, *Achille*, di Ferdinando Paer e *Der Erste Ton* di Carl Maria von Weber.

Nel maggio del 1991 è stato maestro del coro di Maison Radio France a Parigi in occasione del concerto tenuto alla Salle Pleyel con l'Orchestra Nazionale di Francia, dove si è eseguita l'opera *Il Vascello Fantasma* di Richard Wagner.

Nel febbraio 1992 ha collaborato con Tito Gotti all'allestimento delle Feste Musicali del Teatro Comunale di Bologna, alle quali ha anche partecipato come direttore d'orchestra.