
WARNER CLASSICS
I SOLISTI DELLA SCALA
OCTETS
ANDREA VITELLO
STRAVINSKY EÖTVÖS ELIA NAVICKAS UEDA

OCTETS

Andrea Vitello
I Solisti della Scala



Igor Stravinsky
*Octet for wind instruments**

01 - Sinfonia (Lento - Allegro moderato)	04:03
02 - Tema con variazioni (Andantino)	07:39
03 - Finale (Tempo giusto)	03:43

Peter Eötvös
*Octet***

04 - Octet	11:25

Alessio Elia
*Octet****

05 - I	05:36
06 - II	07:27

Albertas Navickas
by heart

07 - by heart	11:12

Rita Ueda
Gargoyles in Love

08 - Gargoyles in Love	12:12

* © Boosey & Hawkes, London; represented in Italy by CASA RICORDI, Milano
** © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH; represented in Italy by CASA RICORDI, Milano
*** © Editio Musica Budapest - Universal Music Publishing Classical; represented in Italy by CASA RICORDI, Milano



Recorded and mixed at Bartók Studio, Bernareggio (MB) in June 2017.
Recording engineer Raffaele Cacciola, assistant Gianluca Laponte.

Photos by Ernesto Casareto for Circuito Musica s.r.l.
www.circuitomusica.it

Produced by Studiomusica Hungary
Városligeti fasor 47-49 Budapest, 1071 Hungary
www.studiomusicahungary.com

Andrea Vitello wears clothes by Riccardo Rami Studio
www.riccardorami.com

Special thanks to:
CIDIM - Comitato Italiano Nazionale Musica - www.cidim.it
Associazione SHE LIVES - www.shelivesmusic.it

Booklet by Guido Barbieri, English translation by Ettore Biagi and Annie Hsu

Stravinskij è la radice, il seme, l'humus. Insomma il cibo terrestre. Che nutre non soltanto l'albero intricato del Novecento musicale, ma anche il ramo dolce e nuovo, anzi nuovissimo, di questo disco. L'*Ottetto per strumenti a fiato* del 1923 è infatti la matrice dalla quale gemmano, quasi per germinazione spontanea, i quattro brani che lo accompagnano. A riunirli è innanzitutto – come è facile constatare – il medesimo organico: flauto, clarinetto, 2 fagotti, 2 trombe e 2 tromboni. Ma si tratta soltanto dell'involucro. Se si strappa via la corteccia si scopre che gli anelli del tempo di ciascun brano sono perfettamente concentrici e che possiedono, soprattutto, elementi "organici" sorprendentemente simili.

Il nucleo profondo di questa relazione d'identità è racchiuso nelle riflessioni che Stravinskij ha dedicato all'*Ottetto*. "Mentre componevo l'ultimo movimento – si legge nelle *Conversazioni* con Robert Craft – le *Invenzioni a due voci* di Bach erano in qualche parte del fondo remoto della mia mente. Il nitore e la lucidità delle *Invenzioni* costituivano in quel tempo il mio ideale di scrittura". Un'affermazione da interpretare con cura: nel contrappunto "elementare" dei *Preamboli e Fantasie* – come si legge nell'autografo del 1720 – Stravinskij non intravede un modello compositivo e nemmeno un manifesto estetico: nessun "ritorno a Bach", insomma. E difatti l'*Ottetto* possiede, nel suo insieme, l'*esprit* concertante di un divertimento tardo settecentesco e non certo di un mottetto barocco. Ciò che attira Stravinskij come un magnete è al contrario l'illusione del contrappunto, ossia la polifonia implicita, nascosta, invisibile che percorre da cima a fondo – in questo come in altri casi – la scrittura polifonica di Bach. Come diceva Robert W. Mann – compositore dimenticato, ma dottissimo – non bastano due colori per mettere in evidenza le parti in contrappunto delle *Invenzioni*: nel gioco delle voci ne emerge sempre un terzo, a volte un quarto. E questo intreccio trasforma il contrappunto reale a due parti in un contrappunto immaginario a tre o quattro parti.

Ma in un articolo pubblicato nel 1924 dalla rivista *The Arts* Stravinskij va ancora più vicino al cuore del suo pensiero estetico: "Il mio *Ottetto* – scrive il compositore – è un oggetto musicale. Questo oggetto ha una forma e questa forma subisce l'influenza del materiale musicale con cui è composta. È un'opera fondata su elementi oggettivi, del tutto autosufficienti". Si tratta – *sic et simpliciter* – della perfetta e forse inconsapevole applicazione dei principi della fenomenologia di Husserl alla scrittura musicale. Il suono è un oggetto privo di qualunque rinvio a qualche cosa di altro da sé. E l'*opus* musicale è un organismo che vive esclusivamente del proprio "materiale" e che al materiale deve la sua forma.

Polifonia nascosta e oggettività. Ecco le due categorie che costituiscono l'ossatura dell'*Ottetto* di Stravinskij. E sono proprio queste due categorie – non a caso – ad imprimere forma e carattere ai quattro brani che si integrano nella rigorosa,

sottile, acuta impaginazione di questo disco. Una identità che naturalmente si rafforza nelle differenze.

Nell'*Octet* di Peter Eötvös, composto nel 2008 in memoria di Karlheinz Stockhausen, il paradigma dell'oggettività si manifesta innanzitutto nella negazione di qualsiasi sottesa discorsività. Il *ductus* sonoro procede per pannelli verticali, accostati l'uno all'altro con durezza, affidando le transizioni a brevi, icastiche perorazioni strumentali. E la polifonia nascosta affiora grazie al contrasto tra le figurazioni rapide e nervose dei legni e le fasce sonore tenute dagli ottoni: le voci immaginarie risultano dall'urto temporale e allo stesso tempo timbrico tra due aree sonore che tendono costantemente a scindersi e a sovrapporsi. Da questo punto di vista il riferimento a Stockhausen e al significato "cifrato" del suo prediletto numero 8 possiede dunque il valore di un devoto omaggio *à la mémoire*, ma non certo la dichiarazione di un esplicito debito stilistico.

Anche nell'*Octet* di Alessio Elia, scritto nel 2016, i materiali sonori, o meglio la loro articolazione fortemente differenziata, imprimono una forma precisa all'architettura del brano. E l'adozione di diversi temperamenti – un metodo compositivo che il compositore definisce polisistemismo – accentua ulteriormente la concezione fenomenica del suono. Nella prima parte il coro degli strumenti assume un andamento di carattere toccatistico,



scandito dalle impuntature violente, a volte aspre, delle trombe, dei tromboni e del flauto, tenuto quasi costantemente, quest'ultimo, nel registro sopracuto. Nella seconda legni e ottoni intonano invece un corale lento e processionale, immerso in un colore scuro e magmatico. Nel "prologo" il contrappunto immaginario risulta principalmente dalla sovrapposizione, nella medesima misura, di figure metriche mutevoli e contrastate, mentre nel "corale" (attraversato comunque, soprattutto nel finale, da profonde nervature "concertanti") sono soprattutto le risonanze timbriche e l'uso degli armonici naturali a far affiorare il profilo immaginario delle voci nascoste.

Si distaccano in parte dalla matrice originaria dell'*Ottetto* di Stravinskij, invece, i due lavori che chiudono il disco. In *by heart* (2017) Albertas Navickas, trentunenne compositore lituano di stanza a Parigi, scompone in una trama estremamente rarefatta l'ordito sonoro degli strumenti: ottoni e legni ricorrono frequentemente ad una figura che consiste in un respiro o un soffio inarticolato privo di altezza determinata, spesso associato alla pronuncia – nell'imboccatura del flauto – di alcuni versi tratti dal *Sonetto n. 30* di William Shakespeare. Si disegna così un universo sonoro astratto, privo di connessioni discorsive che lacera però il tessuto contrappuntistico fino a smarrire qualsiasi relazione di prossimità, di contiguità e di imitazione tra le parti: le basi, cioè, della scrittura polifonica.

Copernicamente capovolta l'architettura concettuale del brano conclusivo, *Gargoyles in Love* (2017), di Rita Ueda, compositrice nata in Giappone, ma canadese di formazione. Il pezzo richiama, sin dal titolo, una evidente, esibita, connotazione narrativa. I Gargoyles sono le creature mostruose (draghi, demoni, rettili alati) che nelle costruzioni medievali costituiscono la parte terminale delle grondaie. Animali simbolici che, oltre la loro funzione architettonica, assolvevano il compito di allontanare dagli edifici civili e religiosi gli esseri maligni. La partitura mette letteralmente in scena gli amori grotteschi e ferini tra le creature alate: il loro risveglio, il loro volo goffo, il cielo che si riempie dei loro corpi ripugnanti, i baci, i richiami amorosi… Ma la scrittura di Ueda, che concentra il suono in densissimi, a volte urlanti, agglomerati materici, lascia intravedere in filigrana molti più fili colorati di quelli che costituiscono, materialmente, la trama sonora. E dunque anche il suo brano come gli altri torna a nutrirsi – per li rami – dello stesso *humus*: quello dello smisurato, fertilissimo albero Stravinskij.

Guido Barbieri

Stravinsky is the root, the seed, the humus, and the feeding ground. A ground that not only nurtures the intricate tree that is 20th century music, but also the tender and new, or rather, ever-new branch this disc represents. The *Octet for Wind Instruments* (1923) is in fact the matrix from which the four pieces that accompany it gemmate, almost by spontaneous germination. To relate all of them, it is easy to see primarily from the same, though however unconventional instrumentation: flute, clarinet, 2 bassoons, 2 trumpets and 2 trombones. But this is only the surface; once this bark is torn away, it turns out that the growth rings of this metaphorical tree, that are the pieces themselves, are perfectly concentric, and more relevantly, reveal an unexpected multitude of shared "organic" elements.

The correspondences can be found in two statements about the *Octet* that Stravinsky expressed in his writings, which are complementary to each other. The first one brings on the scene – a real *coup de théâtre* – an unexpected character: *"*As I was writing the last movement – wrote Stravinsky in the *Conversations* with Robert Craft – the *Two-Part Inventions* by Bach were lying somewhere in my subconscious. The neatness and the clarity of the *Inventions* represented, at that time, my ideal of writing*"*.
One must carefully interpret such a statement, however*:* Stravinsky does not find the "simple" counterpoint of the *Preambles and Fantasies* – as found in Bach's manuscript in 1720 – a model to imitate, not even an aesthetic manifesto; there is no interest in a *Bach revival*. In fact the identity of the *Octet* is much closer to the *esprit* of a late-classicism *divertimento* than to a Baroque motet. Instead, the magnet by which Stravinsky is drawn, so to speak, is the illusion of counterpoint; the implicit, hidden, and invisible polyphony that shines perpetually in all Bach's polyphonic writing. As Robert W. Mann – a forgotten, but erudite composer – said, more than two colours are needed to highlight the contrapuntal parts of the *Inventions*: in the play of the voices there emerges always a third, or even a fourth voice. And this interlacing turns the apparent two-voiced counterpoint into an imaginary work of three or four voices.

The second statement is much more aesthetical than technical: "My *Octet* is a musical object. This object has a form and the form is influenced by the musical material by which the work is composed. It is a work based on objective elements, completely self-sufficient*"* (I. Stravinsky for the *Arts Magazine*, 1924). This is a perfect expression in musical terms of Husserl's phenomenology principles: sound is an autonomous object, untangled from any external reality, and a musical work is an organism sustained and shaped by its own form. Hidden polyphony and objectivity. These are the two categories – with respect to linguistics and aesthetics – that illuminate the

formal skeleton in Stravinsky's *Octet*. These categories represent also, and not accidentally, keys for browsing the pages in which the other four works of this album elegantly find their place, revealing to us their own identities, identities that are strengthened through their differences.

In the *Octet* for winds by Peter Eötvös (2008), written in memory of Karlheinz Stockhausen, the paradigm of objectivity lies in the absence of any narrative intent. The writing proceeds in a compound of vertical cues whose transitions are entrusted mainly to the flute, the clarinet, and the bassoon's concise perorations. Hidden polyphony emerges from the contrast between the fast and tense passages of the woodwinds and the steadily held support of the brass section. The impact between these two splitting and overlapping sound blocks, each in their own time and timbre, generates imagined voices. From this perspective, the reference to Stockhausen and to the "encoded" meaning of his favourite number 8 is to be seen as homage rather than as an aesthetic inspiration.

In the *Octet* written in 2016 by Alessio Elia, the musical elements, or their strongly contrasted combination, significantly shape the structure of the piece. The utilization of different temperaments – a technique defined by the composer as "polysystemism" – further emphasizes his concept of sound as a phenomenal entity. The first part recalls the characteristic of a *toccata*, punctuated with the violent, sometimes bitter, intrusions of the trumpets, trombones and flute, which is mostly scored in the highest register. In the second movement – clearly distinguished from the previous one – woodwinds and brass are reunited in a slow and solemn chorale, coloured in dark and blurry tones. In the "prologue", the imaginary voices emerge from the overlap of the ever-changing metrics in the "chorale" (crossed however, especially in the final part, by deep "concertante" ribs) highlighted by the dynamic contrasts, the mutual resonance of the timbres, and the use of natural harmonics.

The two works that conclude the album are somehow detached from Stravinsky *Octet*'s. In *by heart* (2017) the 31-year-old Lithuanian (but adopted Parisian) composer Albertas Navickas breaks down the instrumental filigree in subtle whispers: the brass and woodwinds are often scored in unpitched "blow" effects and often combined with the pronunciation – in the mouthpiece of the flute – of some verses from the Sonnet no. 30 by William Shakespeare. The sounds progress into an abstract and disconnected galaxy in which the relationships and similarities between each part are torn apart, deconstructing the foundation of polyphonic writing.

The last work, *Gargoyles in Love* (2017) by Rita Ueda (born in Japan but educated in Canada) presents an architecturally Copernican concept.

As the title suggests, the piece has a clear narrative connotation: the Gargoyles are monstrous creatures (dragons, demons, winged lizards) that on medieval edifices adorn the end part of the gutter, and were meant not only as architectural elements but also as deterrent against evil spirits. The score depicts the grotesque and beastly canoodling of the winged creatures: their awakening, their awkward flight, the sky filled with their repulsive bodies, their kisses, and their romantic weeps… But Ueda's writing, which condenses the sound in thick, sometimes screaming, conglomerates of matter, an unexpected texture of colours and tones shines through. Therefore her work, like the others, all nourish their branches from the *humus*: the same that grew the immeasurable and incredibly fertile tree of Stravinsky.

Guido Barbieri



I SOLISTI DELLA SCALA

L'ensemble de "I Solisti della Scala" nasce da un'idea di Riccardo Muti e della Direzione Artistica del Teatro alla Scala di Milano nel 1990. Formato dalle prime parti dell'Orchestra del Teatro alla Scala e dell'omonima Filarmonica, ha una formazione variabile, capace nelle sue varie declinazioni di eseguire un repertorio che spazia dal classicismo alla musica di oggi. L'ensemble de "I Solisti della Scala" è sin dalla fondazione regolarmente presente nelle stagioni cameristiche del Teatro alla Scala e si è esibito nelle principali istituzioni musicali in Italia e in alcune delle più prestigiose del mondo (Carnegie Hall di New York, Musikverein di Vienna, Tonhalle di Zurigo, Suntory Hall di Tokio etc.). Tra le collaborazioni di spicco quelle con Myung-Whun Chung, Daniel Barenboim e lo stesso Riccardo Muti in veste di pianista.

L'ensemble è formato da: **Andrea Manco:** flauto; **Fabrizio Meloni**: clarinetto; **Gabriele Screpis:** primo fagotto; **Nicola Meneghetti:** secondo fagotto; **Francesco Tamiati*** e **Marco Toro****: trombe; **Daniele Morandini:** trombone tenore; **Giuseppe Grandi:** trombone basso.

* prima tromba in Stravinsky e Eötvös
** prima tromba in Elia, Navickas e Ueda

SOLOISTS OF LA SCALA

The Ensemble "Soloists of La Scala", founded by Riccardo Muti and the Artistic Direction of La Scala Opera House, started its activity in 1990. It has been scheduled since the very beginning in the official season of La Scala Opera House. Formed by the principals of La Scala Orchestra, the Ensemble has been performing for many of the leading international institutions all around the world (Carnegie Hall in New York, Musikverein in Wien, Tonhalle in Zurich, Tokyo Suntory Hall etc.). The Ensemble collaborated with some of the most renowned soloists and conductors such as Myung-Whun Chung, Daniel Barenboim and Riccardo Muti himself as a pianist.

"I Solisti della Scala" are: **Andrea Manco:** flute; **Fabrizio Meloni**: clarinet; **Gabriele Screpis:** first bassoon; **Nicola Meneghetti:** second bassoon; **Francesco Tamiati*** and **Marco Toro****: trumpets; **Daniele Morandini:** tenor trombone; **Giuseppe Grandi:** bass trombone.

* first trumpet in Stravinsky and Eötvös
** first trumpet in Elia, Navickas and Ueda

ANDREA VITELLO

"Le sue esecuzioni si sono distinte per le raffinate concertazioni e le originali proposte sia nei tempi che nei fraseggi. Lo considero uno dei giovani direttori più interessanti della sua generazione."
Donato Renzetti

Andrea Vitello si è esibito in alcune tra le più importanti sale del panorama internazionale, quali Carnegie Hall di New York, Seul Art Center, Teatro Petruzzelli di Bari, Sala Verdi di Milano. Il suo debutto discografico con il *Pierrot Lunaire* di Arnold Schoenberg, con la voce di Anna Clementi, ha suscitato entusiastiche reazioni nella critica internazionale tanto da venir considerato "un must".

Collabora con istituzioni quali Festival Musica Viva di Belem (Portogallo), Biennale di Venezia, Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, Orchestra Sinfonica di Budapest MÁV, Orchestra Sinfonica di Salonicco, Korea Soloists Orchestra, Argento Ensemble e i Solisti del Teatro alla Scala di Milano. Sensibile interprete del repertorio moderno e contemporaneo, ha diretto la prima esecuzione a New York di *The Bronze Age* di Tristan Murail, e prime esecuzioni assolute di lavori di Oliver Schneller e Andrea Portera e numerosi giovani compositori. Ha realizzato la prima registrazione dell'*Octet* di Peter Eötvös, con I Solisti della Scala di Milano.

"His performances stand out for the refined balances and original ideas about both tempos and phrasings. I consider Andrea Vitello one of the most interesting young conductors of his generation."
Donato Renzetti

Andrea Vitello performed in some of the most important halls around the world, such as Carnegie Hall in New York, Seul Art Center, Petruzzelli Theater in Bari, Sala Verdi in Milan and many more. His discographic debut, with Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*, featuring Anna Clementi, has raised international critics enthusiastic attention and is now considered as a "One must have".

He collaborates with several institutions such as Festival "Musica Viva" in Belem (Portugal), the Venice Biennale, "Pomeriggi Musicali" Orchestra in Milano, Budapest Symphony Orchestra MÁV, Tessaloniki Symphony Orchestra, Korea Soloist Orchestra, Argento Ensemble and the Soloists of La Scala Opera House. A sensitive interpreter of the contemporary repertoire; he conducted the New York premiére of *The Bronze Age* by Tristan Murail and many world premiéres by authors such as Oliver Schneller, Andrea Portera and many more young composers. He conducted the first recording of Peter Eötvös *Octet*, on the podium of the "Soloists of La Scala" ensemble.

www.andreavitello.com



5054197005817