

The background of the entire image is a sheet of musical notation. It features several staves with handwritten notes, rests, and dynamic markings such as 'f', 'p', 'ff', and 'pp'. The notation is in black ink on a light-colored paper.

MIRCO DE STEFANI

De la musique

suite per Flauto
omaggio a Fernando Pessoa

Anna Tirindelli *Flauto*

A close-up photograph of a silver flute, showing the keys and the body of the instrument. The flute is positioned diagonally across the bottom half of the image, overlapping the musical score background.

MIRCO DE STEFANI

De la musique

suite per Flauto

omaggio a Fernando Pessoa

Anna Tirindelli Flauto

I	Inno	09'23"
II	Preludio	04'42"
III	Adagio	04'52"
IV	Corrente	03'53"
V	Fantasia	05'27"
VI	Canzone	05'19"
VII	Improvviso	04'19"
VIII	Ode	06'21"
IX	Giga	04'02"

In ogni espressione artistica è interessante considerare l'intreccio di tre dinamiche oppostive: movimento e immobilità, identità e alterità, monodia e polifonia. Nei termini del linguaggio figurativo di Paul Klee, contemporaneo di Pessoa, potremmo anche parlare di *punti*, *linee* e *superfici* che, interagendo, definiscono il particolare tessuto, la materia di cui l'opera è fatta.

Con queste composizioni per flauto solo, realizzate nel 2004, si è tentata un'incursione nell'universo - anzi, negli universi - di Fernando Pessoa servendosi del linguaggio musicale come fonte di luce: una minima traccia luminosa attraverso il labirinto creato dal poeta portoghese per nascondere a sé e agli altri la sua stessa vita, per confondere le sue plurime impossibili esistenze.

Movimento/immobilità, identità/alterità, monodia/polifonia: ecco dunque le ambivalenti chiavi di lettura con cui accostarsi a questo incontro della musica con la parola poetica che inverte la finzione. La poesia che dà il titolo alla *Suite* per flauto solo - *De la musique* - descrive l'incontro possibile/impossibile tra due figure sognate: l'immagine del poeta e di una misteriosa presenza femminile, forse personificazione della musica, che emerge *a poco a poco, tra gli alberi antichi*. Tracce di presenze/assenze reperibili attraverso *lettere e segni irregolari che s'aprono alla meraviglia*. Così Álvaro de Campos, uno degli eteronimi (sorta di alter ego dotati di una propria personalità e biografia) creati dalla fantasia del poeta per affidare la voce dei suoi versi, una delle moltiplicazioni/divisioni di un io che si vede attraverso gli specchi deformanti della coscienza. Percezione di un sé come opera d'arte in cui, ancora una volta, rintracciamo movimento e immobilità, identità e alterità, monodia e polifonia; osserviamo un insieme di vortici

in cui convergono e da cui dipartono i riflessi di architetture fatte di *punti*, *linee* e *superfici* a definire uno spazio-tempo aggrovigliato e rivolto a un futuro sempre postumo, irraggiungibile, racchiuso nel baule spazio-temporale della memoria. Proprio quel "baule pieno di gente" - come lo definì Antonio Tabucchi - nel quale, dopo la morte di Pessoa, furono trovati i 27.543 documenti, la maggior parte manoscritti, che costituiscono il suo lascito letterario custodito per anni.

Come può, allora, il linguaggio musicale farsi carico di tali complessità di strutture foniche e metriche, degli incroci e sovrapposizioni di significati, di sviluppi sintattici, di intrecci di narrazioni? Quale *melos* porgerà all'ascolto l'etereo suono del flauto, tale da attraversare incolume un oceano sinfonico di voci e personaggi, di pensieri e sensazioni? Quale forma di complessità opporranno le esili linee melodiche alle Legioni demoniache di voci frantumate e agglutinate, giunte dagli abissi esistenziali di Fernando Pessoa, alias Alberto Caeiro, alias Álvaro de Campos, alias Ricardo Reis, alias Bernardo Soares?

Forse tra gli interstizi e le pieghe di un tessuto ipertrofico - eppure così trasparente nella sua cristallina autenticità, disteso tra voci e gridi e sospiri moltiplicati e variati nella polifonia degli stili - forse tra tutto ciò è rintracciabile un'eco che tutto pervade e attraversa, una voce che accomuna e riunisce la materia in ebollizione. Forse un suono senza parole, un *melos* che non sia un semplice *flatus vocis*, ma un nuovo *logos* che colleghi in altre linee e in altre superfici gli infiniti punti, gli infinitesimi suoni che accompagnano e sottendono la parola poetica.

Ecco allora delinearci una ricerca di avvicinamento; i nove momenti della *Suite*, accanto al numero latino che li designa, presentano, in ordine, un titolo dal sapore prettamente musicale: *Inno*, *Preludio*, *Adagio*, *Corrente*, *Fantasia*, *Canzone*, *Improvviso*, *Ode*, *Giga*: termini apparentemente arbitrari o convenzionali, in realtà finzioni con cui la musica maschera il senso delle proprie espressività e ragioni d'essere, tradisce la vanità della forma nel momento in cui la esibisce ed eleva a titolo dell'opera. Il lento e progressivo concretere della materia sonora, l'accumularsi e l'iterarsi ipnotico dei suoni e dei ritmi riga dopo riga, pagina dopo pagina, brano dopo brano, è il primo approccio a quella polifonia nell'unità a cui tende la poetica di Pessoa. E così, nell'*Inno*, si definisce in nuce il senso del progetto compositivo: il brano è costituito da sole quattro note (la, sol, re, mi bemolle) che, come personaggi di un dramma, entrano in scena uno dopo l'altro e dialogano tra loro. E ancora, nei brani seguenti si aggiungono nuove note, e così via: solo negli ultimi due appare l'integrale cromatico. C'è dunque una circolarità di microstrutture, fluttuanti nel citoplasma di ogni pezzo, che funge da elemento di raccordo e di osmosi nel tessuto complessivo della *Suite*; circolarità non facilmente avvertibile all'ascolto, quasi mascherata da un'identità più complessa: un elemento di interlegame che ingloba forma e senso di ogni movimento, ne modifica i caratteri, ne arricchisce *punti*, *linee* e *superfici* proiettandoli nella danza di un'ulteriore totalità spazio-temporale.

Ogni rischio di intellettualismo è evitato grazie a una ricerca di naturalezza dei gesti, di un libero gioco delle forme; anche l'artificio come esibizione di automatismo è rigettato perché segno inequivocabile di assenza di coinvolgimento emotivo, di elaborazione ripetitiva, minimalista, asfittica delle idee musicali ri-

dotte a prodotto di scarto. Non ci stancheremo mai di lottare contro la musica di compostaggio - creata per assecondare il gusto di un pubblico assuefatto dai meccanismi di sterminio di massa delle idee, di standardizzazione e svilimento delle intelligenze, di allevamento delle culture, di banalizzazione dell'arte, di oscena e snobistica lapidazione della musica in luoghi ad essa estranei, di riduzione dell'intelligenza umana a processi di computazione.

Pessoa aveva visto giusto: la sua opera è un'ulteriore lacerante conferma, o anticipazione, che la mente umana non è un insieme di informazioni binarie, ma una forma irriducibile di complessità. Il cervello non è un computer, non possiede un software: come insegnano le più recenti ricerche di neurofisiologia (si vedano gli esperimenti di A. Bandyopadhyay) esso è unicamente un hardware costituito da materia organica capace di svilupparsi autonomamente, senza programmazione esterna, ma seguendo le modalità dei frattali, che si suddividono ramificandosi a vari livelli pur restando uguali a se stessi. E questa autonomia funzionale spiega anche come la maggior parte di ciò che facciamo, pensiamo e percepiamo avviene a nostra insaputa: prima che una qualsiasi informazione giunga alla coscienza accadono numerosissimi meccanismi cognitivi in competizione tra loro di cui non abbiamo coscienza (D. Eagleman). In altre parole, il cervello deve svolgere un'enorme quantità di lavoro prima che una qualsiasi idea divenga contenuto di coscienza, ma dei processi attraverso cui ciò avviene non c'è consapevolezza. Possono passare ore o giorni o addirittura anni prima che un'idea elaborata dai circuiti neuronali divenga cosciente. Il tempo stesso non è che una forma astratta di conoscenza creata dal nostro stesso cervello. Ogni attività mentale è sempre in relazione casuale e inconscia con un'altra, per cui la consapevolezza riguarda solo

una minima parte del nostro essere, che rimane indifferente alla sua vera natura, come la natura del mondo, nella sua totalità, è a lui indifferente.

Ecco allora - ed è questa la conseguenza fondamentale - che qualsiasi "io" la coscienza si accinga a nominare, in realtà non racchiude affatto la totalità dell'essere che la nomina, l'essenza della *persona* (questo, come è noto, il significato del vocabolo *pessoa* nella lingua portoghese) ma solo una sua parte, in quel momento emergente, come la punta dell'iceberg, dall'oceano della complessità: *A poco a poco, dall'angoscia di me vado io stesso emergendo...*

Fernando Pessoa - alias Alberto Caeiro, alias Álvaro de Campos, alias Ricardo Reis, alias Bernardo Soares - ha percorso tutto ciò nei tempi della sua esistenza e della sua poesia: egli è colui che, custodito nell'illusione e nell'inquietudine dell'enigma, esule a se stesso nella solitudine di una vita qualunque, costantemente altro da sé, proprio come la musica, *tutto quanto propone, oppure esprime quello che non esprime, / tutto quello che dice quel che non dice, / e l'anima sogna, differente e distratta...*

Mirco De Stefani

Every work of art offers the interesting possibility of considering the interweaving of three opposing dynamics: movement and immobility; identity and otherness, and monody and polyphony. In the terms of the figurative language of Paul Klee, a contemporary of Pessoa, we might also include *points*, *lines*, and *surfaces* which through their interaction define the particular fabric, the material of which the work is made.

These compositions for solo flute written in 2004 were attempts at investigation into the universe - or rather universes - of Fernando Pessoa using musical language as a beam of light: a slender ray through the labyrinth created by the Portuguese poet to conceal from himself and from others his own life in order to cover up his multitude of alter-existences.

Movement/immobility, identity/otherness, and monody/polyphony: these are the ambivalent keys to the reading of this encounter between music and the poetic word that grants truth to pretense. The poem that provides the title to this *Suite* for solo flute - *De la musique* - describes the possible/impossible encounter between two figures in a dream: the image of the poet and a mysterious female presence that is, perhaps, the personification of the music that emerges *bit by bit, from ancient trees*. Traces of presence/absence can be found through *irregular marks and letters that open into marvel*. Such was Álvaro de Campos, one of the aliases (or alter egos endowed with his own personality and biography) produced by the poet's fantasy and assigned the task of giving voice to his verses, one of the multiplications/divisions of an ego perceived through the distorting mirrors of consciousness - a self perceived as a work of art in which, once again, we may discern movement and

immobility, identity and otherness, monody and polyphony, observing a unity of whirlpools into and from which converge and depart the reflections of architectures made of *points*, *lines*, and *surfaces* to define an entangled space-time continuum oriented to the future that is always posthumous, always unreachable, locked up inside memory's space-time trunkful. Precisely that "trunkful of people" - as it came to be defined by Antonio Tabucchi - containing 27,543 documents found after Pessoa's death, most of which were manuscripts, that amount to his literary legacy locked away for years and years.

How can musical language ever hope to duly accommodate the complexity of all the phonic and metric structures, the contrast and overlapping of meanings, syntactic development, and interweaving narrative voices? Which *melos* can the ethereal sound of the flute bring to the listener's ear that is capable of traversing unharmed this symphonic ocean of voices and characters, thoughts and sensations? With which forms of complexity can delicate lines of melody ever hope to oppose the demoniacal legions of shattered and agglutinated voices freshly arrived from the existential abyss of Fernando Pessoa, alias Alberto Caeiro, alias Álvaro de Campos, alias Ricardo Reis, alias Bernardo Soares?

Somewhere perhaps, between the cracks and the folds of a tissue that is both hypertrophic yet transparent in its crystalline authenticity or between the whispers and shouts multiplied and varied in the polyphony of styles, an echo that pervades and traverses everything may be discerned, a common *voice* for all the material rising to the surface of the bubbling cauldron. Perhaps a sound without words, a *melos* that is not simply flatus vocis but

instead a new *logos* that connects the infinity of dots and the infinitesimal sounds that underlie and accompany the poetic word into other lines and other surfaces may be heard.

Continuing the search for an approach, the *Suite's* nine movements are designated by Latin numerals that introduce titles of strictly musical derivation in the following order: *Inno*, *Preludio*, *Adagio*, *Corrente*, *Fantasia*, *Canzone*, *Improvisato*, *Ode*, *Giga*: apparently arbitrary or conventional terms which are, in reality, constructs through which the music masks the meaning of its expressivity and reasons to be and betrays the vanity of form in the moment in which it exhibits it and elevates it to the title of the work. The slow and progressive coming together of the sonorities, the accumulation and hypnotic iteration of sounds and rhythms, line after line, page after page, piece after piece, is the first approach to such polyphony in the unity towards which Pessoa's poetic tends. In this way, *Inno*, defines the significance of the compositional project in a nutshell: the excerpt is composed of just four notes (A, G, D, and E flat) which enter the stage one after another and engage in dialogue as characters in a play. More notes arrive in the following tracks, and only in the final two is the total chromatic brought to completion. There is, therefore, a circular movement of microstructures fluctuating in the cytoplasm of each piece that serves as an element of linkage and osmosis in the *Suite's* fabric; a circularity that is not easily perceivable while listening, nearly masked as it is by a more complex identity: an interlinking element that incorporates form and meaning in every movement, modifying its characters and enriching its *points*, *lines* and *surfaces*, projecting them in the dance of an ulterior totality of space and time. Every risk of intellectualism is avoided thanks to the pursuit of naturalness in

gesture and the free play of forms; artifice, as the exhibition of automatism, is also rejected because it is the unequivocal sign of the absence of emotive involvement, the repetitive, minimalist, washed out elaboration of musical ideas reduced to scrap or by-product. We will never tire of combating the concept of music conceived as compost that panders to the tastes of audiences made numb by the mechanisms of mass destruction of ideas, the standardization and debasement of intelligence, the “breeding” of culture as if it were livestock, the banalization of art, the obscene and snobbish flagellation of music in the most inappropriate places, and the reduction of human intelligence to a process of mere computation.

Pessoa saw it all coming, and his work provides an ulterior and lacerating confirmation or anticipation that the human mind is not merely the aggregate of binary information but rather an unsimplifiable form of complexity. Our brain is not a computer and needs no software: as the most recent research in neurophysiology shows (see the experiments conducted by A. Bandyopadhyay), it is purely “hardware” made of organic material capable of self-development without any external programming through the iteration of fractals that sub-divide through ramification at different levels, each one remaining true to itself. This functional autonomy also explains how most of our doing, thinking, and perceiving occurs without our knowing anything at all about it: before any bit of information reaches our awareness, numerous cognitive mechanisms in competition with one another and of which we are entirely unaware (D. Eagleman) have already interceded on our behalf. In other words, the brain has to do an enormous amount of work before any single idea becomes a part of our awareness, yet we never know a thing about the processes through which it occurs.

Hours, days, or even years can pass before an idea developed by our neuronal centers finally reaches our consciousness. Our conception of time itself is nothing but an abstract form of consciousness created by our brain. Each mental activity is always involved (unknowingly, moreover) in a cause/effect relationship with another, and therefore our consciousness covers only a minimal part of our being, a being that remains indifferent to its real nature, in the same way that the world, in its own entirety, is indifferent to our being.

For this reason - and here lies the fundamental consequence - any “I” our consciousness decides to designate does not, in fact, enclose the totality of the designating being at all, the essence of such *person* (as many people know), this is also the meaning of the word *peessoa* in Portuguese) but only a part, the part that happens to be emerging in that particular moment, like the tip of an iceberg arising from the ocean of complexity: *bit by bit, a part of me is emerging from the anguish of me...*

Fernando Pessoa - alias Alberto Caeiro, alias Álvaro de Campos, alias Ricardo Reis, alias Bernardo Soares - anticipated all this during his existence and in his poetry: he is the one encased in the illusion and the restlessness of enigma, a self-contained exile in the solitude of an ordinary life, who is constantly other than himself, precisely like music: *which everything proposes, or expresses all that it does not express / everything it says, everything it fails to say / the soul dreams, different and distracted...*

Mirco De Stefani
(translated by Craig Allen)

Em qualquer expressão artística é interessante considerar o entrelaçar-se de três dinâmicas opostas: movimento e imobilidade, identidade e alteridade, monódia e polifonia. Nos termos da linguagem figurativa de Paul Klee, contemporâneo de Pessoa, também poderíamos falar de *pontos, linhas e superfícies* que, interagindo, definem o tecido especial, a matéria de que é constituída a obra.

Com estas composições para flauta solo, realizadas em 2004, tentou-se uma incursão no universo - aliás, nos universos - de Fernando Pessoa, usando a linguagem musical como fonte de luz: um mínimo vestígio luminoso que perpassa o labirinto criado pelo poeta português para esconder de si mesmo e dos outros a sua própria vida, para confundir as suas plúrimas existências impossíveis.

Movimento/imobilidade, identidade/alteridade, monódia/polifonia: eis portanto as ambivalentes chaves de leitura para aproximar-se deste encontro da música com a palavra poética que substancia a ficção. O poema que dá o título à *Suite para flauta solo - De la musique* - descreve o encontro possível entre duas figuras sonhadas: a imagem do poeta e a de uma misteriosa presença feminina, talvez personificação da música, que emerge *pouco a pouco, entre as árvores antigas*. Marcas de presenças/ausências detetáveis através de *letras e riscos irregulares abrindo para a maravilha*. Assim Álvaro de Campos, um dos heterónimos criados pela fantasia do poeta para lhes confiar a voz dos seus versos, uma das multiplicações/divisões de um eu que se vê através dos espelhos deformadores da consciência. Perceção de si como obra de arte em que, mais uma vez, enxergamos movimento e imobilidade, identidade e alteridade, monódia e polifonia; observamos um conjunto de vórtices em que convergem e de onde partem os reflexos de arquiteturas constituídas de

pontos, linhas e superfícies definindo um espaço-tempo emaranhado e virado para um futuro sempre póstumo, inalcançável, encerrado na arca espaço-temporal da memória. Precisamente aquela “arca cheia de gente” - como a definiu Antonio Tabucchi - onde, após a morte de Pessoa, foram encontrados os 27.543 documentos, a maioria deles manuscritos, que representam o seu legado literário guardado durante anos.

Como pode, então, a linguagem musical assumir essas complexidades de estruturas fónicas e métricas, das intersecções e sobreposições de significados, de desenvolvimentos sintáticos, de enredos e narrações? Que *melos* oferecerá ao ouvido o etéreo som da flauta, de modo a atravessar incólume um oceano sinfónico de vozes e personagens, de pensamentos e sensações? Que forma de complexidade oporão as finas linhas melódicas às Legiões demoníacas de vozes estilhaçadas e aglutinadas, vindas dos abismos existenciais de Fernando Pessoa, aliás Alberto Caeiro, aliás Álvaro de Campos, aliás Ricardo Reis, aliás Bernardo Soares?

Talvez entre os interstícios e as dobras de um tecido hipertrófico - e mesmo assim tão transparente na sua cristalina autenticidade, estendido entre vozes e gritos e suspiros multiplicados e variados na polifonia dos estilos - talvez no meio de tudo isso seja possível detetar um eco que tudo invade e atravessa, uma voz que junta e reúne a matéria em ebulição. Talvez um som sem palavras, um *melos* que não seja um simples *flatus vocis*, mas um novo logos que coligue por outras linhas e noutras superfícies os infinitos pontos, os infinitésimos sons que acompanham e alimentam a palavra poética.

Eis então delinear-se uma procura de aproximação; os nove momentos da *Suite*, ao lado do número romano que os designa, apresentam sucessivamente um título com um sabor especificamente musical: *Inno*, *Preludio*, *Adagio*, *Corrente*, *Fantasia*, *Canzone*, *Improvisio*, *Ode*, *Giga*: termos aparentemente arbitrários ou convencionais, mas na realidade ficções com que a música disfarça o sentido da sua expressividade e das suas razões de ser, revela a vaidade da forma no momento em que a exhibe e ergue a título da obra. O lento e progressivo crescimento simultâneo da matéria sonora, a acumulação e a iteração hipnótica dos sons e dos ritmos, pauta após pauta, página após página, música após música, é a primeira abordagem a essa polifonia na unidade a que tende a poética de Pessoa. E assim, no *Inno*, define-se *in nuce* o sentido do projeto compositivo: a música é constituída por apenas quatro notas (lá, sol, ré, mi bemol) que, como personagens de um drama, sobem ao palco uma após a outra e dialogam entre si. Nas músicas seguintes vão acrescentando-se novas notas: só nas últimas duas surge o cromatismo integral. Há portanto uma circularidade de microestruturas, flutuantes no citoplasma de cada música, que serve de elemento de ligação e de osmose no tecido global da *Suite*; circularidade não facilmente perceptível ao ouvido, quase disfarçada de uma identidade mais complexa: um elemento de interligação que engloba forma e sentido de cada movimento, modifica as suas feições, enriquece os seus *pontos*, *linhas* e *superfícies* projetando-os na dança de outra totalidade espaço-temporal.

Evita-se qualquer risco de intelectualismo graças a uma procura de naturalidade dos gestos, de um livre jogo entre as formas; o artifício como exibição de automatismo também é rejeitado enquanto sinal inequívoco de ausência de envolvimento emocional, de elaboração repetitiva, minimalista, asfíctica das ideias musicais reduzidas a refugo. Nunca nos cansaremos de lutar contra a música de composta-

gem - criada para secundar o gosto de um público amoldado pelos mecanismos de extermínio de massa das ideias, de padronização e envelhecimento das inteligências, de proliferação das culturas, de banalização da arte, de obscena e presunçosa lapidação da música nos lugares que lhe são alheios, de redução da inteligência humana a processos de computação.

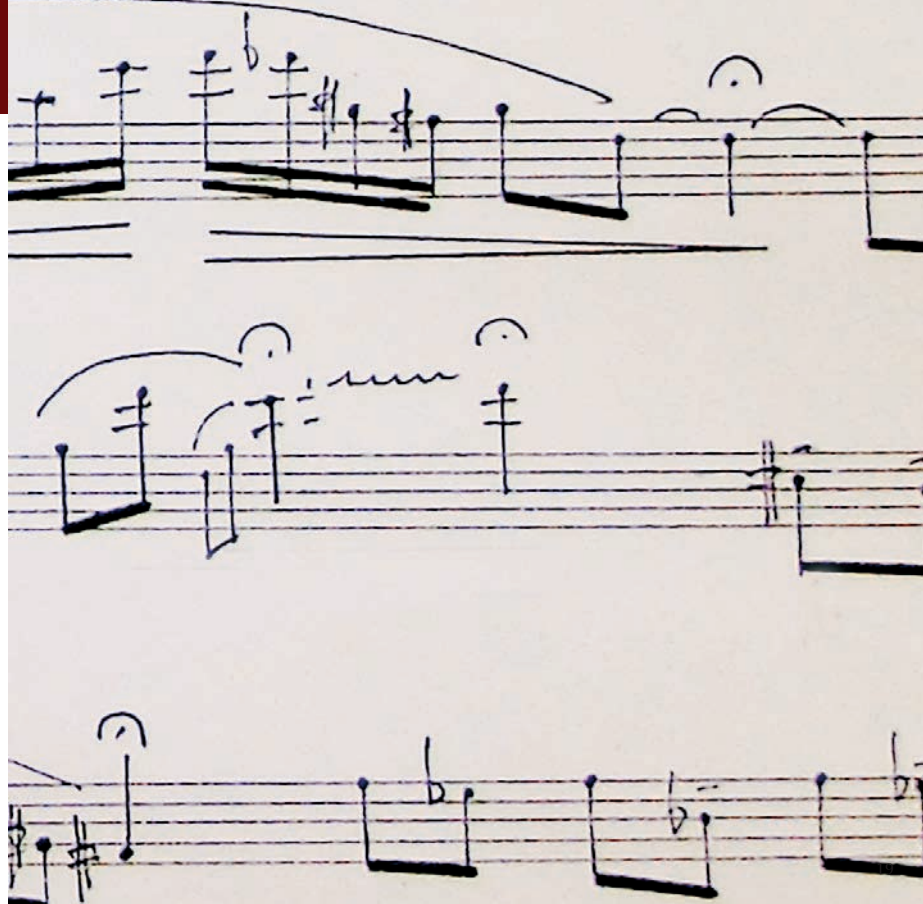
Pessoa acertara no alvo: a sua obra é mais uma lacerante confirmação, ou antecipação, de que a mente humana não é um conjunto de informações binárias, mas sim uma forma irredutível de complexidade. O cérebro não é um computador, não tem um *software*: como ensinam as mais recentes pesquisas de neurofisiologia (vejam-se as experiências de A. Bandyopadhyay) ele é unicamente um *hardware* constituído por matéria orgânica capaz de se desenvolver de forma autónoma, sem programação externa, mas segundo as modalidades dos fractais, que se subdividem ramificando-se a vários níveis mesmo permanecendo iguais a si mesmos. E esta autonomia funcional também explica porque a maior parte do que fazemos, pensamos e percebemos acontece sem nos apercebermos disso: antes que uma informação qualquer chegue à consciência ocorrem inúmeros mecanismos cognitivos em competição entre si de que não temos consciência (D. Eagleman). Por outras palavras, o cérebro tem de realizar uma enorme quantidade de trabalho antes de uma ideia qualquer se tornar conteúdo de consciência, mas não consciência dos processos pelos quais isso acontece. Podem passar horas ou dias ou até anos antes de uma ideia elaborada pelos circuitos neuronais se tornar consciente. O próprio tempo não é senão uma forma abstrata de conhecimento criado pelo nosso próprio cérebro. Qualquer atividade mental está sempre em relação aleatória e inconsciente com outra, pelo que a consciência concerne apenas a uma mínima parte

do nosso ser, que se mantém indiferente quanto à sua verdadeira natureza, assim como a natureza do mundo, na sua totalidade, lhe é indiferente.

Por isso - e é esta a consequência fundamental - seja qual for o “eu” que a consciência estiver prestes a nomear, na realidade ele não abrange absolutamente a totalidade do ser que a nomeia, a essência da *pessoa* mas apenas uma parte dela, emergindo naquele momento, como a ponta de um icebergue, do oceano da complexidade: *Pouco a pouco, da angústia de mim vou eu mesmo emergindo...*

Fernando Pessoa - aliás Alberto Caeiro, aliás Álvaro de Campos, aliás Ricardo Reis, aliás Bernardo Soares - antecipou tudo isso nos tempos da sua existência e da sua poesia: ele é quem, abrigado na ilusão e no desassossego do enigma, exilado de si mesmo na solidão de uma vida qualquer, constantemente outro de si, exatamente como a música, *Tudo quanto sugere, ou exprime o que não exprime, / Tudo o que diz o que não diz, / E a alma sonha, diferente e distraída...*

Mirco De Stefani
(Tradução de Vanessa Castagna)



Mirco De Stefani



Nato a Conegliano nel 1959, ha conseguito a Padova il diploma di composizione con Wolfango Dalla Vecchia (1987), la laurea in medicina (1983) e la specializzazione in endocrinologia (1986). Ha studiato inoltre direzione d'orchestra con Ludmil Deshev (1990-1994). Affianca alla professione medica la ricerca compositiva. È autore di oltre 70 opere per strumento solista (*Studi* e *Sequenze* per organo, *Concert pour Douve* per pianoforte, dedicato a Yves Bonnefoy, *Viandanti* per violino, *XII Preludi* per violoncello - omaggio a P. Celan, *De la musique* per flauto - omaggio a F. Pessoa), da camera (*Divertimento* per 12 violoncelli, *Fugue for eight* per 8 percussionisti, *Avvicinamenti* per pianoforte e percussioni, *Stagioni* per orchestra), vocali (*Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*, *Pasqua di maggio*, *Gabbiani* su testi di Andrea Zanzotto, *Donum fidei: Messa e Ave Maria* a 8 voci a cappella dedicata a don Andrea Santoro martire a Trebisonda, *Canzoni de La grande neige* e *Canzoni de L'été de nuit* per soprano e pianoforte su poesie di Y. Bonnefoy), per orchestra (*Isomorfismi* per orchestra sinfonica, *Ode* per percussioni e orchestra, *Itaca* per violino e orchestra d'archi - omaggio a C. Kavafis), in parte raccolte in dodici CD monografici dell'etichetta veneziana Rivaolto. È autore del dramma lirico *Le Baccanti*, sull'integrale del testo dell'omonima tragedia di Euripide, ampio affresco per soli, coro, quartetto vocale femminile, orchestra e balletto. Ha pubblicato gli scritti di estetica musicale: *Dialoghi sulla musica: Invenzione a tre voci*, *Un viaggio a Elea*, *La prima delle Baccanti* (Canova, Treviso, 2005-2009) e *Giochi di Dioniso. Sedici composizioni musicali su testi di Andrea Zanzotto* (Canova, Treviso, 2010). Sue composizioni sono state eseguite e registrate in centri significativi, tra cui la Fondazione Giorgio Cini e il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Olimpico di Vicenza, la Maison Française della New York University, la Sebalduskirche di Norimberga, la Cattedrale di Saint-Pierre a Ginevra, la Basilica di Santa Cecilia a Roma, la Basilica di San Pietro in Vaticano.

Born in Conegliano in 1959, Mirco De Stefani received his diploma in Composition at the Conservatory of Padova after studying with Wolfango Dalla Vecchia (1987), and a graduate degree in Medicine (1983) with specialization in Endocrinology (1986) at the University of Padova. He has also studied Orchestral Conducting with Ludmil Deshev (1990-1994). He now combines his practice of the medical profession with his research in musical composition. Mirco De Stefani has written over 70 works for solo instruments (*Studi e Sequenze* for organ, *Concert pour Douve* for piano, dedicated to Yves Bonnefoy, *Viandanti* for violin, *XII Preludi* for cello - a tribute to P. Celan, *De la musique* for flute - a tribute to F. Pessoa), for chamber music (*Divertimento* for 12 cellos, *Fugue* for eight for 8 percussionists, *Avvicinamenti* for piano and percussion, *Stagioni* for orchestra), for voices (*Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*, *Pasqua di maggio*, and *Gabbiani* with a score by Andrea Zanzotto, *Donum fidei: Messa e Ave Maria* for 8 a cappella voices dedicated to Don Andrea Santoro, martyr of Trebizond, *Canzoni de La grande neige* e *Canzoni de L'été de nuit* for soprano and piano dedicated to the poetry of Y. Bonnefoy), and for orchestra (*Isomorfismi* for symphony orchestra, *Ode* for percussion and orchestra, *Itaca* for violin and string orchestra - a tribute to C. Kavafis), partially recorded in twelve monographic CDs on the Venetian Rivoalto label. He is also the author of the opera entitled *Le Baccanti* based on the complete text of the eponymous tragedy by Euripides, an extensive work for solos, choir, female vocal quartet, orchestra, and ballet. He has also published various essays on the aesthetics of music: *Dialoghi sulla musica: Invenzione a tre voci*, *Un viaggio a Elea*, *La prima delle Baccanti* (Canova, Treviso, 2005-2009) and *Giochi di Dioniso. Sedici composizioni musicali su testi di Andrea Zanzotto* (Canova, Treviso, 2010). His compositions have been performed and recorded in prestigious locations that include the Giorgio Cini Foundation and La Fenice Theater in Venice, Vicenza's Olympic Theater, New York University's Maison Française, Sebalduskirche in Nuremberg, Saint-Pierre's Cathedral in Geneva, the Basilica of Saint Cecilia in Roma, and St. Peter's Basilica in the Vatican.

Nascido em Conegliano em 1959, obteve em Pádua o diploma de composição com Wolfango Dalla Vecchia (1987), a licenciatura em medicina (1983) e a especialização em endocrinologia (1986). Também estudou direção de orquestra com Ludmil Deshev (1990-1994). Conjuga a profissão médica com a pesquisa compositora. É autor de mais de 70 obras para instrumento solista (*Studi e Sequenze* para órgão, *Concert pour Douve* para piano, dedicado a Yves Bonnefoy, *Viandanti* para violino, *XII Preludi* para violoncelo - homenagem a P. Celan, *De la musique* para flauta - homenagem a F. Pessoa), de câmara (*Divertimento* para 12 violoncelos, *Fugue* for eight para 8 percussionistas, *Avvicinamenti* para piano e percussões, *Stagioni* para orquestra), vocais (*Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*, *Idioma*, *Pasqua di maggio*, *Gabbiani* a partir de textos de Andrea Zanzotto, *Donum fidei: Messa e Ave Maria* a 8 vozes a cappella dedicada ao Padre Andrea Santoro mártir em Trebisonda, *Canzoni de La grande neige* e *Canzoni de L'été de nuit* para soprano e piano a partir de poemas de Y. Bonnefoy), para orquestra (*Isomorfismi* para orquestra sinfônica, *Ode* para percussões e orquestra, *Itaca* para violino e orquestra de cordas - homenagem a C. Kavafis), em parte coligidas em doze CDs monográficos pela casa discográfica veneziana Rivoalto. É autor do drama lírico *Le Baccanti*, sobre a integral do texto da homônima tragédia de Eurípides, amplo fresco para solos, coro, quarteto vocal feminino, orquestra e balé. Publicou os escritos de estética musical: *Dialoghi sulla musica: Invenzione a tre voci*, *Un viaggio a Elea*, *La prima delle Baccanti* (Canova, Treviso, 2005-2009) e *Giochi di Dioniso. Sedici composizioni musicali* su testi di Andrea Zanzotto (Canova, Treviso, 2010). Composições suas foram executadas e gravadas em centros significativos, tais como a Fundação Giorgio Cini e o Teatro La Fenice de Veneza, o Teatro Olímpico de Vicenza, a Maison Française da New York University, a Sebalduskirche de Nuremberga, a Catedral de Saint-Pierre em Genebra, a Basílica de Santa Cecília em Roma, a Basílica de São Pedro no Vaticano.

Anna Tirindelli



Diplomatasi brillantemente a soli 16 anni, da privatista, presso il Conservatorio di Trento, deve la sua formazione flautistica ai Maestri Pia Nainer e Pasquale Rispoli. Contemporaneamente ha studiato anche pianoforte e violoncello. Nel 1984 consegue la Maturità Magistrale. Perfeziona lo studio del flauto con i Maestri Enzo Caroli, Konrad Klemm, Angelo Persichilli e Marianne Fischer.

Intraprende la carriera concertistica tenendo oltre 200 concerti in varie formazioni cameristiche, come solista e in qualità di primo flauto. Esibitarsi in Italia e all'estero, ha suonato tra l'altro a Firenze, Genova, Milano (Teatro Alla Scala, Teatro dei Chiostrì per l'Università Bocconi), Padova (Liviano - Sala dei Giganti), Venezia (Teatro La Fenice, Palazzo delle Scienze Lettere ed Arti, Chiesa della Pietà, Basilica dei Frari, Fondazione G. Cini, Museo Guggenheim, Ca' Rezzonico per la Mostra Internazionale del 700 veneziano), Trieste (Teatro Verdi, Palazzo Revoltella, Sala del Conservatorio Tartini), Capri, Aversa, Cosenza, Messina, Trapani, Asolo, Pordenone, Udine (Sala Vivaldi del Conservatorio), Verona (Sala Maffeiana), Feltre, Belluno (Teatro Comunale), Rovigo (Teatro Sociale), Gorizia, Piacenza, Stresa, Tivoli, Jesolo (Kursaal) e in molte altre città. Ha suonato l'integrale dei Quartetti di Mozart per flauto e archi esibendosi anche a Budapest, Szeged, Pecs, Praga, Dresda. A Sofia ha suonato in veste solistica la Suite in Si minore di Bach, La Notte e Il Gardellino di Vivaldi, con l'Orchestra da Camera di Sofia presso il Palazzo di Cultura. Nel repertorio solistico figurano inoltre, più volte eseguiti, i Concerti di Mozart (K.V. 313, 314, 315, 299), il II e V Brandeburghese di Bach, i Concerti di Salieri, Cimarosa, Dalla Vecchia. Semifinalista all'ECYO (Orchestra della Comunità Europea) nel 1985, vince il III premio al Concorso Internazionale di Stresa e al Concorso Nazionale di Aversa nel 1986, il II premio al Concorso di Genova. Nel 1988 partecipa al Concorso Internazionale "Maria Canals" di Barcellona, nello stesso anno vince come Pri-

mo Flauto il Concorso Internazionale “Alpe Adria” con la quale incide l’VIII Sinfonia di Dvorak diretta da G. Gyorivani-Rath. Nel 1989 si classifica terza alle audizioni per l’Orchestra del Teatro Alla Scala (flauto e ottavino). Nel 1992 vince il Concorso per Titoli ed Esami per la Cattedra di insegnamento nei Conservatori. Fra le più importanti incisioni discografiche vi sono alcune prime assolute: il doppio CD dell’Opera “Riccardo III” di M. Tutino, e “La Visita Meravigliosa” di N. Rota sempre in qualità di Primo flauto per la Ermitage. ancora ha inciso per la Dynamic. In varie formazioni cameristiche ha inciso “Idioma” e “Fosfeni” di Mirco De Stefani su testi di Zanzotto in prima assoluta per la Rivoalto. Per la EMI ha partecipato all’incisione “I Cori d’Opera” e “La Traviata” diretta da R. Muti. Ha effettuato inoltre registrazioni per Radio Sofia e Rai Uno. Ha suonato ancora sotto la direzione di U. Benedetti Michelangeli, P. Maag, L. Deschev ed altri. Docente di flauto nei Conservatori di Novara, Frosinone, Trieste, dal 1999 è titolare di Cattedra di Flauto presso il Conservatorio di Vibo Valentia, con trasferimento definitivo nel 2011 allo “Steffani” di Castelfranco Veneto. Alcuni suoi allievi risultano vincitori di importanti concorsi nazionali ed internazionali.

Graduating brilliantly as a private student from the Trento Conservatory at the remarkable age of just 16, Anna Tirindelli owes her training as a flutist to Maestros Pia Nainer and Pasquale Rispoli. She also studied piano and cello at the same time. She received her high school diploma in Education in 1984. She continued her study of the flute with Maestros Enzo Caroli, Konrad Klemm, Angelo Persichilli, and Marianne Fischer.

In her career as a concert flutist, she has played in over 200 concerts in various chamber orchestras, as soloist, and as First Chair Flute. Performing in Italy and abroad, she has played in Firenze, Genova, Milano (Teatro Alla Scala, Teatro dei Chiostrri for Bocconi University), Padova (Liviano - Sala dei Giganti), Venezia (Teatro La Fenice, Palazzo delle Scienze Lettere ed Arti, Chiesa della Pietà, Basilica dei Frari, Fondazione G. Cini, Guggenheim Museum, Ca’w Rezzonico, for the International Venice in the 1700s Exhibition), Trieste (Teatro Verdi, Palazzo Revoltella, Sala del Conservatorio Tartini), Capri, Aversa, Cosenza, Messina, Trapani, Asolo, Pordenone, Udine (the Conservatory’s Vivaldi Room), Verona (Sala Maffeiana), Feltre, Belluno (Teatro Comunale), Rovigo (Teatro Sociale), Gorizia, Piacenza, Stresa, Tivoli, Jesolo (Kursaal), and in many other cities. She has performed the complete version of Mozart’s Quartets for flute and strings, performing also in Budapest, Szeged, Pecs, Prague, and Dresden. In Sophia, she has also played as soloist Bach’s Suite in B minor, Vivaldi’s La Notte, and Il Gardellino with the Sophia Chamber Orchestra at the city’s Cultural Center. Included and performed on numerous occasions in her repertory as soloist are Mozart Concerts (K.V. 313, 314, 315, 299), Bach’s 2nd and 5th Brandenburg concertos, and concertos by Salieri, Cimarosa, and Dalla Vecchia. Semi-finalist at the EUYO (European Union Youth Orchestra) in 1985, she took 3rd Prize at the International Competition in Stresa and the National Competition in Antwerp in 1986, 2nd prize at the Competition in Genova. In 1988, she took part in the “Maria Canals” International Music Competition in Barcelona, while winning the same year as

First Chair Flute in the “Alpe Adria” International Music Competition, with which she recorded Dvorak’s 8th Symphony conducted by G. Gyorivani-Rath. In 1989, she finished 3rd in the auditions for the Orchestra del Teatro Alla Scala (flute and piccolo). In 1992, she won the Competition for Title and Examination for the role of Teacher at Conservatories. Her most important recordings include a number of premieres: the double CD of the Opera “Riccardo III” by M. Tutino and “La Visita Meravigliosa” by N. Rota, always as First Chair Flute for Ermitage, while also recording for Dynamic. In various chamber orchestras, she has recorded “Idioma” and “Fosfeni” by Mirco De Stefani based on scores by Zanzotto as a premiere for Rivoalto. For EMI, she took part in the recording of “I Cori d’Opera” and “La Traviata” conducted by R. Muti. She has also made recordings for Radio Sofia and Italy’s Rai Uno. She has also performed under conductors U. Benedetti Michelangeli, P. Maag, L. Deschev and others. A Professor of the flute at the Conservatories of Novara, Frosinone, and Trieste, since 1999 she has also held the Chair of Professor of Flute at the Conservatory of Vibo Valentia, with definitive transfer to the “Steffani” Conservatory of Castelfranco Veneto in 2011. Various students of hers have won important national and international competitions.

Tendo-se diplomado brilhantemente com apenas 16 anos, como aluna externa, pelo Conservatório de Trento (Itália), deve a sua formação de flautista aos Maestros Pia Nainer e Pasquale Rispoli. Ao mesmo tempo também estudou piano e violoncelo. Em 1984 obteve o diploma de “Maturidade Magistral”. Perfeccionou o estudo da flauta com os Maestros Enzo Caroli, Konrad Klemm, Angelo Persichilli e Marianne Fischer.

Empreendeu a carreira concertística, chegando a contar com mais de 200 concertos em várias formações camerísticas, como solista e na qualidade de primeira flauta. Tem-se exibido em Itália e no estrangeiro, tocando em Florença, Génova, Milão (Teatro Alla Scala, Teatro dei Chiostrri para a Universidade Bocconi), Pádua (Liviano – Sala dei Giganti), Veneza (Teatro La Fenice, Palácio das Ciências Letras e Artes, Igreja da Piedade, Basílica dos Frari, Fundação G. Cini, Museu Guggenheim, Ca’ Rezzonico para a Mostra Internacional sobre o Setecentos veneziano), Trieste (Teatro Verdi, Palácio Revoltella, Sala do Conservatório Tartini), Capri, Aversa, Cosenza, Messina, Trapani, Asolo, Pordenone, Udine (Sala Vivaldi do Conservatório), Verona (Sala Maffeiana), Feltre, Belluno (Teatro Municipal), Rovigo (Teatro Social), Gorizia, Piacenza, Stresa, Tivoli, Jesolo (Kursaal) e em muitas outras cidades. Tocou a integral dos Quartetos de Mozart para flauta e cordas exibindo-se inclusivamente em Budapeste, Szeged, Pecs, Praga, Dresden. Em Sófia tocou como solista a Suite em Si menor de Bach, “La Notte” e “Il Gardellino” de Vivaldi, com a Orquestra de Câmara de Sófia no Palácio da Cultura. No seu repertório solístico figuram ainda, com repetidas execuções, os Concertos de Mozart (K.V. 313, 314, 315, 299), o II e V Brandeburguês de Bach, os Concertos de Salieri, Cimarosa, Dalla Vecchia. Semifinalista na ECYO (Orquestra da Comunidade Europeia) em 1985, ganhou o III prémio no Concurso Internacional de Stresa e no Concurso Nacional de Aversa em 1986, o II prémio no Concurso de Génova. Em 1988 participou no Concurso Internacional “Maria Canals” de Barcelona, ganhando no mesmo ano como Primeira Flauta o Concur-

so Internacional “Alpe Adria” com que gravou a VIII Sinfonia de Dvorak dirigida por G. Gyorivani-Rath. Em 1989 classificou-se no terceiro lugar nas audições para a Orquestra do Teatro Alla Scala (flauta e oitavino). Em 1992 ganhou o Concurso por Títulos e Provas para a Cadeira de ensino nos Conservatórios. Dentre as mais importantes gravações discográficas figuram algumas estreias absolutas: o duplo CD da Ópera “Riccardo III” de M. Tutino, e “La Visita Meravigliosa” de N. Rota, sempre na qualidade de Primeira flauta para o Ermitage. Gravou ainda para a Dynamic. Em várias formações camerísticas gravou “Idioma” e “Fosfeni” de Mirco De Stefani a partir de textos de Zanzotto em estreia absoluta para a Rivoalto. Para a EMI participou na gravação “I Cori d’Opera” e “La Traviata” dirigida por R. Muti. Realizou ainda gravações para a Rádio Sofia e Rai Uno. Também tocou sob a direção de U. Benedetti Michelangeli, P. Maag, L. Deschev e outros. Professora de flauta nos Conservatórios de Novara, Frosinone, Trieste, desde 1999 é titular da Cátedra de Flauta junto do Conservatório de Vibo Valentia, com transferência definitiva em 2011 para o “Steffani” de Castelfranco Veneto. Alguns dos seus alunos já foram vencedores de importantes concursos nacionais e internacionais.



RIVO ALTO

CRR0256 | C 2013 | S.I.A.E. | T.T. 48'26" | ISRC: IT BP9213025613
Registrazione effettuata il giorno 11 maggio 2013 presso Infinity Studio, Treviso



Fernando Pessoa (1888-1935)