



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti
e Conservazione
dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

***A Child of Our Time* di Michael Tippett:
l'oratorio della tradizione classica
incontra gli spiritual afroamericani**

Relatore

Ch. Prof. Paolo Pinamonti

Correlatore

Ch. Prof. Giovanni De Zorzi

Laureanda

Giulia Gallo

Matricola 862641

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE

CAPITOLO 1: MICHAEL TIPPETT, COMPOSITORE E PACIFISTA	4
1.1 Biografia e stile musicale	4
1.2 Visione politica e pacifismo	12
CAPITOLO 2: ALLE ORIGINI DEL RAZZISMO	16
2.1 Le cause della nascita dell'antisemitismo in Europa.....	16
2.2 Discriminazione razziale contro i neri negli Stati Uniti	19
CAPITOLO 3: ANALISI DELL'OPERA	23
3.1 Background e tematica centrale	23
3.2 Libretto e intertestualità.....	25
3.3 La musica	30
CAPITOLO 4: LINGUAGGI MUSICALI	46
4.1 Modelli di ispirazione per Tippett: l'oratorio barocco di Bach e Handel	46
4.2 Gli spiritual.....	50
4.3 Il confronto tra cultura "alta" e cultura "bassa"	62
CAPITOLO 5: RICEZIONE E RIUTILIZZO DELLA MUSICA	66
5.1 Storia rappresentativa	66
5.2 <i>Let my people go</i> di John Krish (1965)	74
CONCLUSIONI: UN ORATORIO PER LA NOSTRA CONTEMPORANEITÀ.....	80
APPENDICE: cronologia delle esecuzioni di <i>A Child of Our Time</i>	84
Bibliografia	123
Sitografia.....	126

INTRODUZIONE

La contemporaneità, proprio per il fatto che si svolge sotto i nostri occhi, talvolta può risultare complessa da leggere e interpretare. È dunque giusto e quasi doveroso appellarsi al pensiero di artisti lungimiranti, che hanno vissuto determinati periodi storici e che, attraverso le loro opere, possono aiutarci a riconoscere situazioni analoghe a quelle di un tempo e ad avere nuovi strumenti per affrontare il presente.

A Child of Our Time di Michael Tippett non è un'opera conosciuta ai più, nonostante sia la più famosa del compositore inglese. È un lavoro estremamente complesso, denso di suggestioni e tematiche diverse che si dividono in mille rivoli. Si tratta di un oratorio secolare, concepito in seguito agli eventi relativi al pogrom contro gli ebrei scatenato in Germania nel 1938 (la *Kristallnacht*), e ultimato durante la Seconda guerra mondiale. Per Tippett, pacifista convinto e da sempre sostenitore della sinistra e impegnato ad aiutare i più deboli, fu naturale esprimere le proprie idee in musica, tramite un'opera che si poneva l'obiettivo di permettere allo spettatore di ricordare e riflettere sugli eventi cui si faceva riferimento (comunque mai citati direttamente nella narrazione) e ricavarne un insegnamento. L'opera, partendo dalla tematica dell'antisemitismo, estende la riflessione all'intolleranza dell'uomo verso i suoi simili, essendo incentrata sulle sofferenze inflitte agli oppressi da parte degli oppressori; si configura anche come un'indagine sulla natura umana, ovvero su come ognuno posseda sia "luci" che "ombre" nel proprio animo, che determinano poi il modo in cui ci comportiamo nei confronti degli altri (il debito nei confronti delle teorie psicanalitiche di Carl G. Jung è infatti piuttosto evidente, dal momento che furono d'aiuto a Tippett stesso in un periodo complesso della sua vita).

L'elaborato intende analizzare l'opera dal punto di vista testuale e musicale. Dopo aver delineato le principali notizie biografiche e la visione politica del compositore, si inizierà descrivendo gli eventi storici che l'hanno ispirata (e le loro basi razziste), per poi individuare le idee e le tematiche che hanno contribuito alla scrittura del libretto, tanto stringato quanto pregno di significati e rimandi alla cultura del tempo, e alla composizione della musica, nata dall'interazione tra due linguaggi musicali molto diversi: l'oratorio barocco (così come strutturato da Bach e Handel), appartenente alla cosiddetta "cultura alta", e gli spiritual afroamericani, ascrivibili alla "cultura bassa". Dopo aver analizzato la partitura, anche con l'aiuto di esempi musicali, si descriveranno le complesse modalità di integrazione tra i due generi a livello musicale, una problematica che Tippett fu in grado di gestire con abilità. Si procederà poi a passare in rassegna i punti salienti della storia di entrambi i generi, cercando di individuare i punti di contatto tra di essi, descrivendo infine come abbiano contribuito all'espressione di un messaggio di fratellanza universale. Si parlerà inoltre delle tante

esecuzioni di *A Child of Our Time* nel mondo, a partire dalla metà degli anni Quaranta del Novecento fino ai giorni nostri, per poi analizzare l'uso della musica dell'opera in un documentario relativo alla questione dell'Apartheid, *Let My People Go* di John Krish, al fine di comprendere quanto i contenuti di questo oratorio siano stati capaci di toccare l'interiorità di persone appartenenti a tempi, luoghi e situazioni molto diversi tra loro.

Si cercherà infine di comprendere la modernità e la rilevanza che un'opera come questa può avere oggi, ottant'anni dopo la sua composizione, a fronte di una situazione mondiale sempre più incerta e preoccupante.

Non esiste in lingua italiana una vera e propria bibliografia su Michael Tippett e tantomeno esclusivamente su *A Child of Our Time*. Si auspica che la presente ricerca possa contribuire a gettare un po' di luce su questo compositore, una personalità che vale la pena conoscere per i suoi ideali di pace e di uguaglianza, e su un'opera così ricca di spunti e che ha alla propria base un messaggio di speranza e umanità.

CAPITOLO 1: MICHAEL TIPPETT, COMPOSITORE E PACIFISTA

1.1 Biografia e stile musicale

Sir Michael Kemp Tippett nacque a Londra il 2 gennaio 1905, in una famiglia piuttosto benestante: il padre, Henry William Tippett, era avvocato e imprenditore, ma era anche un uomo di grande cultura, che era determinato a trasmettere ai suoi figli dando loro libero accesso alla propria biblioteca; di carattere mite, era inoltre un libero pensatore, e ciò influenzerà le vedute anticlericali di Michael.¹ La madre, Isabel Kemp, che proveniva da una famiglia in cui l'autonomia delle donne era sempre stata incoraggiata,² era un'infermiera,



1. Michael Tippett (Foto: Ron Scherl)

ma divenne suffragetta (venne arrestata varie volte) e successivamente anche scrittrice; aveva un carattere molto forte, cosa che, da un lato, contribuì a rendere Michael sicuro di sé e delle sue idee e aspirazioni, e dall'altro portò madre e figlio ad avere parecchi diverbi.³ Entrambi i genitori contribuirono a dare forma alla personalità di Michael, che crebbe in un ambiente liberale e con persone di ampie vedute, nonostante alcune difficoltà economiche incontrate dalla famiglia nel corso del tempo. Né il padre né la madre erano grandi appassionati di musica, anche se il padre frequentava occasionalmente Covent Garden e l'Opéra di Parigi. A completare il quadro familiare, vale la pena ricordare che poco prima della Seconda guerra mondiale, la famiglia Tippett ospitò in casa degli ebrei in fuga,⁴ cosa che spiega ancor più quali fossero i valori in cui Michael venne educato.

Tippett crebbe nella campagna del Suffolk insieme a suo fratello Peter, trascorrendo molto tempo all'aria aperta e respirando un'atmosfera assai vivace a casa, grazie ai numerosi amici di famiglia e parenti che venivano in visita. All'età di cinque anni, iniziò a ricevere un'educazione di base, che

¹ Ian Kemp, *Tippett, the composer and his music*, Oxford New York, Oxford University Press, 1987, pp. 3-5

² Sua madre era pittrice: si era persino iscritta alla Royal Academy e aveva esposto le proprie opere, qualcosa di molto anomalo per l'epoca; la cugina, Charlotte Despard, fu invece la fondatrice del movimento non-violento delle suffragette, la Women's Freedom Union, ed ebbe grande influenza sia su Isabel che su Michael. (Cfr. Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 5)

³ Ivi, pp. 5-6

⁴ Ivi, p. 7

tra le altre cose comprendeva anche la musica, in particolare delle lezioni di pianoforte: Michael aveva abilità sopra la media, ma non apparvero immediatamente eccezionali. Fu intorno ai dieci anni che iniziò ad appassionarsi seriamente alla musica e alla composizione, comunicando ai suoi genitori che avrebbe voluto proseguire gli studi per diventare un compositore. Non essendo la musica qualcosa di “tradizionale” in famiglia, non venne preso sul serio.⁵ Dopo la *preparatory school* (1914-1918), dove le lezioni di pianoforte continuarono, Tippett fu iscritto dapprima al Fettes College (1918-1920), dove continuò a suonare lo strumento ma imparò anche a suonare l’organo e a cantare nel coro, e poi alla Stamford Grammar School (che iniziò nel 1920, ma da cui venne espulso nel 1922 a causa del suo carattere ribelle), dove ebbe modo di sviluppare ancor di più le sue abilità musicali, nonostante non esistesse un’attività musicale ufficiale della scuola: suonava infatti il piano per gli inni e le assemblee scolastiche. Le due principali figure della sua educazione musicale in questa fase furono la sua insegnante Frances Tinkler, che gli fece studiare Bach, Beethoven, Schubert e Chopin, e uno studente di Cambridge, Henry Waldo Acomb, che portava occasionalmente i ragazzi ad assistere ai concerti;⁶ in ogni caso, queste attività ebbero un impatto relativo nello sviluppo del talento del giovane Tippett. Per quanto riguarda la sua visione della società, invece, dopo otto anni trascorsi nelle istituzioni scolastiche inglesi iniziò a mettere in discussione alcuni valori e visioni della *middle-class*. I suoi genitori avrebbero voluto poi che si iscrivesse alla facoltà di legge a Oxford o a Cambridge, ma Michael si rifiutò, asserendo nuovamente di voler continuare gli studi di musica. Nel 1923 venne infatti ammesso al Royal College of Music (RCM) di Londra.⁷

Al RCM iniziò per Tippett una nuova vita. Andava ai concerti più volte a settimana, e così facendo sviluppò un interesse a tutto tondo per la musica, che spaziava dal canto gregoriano al jazz. Studiò composizione con Charles Wood, e dopo qualche mese iniziò a studiare autonomamente tutta la musica di suo interesse, attraverso i secoli; in questo modo, apprese moltissime informazioni sulla musica religiosa europea. Durante i quattro anni trascorsi al RCM, imparò da autodidatta molti stili musicali diversi e sviluppò uno spiccato interesse per Handel e Beethoven. Studiò poi armonia con C.H. Kitson e pianoforte con Aubin Raymar, con il quale conobbe e studiò i classici, ma anche compositori più contemporanei come Debussy, Ravel e Bartok; il pianoforte fu l’unico strumento che imparò a suonare con abilità.⁸ Studiò anche direzione d’orchestra, con Adrian Boult e in particolare con Malcolm Sargent, venendo in contatto con opere liriche classiche ma anche con lavori come *Pelléas et Mélisande*, opera lirica di Debussy. Al College vinse due premi di minor

⁵ Ivi, p. 8

⁶ Ivi, pp. 9-11

⁷ Ivi, pp. 12-13

⁸ Ivi, pp. 13-15

prestigio, anche se le sue composizioni all'epoca non erano molto riconosciute dal punto di vista qualitativo. Ma Tippett aveva ben chiaro ciò che voleva fare: dopo aver concluso gli studi al RCM nel 1928, si concentrò sul trovare un luogo dove poter sviluppare le sue abilità musicali e comporre in pace. Considerava infatti l'ambiente della musica professionale opprimente, e desiderava distaccarsi dall'accademismo e lavorare con musicisti dilettanti.⁹

Nel 1929 si trasferì dunque a Oxted, un paesino di campagna a sud di Londra, dove studiò a fondo il madrigale inglese e la tradizione dell'opera lirica e strinse legami duraturi con le persone del luogo; rimase qui fino al 1951. Inizialmente Tippett diresse un coro locale, suonò l'organo per le funzioni in chiesa e diede qualche lezione di musica. Successivamente, ebbe l'idea di unire il coro che dirigeva con la Oxted and Limpsfield Players, una compagnia teatrale del luogo, per dare vita a degli spettacoli musicali simili all'opera lirica, che si svolsero tra il 1927 e il 1930.¹⁰ Poi, nell'aprile 1930 e nel novembre 1931 diede due concerti, che avrebbero avuto entrambi importanti conseguenze per la sua carriera: il primo era un concerto il cui programma prevedeva solo musica da lui composta, e venne eseguito con il coro (diretto da lui) e solisti e orchestrali professionisti, e nonostante qualche difficoltà venne acclamato sia da «The Times» che da «The Daily Telegraph». Il secondo fu una performance del *Messiah* di Handel, e in questa occasione Tippett scrisse la prefazione di ogni parte del libretto, che si poteva acquistare; aveva studiato a fondo l'oratorio, che anni più tardi servì, come vedremo dopo, da modello per *A Child of Our Time*. In particolare dopo il primo concerto, Tippett si accorse che mancava ancora un po' di personalità al proprio stile musicale e decise di prendere nuovamente lezioni, questa volta con R.O. Morris, specialista della musica del XVI secolo, per altri due anni, fino alla metà del 1932.¹¹ Questa continua voglia di migliorarsi testimonia come i risultati ottenuti prima e la professione di compositore poi furono il risultato di un duro lavoro e di un grande impegno, più che di un talento innato.¹² Il nuovo percorso fu per lui estremamente utile: Morris gli fece sia studiare e comporre il genere della fuga, basandosi principalmente su Bach, sia comporre liberamente ed esercitarsi in orchestrazione. In questi anni, Tippett strinse amicizia con David Ayerst, storico e giornalista, che gli fece conoscere la politica di sinistra e gli presentò due persone fondamentali per la sua vita e carriera: Wilfred Franks, pittore, con il quale ebbe la relazione più intensa della sua vita, e W.H. Auden, poeta, attraverso il quale conobbe un altro scrittore, T.S. Eliot, che ammirava molto e le cui teorie lo avevano profondamente influenzato. Con Eliot, Tippett ebbe molte conversazioni riguardo al teatro, alla poesia e alla musica, e il poeta gli consigliò svariate letture, che il compositore accettò sempre

⁹ Ivi, pp. 16-17

¹⁰ Ivi, pp. 17-19

¹¹ Ivi, pp. 20-21

¹² David Clarke, *Tippett*, voce del Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28005>

con entusiasmo. Eliot fu per Tippett una specie di padre spirituale e, come vedremo dopo nel dettaglio, ebbe un ruolo importante nella realizzazione del libretto di *A Child of Our Time*.¹³

Altre figure importanti della sua vita furono Phyllis Kemp, sua cugina, con cui aveva stretto una forte amicizia sin dall'infanzia e che gli fece conoscere, tra le altre cose, la poesia di Owen e il Marxismo. Poi, Evelyn Maude, conosciuta a Oxted, ebbe un ruolo chiave, dal momento che gli illustrò le teorie di Carl G. Jung. Infine Francesca Allinson, musicista affermata, direttrice di coro ed esperta di musica folk, per cui Tippett sviluppò un grande attaccamento (per più di dieci anni ebbero una sorta di "amicizia amorosa"), ma che purtroppo morì suicida nel 1945; in sua memoria il compositore scrisse il ciclo *The Heart's Assurance*.¹⁴

Dopo gli studi effettuati con Morris, Tippett continuava a sentirsi disorientato: non aveva infatti ancora composto niente di cui fosse pienamente soddisfatto. Fu così che Ayerst gli suggerì di incaricarsi della musica in un *work-camp* nel North Yorkshire, esperienza che si rivelerà fondamentale per la sua carriera. I *work-camps* erano delle attività svolte sulle Cleveland Hills per iniziativa del Maggiore Pennyman, che consistevano nel fornire supporto ai minatori della zona, che avevano sofferto molto a causa della crisi economica. Tippett accettò la proposta, e condusse una versione ridotta di *The Beggar's Opera* nel 1933 e una nuova opera con musica folk, *Robin Hood*, nel 1934, coinvolgendo le persone del luogo: entrambe ebbero ampio successo. Una conseguenza importante di questa esperienza fu l'invito a dirigere, al Morley College (nel sud di Londra), degli incontri settimanali per aiutare alcuni musicisti professionisti disoccupati a tenersi musicalmente allenati. L'attività iniziò nel 1932 e il primo concerto si tenne nel marzo 1933, al College; l'orchestra, che si chiamava South London Orchestra, ottenne molto successo, grazie alla professionalità dei musicisti e anche alle abilità e capacità di Tippett. In genere, i programmi di questi concerti comprendevano i classici standard nella formula di ouverture-concerto-sinfonia, e talvolta anche la musica di Tippett venne inclusa.¹⁵

L'esperienza nei *work-camps* segnò profondamente il compositore: egli si rese conto delle dilaganti condizioni di povertà in cui le persone del luogo si trovavano a vivere, ma anche della loro grande forza d'animo e resilienza; chi ne soffriva di più, ovviamente, erano i bambini. Di conseguenza, il compositore decise che avrebbe dovuto dare sostanza alle proprie idee di sinistra (volte appunto al sostegno dei più deboli) attraverso la sua musica: per fare questo, decise di seguire l'esempio di Francesca Allinson, che conduceva il Clarion Glee Club (fondato da un compositore sostenitore

¹³ Ian Kemp, *Tippett* cit., pp. 21-24

¹⁴ Ivi., pp. 24-25

¹⁵ Ivi., pp. 25-29

della sinistra) e di Alan Bush, direttore del London Labour Choral Union, una federazione di società corali. Alla fine del 1932, Tippett chiese di iscriversi nella lista di direttori d'orchestra per l'Education Department of the Royal Arsenal Cooperative Society, e gli venne chiesto di dirigere due cori nel sud di Londra.¹⁶ Con il tempo, Tippett si accorse che scrivere musica *engagée* aveva però scarso impatto su coloro per cui era scritta. Per un periodo, il compositore insistette col proprio coro affinché cantasse brani politicamente impegnati, ma i componenti erano risolti nel voler cantare invece l'opera leggera; nonostante questo tipo di musica non rientrasse nei propri gusti, si rese conto che non poteva fare niente per cambiare ciò.¹⁷

Dal 1937, Tippett iniziò a modificare le proprie idee: nonostante continuasse a identificarsi con le persone della *working-class* e a lavorare con questi cori nella speranza di poter restare in contatto con loro (in realtà, le persone divennero progressivamente sempre più appartenenti alla *middle-class*), non credeva più che la propaganda effettuata attraverso la musica potesse essere effettivamente utile per migliorare la loro posizione. Ciò che contribuì maggiormente a questo cambio di vedute fu *War Ramp* (1935), un'opera rivoluzionaria da lui scritta: la storia, che evidenziava le cause dell'ingiustizia sociale, non poteva che avere come soluzione la violenza rivoluzionaria; giunto a questa conclusione, Tippett fece un passo indietro, dal momento che non credeva assolutamente nell'inevitabilità della violenza. Questo dilemma esistente tra la sua volontà di riscattare la sorte dei più deboli e il rifiuto della violenza venne risolto proprio dai fatti che ispirarono *A Child of Our Time*: all'aver assistito ai terribili eventi che portarono al pogrom del novembre 1938 (la *Kristallnacht*), si aggiunse anche il fatto che i partiti di sinistra inglesi non si impegnarono per aiutare le migliaia di ebrei rifugiati e lasciati a morire per strada sulla frontiera polacco-tedesca.¹⁸

A queste riflessioni, si aggiunse una profonda crisi nella sua vita personale: nell'agosto 1938 ebbe infatti fine la sua relazione con Wilfred Franks, e si trattò di un evento particolarmente doloroso. Pensò addirittura di sposarsi con Francesca Allinson, dal momento che entrambi volevano dei figli, e di conformarsi dunque a un costume sociale che non percepiva come suo. Decise dunque di intraprendere un ciclo di analisi junghiana con l'analista John Layard, presentatogli dall'amico Ayerst, che durò quattro mesi; poi, dal gennaio all'agosto 1939, Tippett analizzò autonomamente i propri sogni. Questa esperienza segnò un importante punto di svolta nella sua vita: comprese che poteva ricominciare a dedicarsi a tempo pieno alla musica e mettere da parte il proprio impegno politico, e inoltre fu in grado di raggiungere un equilibrio emotivo ed intellettuale che gli diede

¹⁶ Ivi, pp. 29-31

¹⁷ Ivi, p. 34

¹⁸ Ivi, pp. 34-36

strumenti nuovi dal punto di vista artistico. Ciò portava con sé una conseguenza: quella della solitudine, dal momento che non cercò più il profondo legame che aveva appena avuto, perché era giunto alla consapevolezza che questo tipo di relazioni erano passeggere e in grado di scombussolare profondamente la propria vita. Questo ciclo di analisi gli fece scoprire i concetti junghiani di “ombra” e “luce”, esistenti nella psiche di ognuno, e la necessità per l’individuo di accettare questa natura divisa, cercando di riconciliare gli opposti. In questo periodo, iniziavano a soffiare venti di guerra sull’Europa, e divenne evidente che gli orrori di un altro conflitto mondiale sarebbero stati un enorme pericolo per il tanto agognato equilibrio tra questi opposti e avrebbero gettato l’umanità nel buio. Tippett iniziò a scrivere la musica di *A Child of Our Time* il 4 settembre 1939, il giorno dopo la dichiarazione di guerra alla Germania da parte di Gran Bretagna e Francia:¹⁹ da qui in avanti, il suo interesse verso questioni sociali sarebbe stato concretizzato attraverso la lente dell’“arte alta”.²⁰

Con l’inizio della guerra, Tippett cambiò vari lavori. Ma fu nell’ottobre 1940 che ricevette un’offerta che si trasformò nell’impiego più soddisfacente della sua vita. Quello stesso mese il Morley College (di cui lui ammirava profondamente la direttrice, Eva Hubback), venne colpito da una bomba, che lo distrusse quasi completamente; il Director of Music di allora, Arnold Foster, fu costretto a lasciare Londra e così Hubback chiese a Tippett di istituire un coro con otto voci, e il compositore accettò immediatamente; la sua direzione durò per ben undici anni. Durante la guerra, accanto al lavoro al College, il compositore riusciva a dedicare del tempo anche alla composizione: in questo modo scrisse quattro dei suoi maggiori lavori, e anche molti altri minori. Nel primo anno di guerra continuò a scrivere *A Child of Our Time*, e nell’ottobre 1940, quando arrivò al College, aveva già iniziato la Parte II, che continuò a scrivere con il sottofondo degli attacchi aerei tedeschi; Tippett aveva paura che colpissero anche casa sua: per questo consegnò le parti più significative dello spartito ad alcune persone di fiducia.²¹

Visti la sua opposizione alla violenza e il suo spirito pacifista, Tippett si oppose apertamente alla guerra davanti alle autorità, e per questo trascorse un breve periodo in prigione (vedi paragrafo successivo). Dopo di ciò, Tippett riprese a ricoprire il ruolo di Director of Music al Morley College. Oltre all’amministrazione generale della politica musicale della scuola, egli continuò a dirigere il coro e lo ampliò: dagli otto componenti iniziali, il coro raggiunse i trenta elementi negli anni 1941-42, per arrivare agli oltre settanta alla fine della guerra. Grazie all’abilità di Tippett, il coro divenne spiccatamente cosmopolita, dal momento che accoglieva anche emigrati tra le sue fila; inoltre, nello

¹⁹ Ivi, pp. 36-37

²⁰ David Clarke, *Tippett* cit.

²¹ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 40

staff di insegnanti, c'erano personalità importanti appartenenti al mondo della musica, che non erano inglesi: Walter Goehr, che conduceva l'orchestra, dal 1933 era un riconosciuto professionista sulla scena musicale inglese; Matyas Seiber, che teneva lezioni di composizione, aveva una conoscenza che si estendeva dal serialismo al jazz; Walter Bergmann, che teneva lezioni di flauto dolce. Oltre a ricercare un'alta qualità per gli insegnamenti, l'interesse di Tippett era volto a rendere il Morley College un porto sicuro per coloro le cui vite erano state stravolte. Lo scambio professionale tra i tre musicisti appartenenti alla tradizione tedesca e Tippett fu vivace e fecondo; Goehr fu il primo direttore d'orchestra a sostenere la musica di Tippett, attraverso una serie di concerti alla Wigmore Hall. In questi anni Tippett scoprì la musica di Henry Purcell, compositore barocco, a cui si appassionò moltissimo, e così programmò parecchie performance della sua musica al College. Tippett apprezzava anche Gibbons, Dowland, Monteverdi, Stravinsky, Hindemith e Britten: i concerti da lui organizzati avevano sempre un vasto pubblico, composto anche da musicisti importanti (o che lo sarebbero diventati).²² Tippett dedicava molte delle sue energie al Morley College, e così il lavoro aumentò: venne creata la Morley College Concerts Society, riservata a performance di lavori non eseguiti abitualmente ma aventi un interesse culturale, educativo e storico: tra questi ci fu anche la performance di *A Child of Our Time*. Fu nel 1951 che Tippett prese la decisione di dimettersi dal ruolo di Director of Music, dal momento che due anni prima era mancata la direttrice Hubback. In ogni caso, aveva già considerato le dimissioni a causa di alcuni problemi di salute: si era accorto che poteva mantenersi con il lavoro di *broadcaster* e con alcuni impieghi occasionali, dedicando il resto del tempo alla composizione. Sempre nel 1951 si trasferì, lasciando Oxted per la campagna del Sussex.²³

Tra la fine degli anni Quaranta e Cinquanta, Tippett partecipò a numerose trasmissioni radiofoniche della BBC, e alcuni discorsi che tenne vennero successivamente pubblicati insieme ad altri suoi scritti nel libro *Moving Into Aquarius* (1958). Dalle sue parole emerge una posizione coerente riguardo al ruolo dell'arte nella sua epoca: secondo Tippett, l'arte deve offrire un correttivo in una società così dominata dalle tecnologie di massa, e deve essere in grado di articolare diversi aspetti dell'esperienza umana, non indagabili scientificamente, fornendo (e qui si vede l'influenza delle teorie di Jung) immagini del mondo interiore e della psiche.²⁴

Negli anni Cinquanta la fama di Tippett aumentò e la sua musica veniva sempre più eseguita, sia in patria che all'estero.²⁵ Dopo aver lasciato il Morley College, diresse concerti in Inghilterra e

²² Ivi, pp. 40-45

²³ Ivi, pp. 45-48

²⁴ David Clarke, *Tippett* cit.

²⁵ *Ibidem*

all'estero, sia della propria musica che di quella di altri compositori; continuò inoltre a dirigere orchestre di amatori. Iniziò così a dedicare la maggior parte del proprio tempo alla composizione, grazie alla posizione di prestigio ottenuta nel panorama musicale; continuò a dare lezioni, a rilasciare interviste e a partecipare a programmi radiofonici e televisivi. Tippett diede anche supporto ai giovani, aiutandoli a dare vita ad un importante festival della sua zona, il Bath Festival of Blues (1969).²⁶

Con il tempo, Tippett subì il fascino degli Stati Uniti, che visitò numerose volte, la prima delle quali fu nel 1965 quando venne invitato come ospite alla Aspen Summer School in Colorado; la sua musica iniziò ad essere eseguita spesso in America, che talvolta ospitò le premiere mondiali di alcune sue opere.²⁷ Anche il suo stile compositivo venne influenzato dagli *States*, dal momento che alcune opere scritte a partire dal 1966, cioè *The Knot Garden*, *Songs for Dov*, la Terza e Quarta Sinfonia e *The Ice Break*, incorporano elementi di blues, di boogie-woogie e dello stile musicale di Charles Ives. In generale, Tippett viaggiò molto in questa fase, fino ad arrivare in Africa e nell'Estremo Oriente.²⁸ In questo periodo ebbe due relazioni importanti: quella turbolenta con Karl Hakwker prima e quella con Meirion Bowen poi; quest'ultimo ricoprì un ruolo piuttosto importante nella sua vita, sia perché si occupò di curare i rapporti tra il compositore e il mondo esterno, coordinando molti tour internazionali e impegni pubblici che arrivarono con la progressiva crescita della sua fama, sia perché arrangiò la musica del compositore, collaborando con lui a nuove versioni di alcune opere.²⁹ Invecchiando, comporre non fu sempre facile per Tippett; ma grazie a una maggiore stabilità finanziaria, fu in grado di alternare il lavoro a frequenti vacanze.³⁰ Inoltre, a conferma del grande prestigio ottenuto durante la sua carriera, gli vennero conferite alcune importanti onorificenze, la più illustre delle quali fu l'Order of Merit, ricevuto dalla Regina nel 1983. Nel 1996 il compositore si trasferì ad Isleworth, Middlesex, dove, vista l'età avanzata, poteva godere della vicinanza dei propri amici. Morì nel 1998 all'età di 93 anni, rimanendo attivo creativamente fino alla fine.³¹

Prendiamo ora in esame lo stile compositivo di Tippett. I suoi gusti musicali erano, come già sottolineato, veramente eclettici: ascoltava moltissima musica contemporanea, sia 'seria' che pop; apprezzava in particolare compositori del passato, come Monteverdi, Purcell, Handel, Beethoven, Schubert e Wagner, ma anche più contemporanei, come Stravinsky, Ives, Shostakovich e Gershwin

²⁶ Ian Kemp, *Tippett* cit., pp. 55-57

²⁷ David Clarke, *Tippett* cit.

²⁸ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 58

²⁹ David Clarke, *Tippett* cit.

³⁰ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 58

³¹ David Clarke, *Tippett* cit.

(e anche la cantante blues Bessie Smith).³² Tippett si colloca in una tradizione musicale risalente all'Ottocento, ma i suoi gusti e le sue ispirazioni sono cambiati molto nel tempo, e ciò sottolinea quanto fosse aperto a stimoli nuovi, senza avere mai pregiudizi. In particolare, sviluppò grande interesse per la musica afroamericana, come il jazz, il blues e perfino il rap, che citò spesso nei suoi lavori; uno dei primi esempi di questo interesse è costituito proprio dall'inserimento degli spiritual in *A Child of Our Time*, un'opera fondamentalmente neoclassica. Volendo tracciare uno schema più chiaro dell'evoluzione del suo stile, possiamo dire che le opere giovanili (perlopiù quartetti d'archi, sonate e sinfonie) erano caratterizzate dal recupero e dalla rielaborazione di forme musicali del passato, appartenenti al Rinascimento inglese, alla tradizione folk inglese, al Barocco e a Beethoven; dagli anni Sessanta in poi, questa rielaborazione continuò, questa volta utilizzando materiale a lui contemporaneo, e culminò nelle sperimentazioni stilistiche dei primi anni Settanta; dopo questo periodo, Tippett ritornò alla semplicità e al diatonismo dei suoi primi lavori.³³

David Clarke ha così sintetizzato l'importanza di Tippett:

His importance lies not only in his revitalizing contribution to the genres of symphony, concerto, opera, string quartet and sonata, but also in his awareness – displayed in his writings as well as his compositional practice – of the complexities of the modern condition and the artist's role in relation to this.³⁴

1.2 Visione politica e pacifismo

Negli anni Trenta, Tippett si interessò al comunismo, dal momento che sembrava l'unica ideologia in grado di schierarsi contro la povertà cui assisteva in Inghilterra e contro il fascismo nel resto d'Europa.³⁵ Phyllis Kemp lo incoraggiò non solo a leggere Marx, ma anche ad unirsi al British Communist Party nel 1935 (esperienza che durò comunque solo alcuni mesi).³⁶ È interessante sapere che nello stesso anno il compositore si recò all'International Workers' Music Olympiad a Strasburgo, in Francia, dove cantò come tenore nel coro diretto da Alan Bush³⁷ (che vinse il primo premio a parimerito con il Chorale Populaire de Paris). Si trattò del primo festival internazionale a coinvolgere le organizzazioni musicali operaie, e fu organizzato dalla Strasburg Workers' Music League insieme ad altre organizzazioni musicali alsaziane³⁸ sotto la direzione di Hanns Eisler. La manifestazione, che si aprì con la première di *Libérons Thaelmann* di Charles Koechlin (1867-

³² Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 59

³³ David Clarke, *Tippett* cit.

³⁴ *Ibidem*

³⁵ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 31

³⁶ David Clarke, *Tippett* cit.

³⁷ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 44

³⁸ Michael Tippett, *International Workers' Music Olympiad*, in: *Music of the Angels. Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*, a cura di Meirion Bowen, Londra, Eulenburg Books, 1980, pp. 34-36:34

1950),³⁹ aveva l'intento di protestare contro la diffusione del fascismo unendo le forze dei tanti cori operai giunti da tutto il mondo, per un totale di più di tremila partecipanti.⁴⁰ Tippett descrisse in maniera entusiasta l'atmosfera di egualità e informalità che si respirava al festival, e nel contesto cittadino apprese con grande interesse molte notizie sulla storia del socialismo internazionale.⁴¹

Ciò che influenzò maggiormente il credo politico di Tippett furono le idee di Trotsky e, dopo alcune letture, egli diventò infatti un trotskyista, condividendo la teoria della rivoluzione mondiale permanente capeggiata dal proletariato e la fede nella forza della società e nella logica della storia. Non condivideva affatto le idee di Stalin, ed aveva capito che, sotto la sua guida, in Russia vigeva lo stato di polizia.⁴² Successivamente Tippett si unì al Socialist Anti-War Front, rivitalizzato nel 1938 dai trotskyisti con l'intento di condannare la guerra, che secondo loro era insita nel capitalismo e che sarebbe stata eliminata solo da un ordine socialista cooperativo. In ogni caso, Tippett non si unì ad alcun partito trotskyista e non si mischiò mai con la politica. Dal 1938 la sua fede trotskyista cominciò a declinare.⁴³

Come già sottolineato prima, Tippett non credeva nella violenza, nonostante le sue idee politiche trovassero soluzione nella necessità della rivoluzione; il dilemma venne risolto dai fatti della *Kristallnacht*, che lo portarono più vicino al pacifismo.⁴⁴ Tippett avvertiva talvolta un dissidio: voleva dedicarsi alla politica come attivista, ma intendeva anche fare il compositore a tempo pieno (privilegiò comunque sempre la musica). Avvertì tutto ciò come un problema, fino alle sedute di analisi junghiana, quando comprese che la sua strada era effettivamente la musica.⁴⁵

L'esperienza della guerra, vissuta mentre scriveva *A Child of Our Time*, accelerò la sua decisione di aderire apertamente al pacifismo. Nel novembre 1940 si unì al Peace Pledge Union (PPU), e, quando venne chiamato a prestare servizio in guerra (all'epoca aveva 35 anni), chiese di registrarsi provvisoriamente come obiettore di coscienza. Tippett divenne un membro importante del PPU, e durante la guerra diede supporto a molti giovani pacifisti, spaventati dalle conseguenze dell'obiezione di coscienza. La procedura per diventare obiettori era ben organizzata: come prima

³⁹ *Libérons Thaelmann* è un lavoro corale commissionato a Koechlin nel 1934 dall'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), per protestare contro l'arresto di Ernst Thaelmann (1886-1944), Segretario Generale del Partito Comunista Tedesco, da parte dei nazisti. (Cfr. Christopher Moore, *Socialist Realism and the Music of the French Popular Front*, in «The Journal of Musicology», vol. 25, nr. 4, 2008, pp. 473-502:489)

⁴⁰ Gilbert Badia, Jean-Baptiste Joly, Jacques Omnès, *Défense de la culture allemande*, in: *Les Bannis de Hitler: accueil et luttes des exilés en France (1933-1939)*, a cura di Gilbert Badia (et al.), Parigi, Études et Documentation Internationales e Presses Universitaires de Vincennes, 1984, pp. 365-378:369

⁴¹ Michael Tippett, *International Workers' Music Olympiad* cit., pp. 35-36

⁴² Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 31

⁴³ Ivi, pp. 32-33

⁴⁴ Ivi, pp. 34-36

⁴⁵ Ivi, p. 38

cosa, l'obiettore doveva chiedere registrazione provvisoria, e ciò significava che non poteva venire chiamato per il servizio militare fino a che il proprio caso non fosse stato esaminato da un tribunale. La sentenza del tribunale poteva avere quattro esiti: con la registrazione incondizionata, l'obiettore poteva essere libero di fare ciò che riteneva opportuno; con la registrazione condizionata, l'obiettore veniva registrato alla condizione che facesse un lavoro legato alla guerra (lavoro in fattoria o in ospedale); un altro esito consisteva nell'ottenere i compiti di servizio per non combattenti; infine, l'obiettore poteva essere obbligato ad arruolarsi e servire la patria. Se l'obiettore non si fosse attenuto alla decisione del tribunale, sarebbe stato perseguito dalla polizia. Il caso di Tippett non venne esaminato fino al febbraio 1942, quando gli vennero assegnati compiti di servizio per non combattenti: il compositore si pronunciò contro la decisione. Nel maggio dello stesso anno gli venne data la registrazione condizionata, ma anche in questo caso si rifiutò; infine, nel giugno 1943, venne condannato a tre mesi di prigione, scontandone solamente due. Questi eventi provocarono in Tippett una profonda crisi, e nonostante avesse avuto la possibilità di svolgere dei lavori alternativi trovati per lui da degli amici in campo musicale per "accondiscendere" alle decisioni del tribunale, decise di non tradire le proprie convinzioni. Il compositore non credeva che il fine giustificasse i mezzi, né che la guerra potesse portare a niente di buono; immaginava le violenze e gli orrori che si sarebbero perpetrati in suo nome, e che ciò avrebbe gettato l'umanità in uno dei punti più bassi della sua storia. Credeva, insomma, che il suo unico dovere morale fosse quello di servire la propria comunità come musicista, e null'altro. La sua permanenza in prigione fu difficile: nonostante motivasse obiettori più giovani e dirigesse un'orchestra improvvisata, non aveva entusiasmo per fare nulla, e passava il suo tempo a meditare.⁴⁶

Dopo la guerra, la crescente reputazione di Tippett come compositore e anche come osservatore della scena politica e sociale lo portò più vicino al pubblico. In ogni caso, la priorità per lui rimaneva quella di non mischiarsi ai partiti o alla politica, ma di continuare a sostenere i fondamentali valori umani e morali in cui credeva. Proseguì il proprio impegno come pacifista e come compositore, nella speranza di scrivere musica in grado di svolgere una parte attiva nel sostegno di quei valori. Negli anni Sessanta però il suo atteggiamento iniziò a cambiare: cominciò a pensare infatti che il suo pacifismo fosse ormai anacronistico, considerata la diffusione delle armi nucleari e la politica della *détente*. Queste considerazioni comunque non riflettevano una posizione definitiva, ma più che altro rendevano conto del suo progressivo impegno verso la musica, mentre il pacifismo usciva progressivamente dalle sue priorità.⁴⁷

⁴⁶ Ivi, pp. 40-43

⁴⁷ Ivi, pp. 48-49

In *Tippett on music*, curato da Meirion Bowen, è presente una riflessione di Tippett sul pacifismo, intitolata *The composer and pacifism*. Il compositore inizia così:

People come to pacifism for many reasons. My own conviction is based on the incompatibility of the acts of modern war with the concept I hold of what a man is at all. That good men do these acts, I am well aware. But I hold their actions to spring from an inability or unwillingness to face the fact that modern wars debase our moral coinage to a greater degree than could be counterbalanced by political gains; so that the necessity to find other means of political struggle is absolute. That was certainly my conviction during the Second World War. My refusal to take part was thus for me inescapable, and my punishment with a relatively light term of imprisonment logical.⁴⁸

E conclude con la seguente asserzione:

There is, in short, a choice: between confusion and further debasement of public life, and clarity, the revival of standards. That clarity makes possible a prodigality which the composer, and artists in general, can positively assert as the very foundation of a civilized existence. The confusions that result in a mad, destructive war cannot be reconciled with the clarity that nurtures the values of a constructive 'peaceable kingdom'. In identifying with the pacifist cause, the composer is taking the only stand compatible with a belief in creativity.⁴⁹

Dalle sue parole, emerge la sua totale avversione alla guerra, e al fatto che questa sia ontologicamente incompatibile con la creatività e l'arte. Per l'artista-compositore, la scelta obbligata è quindi quella di schierarsi dalla parte del pacifismo e della "chiarezza", che identifica con le basi di un'esistenza civilizzata.

Come vedremo, *A Child of Our Time* è un'opera intrisa di pacifismo, che nonostante narri fatti relativi alla violenza e all'intolleranza razziale, si conclude su una nota positiva, nella speranza della pace tra popoli diversi.

⁴⁸ Michael Tippett, *The composer and pacifism*, in: *Tippett on Music*, a cura di Meirion Bowen, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 282-286:282

⁴⁹ Ivi, p. 286

CAPITOLO 2: ALLE ORIGINI DEL RAZZISMO

A Child of Our Time è un'opera nata in un contesto particolare: quello della Seconda guerra mondiale. L'ispirazione maggiore per il soggetto venne, come già indicato, dal pogrom della *Kristallnacht* (1938), che fu uno dei più gravi episodi d'odio e violenza nei confronti degli ebrei precedenti al conflitto. Tippett prese inoltre la decisione di inserire nell'opera cinque spiritual, ovvero i canti religiosi appartenenti alla cultura di un'altra minoranza, quella afroamericana, che ha subito discriminazioni e vessazioni di tutti i tipi nel corso dei secoli. Vale dunque la pena analizzare le cause dello sviluppo dell'odio verso gli ebrei, e ricostruire brevemente la storia del razzismo nei confronti degli afroamericani.

2.1 Le cause della nascita dell'antisemitismo in Europa

Possiamo iniziare ponendoci la seguente domanda: com'è stato possibile arrivare all'immane tragedia dell'Olocausto? La risposta è quantomai complessa. In breve, possiamo affermare che la Shoah è stata il prodotto di una serie di credenze, superstizioni e teorie risalenti all'Illuminismo, che nei secoli si sono intrecciate, influenzate e sempre più rafforzate a causa di determinate condizioni socio-economiche presenti nel continente europeo. Vediamole in dettaglio.

In generale, possiamo affermare che il razzismo è il risultato della commistione di diversi fattori: le ricerche scientifiche (e quindi il progresso, che fa apparire determinati popoli più avanzati di altri); un certo atteggiamento puritano, agganciato saldamente alla morale borghese e dunque al perbenismo; la religione cristiana, che con i suoi dettami si è sempre imposta come l'unica ufficiale; un ideale di bellezza occidentale da rispettare, interpretato come segno di bellezza interiore. Tutte queste istanze iniziarono a svilupparsi a partire dall'Illuminismo, epoca che tentò di definire il posto dell'uomo nella natura: le scienze cominciarono a classificare le razze umane, il pietismo religioso si interessò progressivamente all'ideale della patria e ci fu la riscoperta degli ideali classici di proporzione ed equilibrio, caratteristici della bellezza. Il razzismo in questo periodo si rafforzò principalmente per due motivi: ci furono contatti sempre più frequenti tra bianchi e neri, e dunque tra il "normale" e il "diverso", il "selvaggio" da educare e sottomettere in quanto inferiore, e la progressiva espansione della presenza ebraica in Europa (in seguito alla Rivoluzione francese, infatti, gli ebrei erano riusciti ad emanciparsi). Va sottolineato che gli ebrei furono a lungo "ignorati" dagli antropologi, che non ne fecero un gruppo "a parte" perché li ritenevano

appartenenti alla razza caucasica. Fu solo dalla seconda metà dell'Ottocento che si iniziò a discriminarli.⁵⁰

Molti studiosi e scienziati, a cavallo di Settecento e Ottocento, iniziarono a interessarsi a come l'ambiente potesse determinare la "razza": se Jean-Baptiste-Antoine de Lamarck (1744-1829) pensava che esso determinasse effettivamente il carattere, che nessuna razza rimanesse sempre uguale a se stessa e che non ci fossero superiorità innate, Carl von Linné (1707-1778) riteneva invece che la razza bianca fosse superiore a quella nera. Peter Camper (1722-1789), anatomista olandese, che sosteneva il concetto di "fisicamente bello", introdusse la teoria dell'angolo facciale, che divenne un punto di riferimento per la classificazione delle razze. Johan Kaspar Lavater (1741-1801), inventore della fisiognomica, riteneva di poter giudicare l'animo di un uomo dai suoi lineamenti facciali, dunque istituiva un parallelo tra l'avere dei bei lineamenti e l'essere una brava persona, un concetto che diventerà fondamentale nello sviluppo del razzismo; Franz Joseph Gall (1758-1828), invece, con la frenologia (pseudo-scienza adottata dai nazisti nel 1935) sosteneva che il carattere di un individuo potesse essere determinato dalla configurazione della testa. Per riassumere, notiamo come in questo periodo l'esigenza estetica prevalessse sul sapere scientifico.⁵¹

Poi, va considerata la progressiva importanza che venne conferita alla storia di un popolo e alla patria come mito nazionale: lo scrittore e pensatore Johann Gottfried von Herder (1744-1803) riteneva che il carattere del popolo fosse espresso tramite il *Volkgeist*, che si rivelava nelle mitologie, nei canti e nelle favole, rivelando la continuità delle radici. Anche la lingua era ovviamente simbolo di un'origine comune, e le ricerche linguistiche diventarono utili alla ricerca sull'origine della razza. Nel 1808 il filosofo Friedrich Schlegel (1772-1829) elaborò una teoria per cui il sanscrito, ritenuto alla base di tedesco, greco e latino, sarebbe stato importato in Europa settentrionale dall'India dai popoli ariani. Si pensava che questi popoli avessero radici comuni: in questo modo, Schlegel poneva le basi di una superiorità ariana data da una lingua comune. In breve, le radici di un popolo, le sue tradizioni e in generale la sua storia erano parte della sua forza e della sua solidità, e la linguistica iniziò così a determinare la superiorità di un popolo su un altro. Queste teorie, ovviamente, si sviluppavano in parallelo con il sorgere del nazionalismo.⁵²

Dalla metà dell'Ottocento, in Francia, chi diede il maggior contributo al dibattito furono due studiosi in particolare. Arthur de Gobineau (1816-1882), conte e pensatore, espresse le proprie teorie negli anni 1853-55, affermando che considerava la razza come la chiave della storia del

⁵⁰ George L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 5-18

⁵¹ Ivi, pp. 22-34

⁵² Ivi, pp. 42-55

mondo. Secondo lui, esistevano infatti tre razze principali (gialla, nera, bianca), che avevano a loro volta dato origine ognuna ad una propria civiltà: la “razza gialla” si identificava con la borghesia, dedita al commercio e priva di pensiero metafisico; la “razza nera” componeva per lo più le masse, caratterizzate da scarsa intelligenza e dagli istinti più primordiali; e infine la “razza bianca”, nobile, dotata di onore e spiritualità, da identificare con gli ariani. Gobineau però non era antisemita, anzi considerava gli ebrei come un popolo forte e intelligente. Ma Richard Wagner (1813-1883), che era suo amico, diffuse le sue opere attraverso il Circolo di Bayreuth, e le sue idee vennero adattate alle esigenze tedesche: la condanna espressa verso le razze nera e gialla venne applicata agli ebrei. Successivamente, Georges Vacher de Lapouge (1854-1936), bibliotecario e avvocato, espresse le proprie teorie: secondo lui, gli ariani avevano conquistato il mondo intero e riteneva che fossero in grado di svolgere, in maniera onesta, lavori di qualsiasi tipo. I nemici della razza ariana erano per lui gli ebrei, pericolosi perché incarnavano la borghesia speculativa, ma che erano secondo il suo giudizio destinati a soccombere.⁵³

Anche l’Inghilterra elaborò svariate teorie. Robert Knox (1789-1862), anatomico scozzese, effettuò alcune ricerche tramite anatomia, antropologia e fisiognomica, e decretò che la razza era fondamentale e che da essa dipendevano la civiltà, la lingua e la scienza di un popolo; prevedeva due razze superiori, ovvero i Sassoni e la razza slava; i neri erano caratterizzati dall’inferiorità e destinati alla schiavitù, mentre gli ebrei erano l’esatto opposto delle due razze superiori, perché vivevano di furbizie. Charles Darwin (1809-1882), il famoso scienziato, con le proprie teorie sulla selezione naturale e sulla sopravvivenza del più adatto, gettò le basi per l’elaborazione dell’eugenetica razziale. Fu però sir Francis Galton (1822-1911) a fondare l’eugenetica, ovvero la disciplina che consisteva nella selezione delle qualità migliori per creare esseri umani sani, che potessero garantire la “qualità” della razza. Quando l’eugenetica raggiunse la dignità scientifica, si espanse nel resto d’Europa, e diede rispettabilità alla teoria dell’igiene razziale.⁵⁴

La corrente principale del razzismo si originò dunque da antropologia, eugenetica, pensiero sociale e darwinismo. In Europa, all’inizio del Novecento, si assisteva a una rapida urbanizzazione e ad una altrettanto rapida crescita demografica: molti pensarono quindi che fosse opportuno fare una selezione. Fu così che in Germania nacque la biologia razziale e sociale, il cui fondatore fu Alfred Ploetz (1860-1940), che credeva che la razza germanica possedesse la selezione migliore di caratteristiche, e che fosse la razza che portava la cultura nel mondo. Si elaborò poi il concetto di degenerazione, conseguenza da evitare a tutti i costi attraverso l’esercizio dell’eugenetica. In

⁵³ Ivi, pp. 58-70

⁵⁴ Ivi, pp. 73-85

particolare in Germania, lo stereotipo ebraico acquistò una dimensione metafisica, priva di alcuna connessione con la realtà, grazie all'alleanza del razzismo con una tradizione mistica che portò a definire un'identità razziale del *Volk* (simboleggiata dalla natura in cui esso vive), e un'anima razziale del *Volk* (che è l'essenza dello spirito di esso): entrambe consideravano i tedeschi come i migliori. Anche il già menzionato Circolo di Bayreuth diede il proprio contributo in senso mistico: qui il razzismo era accompagnato da un forte fervore cristiano, e la razza germanica era vista come salvatrice dell'umanità.⁵⁵

Il razzismo si sviluppò fortemente in Francia durante gli ultimi decenni dell'Ottocento, e per qualche tempo sembrò il Paese destinato a porlo al centro della propria politica internazionale. Qui si sviluppò un antisemitismo cattolico, che diede dinamismo al pensiero razziale francese: gli uomini e le donne che avevano tali idee erano definiti nazionalsocialisti. Una delle figure nazionalsocialiste più importanti fu Édouard Adolphe Drumont (1844-1917), che diffuse la credenza che i principali responsabili dell'attuale stato di degenerazione nazionale e sociale fossero proprio gli ebrei. Il movimento nazionalsocialista si sviluppò anche altrove, in Germania per l'appunto, dove conquistò l'interesse delle regioni rurali, e anche qui l'odio verso gli ebrei si espanse e aumentò sempre di più.⁵⁶

Alla Prima guerra mondiale seguì un periodo di profonda recessione e di grandi difficoltà economiche: la maggior parte della popolazione tendeva così a seguire e appoggiare chi prometteva di trovare una soluzione a tutte le problematiche esistenti a livello socio-economico, individuando e incolpando un capro espiatorio che andava discriminato e anche eliminato per tornare alla serena vita di prima, in quanto considerato un elemento anomalo nel tessuto sociale. Il capro espiatorio in questione erano proprio gli ebrei.

2.2 Discriminazione razziale contro i neri negli Stati Uniti

Se per un certo periodo di tempo gli ebrei non furono oggetto di discriminazione, le persone di colore subirono invece, in tutte le epoche e in tutte le nazioni, razzismo e violenze a più livelli. Essi vennero sempre considerati strettamente legati al regno animale, come se fossero una sorta di "anello mancante" tra uomini e bestie.⁵⁷ Per questo, si pensava fossero soggetti agli impulsi più primordiali dell'animo umano, che non fossero intelligenti, che non fossero in grado di regolarsi autonomamente e che dunque andassero schiavizzati. Queste credenze si concretizzarono, negli

⁵⁵ Ivi, pp. 105-123

⁵⁶ Ivi, pp. 163-182

⁵⁷ Ivi, pp. 18-19

Stati Uniti, con l'istituzione della schiavitù. Le prime venti persone di colore arrivarono nella colonia inglese della Virginia nel 1619; non si trattava propriamente di schiavi, ma di servitori a contratto, legati a un padrone per un limitato numero di anni. Ma tra il 1661 e il 1750, tutte le colonie istituirono la schiavitù per legge e gli schiavi vennero impiegati nei lavori agricoli. Dagli anni Sessanta del Seicento, sempre più neri vennero portati nelle colonie inglesi e nel 1790 componevano quasi un quinto della popolazione americana; la quasi totalità di loro proveniva dall'Africa occidentale, dove venivano radunati sulle coste e incatenati, poi caricati sulle navi impiegate per l'attraversamento dell'Oceano Atlantico, su cui circa un sesto di loro moriva. Quando arrivavano, veniva insegnato loro l'inglese e venivano educati alla disciplina delle piantagioni.⁵⁸

Nel Seicento e nel Settecento, gli schiavi vennero impiegati nelle piantagioni di tabacco, riso e indaco del Sud (nel Nord la schiavitù non si diffuse mai massicciamente), e alla fine si concentrarono nelle piantagioni di cotone e zucchero. Durante la Rivoluzione Americana (1775-1783), circa cinquemila soldati e marinai di colore combatterono dalla parte degli americani; alcuni di loro, dopo la guerra, vennero anche liberati. Nel 1788, però, la Costituzione degli Stati Uniti rafforzò la schiavitù nel Sud. Le leggi atte a regolare la schiavitù, gli *slave codes*, imponevano l'assoluta sottomissione dello schiavo al proprio padrone. La vita dello schiavo era priva di qualsiasi normalità: non poteva avere una famiglia, né la propria privacy, né imparare a leggere e scrivere; le diverse "tipologie" di schiavi (esistevano quelli addetti alle faccende di casa, quelli che lavoravano nell'artigianato e quelli che lavoravano nelle piantagioni) erano sempre tenute separate, in modo che non potessero coalizzarsi tra di loro; inoltre, per lo schiavo ribelle, erano previste punizioni esemplari. Per tutti questi motivi, le rivolte degli schiavi non avevano quasi mai esito positivo. Alcuni schiavi ottennero la libertà scappando, grazie all'aiuto di abolizionisti bianchi e neri, che avevano organizzato la Underground Railroad, una rete di strade e nascondigli segreti per facilitare la fuga. Con il tempo, il numero di neri liberi aumentò: una parte era discendente dei servitori a contratto, una parte era composta da immigranti provenienti dalle Indie Occidentali e un'altra era costituita da schiavi liberati individualmente dai propri padroni. In realtà, però, non erano *davvero* liberi: la loro vita era ancora fortemente limitata nei diritti civili, soprattutto negli Stati del Sud. Nel Nord, nonostante fossero comunque discriminati, era permesso loro di organizzarsi: i neri liberi iniziarono così ad istituire le proprie chiese, scuole e società di mutuo aiuto. Dal 1830 i leader afroamericani iniziarono a riunirsi regolarmente per trovare una soluzione

⁵⁸ <https://www.britannica.com/topic/African-American>

per eliminare il giogo della schiavitù: c'erano però idee diverse su come si sarebbe dovuta affrontare la problematica.⁵⁹

La guerra civile (1861-1865) iniziò per due ragioni: gli Stati del Nord temevano un controllo totale del Paese attraverso gli interessi schiavisti del Sud, mentre gli Stati del Sud credevano che il Nord volesse distruggere il loro stile di vita, eliminando la schiavitù. Infatti, dopo l'elezione di Abraham Lincoln a presidente (1860) gli Stati del Sud si staccarono dall'Unione e formarono i Confederate States of America. L'Unione però ottenne la vittoria e con il Tredicesimo Emendamento (1865) vennero liberati quasi quattro milioni di schiavi. Il Quattordicesimo Emendamento (1868) conferì loro la cittadinanza, mentre il Quindicesimo (1870) il diritto di voto.⁶⁰ Purtroppo, durante la Ricostruzione (1865-77) tutti questi propositi non furono sempre realizzati, soprattutto nel Sud, e lo schiavismo continuò virtualmente sotto forma di discriminazione razziale. Ai neri, ora formalmente emancipati, era infatti impedita qualsiasi ascesa sociale, dal momento che i bianchi utilizzavano leggi, ordinanze, pressioni sociali ed economiche, fino ad arrivare al terrore imposto dal Ku Klux Klan (gruppo di suprematisti bianchi fondato nel Tennessee da ex ufficiali dell'esercito secessionista dopo la guerra civile) per tenerli "al loro posto", intimidirli e impedire loro di avere gli stessi diritti dei bianchi. Successivamente, nel Nord come nel Sud, si affermò il movimento per l'esclusione dei neri dai diritti civili, e dal 1890 questa esclusione venne sancita nelle costituzioni degli Stati del Sud; vent'anni più tardi, un regime di completa discriminazione razziale era stato instaurato, destinato a durare fino agli anni Sessanta.⁶¹ Va ricordato però che nel 1865 venne istituito il Freedmen's Bureau, che assisteva gli ex-schiavi con cibo, lavoro e alloggi, dal momento che molto spesso queste persone non possedevano nulla. Inoltre, il Bureau fondò scuole ed ospedali, ma anche istituzioni di formazione superiore quali la Fisk University (dove si formò il gruppo dei Fisk Jubilee Singers, di cui parleremo dopo) e l'Hampton Institute.⁶²

Fu poi il tempo di Booker T. Washington (1856-1915), che fu la personalità di colore più influente dal 1895 fino alla sua scomparsa; egli si impegnò affinché un numero sempre maggiore di afroamericani trovasse lavoro, e incoraggiò i giovani a concentrarsi maggiormente sull'artigianato e sul commercio rispetto alle arti liberali. Il suo programma però non andava davvero al passo coi tempi, visto che la maggior parte degli uomini di affari di colore era sempre svantaggiata rispetto ai bianchi. Si trattò di un altro periodo difficile per i neri: la discriminazione continuava, una parte di loro perse il diritto di voto, la segregazione aumentò così come gli episodi di violenza (ad esempio i

⁵⁹ <https://www.britannica.com/topic/African-American/Slavery-in-the-United-States>

⁶⁰ <https://www.britannica.com/topic/African-American/The-Civil-War-era>

⁶¹ https://www.treccani.it/enciclopedia/discriminazione-razziale_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/#Gli_Stati_Uniti:_dalla_discriminazione_razziale_di_casta_a_quella_di_classe

⁶² <https://www.britannica.com/topic/African-American/The-Civil-War-era>

linciaggi e le proteste contro i neri, in particolare tra 1900 e 1914). Sorsero così alternative alla visione di Washington, e nel 1909 venne fondata la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), il cui giornale *Crisis* divenne importante per la battaglia per i diritti civili.⁶³

Tra il 1915 e il 1916, in conseguenza di una pesante crisi agricola, una massiccia quantità di afroamericani emigrò dal Sud rurale al Nord, con la prospettiva di trovare lavoro. Le condizioni di vita erano comunque pessime, ma le occasioni erano infinitamente più numerose, dato che vennero creati molti posti di lavoro nelle industrie che producevano beni destinati ai Paesi europei, all'epoca coinvolti nella Prima guerra mondiale. Quando l'America entrò nel conflitto nel 1917, circa 1400 ufficiali di colore vennero impiegati. Dopo la guerra, una nuova recessione si abbatté sull'America e gli attacchi del Ku Klux Klan ripresero. Ma fu durante gli anni Venti che crebbe l'orgoglio razziale dei neri, anche grazie all'opera di Marcus Garvey, che aveva fondato l'Universal Negro Improvement Association nel 1914 in Jamaica e ne aveva stabilito una propaggine ad Harlem, New York, che nel 1919 arrivò ad essere il più grande movimento afroamericano di massa nella storia del Paese. Negli anni Venti il successivo fiorire della creatività *black* (in letteratura, musica, arte) venne chiamato Harlem Renaissance, che diede spazio e spessore a molte persone di colore nell'industria culturale americana.⁶⁴

Con questo capitolo si è cercato di mettere in luce sia la complessità del fenomeno del razzismo, originatosi da varie credenze e condizioni storiche, sia la sua irrazionalità, che ha portato alla sofferenza di milioni di persone sulla base di teorie prive di fondamento. Oltre a ricercare le cause dello sviluppo e della diffusione dell'antisemitismo in Europa, che ha portato a una tragedia di dimensioni epocali, si sono volute sottolineare tutte le vessazioni e i soprusi che le persone di colore hanno dovuto subire attraverso i secoli negli Stati Uniti, per comprendere il motivo per cui gli spiritual sono così intrisi di sofferenza, da una parte, e di speranza, dall'altra. Le violenze nei confronti di ebrei e afroamericani altro non sono che espressioni della discriminazione razziale, un sostanziale rifiuto dell'altro e del diverso. È naturale che Tippet, sempre dalla parte degli ultimi e profondamente convinto della necessità della pace tra tutti gli uomini, fosse sensibile alle loro battaglie: *A Child of Our Time* diventa quindi un simbolo dell'umanità "dimenticata", ma esprime anche la speranza verso una possibile riconciliazione.

⁶³ <https://www.britannica.com/topic/African-American/The-age-of-Booker-T-Washington>

⁶⁴ <https://www.britannica.com/topic/African-American>

CAPITOLO 3: ANALISI DELL'OPERA

3.1 Background e tematica centrale

L'ispirazione per *A Child of Our Time* venne da un evento storico, legato all'inizio della Seconda guerra mondiale: la *Kristallnacht*, o Notte dei cristalli, ovvero un violento pogrom che si verificò in tutta la Germania, scatenato in reazione all'assassinio di un diplomatico tedesco da parte di un ragazzo ebreo di 17 anni, Herschel Grynszpan. Le ragioni del suo gesto sono collegate agli avvenimenti di quel periodo: i nazisti,

che stavano cercando di espellere gli ebrei dalla Germania in tutti i modi, si trovarono di fronte al rifiuto della Polonia di accogliere ebrei che, pur essendo residenti in Germania, erano di nazionalità polacca. Essi vennero così privati della cittadinanza polacca, e si trovarono ben presto nella condizione di paria: deportati al confine dai nazisti, vennero obbligati a passare il confine, venendo però



2. Herschel Grynszpan dopo l'arresto (Foto: Central Press / Getty Images)

prontamente rispediti indietro dalle guardie di confine polacche. Per giorni, questi ebrei vagarono senza meta tra le due frontiere, affrontando condizioni climatiche proibitive senza cibo o riparo; la maggior parte di loro venne deportata in un campo di concentramento. La famiglia Grynszpan, che viveva ad Hannover ma era di origini polacche, faceva parte di quel gruppo di ebrei deportato al confine il 27 ottobre 1938. Herschel però non era con loro: al tempo viveva in clandestinità a Parigi, rifugiato presso alcuni parenti; all'inizio di novembre, ricevette notizie da parte di sua sorella Berta riguardo le difficili condizioni in cui versava la sua famiglia in seguito al cambiamento delle circostanze appena descritte. Frustrato dalla situazione, Grynszpan andò all'ambasciata tedesca, chiese di vedere un funzionario e venne mandato all'ufficio di Ernst vom Rath, a cui sparò, ferendolo in modo letale.⁶⁵

Con l'ascesa di Hitler al cancellierato nel 1933, la situazione degli ebrei di Germania si era complicata moltissimo: poco a poco vennero introdotte leggi sempre più limitanti della libertà e dell'esistenza ebraica. Dopo cinque anni di persecuzioni, l'atmosfera era estremamente carica di

⁶⁵ Saul Friedländer, *Gli anni della persecuzione. La Germania nazista e gli ebrei (1933-1939)*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 271-273

tensione e la violenza nazista aveva solo bisogno di una scintilla per esplodere: il gesto di Grynszpan fornì il pretesto perfetto ai nazisti per scatenare il loro odio fanatico contro gli ebrei, che si manifestò appunto nel pogrom della *Kristallnacht*. Tra il 9 e il 10 novembre 1938, in tutta la Germania, 267 sinagoghe vennero date alle fiamme, 7500 negozi ebrei furono vandalizzati, gli appartamenti vennero distrutti, ci furono pestaggi e vennero uccisi 91 ebrei. Il pogrom fu organizzato da Goebbels e fomentato da SS e SA, a cui poi si unirono dei civili: venne fatto passare infatti come una sommossa popolare, quando in realtà era ben controllato dalle alte sfere del potere.⁶⁶

Di fronte a un evento storico come questo, che fu probabilmente la massima dimostrazione di intolleranza e violenza fanatica nei confronti della minoranza ebraica nel periodo pre-bellico, un compositore attento alle tematiche dell'inclusione come Tippett non poteva certo rimanere indifferente. Appresa la notizia dalla stampa, la reazione del compositore fu quella di scrivere un grande oratorio, per esprimere la speranza di una riconciliazione.⁶⁷

Il 1° settembre 1939 la Germania attaccò la Polonia; il 3 settembre, Francia e Gran Bretagna sostennero il loro alleato, dichiarando guerra alla Germania: iniziava così la Seconda guerra mondiale. Il giorno dopo, Tippett iniziò a comporre la musica per *A Child of Our Time*.

Va precisato, però, che le primissime idee per l'oratorio erano venute a Tippett molto tempo prima, in seguito sia alla tragicità degli eventi della Prima guerra mondiale, che avevano avuto un grosso impatto sull'animo del compositore, sia alla sua predisposizione e attenzione per la tematica dei reietti, degli sfruttati, degli impotenti. Tippett aveva notato come la società fosse carica di sentimenti di insoddisfazione e rifiuto, che proiettava proprio sulla figura dell'emarginato, il quale diventava così una sorta di capro espiatorio. Oltre a questo, negli anni Trenta il compositore divenne ancor più sensibile verso queste tematiche, dal momento che vedeva con i suoi occhi gli effetti causati dalla disoccupazione in Inghilterra. Tutti questi diversi input lo spinsero dunque a dare una forma artistica alla rabbia e alla compassione che provava, e inizialmente aveva pensato che l'opera lirica fosse quella appropriata per esprimere sentimenti e tematiche così importanti. Dopo essersi reso conto però che le proprie idee erano troppo complesse per essere espresse tramite un'azione drammatica, si volse piuttosto alla forma dell'oratorio,⁶⁸ che gli avrebbe permesso di realizzare un discorso di carattere più filosofico e contemplativo.

⁶⁶ Ivi, pp. 275-282

⁶⁷ Kenneth Gloag, *Tippett: A Child of Our Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 7

⁶⁸ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 149

3.2 Libretto e intertestualità

Il titolo dell'opera fu ispirato principalmente da due fonti. La prima è il romanzo *Ein Kind unserer Zeit* di Ödön von Horváth:⁶⁹ Tippett trovò in quest'opera del 1938 numerose affinità con la storia di Grynspan, dal momento che trattava di un soldato/assassino folle e senza nome, che voleva vendicare gli affronti subiti. Questo romanzo diede maggiore sostanza all'idea di un *pattern* ricorrente nella storia dell'umanità individuato dal compositore: quello del capro espiatorio che si sacrifica per liberare il mondo dal male. In questo modo, un'opera che affronta queste tematiche diventa universale e senza tempo, e non relativa solo alle contingenze storiche. Nel romanzo, però, come anche nell'oratorio di Tippett, il reietto non si sacrifica, ma diventa una sorta di scheggia impazzita che cerca di contrastare in maniera violenta (non riuscendoci) il despota di turno.⁷⁰ La seconda fonte invece è la trasmissione radiofonica de *L'Enfance du Christ*⁷¹ di Berlioz, che il compositore ascoltò il giorno di Natale del 1938: tale trasmissione lo indusse a riflettere su come erano cambiate nella modernità le emozioni suscitate dall'immagine di Gesù Bambino (che un tempo era accettata universalmente);⁷² è quindi facile individuare il parallelismo con il "bambino" al centro di *A Child of Our Time*.

Per la composizione del libretto, Tippett aveva inizialmente chiesto l'aiuto del poeta T.S. Eliot (1888-1945), con cui nel 1937 aveva stretto un'amicizia evolutasi in conversazioni profonde riguardo al linguaggio e alla poesia, che avrebbero inciso in modo significativo sul suo modo di scrivere. Tippett presentò a Eliot uno schema abbozzato dell'opera, affinché lo scrittore capisse ciò che avrebbe dovuto esprimere con la sua poesia; dopo alcune settimane, però, Eliot, assunto il ruolo di "mentore artistico", incoraggiò Tippett a scrivere il libretto interamente da solo, sia perché riteneva che ciò che il compositore gli aveva consegnato fosse *già* un testo (che tra l'altro conteneva già molte delle immagini poetiche presenti nella forma finale dell'oratorio), sia perché riteneva che il proprio linguaggio poetico non sarebbe stato necessario in un'opera del genere e avrebbe solo distratto dall'ascolto della musica.⁷³

⁶⁹ Ödön von Horváth (1901-1938) è stato uno scrittore e drammaturgo ungherese. Figlio di un diplomatico, frequentò le scuole di Budapest, Vienna e Monaco prima di stabilirsi in Germania. Ben presto sviluppò grande preoccupazione nei confronti del crescente fenomeno del nazismo, e iniziò a trattare nelle sue opere tematiche di critica sociale, diventando così uno dei primi scrittori antifascisti. Nel 1933 si stabilì a Vienna, poi nel 1938 si trasferì a Parigi, dove purtroppo morì prematuramente in un incidente. Era considerato uno dei più promettenti scrittori in lingua tedesca.

⁷⁰ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 150

⁷¹ *L'Enfance du Christ* (1854) è un oratorio per soli, coro e orchestra diviso in tre sezioni: *Le Songe d'Hérode*, *La Fuite en Égypte* e *L'Arrivée à Saïs*. Narra i fatti biblici relativi all'infanzia di Gesù: dalla strage degli innocenti susseguente alla sua nascita, alla successiva fuga della Sacra Famiglia attraverso l'Egitto e infine al rifugio dei tre nella città di Saïs.

⁷² Kenneth Gloag, *Tippett* cit., pp. 5-6

⁷³ Ivi, p. 9

Sorprende tra l'altro che Tippett abbia chiesto a Eliot, un intellettuale dalle posizioni piuttosto conservatrici e reazionarie, di scrivere il testo per un'opera tesa alla riconciliazione e alla tolleranza, ancor più che prendeva ispirazione da fatti che riguardavano proprio gli ebrei. Infatti, Eliot aveva riconosciuto il proprio debito nei confronti di Charles Maurras, il fondatore ultranazionalista, antisemita e antidreyfusardo dell'Action Française.⁷⁴ Inoltre, il poeta aveva avuto modo di esprimere il suo antisemitismo (insieme ad altre forme di intolleranza, quali l'odio verso i neri e la misoginia) in alcune sue composizioni di cui riportiamo alcuni esempi, ben precedenti alla composizione dell'oratorio da parte di Tippett: *Columbo and Bolo verses*, una ballata burlesca sulla vita di Cristoforo Colombo che colpiva sia neri che ebrei (facente parte dei *ribald poems*, ovvero componimenti giovanili databili tra 1909 e 1917); *Gerontion* (1920), poesia che recita: «And the Jew squats on the window sill, the owner, / Spawned in some estaminet of Antwerp, / Blistered in Brussels, patched and peeled in London»;⁷⁵ *Poems* (1920), dove in alcuni componimenti il poeta utilizza i principali stereotipi dell'antisemitismo (cioè quei tratti somatici considerati tipici degli ebrei e la ricchezza che tradizionalmente contraddistingueva questo popolo); *Dirge*, brano soppresso della *Waste Land*, in cui l'ebreo è rappresentato attraverso l'estetica dell'osceno. Va ricordato anche che nel 1933 (anno dell'ascesa al potere di Hitler), Eliot invitava a liberarsi degli ebrei, che definiva "liberi pensatori", al fine di realizzare un'omogenea società cristiana.⁷⁶

È dunque abbastanza improbabile che Tippett non sapesse di queste posizioni piuttosto estremiste, dal momento che ha più volte affermato di conoscere alla perfezione i componimenti del poeta;⁷⁷ è certamente vero che le poesie di Eliot riflettevano lo *zeitgeist* di allora, un periodo in cui l'antisemitismo andava diffondendosi a macchia d'olio in Europa, ma va anche tenuto presente che si trattava di una di quelle tante voci che contribuirono a questo clima di intolleranza assoluta che portò ai campi di sterminio. Rimane quindi un punto di domanda la motivazione che spinse Tippett ad interpellare proprio Eliot per un'opera del genere; che fosse per sola ammirazione artistica, visto che piuttosto di frequente si riferisce al poeta addirittura come a una sorta di padre?⁷⁸ Che sia proprio per l'argomento dell'opera di Tippett che Eliot abbia infine rifiutato il coinvolgimento?

⁷⁴ Saul Friedländer, *Gli anni della persecuzione* cit., p. 218

⁷⁵ «E l'ebreo si acquatta sul davanzale, il padrone / figliato in qualche taverna di Anversa, / coperto di vesciche a Bruxelles, cencioso e spellacchiato a Londra» traduzione di Dario Calimani

⁷⁶ Dario Calimani, *Le oscenità di T.S. Eliot*, in «La Rivista dei Libri», 1997, pp. 14-17

⁷⁷ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues: An Autobiography*, London Sydney Auckland Johannesburg, Hutchinson, 1991 p. 271

⁷⁸ Michael Tippett: Composer for Our Time (<https://www.youtube.com/watch?v=sUqHmrsro0M>)

Comunque sia andata, è importante sottolineare che, da quel momento in avanti, Tippett scrisse sempre autonomamente i libretti delle sue opere.⁷⁹

Il libretto ha una struttura tripartita, che è la stessa usata nel *Messiah* di Handel (di cui parleremo in seguito), un'opera che Tippett conosceva bene, dato che l'aveva studiata e diretta nel 1929. L'opera del maestro anglo-tedesco era divisa come di seguito: una prima parte incentrata sulle profezie e sullo *status quo* in generale; una seconda parte riguardante la storia; una terza parte riservata a un commento di tipo metafisico. Tippett dunque ci ricalcò sopra la struttura di *A Child of Our Time*: la prima parte è dedicata infatti al generale stato di oppressione dell'epoca; la seconda parte presenta la storia individuale di un giovane, che vuole farsi giustizia da sé, provocando una tragedia; la terza parte si concentra su una morale da seguire (se presente).⁸⁰

Al centro di tutta l'opera c'è la figura di Grynspan, appunto, che diviene simbolo della tragedia individuale provocata dalle drammatiche circostanze storiche del tempo.⁸¹ La terribile azione di Grynspan è un segno dei tempi: un ragazzo adolescente che viene spogliato di qualsiasi ingenuità, come del resto, a vari livelli, accadde a tutte le persone appartenenti alla sua generazione. La sua vicenda è considerata metafora di come il male insito nella politica nazista si riflettesse sulle azioni degli indifesi, che venivano condotti per disperazione a gesti estremi e deprecabili; un modo per dire che la violenza genera solo violenza, e null'altro. Va sottolineato però che Tippett, nell'opera, non fa mai uso dei nomi di persone e luoghi reali.⁸² L'intenzione è infatti quella di trasmettere un messaggio universale, applicabile a tutte le epoche, che riprenda il *pattern* di cui parlavamo sopra, seppur rivisto nella luce della modernità. Si potrebbe dunque dedurre che il compositore intendesse evidenziare come non ci sia speranza di redenzione per l'umanità, perché gli ultimi verranno sempre sacrificati, attraverso le varie epoche, senza che niente cambi mai davvero. In realtà, come vedremo tra poco, Tippett non la pensava esattamente così.

Una caratteristica molto importante del libretto di *A Child of Our Time* è sicuramente l'intertestualità, come evidenziato da Kenneth Gloag. Possiamo fare riferimento alla famosa teoria sull'intertestualità di Julia Kristeva (1941), sviluppata negli anni Settanta del Novecento, secondo la quale un testo non può esistere come sistema chiuso e autosufficiente, sia perché l'autore è egli stesso lettore di testi altrui, sia perché chi legge porta il proprio punto di vista nel momento in cui

⁷⁹ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 8

⁸⁰ Michael Steinberg, *Choral Masterworks: A Listener's Guide*, Oxford New York, Oxford University Press, 2005 p. 284

⁸¹ Kenneth Gloag, *Tippett*, p. 6

⁸² Michael Steinberg, *Choral Masterworks cit.*, p. 285

avviene la lettura.⁸³ Kristeva vede ogni testo esistente sia come un “mosaico di citazioni”, sia come contemporanee assimilazione e trasformazione di un altro testo.⁸⁴ Ogni testo emerge e può essere capito solo in relazione all’amplessissima (praticamente infinita) rete di discorsi e linguaggi che costituiscono la cultura.⁸⁵ Come abbiamo già visto per il titolo dell’oratorio, ispirato dal romanzo di uno scrittore austriaco e dalla trasmissione radiofonica di Berlioz, per la realizzazione dell’opera Tippett si è lasciato influenzare da molte altre suggestioni del suo tempo, come accade spesso nell’ambito delle arti: sicuramente l’influenza di T.S. Eliot si sente forte, per i motivi che abbiamo già indicato, e infatti si ritrovano tracce di opere come *Murder in the Cathedral*, che a sua volta riprendeva testi religiosi.⁸⁶ Va poi ricordato un altro poeta inglese, Wilfred Owen (1893 – 1918), che nella poesia *The Seed* (anch’essa incentrata sulla tematica della guerra) aveva utilizzato la metafora dell’inverno e della primavera, che Tippett riprese e associò alla terminologia junghiana dell’ “ombra”.⁸⁷ Il Chorus 1 recita infatti:

The World turns on its dark side.

It is winter.

Per contrasto, l’opera si chiude su queste parole:

Here is no final grieving, but an abiding hope.

The moving waters renew the earth.

It is spring.

È qui che troviamo riassunta la speranza di Tippett per una convivenza pacifica e libera da qualsiasi forma di odio o discriminazione. Se l’opera si apre con la metafora dell’inverno, simboleggiante la guerra (o in generale i “tempi bui”), la metafora della primavera diventa simbolo di rinascita, riconciliazione e serenità.

Un altro elemento importante che contribuisce all’intertestualità del libretto è rappresentato dalle teorie sviluppate dallo psicoanalista Carl G. Jung, che come abbiamo ricordato sopra furono di grande aiuto a Tippett per risolvere alcuni conflitti interiori durante gli anni Trenta. I temi junghiani della consapevolezza di se stessi, della rinascita e della riconciliazione degli opposti pervadono non solo *A Child of Our Time*, ma anche tutta la produzione artistica del compositore.⁸⁸ L’inclusione

⁸³ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 2

⁸⁴ Julia Kristeva, *Word, Dialogue and Novel*, in: *The Kristeva Reader*, a cura di Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 34-59:37

⁸⁵ <https://oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1072>

⁸⁶ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 154

⁸⁷ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 10

⁸⁸ Ivi, pp. 19-20

stessa di Jung all'interno della propria opera si collega a un'idea neoclassica del fare arte, secondo cui nel comporre le proprie opere non si deve dare ascolto solo alle proprie emozioni, ma anche all'intelletto.⁸⁹ Nell'opera sono particolarmente evidenti le teorie riguardanti l'inconscio umano, che secondo lo psicoanalista austriaco può essere diviso in due parti: quello personale e quello collettivo. Se l'inconscio di ognuno di noi contiene delle informazioni un tempo conosciute e ora dimenticate (o represses), ciò che ci interessa di più in questa sede sono le caratteristiche dell'inconscio collettivo, che rappresentano uno dei nodi centrali su cui si basa tutto l'oratorio. L'inconscio collettivo è costituito dal bagaglio di esperienze costruito durante tutta la storia dell'umanità, e l'individuo lo acquisisce automaticamente. È qualcosa di innato, ma di cui il singolo non è mai cosciente (ma di cui può intuire e capire qualcosa attraverso le sue manifestazioni nei sogni, nei miti, nella religione e nelle opere d'arte). L'inconscio collettivo comprende forze molto potenti e per lo più sopite, ma che, se attivate (dall'individuo o dalle società), possono provocare azioni molto nobili o molto violente. In particolare, Jung faceva riferimento all' "ombra" (*shadow*), che rappresenterebbe l'inconscio nella sua interezza, e comprenderebbe dunque anche quelle parti della nostra personalità che faticiamo ad accettare e che talvolta tendiamo a proiettare sugli altri:⁹⁰ tra queste, ci sono le varie forme di intolleranza, proprio come l'antisemitismo. Dunque, se proiettiamo la nostra "ombra" sull'altro, su quel reietto tanto caro a Tippett, egli diventerà appunto l'oggetto del rifiuto, provocando reazioni di odio, intolleranza, discriminazione.⁹¹ In contrasto, la "luce" (*light*), si riferisce invece alla coscienza, ai pensieri di cui siamo consapevoli. Il seguente passaggio del libretto esemplifica il rapporto tra i due termini:

I would know my shadow and my light,

So shall I at last be whole.

Queste parole indicano come l'ombra e la luce si completino e diano origine a un "tutto" unico, dimostrando un'altra convinzione di Jung: un individuo con una personalità bilanciata e matura deve accettare le proprie zone d'ombra e contemperarle ai bisogni della coscienza.⁹² Il sottotesto di questo è che, se il cambiamento e l'accettazione di se stessi partissero dalle singole persone, la somma di personalità più bilanciate darebbe origine ad una società più giusta ed equa. Ovviamente, si trattava di una teoria piuttosto utopica, nata in un contesto in cui i venti di guerra soffiavano forti sull'Europa e i pensatori cercavano di trovare soluzioni per non far precipitare il mondo nel baratro.

⁸⁹ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 155

⁹⁰ Ivi, pp. 155-156

⁹¹ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2000, p. 704

⁹² Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 156-157

Se consideriamo l'intertestualità dal punto di vista musicale, invece, troviamo prima di tutto il riferimento all'oratorio barocco, che evidenzia come l'opera si inserisca nella corrente del neoclassicismo: si tratta infatti di un materiale musicale sicuramente antico, cui però viene conferita nuova vita in questo lavoro; più nel dettaglio, Tippett fa riferimento principalmente ai lavori di Bach e Handel.⁹³ Va poi menzionato anche l'utilizzo degli spiritual afroamericani, apparentemente molto lontani dal contesto e dalla cultura in cui è nata l'opera; essi sono stati collocati dal compositore in punti nevralgici dell'opera, per esprimerne i sentimenti protagonisti con forza e *pathos*. Dei diversi linguaggi musicali presenti nell'oratorio parleremo più in dettaglio nel prossimo capitolo.

Quanto appena illustrato evidenzia come *A Child of Our Time* sia un prodotto artistico estremamente composito, ispirato e composto da molte suggestioni e spunti differenziati, sia letterari sia musicali, provenienti da epoche e sfere culturali anche molto distanti fra loro. Infatti, sullo sfondo dei drammatici fatti storici legati alla persecuzione degli ebrei, Tippett ha saputo far dialogare la letteratura del Novecento, le teorie psicanalitiche di Jung, la forma classica dell'oratorio, appartenente alla tradizione colta, e gli spiritual afroamericani, di origine popolare: il risultato è un'opera stratificata, piena di rimandi e significati di profonda importanza umana, che riesce ad essere coerente in se stessa.

3.3 La musica

Per quanto riguarda lo stile musicale, *A Child of Our Time* si conforma alla maggior parte degli oratori composti nel Novecento: utilizza infatti il tradizionale linguaggio tonale, derivante dal tardo romanticismo e dal neoclassicismo, evitando di avventurarsi negli impervi territori dell'avanguardia (come ad esempio il serialismo). La musica è tonale e lirica sia nelle parti soliste che in quelle corali.

Per quanto riguarda l'organico vocale, il coro è misto e i solisti sono un soprano, un contralto, un tenore e un basso. L'organico dell'orchestra è quello tradizionale e la musica contribuisce all'impatto drammatico e poetico dell'opera, e funge più da supporto che da protagonista della performance.⁹⁴

L'oratorio di Tippett differisce decisamente dal resto delle opere del suo genere in una sua caratteristica principale. Negli oratori di questo periodo, infatti, si è tendenzialmente evitato di

⁹³ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 15

⁹⁴ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4* cit., p. 707

incorporare musiche etniche o popolari. Tippett invece ha scelto risolutamente di utilizzare un genere di musica di estrazione “bassa”, cioè gli spiritual, come punto di forza di tutta la composizione,⁹⁵ integrandolo con un linguaggio più classico.

Di seguito si riporta lo schema delle tre parti in cui è divisa l’opera:

Parte I

1. Chorus: "The world turns on its dark side"
2. The Argument (alto solo): "Man has measured the heavens", seguito da un Interludium orchestrale
3. Scena (chorus and alto solo): "Is evil then good?"
4. The Narrator (bass solo): "Now in each nation there were some cast out"
5. Chorus of the Oppressed: "When shall the usurer's city cease?"
6. Tenor solo: "I have no money for my bread"
7. Soprano solo: "How can I cherish my man?"
8. A Spiritual (chorus and soli): "Steal Away"

Parte II

9. Chorus: "A star rises in midwinter"
10. The Narrator (bass solo): "And a time came"
11. Double Chorus of Persecutors and Persecuted: "Away with them!"
12. The Narrator (bass solo): "Where they could, they fled"
13. Chorus of the Self-righteous: "We cannot have them in our Empire"
14. The Narrator (bass solo): "And the boy's mother wrote"
15. Scena: The Mother (soprano), the Uncle and Aunt (bass and alto), and the Boy (tenor): "O my son!"
16. A Spiritual (chorus and soli): "Nobody knows the trouble I see"
17. Scena: Duet (bass and alto): "The boy becomes desperate"
18. The Narrator (bass solo): "They took a terrible vengeance"
19. Chorus: The Terror: "Burn down their houses!"
20. The Narrator (bass solo): "Men were ashamed"
21. A Spiritual of Anger (chorus and bass solo): "Go down, Moses"

⁹⁵ Ivi, p. 645

22. The Boy Sings in his Prison (tenor solo): "My dreams are all shattered"

23. The Mother (soprano solo): "What have I done to you, my son?"

24. Alto solo: "The dark forces rise"

25. A Spiritual (chorus and soprano solo): "O by and by"

Parte III

26. Chorus: "The cold deepens"

27. Alto solo: "The soul of man"

28. Scena (bass solo and chorus): "The words of wisdom"

29. General Ensemble (chorus and soli): "I would know my shadow and my light"

30. A Spiritual (chorus and soli): "Deep River"

In generale, si può dire che le caratteristiche principali della musica di *A Child of Our Time* siano la ripetizione/imitazione di alcuni passaggi e l'ambiguità armonica; inoltre, per permettere al linguaggio tradizionale di Tippett e a quello popolare degli spiritual di integrarsi al meglio, l'intera opera è stata costruita su un intervallo di terza minore, caratteristico proprio degli spiritual: su questo torneremo dopo.

I ruoli interpretati dai quattro solisti e dal coro cambiano nel corso dell'opera: talvolta impersonano dei concetti astratti, altre volte danno la voce ai protagonisti della storia narrata. Il tenore assume il ruolo del "Ragazzo", ovvero del protagonista, ma diventa anche l'"uomo comune" in un altro passaggio; il basso è il "Narratore" la maggior parte delle volte, ma diventa anche lo "Zio del ragazzo"; il soprano è la "Madre del ragazzo", e in un altro episodio rappresenta la "donna comune"; il contralto è la "Zia del ragazzo", ma talvolta impersona l'Anima (in senso generale).

Per analizzare la musica si è utilizzata un'esecuzione registrata nel 1957, condotta da Sir John Pritchard con i solisti Elsie Morison (soprano), Pamela Bowden (contralto), Richard Lewis (tenore), e Richard Standen (basso) e il Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and Choir.⁹⁶

La prima parte dell'opera si apre con un inquietante accordo di trombe in *fortissimo*, che però diminuisce subito, accompagnato da una scala discendente del violoncello e del contrabbasso, e che lascia spazio a un drammatico motivo suonato dagli archi; questa introduzione dalle tinte scure definisce chiaramente quale sarà il tono di tutta la composizione. Dopo la ripetizione in sordina dell'accordo di trombe iniziale, entra pian piano il coro in forma di canone, che canta «The world

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=8dypyQY4MW4>

turns on its dark side» (vedi Es. 1 e 2), dove *dark side* è rappresentato sonoramente attraverso un rivolto del *Tristan-Akkord*, che risolve su una triade minore (vedi Es. 2): l'atmosfera generale è di grande inquietudine.

Es. 1⁹⁷

Example 1 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with piano accompaniment. The lyrics are "The world turns, turns". The piano part features a prominent triplet of chords marked *pp sempre*. The vocal parts are marked *pp* and include a triplet of notes in the Soprano part.

Es. 2

Example 2 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with piano accompaniment. The lyrics are "turns on its dark side". The piano part includes dynamics like *cresc.*, *mf dim.*, *p*, *ff Obs.*, and *pp*. The piano part also features a *mf* section with *dim.* markings and a *pp* section.

⁹⁷ Gli esempi musicali riportati provengono da: Michael Tippett, *A Child of Our Time – Vocal Score*, Londra, Schott, 1944

Seguono poi le criptiche riflessioni metafisiche del contralto, che qui rappresenta la personificazione dell'Anima,⁹⁸ accompagnate da un *obbligato* dei fiati, i quali rimangono però sullo sfondo. Costituisce un momento di riposo un interludio musicale, in *meno mosso*, che contrasta con la precedente intensità della parte del contralto e con il seguente intervento del coro.⁹⁹ Un crescendo dell'orchestra accompagna il ritorno in scena del coro, che si pone le domande «Is evil then good? / Is reason untrue?», che trasmettono grandi ansietà e agitazione, per poi tornare a una relativa calma con una nuova riflessione del contralto e una leggera parte di flauto traverso, che riprende l'interludio di cui sopra. Ascoltiamo nuovamente un crescendo verso un'altra tragica entrata del coro, che annuncia «We are lost / We are as seed before the wind / We are carried to a great slaughter»: una riflessione sulla condizione umana. Interviene poi il basso, che narra con serietà i drammatici eventi che stavano avvenendo al tempo in Europa («Pogroms in the east, lynching in the west»): qui notiamo il tentativo da parte di Tippett di replicare il recitativo dell'oratorio barocco, assimilandolo al proprio stile; il canto ha un effetto “parlato” che contrasta fortemente con altre parti vocali dell'opera molto melismatiche; inoltre, ha un accompagnamento piuttosto ridotto: gli accordi degli archi sono suonati in maniera arpeggiata, mentre la linea di basso del violoncello dà un focus armonico.¹⁰⁰

Proseguendo, troviamo una sorta di trittico sulla sofferenza umana:¹⁰¹ segue infatti il “Coro degli oppressi”, che è in forma di fuga (e ha quindi natura imitativa), che si chiede quando finiranno le proprie disgrazie. Poi, il tenore, che impersona qui “l'uomo comune”, descrive un quadro piuttosto drammatico della sua condizione, e si chiede se riuscirà mai a diventare davvero un uomo: in questo passaggio Tippett utilizza il ritmo del tango, danza popolare, per evocare l'ordinario (e quindi proprio “l'uomo comune”).¹⁰² Un'ampia introduzione strumentale precede l'intervento del soprano, che contrasta con il tango dell'aria precedente,¹⁰³ anche se conserva il carattere di danza popolare (ricorda infatti il valzer):¹⁰⁴ lei, che incarna la “donna comune”, si chiede invece se potrà mai essere una buona madre in un tale mondo di distruzione. Questi riferimenti alla drammatica realtà dell'epoca e alle persone comuni rendono più semplice empatizzare con il messaggio dell'opera.¹⁰⁵

⁹⁸ Michael Tippett, *Sketch for a Modern Oratorio*, in: *Tippett on Music*, a cura di Meirion Bowen, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 117-177:120

⁹⁹ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 35

¹⁰⁰ Ivi, p. 37-38

¹⁰¹ Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 171

¹⁰² Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 40, Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 172

¹⁰³ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 41

¹⁰⁴ Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 172

¹⁰⁵ Michael Tippett, *Sketch for a Modern Oratorio cit.*, p. 128

Il canto del soprano effettua una interessante transizione nello spiritual *Steal Away*, che chiude la prima parte. Lo studioso Kenneth Gloag, nella sua analisi della partitura, definisce questo momento come il più musicalmente efficace dell'intera opera. Secondo lo studioso, infatti, la parte finale dell'intervento del soprano (vedi Es. 3) produce un'associazione con lo spiritual che segue (vedi Es. 4): i vari passaggi musicali che si succedono (il passaggio Do-Si-Do diventa Re-Mib-Re, che si chiude su un Sol che si prolunga nell'inizio dello spiritual), conferiscono un senso di anticipazione di *Steal Away* (e non di unione con esso, come vedremo dopo), ponendo l'attenzione sull'accompagnamento lento e la melodia crescente, che porteranno verso l'esplosione dello spiritual. In ogni caso, la parte del soprano e lo spiritual sono in forte contrasto: se la prima era definita da una prevalente ambiguità armonica, lo spiritual è spiccatamente diatonico e radicato nella sua tonalità di Sol maggiore.¹⁰⁶ Mentre il soprano continua ad esprimere il suo dolore, lo spiritual arriva come un momento di sollievo e di rilascio di tensione.¹⁰⁷ Inoltre, in *Steal Away* vediamo uno degli esempi più chiari di come Tippett abbia impostato la resa degli spiritual: il solista (che qui è il tenore) è il leader, che ha la responsabilità di articolare la melodia e “condurre” il coro, al fine di influenzare e incoraggiare coloro che lo seguono.¹⁰⁸

Es. 3

The image displays a musical score for Example 3, consisting of two systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line features the word "Ah!" written below the notes. The piano accompaniment is marked with a piano piano (*pp*) dynamic. A box containing the number "59" is positioned above the first system. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

¹⁰⁶ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, pp. 43-44

¹⁰⁷ Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 172

¹⁰⁸ *Ibidem*

No. 8 A Spiritual 33

Andante con moto (♩ = c. 80) Chorus and Soli *cresc.* - - - - *mf*

Soprano Solo

Tenor Solo

Chorus

Steal a-way, steal a-way, steal a-way to Jes-us, Ah! steal a-way to Jes-us, steal a-way to Jes-us, steal a-way to Jes-us, O

Steal a-way, steal a-way, steal a-way to Jes-us, O

Steal a-way, steal a-way, steal a-way to Jes-us, O

Steal a-way, steal a-way, steal a-way to Jes-us, O

La seconda parte dell'opera è la più densa delle tre, dal momento che si entra nel vivo della narrazione, ed è anche la più varia a livello musicale.¹⁰⁹ Inizia con un pianissimo orchestrale, da cui poco a poco emerge anche il coro (come all'inizio della prima parte): con un tempo *largo*, esordisce con «A star rises in mid-winter», nominando poi lo *scapegoat*, cioè “The child of our time”; questa parte è ricalcata in maniera evidente sul corale che apre la seconda parte del *Messiah* di Handel, che si intitola *Behold the Lamb of God*, sia da un punto di vista testuale che musicale.¹¹⁰ Nel recitativo che segue, il narratore parla delle persecuzioni verso “una sola razza”: è un'anticipazione del violento e drammatico “Doppio coro di persecutori e perseguitati”, che dialogano tra loro; l'accompagnamento musicale per i due gruppi contrasta fortemente: quello per il Coro dei persecutori è molto agitato e concitato, mentre quello per il Coro dei perseguitati è in *pianissimo*. Reinterviene il narratore, che in quest'altro recitativo, costituito da densi cromatismi che producono una sospensione della tonalità (vedi. Es. 5), parla di come alcuni “perseguitati” fossero riusciti a scappare dal “terrore”, tra cui un ragazzo che si nascose in una “grande città”: è evidente che stiamo

¹⁰⁹ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 44

¹¹⁰ Ivi, pp. 47-48

entrando nel vivo della storia. Il successivo “Coro degli ipocriti” tuona «Lasciateli morire di fame nella terra di nessuno», ma l’accompagnamento musicale ha un tono a tratti quasi festoso.

Es. 5

No. 12 The Narrator
Bass Solo

Tempo comodo quasi parlante (♩ = c. 108)

Bass Solo

Piano

Where they could, they fled from the ter-ror. And a-

74

- mong them a boy es-caped se-cret-ly, and was kept in hid-ing in a great

Il narratore introduce la scena successiva, ovvero il drammatico dialogo tra il quartetto dei solisti, che sono il tenore (il Ragazzo), il soprano (la Madre), il contralto (la Zia) e il basso (lo Zio): sopra un tempo *lento*, la Madre lamenta il terrore che sta provando, mentre il Ragazzo le risponde di volerla salvare, ma viene ammonito dagli Zii, che gli ricordano che è solo contro tutti; il Ragazzo, testardo, ribatte che deve salvare la Madre a tutti i costi in un crescendo drammatico dove le trombe e i tromboni sono protagonisti.

A questo punto viene introdotto il secondo spiritual, *Nobody Knows the Trouble I See, Lord*, che, se a tratti sembra quasi canticchiato soprappensiero da coro e solisti, possiede anche momenti di grande forza espressiva. Può essere considerato il centro dell’opera,¹¹¹ dal momento che è collocato

¹¹¹ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 54

intorno ai 30 minuti: è non a caso il simbolo delle avversità che il Ragazzo deve superare e del suo stato d'animo, ma si riconnette anche alla “generale angoscia dell'anima contemporanea”.¹¹²

Dopo questo intermezzo, si ritorna alla storia: il Narratore dice che il dolore del Ragazzo diventa più profondo, mentre il contralto, che riassume il ruolo di personificazione dell'Anima,¹¹³ esprime le sue preoccupazioni per le forze oscure che lo minacciano; infine queste si impossessano di lui, che spara all'ufficiale («But he shoots only his dark brother»). La musica che accompagna la narrazione ha toni sommessi, pensosi e raccolti: la scelta di non utilizzare toni forti per la descrizione del terribile atto è probabilmente da attribuire alla volontà di presentare l'evento come un “dato di fatto”, sortendo l'effetto di attirare l'attenzione; inoltre, sulla parola *dead*, ritorna la terza minore, che rappresenta la tragicità del momento.¹¹⁴ Dopo il commento del Narratore («They took a terrible vengeance»), il cromatismo dell'accompagnamento musicale aumenta fino a esplodere nell'accordo in *forte* che dà inizio al “Coro del terrore” (vedi. Es. 6), il quale prosegue accompagnato da melodie che trasmettono un senso di forte agitazione, attraverso cui vengono descritte le violenze perpetrate contro gli ebrei durante il pogrom della *Kristallnacht*; anche qui Tippett prende ispirazione dalla fuga, e troviamo nuovamente la terza minore a riflettere il contenuto.¹¹⁵ Il narratore commenta mestamente l'orrore per quelle azioni, in un passaggio che ha il ruolo di preparare allo spiritual che segue.

¹¹² Michael Tippett, *Sketch for a Modern Oratorio* cit., p. 148

¹¹³ Ivi, p. 150

¹¹⁴ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 55 - 56

¹¹⁵ Ivi, p. 56

No. 18 The Narrator Bass Solo

Poco Andante (♩ = c. 60) Grave

85

Bass Solo

They took a ter-ri-ble ven-geance.

Piano

Full Orch.
cresc. poco a poco

pesante

No. 19 The Terror Chorus

Allegro molto (♩ = c. 168 - 176)

Tenor

Burn down their hou-ses! Beat in their heads! Break them in pie-ces

Piano

marcato

Segue *Go Down, Moses* (vedi Es. 7) che rappresenta il climax dinamico di questa sezione narrativa dell'oratorio.¹¹⁶ Si tratta di uno spiritual responsoriale, dove il solista (che in questo caso è il basso) dialoga con il coro attraverso un lineare schema di botta e risposta, mentre l'accompagnamento orchestrale, complesso e sincopato,¹¹⁷ presenta la ripetizione insistita della terza minore (La-b-Fa). Questo spiritual esprime la rabbia provata in seguito al pogrom e più in generale per le persecuzioni, invocando la libertà per il proprio popolo attraverso la ripetizione della frase "let my people go", che viene sempre cantata in coro (come fosse appunto la rappresentazione della volontà di un popolo). Ritengo che si tratti dello spiritual con la forza espressiva maggiore: l'orchestrazione, la parte vocale, la collocazione in quel determinato punto dell'opera lo rendono il più carico di

¹¹⁶ Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 174

¹¹⁷ Michael Steinberg, *Choral Masterworks cit.*, p. 287, Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 58

emozioni, forza e senso di rivalsa, caratteristiche che lo rendono in grado di emozionare profondamente chi ascolta.

Es. 7

The image shows a musical score for a piece titled "Let my people go". It features a Bass Solo at the top, followed by five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another Bass) and a piano accompaniment at the bottom. The lyrics are: "1. When Is - rael was in E - gypt land, spake the Lord" bold Mos - es said, Op - "If go. Let my people go. go. Let my people go. go. Let my people go. go. Let my people go. go. Let my people go." The score includes dynamic markings such as *f dim.*, *p*, and *pp*, and performance instructions like "Str." and "Trom.".

Attraverso un esteso duetto tra violini e flauti, basato sull'imitazione, che crea un periodo di sospensione nella narrazione,¹¹⁸ si passa al lamento del tenore, che qui impersona il Ragazzo tenuto in prigione; la Madre si dispera, dicendo che non ci sono più speranze, mentre il contralto, che qui esprime lo stato d'animo di tutta l'umanità,¹¹⁹ afferma che le forze oscure crescono sempre più, mentre i cuori degli uomini vogliono la pace. La drammaticità di questo passaggio, in tempo *grave*, è in contrasto marcato con il successivo spiritual e anticipa la discussione sui problemi di integrazione degli spiritual con il resto della partitura:¹²⁰ *O, By and By*, infatti, ha un tono tutto sommato allegro (è in tonalità di La maggiore), ed esprime la speranza di liberarsi dalle proprie difficoltà.

¹¹⁸ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 59

¹¹⁹ Michael Tippett, *Sketch for a Modern Oratorio cit.*, p. 164

¹²⁰ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p 61-62

La terza parte dell'opera è forse quella più filosofica, che riflette su quanto appena raccontato; a una prima lettura del libretto, non è immediatamente chiaro il significato di queste riflessioni. In contrasto con la seconda parte (più diffusa armonicamente e dalle sonorità più varie), quest'ultima sezione del lavoro è più coerente, avendo alcuni focus armonici: questo è dovuto in parte all'assenza del Narratore (che aveva i passaggi più armonicamente incerti) e in parte al fatto che le sezioni della Parte III hanno tutte un'identità definita. La sezione d'apertura ha un tempo *lento* (come anche l'inizio della Parte I e Parte II), e si apre con un minaccioso «The cold deepens» cantato dal coro; questa prima parte è caratterizzata dall'immagine della discesa, rappresentata dalle armonie corali che scendono verticalmente.¹²¹ Il contralto, che torna a personificare l'Anima, riflette in maniera sibillina sui paradossi moderni,¹²² sullo sfondo di un accompagnamento musicale agitato e ritmico; quest'aria esemplifica la metodologia utilizzata per tutte le arie dell'oratorio: contiene il più esteso trattamento di una singola frase tematica e la più precisa idea della strumentazione in *obbligato*.¹²³ Nella Scena successiva, assistiamo a un dialogo tra basso e coro, caratterizzato dalla giustapposizione di parti simil-recitative per il basso (che diventa così simile al Narratore) e passaggi quasi-imitativi per il coro:¹²⁴ la musica su cui canta il basso è scarna e cupa, ma poi essa diventa un grande accompagnamento orchestrale aprendosi, ogni volta, all'ingresso del coro. Ad un certo punto il coro si chiede «What of the boy then?»: il basso risponde che anche lui è un reietto, e che gli eventi di cui è stato protagonista hanno inciso profondamente sul suo percorso verso l'età adulta. Un dolce ed elegante dialogo di due flauti e cor anglais, definito “Preludium”, è un momento di riposo che anticipa l'ensemble dei solisti e del coro (vedi Es. 8): si tratta del climax musicale ed emozionale dell'opera,¹²⁵ essendo la riflessione finale di Tippett sulla materia trattata.¹²⁶

¹²¹ Ivi, p. 65

¹²² Michael Tippett, *Sketch for a Modern Oratorio* cit., p. 170

¹²³ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 176

¹²⁴ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 67

¹²⁵ Michael Steinberg, *Choral Masterworks* cit., p. 287

¹²⁶ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 69

Sostenuto ma con moto (♩ = c. 76) *mf cresc.* - - -

Tenor Solo

I _____ would

Piano

pp Full Orch. *poco a poco cresc.* - - -

poco ostinato

[131] *cresc.*

know my shad - ow _____ and my light, So _____

f *cresc.* - - -

ff

_____ shall I at last _____ be whole.

ff *dim.* - - -

Il testo è così strutturato:

- «I would know my shadow and my light / so shall I at last be whole», cantato dal tenore;
- «Then courage, brother, dare the grave passage», cantato dal basso;
- «Here is no final grieving, but an abiding hope», cantato dal soprano;
- «The moving waters renew the earth. It is spring», cantato dal contralto.

Il coro ripete queste frasi, in un crescendo maestoso. Per quanto riguarda l'accompagnamento musicale, siamo di fronte a una parte più diatonica, dove notiamo l'abbandono della tensione cromatica protagonista in numerosi punti dell'oratorio in favore di un "rasserenamento" armonico; secondo Ian Kemp, individualmente, nessuna delle parti di questo complesso melodico è particolarmente originale in sé, ma ritiene che una volta messe in dialogo tra loro tutte fioriscano in un *cosmic embrace* dal significato universale.¹²⁷ Quando i solisti iniziano a vocalizzare, è la musica ad essere protagonista e da questa nebulosa di suoni emerge il coro che inizia a cantare l'ultimo spiritual, *Deep River*, che chiude l'opera nel segno di una rinascita: Gloag però pensa che il poco contrasto tra la sezione melismatica della parte precedente e lo spiritual indebolisca l'efficacia drammatica di quest'ultimo.¹²⁸ Lo spiritual ha comunque dei *crescendo* molto intensi e momenti di riposo, ma l'atmosfera generale è aperta, speranzosa, e rappresenta la riconciliazione dopo gli eventi narrati; inoltre, è un momento di stasi armonica. Lo spiritual simboleggia l'universalità della riconciliazione, anche perché coinvolge per la prima e unica volta in uno spiritual tutte le risorse musicali e vocali.¹²⁹ L'opera si chiude su un *pianissimo* «Lord».

Quanto appena illustrato è una analisi riassuntiva della grande complessità musicale di *A Child of Our Time*, condotta sia sulla base di osservazioni effettuate da altri studiosi, sia seguendo il proprio giudizio personale nell'ascolto e nella lettura della partitura, e che si è cercato di rendere il più accessibile possibile anche a chi non possiede una vasta conoscenza della musica. Per eventuali approfondimenti si rimanda ai già citati Ian Kemp e Kenneth Gloag, che hanno analizzato la partitura con dovizia di particolari e specificità tecniche.¹³⁰

La problematica maggiore che Tippett si trovò ad affrontare dal punto di vista della composizione fu raffinare il linguaggio musicale degli spiritual. Il suo obiettivo era duplice: gli spiritual nell'opera dovevano esprimere riflessioni e sentimenti più profondi rispetto agli originali, e soprattutto dovevano essere integrati musicalmente il più possibile con il suo linguaggio neoclassico. Il problema dell'integrazione dello stile armonico e melodico degli spiritual nell'oratorio venne risolto scegliendo come punto di incontro tra i due l'intervallo di terza minore, caratteristico degli spiritual, e rendendolo l'intervallo di base per tutto il lavoro.¹³¹ Per quanto riguarda l'impostazione della relazione tra solisti e coro, Tippett fece riferimento allo stile dell'Hall Johnson Choir: il coro diventa quindi uno "sfondo" per i solisti, cosa che pone gli spiritual tra i momenti più suggestivi

¹²⁷ Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 177

¹²⁸ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, pp. 69-70

¹²⁹ Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 177

¹³⁰ Ian Kemp, *Tippett cit.*, pp. 164-179; Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, pp. 31-88

¹³¹ Ian Kemp, *Tippett cit.*, pp. 164-165

dell'opera; basti pensare a *Go Down, Moses*, in cui ascoltiamo una sorta di botta e risposta tra il basso e il coro.¹³²

Nel saggio *What Do We Perceive in Modern Art?*, pubblicato come parte di *Moving into Aquarius* (1959), Tippett menziona le critiche che gli vennero rivolte riguardo all'uso degli spiritual, affermando che, nonostante lo scetticismo iniziale di alcuni verso l'accostamento di un linguaggio musicale tradizionale e complesso e di una melodia semplice di derivazione popolare, la transizione dalla "sua" musica a quella degli spiritual fu infine considerata come uno dei successi della composizione;¹³³ in questo contesto, però, Tippett non chiarisce come avvenga la mediazione tra le due tipologie di materiale musicale. È solo molti anni dopo, in *Tippett on Music*, curato da Meirion Bowen (1995), che il compositore dà una possibile spiegazione di come questa possa essere realizzata:

I had to accept [...] that this virtue of emotional release supplied by the spirituals had to be paid for by allowing the popular words and music to affect the *general* style, within which the 'sophisticated' parts of the oratorio had to be written. I used the interval of a minor third, produced so characteristically in the melodies of the spirituals when moving from the fifth of the tonic to the flat seventh, as a basic interval of the whole work [...]¹³⁴

Kemp concorda con Tippett sul fatto che il lavoro abbia un'autentica unità, evidente nei passaggi da un linguaggio musicale all'altro. Afferma infatti:

A Child of Our Time showed that Tippett had acquired a highly developed control of dramatic gesture and pacing, a distinctive vocal and choral style and an ability to dispose unifying techniques over a wide canvas. Such technical advances cannot of course create genuine artistic unity by themselves. But the work does have unity, nowhere more evident than in those passages where it is most threatened, the transitions from Tippett's 'own' music to that of the spirituals. Unity is at once the work's strength and its weakness. Given Tippett's well-founded interpretation of oratorio as a genre requiring predominantly meditative content, there remained the purely musical danger that fast tempo sections might be too short to warrant the emphasis on those in slow tempo. This danger is not always averted, as has been suggested. The listener sometimes yearns for a light touch to offset the occasional heavy uniformity of tempo. Yet such passages are redeemed by an eloquence so persuasive that it can meet and defeat on its own ground the hypothesis that the conceptual content of a work of art must ultimately capitulate to the purely aesthetic. *A Child of Our Time* is not in any narrow sense a political work. But what it has to say about the human condition seizes the imagination as surely as the music through which it is expressed.¹³⁵

Pare dunque che secondo lui l'unità sia messa in pericolo più dallo scarso bilanciamento tra tempi ritmati e tempi lenti, piuttosto che dalle caratteristiche armoniche dei due linguaggi musicali.

¹³² Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 80

¹³³ Michael Tippett, *Moving into Aquarius*, Frogmore, Paladin, 1974, pp. 92-93

¹³⁴ Michael Tippett, *T.S. Eliot and A Child of Our Time*, in: *Tippett on Music*, a cura di Meirion Bowen, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 109-116:113

¹³⁵ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 178-179

Secondo Gloag, invece, la mediazione attraverso l'uso della terza minore non è sufficiente al raggiungimento di un'unità musicale soddisfacente. Lo studioso afferma infatti che i due linguaggi musicali, quello neoclassico di Tippett e quello popolare degli spiritual, appartengono a due mondi molto diversi, ed è dunque ottimistico pensare che l'unità sia raggiungibile attraverso un semplice intervallo condiviso. Nel "trasferire" la terza minore da un linguaggio all'altro, viene dimenticato il linguaggio esplicitamente diatonico degli spiritual: si crea così una sorta di distanza tra questi due mondi musicali, che rende la suddetta mediazione piuttosto problematica.¹³⁶ Gloag conclude affermando che l'opera ha effettivamente un background musicale dotato di una sua coerenza, attraverso la quale diventa possibile dare un senso al materiale eterogeneo che compone la partitura (tra gli altri, i corali in forma di fuga, le parti dei solisti, gli spiritual, i recitativi per il Narratore), ma che comunque questa coerenza "arriva fino ad un certo punto" e perciò impedisce al lavoro di avere una struttura davvero unificata.¹³⁷

Personalmente, mi trovo più d'accordo con Kenneth Gloag. La volontà da parte di Tippett di creare un'unità soddisfacente si percepisce molto ascoltando l'opera; tuttavia, quando gli spiritual fanno il loro ingresso, si avverte una differenza che, seppur abilmente camuffata, è difficile ignorare. Nonostante questa "discrepanza" stilistica, ritengo che l'opera sia potentemente comunicativa, e che l'utilizzo degli spiritual sia un punto di forza, ciò che la contraddistingue maggiormente per originalità e che la rende così emozionante. In sintesi, non è necessario che un'opera abbia un linguaggio musicale omogeneo per esprimere concetti di grande profondità e dialogare con la nostra interiorità.

¹³⁶ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., pp. 80-84

¹³⁷ Ivi, pp. 87-88

CAPITOLO 4: LINGUAGGI MUSICALI

In questo paragrafo analizzeremo i due principali linguaggi musicali utilizzati da Tippett nella sua opera: l'oratorio barocco di Bach e Handel e gli spiritual afroamericani. Queste due forme musicali, sebbene apparentemente così distanti, in realtà dialogano tra loro con risultati interessanti.

4.1 Modelli di ispirazione per Tippett: l'oratorio barocco di Bach e Handel

Come ricordato sopra, la scelta della forma dell'oratorio si rifà alla corrente del Neoclassicismo musicale, che aveva iniziato a prendere piede negli anni Venti del Novecento. Tradizionalmente, un oratorio è una grande composizione musicale riguardante un tema sacro o devozionale, per solisti, coro e orchestra; essa è priva di apparato scenico e costumi. Il testo solitamente è basato sulle Sacre Scritture, e la narrazione è accompagnata da recitativi cantati da varie voci che servono come preparazione alle arie e ai corali. Le principali scuole di oratorio sono quella italiana (ovvero quella grazie a cui l'oratorio è nato), quella tedesca (incentrata sulla storia della Passione, di cui parleremo dopo) e quella inglese (il cui maggiore rappresentante è proprio George Frideric Handel).¹³⁸

La parola "oratorio" deriva dal nome di un piccolo luogo di culto dove uomini di diversa estrazione sociale si riunivano per pregare.¹³⁹ Pare infatti che l'oratorio si sia sviluppato in Italia alla fine del Cinquecento, per evoluzione delle laudi intonate in questi luoghi (in particolare nell'oratorio di S. Filippo Neri, a Roma),¹⁴⁰ e si sia poi sviluppato nella prima metà del Seicento nella Roma della Controriforma.

Nelle regioni germaniche protestanti l'oratorio ebbe un'evoluzione diversa. Qui si svilupparono forme religiose con al centro la narrazione di fatti biblici, con parti corali e solistiche di carattere lirico disposte in modo vario. Nell'oratorio si cominciò anche a utilizzare il corale protestante, ovvero una tipologia di inno che veniva cantato dalla congregazione durante la liturgia; i testi dei corali erano spesso costituiti da inni latini tradotti nel linguaggio volgare, mentre le melodie venivano ricalcate su canzoni secolari (ed erano quindi caratterizzate da semplicità strutturale e melodica).¹⁴¹ L'argomento degli oratori protestanti ruotava sempre intorno ai tre momenti della nascita, della passione e della risurrezione di Gesù Cristo.¹⁴² Infatti, si può aprire una piccola parentesi per dire che, effettivamente, anche la struttura dell'opera di Tippett presenta al centro un "bambino", che è un chiaro parallelismo con il soggetto sacro.

¹³⁸ <https://www.britannica.com/art/oratorio>

¹³⁹ https://www.treccani.it/enciclopedia/oratorio_%28Enciclopedia-Italiana%29/

¹⁴⁰ <https://www.treccani.it/vocabolario/oratorio3/>

¹⁴¹ <https://www.britannica.com/art/chorale>

¹⁴² https://www.treccani.it/enciclopedia/oratorio_%28Enciclopedia-Italiana%29/

L'oratorio tedesco ebbe inizio con le composizioni di Heinrich Schütz (1585-1672), che fondeva elementi tedeschi e italiani. I suoi oratori, di grande potenza emotiva, costituirono infatti un precedente per quelli di Bach, soprattutto per quanto riguarda la preponderanza del coro.

Nella seconda metà del Seicento, il soggetto più utilizzato negli oratori tedeschi fu proprio quello della Passione. Le fonti principali da cui si attingeva per scrivere i libretti erano di solito i Vangeli (tutti e quattro o uno soltanto); i solisti incarnavano sia gli Evangelisti che i personaggi singoli, mentre il coro rappresentava la gente comune. Una delle caratteristiche principali di questo tipo di composizione è l'interruzione della narrazione della Passione con inserti riflessivi, costituiti dal punto di vista lirico da testi estratti alternativamente dalla Bibbia o dai Vangeli, mentre dal punto di vista musicale assumono forme diverse, variando dal più semplice stile corale ad elaborati cori imitativi e antifonali.¹⁴³

Le "Passioni" di Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) furono il punto più alto dello sviluppo di questo genere di oratorio. Bach fu, in generale, il principale rappresentante dell'oratorio tedesco: oltre agli oratori di Pasqua, di Natale e dell'Ascensione, compose infatti anche cinque Passioni. Di queste cinque, solo due sono sopravvissute nella loro completezza:¹⁴⁴ la *Passione secondo Giovanni* (1724) e la *Passione secondo Matteo* (1729) sono grandi oratori caratterizzati dalla preminenza dei corali, che erano riccamente armonizzati e che prevedevano che la congregazione si unisse al coro;¹⁴⁵ inoltre, queste opere bachiane erano arricchite dall'introduzione dell'aria italiana.

L'interesse di Tippett era focalizzato proprio sulle Passioni di Bach: riteneva infatti che questo tipo di composizione, avente un soggetto incentrato sugli ultimi momenti della vita di Gesù, fosse il più adatto ad esprimere il suo interesse per quei capri espiatori su cui l'umanità proietta il proprio fastidio; inoltre, la narrazione era volta a suscitare una riflessione sulla morale, di tipo metafisico e filosofico.¹⁴⁶ Inizialmente, il compositore aveva pensato di utilizzare gli stessi corali di questa tipologia di oratorio nella sua opera, in quanto "ancore musicali" che contrastavano con il linguaggio più fine di arie e coro; una volta compreso che essi non avrebbero avuto lo stesso impatto di duecento anni prima, si volse alle canzoni tradizionali ebraiche, ma si rese conto che anch'esse non avrebbero avuto alcun riscontro perché poco conosciute dal pubblico. Solo successivamente, quando sentì *Steal Away* alla radio, Tippett realizzò che gli spiritual afroamericani

¹⁴³ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 2: The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977, pp. 37-38

¹⁴⁴ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 2* cit., p. 169

¹⁴⁵ <https://www.britannica.com/art/chorale>

¹⁴⁶ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 150

potavano fare al caso suo.¹⁴⁷ L'idea era proprio quella di attribuire agli spiritual la stessa forza espressiva e comunicativa che i corali bachiani avevano nelle Passioni di età barocca.¹⁴⁸ In questo modo, Tippett creò un ponte tra gli inni del grande compositore tedesco e la tradizione musicale religiosa di tutt'altra parte del mondo; entrambe le forme musicali, sebbene così lontane nel tempo e nello spazio, sono accomunate infatti dalla volontà di pregare cantando, esprimendo la propria fede. Gli spiritual diventavano così i corali dell'età moderna.

Per quanto riguarda invece George Frideric Handel (1685-1759), ci troviamo di fronte a un modo diverso di intendere il genere. Infatti, i suoi oratori, influenzati dall'opera, dal *masque* e persino dalla tragedia greca, presentavano libretti basati su storie bibliche; non avevano però alcun collegamento con la chiesa, e venivano eseguiti in teatro da cantanti d'opera. Handel raggiunse grande abilità nello scrivere corali dalla grande forza espressiva, riflettendo sempre profondamente sulle problematiche morali delle sue storie.¹⁴⁹ Tra i suoi oratori più famosi c'è proprio il *Messiah* (1742), la cui struttura tripartita è così suddivisa: una prima parte dedicata alla profezia e alla preparazione; una seconda parte epica, dalla nascita di Cristo alla fine del mondo; una terza parte, meditativa, con le parole di San Paolo.¹⁵⁰ Il libretto, scritto da Charles Jennens, è composto solo da citazioni bibliche e non contiene azione drammatica o personaggi ed è sostanzialmente narrativo e riflessivo.¹⁵¹ Il coro acquisisce un'importanza di primo piano rispetto ai solisti, mentre l'orchestra impiegata è di dimensioni ridotte.¹⁵²

Va anche sottolineato come sia proprio grazie agli oratori di Bach e soprattutto di Handel che gli oratori, nel corso del tempo, vennero ad assumere dimensioni sempre più monumentali. Intorno agli anni Venti del Seicento, gli oratori erano delle composizioni brevi di argomento religioso, pensati per essere eseguiti in luoghi piuttosto piccoli (gli oratori appunto). Verso la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII gli oratori iniziarono a riflettere sempre di più gli sviluppi dell'opera lirica, e divennero dunque più lunghi ed elaborati. Per quanto riguarda le Passioni bachiane, concepite come monumentali, abbiamo già evidenziato come i corali possiedano una grande potenza espressiva. Gli oratori handeliani segnarono una decisa tendenza verso la monumentalità, con la loro lunghezza (il *Messiah* dura circa tre ore) e la loro enfasi sull'utilizzo del coro (la modalità con cui Handel aveva impostato il coro suggerisce il dispiego di forze imponenti). Nonostante questo, il numero di musicisti e coristi impiegato dai due compositori in esame era relativamente piccolo; fu chi venne

¹⁴⁷ Michael Steinberg, *Choral Masterworks* cit., p. 285

¹⁴⁸ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 28

¹⁴⁹ <https://www.britannica.com/art/oratorio>

¹⁵⁰ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 26

¹⁵¹ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 2* cit., pp. 254-255

¹⁵² Ivi, p. 268

dopo di loro a utilizzare sempre più massa orchestrale e corale per la rappresentazione degli oratori. Nata verso la fine del Settecento in Inghilterra, questa tendenza alla monumentalità culminerà nell'Ottocento, quando la composizione di oratori di enormi dimensioni divenne la norma. Nel Novecento, invece, si sviluppò una reazione al gigantismo ottocentesco, con lo scopo di ricominciare a scrivere oratori nella dimensione iniziale, più contenuta e pensata per piccoli ensemble. Tippett, però, si pose in controtendenza: scelse comunque la grande dimensione e non quella più intima,¹⁵³ visto che la durata dell'oratorio è di un'ora circa.

Gli oratori del Novecento sono relativamente pochi, dal momento che le richieste per la loro composizione diminuirono sensibilmente. Alcuni vennero commissionati per celebrare determinate occasioni, in altri casi la forma dell'oratorio venne utilizzata liberamente dagli artisti per esprimere una visione, un'opinione personali: *A Child of Our Time* fu uno di questi. Ispirato da accadimenti storici per trarne una riflessione universale, fu anche uno degli oratori aventi un libretto "non convenzionale", volto a trattare tematiche diverse rispetto a quelle spiccatamente religiose degli oratori tradizionali, definibili come umanistiche in senso lato¹⁵⁴ (seppur il parallelo con la religione sia piuttosto evidente).

A Child of Our Time costituisce un *unicum* nel panorama musicale inglese del Novecento. Non ha precedenti diretti, né ha dato origine a una consistente produzione di "oratori impegnati" da parte di altri compositori o di Tippett stesso. Le uniche opere assimilabili all'oratorio in esame sono, per quanto riguarda Tippett, il primo lavoro corale su vasta scala composto dopo *A Child of Our Time*, ovvero *The Vision of St Augustine* (1963-1965), che però non aveva un libretto originale, e l'oratorio *The Mask of Time* (1982), che si proponeva di parlare di una «possibile 'epifania' per la contemporaneità» ed era caratterizzato, come *A Child of Our Time*, da materiale musicale eterogeneo (anche se questa volta Tippett non fece alcuno sforzo di mediazione, come invece aveva fatto per cercare di amalgamare gli spiritual e il materiale classico).¹⁵⁵ Per quanto riguarda il lavoro di altri compositori, si possono citare due opere in ambito inglese in qualche modo assimilabili a *A Child of Our Time*, ovvero *War Requiem* (1958-61) di Benjamin Britten, che nonostante muova da simili intenti pacifisti fa riferimento al genere della messa da requiem e non all'oratorio, e *Or Shall We Die?* (1983) di Michael Berkeley (1948),¹⁵⁶ oratorio per soprano, baritono, coro e orchestra, che ha al suo centro alcune riflessioni suscitate dalla latente minaccia del conflitto nucleare negli anni

¹⁵³ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4* cit., pp. 713-715

¹⁵⁴ Ivi, p. 632

¹⁵⁵ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., pp. 97-100

¹⁵⁶ Ivi, pp. 96-97

Ottanta.¹⁵⁷ Uscendo invece dal panorama inglese, ricordiamo *Deutsches Miserere* (1944-1947) di Paul Dessau (1894 – 1979), altro oratorio composto a partire dai fatti della Seconda guerra mondiale, con testo basato su alcuni versi tratti da *Primer of War* di Bertolt Brecht,¹⁵⁸ e *Missa* (1988) di Dieter Schnebel (1930 – 2018), opera che comprende elementi provenienti da tutti i generi di musica da chiesa cristiana (e anche musica da sinagoga), scritta in ricordo della *Bekennende Kirche* (Chiesa confessante) e in particolare di Martin Niemöller, Dietrich Bonhoeffer e Karl Barth, teologi protestanti che si erano opposti al nazismo, e che si conclude su un accorato appello per la pace in più lingue.¹⁵⁹

4.2 Gli spiritual

Gli spiritual sono l'altro polo principale e forse la caratteristica più interessante di *A Child of Our Time*. Come già specificato sopra, Tippett decise di inserirli nella sua opera in seguito all'ascolto di *Steal Away* alla radio, ma, per capire come una canzone popolare afroamericana sia arrivata alle sue orecchie negli anni Quaranta, occorre fare un passo indietro.

Gli spiritual sono una particolare tipologia di canto religioso popolare afroamericano. Come per la maggior parte delle forme di musica popolare, non è possibile indicare con certezza il momento in cui hanno avuto origine, ma è certo che all'inizio dell'Ottocento esistessero già da tempo, dal momento che è in questo periodo che essi iniziarono a essere riportati nelle fonti documentarie. Pare che si siano sviluppati a partire dagli inni tradizionali protestanti, a cui le persone di colore aggiungevano ritornelli e frasi ripetute di propria composizione. Ciò avvenne perlopiù nelle chiese nere indipendenti, nelle zone segregate durante i *camp meetings*,¹⁶⁰ e nelle "chiese invisibili" delle piantagioni.¹⁶¹ Esistevano spiritual per molte occasioni della vita quotidiana: dalle funzioni religiose, al riposo, allo *shout*¹⁶² (in questo caso venivano chiamati *ring spirituals*), ai funerali, ai *preaching spirituals*.¹⁶³

¹⁵⁷ https://www.michaelberkeley.co.uk/works/choral_with_orchestra

¹⁵⁸ James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, Princeton, Princeton University press, 1980, p. 282

¹⁵⁹ <https://www.schott-music.com/en/missa-no93539.html>

¹⁶⁰ I *camp meetings* erano raduni interraziali che si svolsero tra il 1780 e il 1830, dove bianchi e neri protestanti si riunivano in spazi all'aperto, per celebrare una funzione religiosa che si protraeva per diversi giorni. Il canto era una componente importante di questi raduni, perché le tantissime persone presenti si trasformavano in un coro gigantesco. I fedeli neri, però, cantavano canzoni che non appartenevano ai tradizionali inni, ma appunto composizioni di loro invenzione, che furono i precursori degli spiritual (cfr. Eileen Southern, *La musica dei neri americani*, p. 95)

¹⁶¹ Eileen Southern, *La musica dei neri americani. Dai canti degli schiavi ai Public Enemy*, Milano, Il Saggiatore, 2007 p. 185

¹⁶² Lo *shout* è un rito di tipo africano, che veniva eseguito dopo la funzione religiosa nello stesso luogo. I partecipanti si dividevano tra i danzatori (*shouters*) e i cantanti (che cantavano gli spiritual). Questi ultimi si disponevano ai lati

Inizialmente, insegnare i principi del cristianesimo agli schiavi non era visto da tutti gli schiavisti allo stesso modo: alcuni erano contrari, perché ritenevano che il messaggio di fratellanza espresso dalla religione cristiana avrebbe potuto spingerli alla rivolta; altri invece erano convinti che fosse educativo insegnare loro i valori e la morale cristiani. Alla fine, pian piano, gli schiavi iniziarono a convertirsi al cristianesimo, ma ovviamente veniva vietato loro di esprimere la propria fede a loro modo, ovvero danzando e cantando gli spiritual durante le funzioni religiose formali (anche se alcuni predicatori erano più permissivi e permettevano questo tipo di manifestazioni). Per questo, molti schiavi continuarono queste pratiche nei raduni indipendenti, fuori dal controllo dei bianchi.¹⁶⁴ Oltre ai momenti di preghiera, gli spiritual venivano anche cantati nelle piantagioni come *work songs*, per dare ritmo al lavoro.

La studiosa Eileen Southern suggerisce una possibile origine dello spiritual: nonostante la musica popolare africana tenda a venire composta attraverso la tecnica dell'improvvisazione, modificando il materiale musicale ad ogni esecuzione, nel caso degli spiritual si è trattato invece di aggiungere dichiarazioni, voti o preghiere e ritornelli ripetuti alle strofe degli inni protestanti. Lo spiritual è dunque una rielaborazione di versi e temi dell'inno preesistente, ma non costituisce solo una variazione di questo: è una canzone a se stante con le proprie specifiche caratteristiche stilistiche.

Gli spirituals possono essere eseguiti con modalità diverse, come la forma *call-and-response* o la struttura strofa-ritornello. Il canto spesso è inframezzato da espressioni spontanee, come urli, grida e lamenti, ed è solitamente accompagnato con il battito delle mani e dei piedi. La ritmica è complessa, e conserva le poliritmie della musica tradizionale africana. Le tematiche sono principalmente di tipo sacro, e la Bibbia fornisce tantissimi spunti per la composizione; è frequente anche il riferimento alle forze naturali e all'esperienza personale di chi canta. Inoltre, gli spiritual molto spesso contengono un linguaggio in codice, che all'epoca della schiavitù era utilizzato per indicare particolari eventi di cui i bianchi non dovevano venire a conoscenza (come qualcuno che si preparava alla fuga o l'arrivo di una persona che lo avrebbe aiutato in questo).

Harry T. Burleigh, che fu una figura chiave nella diffusione degli spiritual nel mondo (di cui parleremo dopo), ha affermato:

[...] through all these songs there breathes a hope, a faith in the ultimate justice and brotherhood of man.

della stanza, mentre gli *shouters* si mettevano al centro e, quando iniziava lo spiritual, formavano un cerchio e iniziavano a camminare trascinando il passo, senza quasi alzare il piede dal pavimento.

¹⁶³ Sono anche chiamati spiritual omiletici. Si tratta di quegli spiritual che venivano insegnati da un predicatore popolare alla congregazione, la quale contribuisce alla composizione, dal momento che le esclamazioni diventano parte dei ritornelli.

¹⁶⁴ *African American Song. Uniting Voices*, Teacher Guide, programma educativo curato da Jessye Norman sulla musica afroamericana, New York, The Weill Music Institute e Carnegie Hall Ed., 2009, p. 23

The cadences of sorrow invariably turn to joy, and the message is ever manifest that eventually deliverance from all that hinders and oppresses the soul will come, and man—every man—will be free.¹⁶⁵

La trasmissione degli spiritual era sempre avvenuta oralmente. La prima raccolta di spiritual di cui abbiamo notizia è *Slave Songs of the United States*, pubblicata nel 1867 (ovvero due anni dopo la fine della Guerra Civile). I suoi autori erano William Francis Allen, Charles Pickard Ware e Lucy McKim Garrison, ovvero tre abolizionisti bianchi, che per comporla raccolsero questi canti personalmente.¹⁶⁶

Gli spiritual, inizialmente, come si può immaginare, erano confinati alle comunità nere e ai loro momenti di preghiera; di conseguenza, il mondo esterno non li conosceva.¹⁶⁷ Nel 1866 si verificò però un evento destinato a cambiare questo stato di cose: venne aperta la Fisk University a Nashville, in Tennessee, riservata all'educazione di schiavi liberati. John Ogden, l'amministratore dell'università, chiese a George L. White, uno dei professori bianchi dell'ateneo, di occuparsi anche dell'insegnamento della musica. Oltre a far studiare la musica classica ai suoi studenti, White li lasciò liberi di cantare anche "la loro musica". Dal 1867, sotto la sua direzione, questi studenti iniziarono a esibirsi in concerti pubblici, ma non riscosero molto successo.

Quattro anni più tardi, nel 1871, l'università era gravata però da grossi problemi economici: White decise quindi di portare in tournée undici cantanti, per cercare di raccogliere denaro per supportare la Fisk University. Si trattava di un'impresa piuttosto ardua, dal momento che il pubblico bianco era abituato a vedere le persone di colore che lavoravano nel mondo dello spettacolo solo nei ruoli di *minstrels*¹⁶⁸ o attori comici, dunque non in contesti appartenenti alla cosiddetta "cultura alta", come lo erano le sale da concerto. Inizialmente, infatti, il progetto di White non ebbe immediato riscontro; il docente era però determinato a portare a termine il tour, e decise inoltre di dare un nome al suo coro: "Fisk Jubilee Singers". La scelta di questo nome era legata al fatto che gli schiavi neri ritenevano che l'anno in cui la schiavitù sarebbe finita sarebbe stato il loro "anno di giubileo". Questo nome ebbe successo immediato, e a Boston il coro iniziò ad essere bene accolto dal pubblico.

¹⁶⁵ *The Spirituals of Harry T. Burleigh: low voice*, a cura di Harry T. Burleigh II, Miami, Belwin Mills, 1984, p. 4

¹⁶⁶ Eileen Southern, *La musica dei neri americani* cit., p. 158

¹⁶⁷ <https://www.britannica.com/topic/Fisk-Jubilee-Singers>

¹⁶⁸ La *Ethiopian* o *blackface minstrelsy*, forma di spettacolo di varietà nata nell'Ottocento, consisteva nella denigrazione dei neri da parte di performer bianchi, che si dipingevano la faccia di nero e scimmiettavano i comportamenti, le canzoni e le danze delle persone di colore. Nonostante questo, è noto che ci fossero anche *minstrels* neri, che finivano così per stereotipare la propria "razza". Si creava infatti un cortocircuito: se i *minstrels* bianchi adattavano i canti degli schiavi al gusto dell'America bianca dell'Ottocento, le canzoni che ne risultavano erano così riprese dai *minstrels* neri, che a loro volta li adattavano al gusto della propria gente (in ogni caso, c'era un'enorme differenza tra il modo in cui le persone di colore cantavano queste canzoni e le musiche autentiche della loro tradizione). (cfr. Eileen Southern, *La musica dei neri americani* cit., pp. 99-106)

Sempre a Boston, nel 1872, i Jubilee Singers parteciparono al World Peace Jubilee prodotto da Patrick Sarsfield Gilmore: si trattò di un evento di dimensioni mastodontiche, con ventimila voci e duemila musicisti, che ebbe però un risultato disastroso, dal momento che le masse artistiche impiegate erano di difficile gestione. Nonostante questo, i Jubilee Singers offrirono un'ottima performance e questo li rese famosi davanti a tutta l'America. Seguirono esibizioni negli Stati Uniti, in Europa, davanti a sovrani e a comuni cittadini, dove raccolsero sempre grandissimo successo di critica e pubblico e anche molto denaro (150mila dollari in sette anni, una cifra altissima per l'epoca, che venne utilizzata per la costruzione di una nuova struttura per la Fisk University). Questi eventi furono di ispirazione per altri college neri, che organizzarono i propri cori e li portarono in tournée sempre allo scopo di raccogliere fondi per le proprie università.¹⁶⁹ Il repertorio di questi cori di studenti neri comprendeva spiritual e altri canti delle piantagioni, che vennero quindi portati all'attenzione del pubblico americano.

Nel tempo, le vie attraverso cui avvenne la diffusione dello spiritual si moltiplicarono. Verso la fine del XIX secolo, questo genere tradizionale conobbe però un momento difficile e, dopo essere stato presentato al mondo, rischiò di essere dimenticato. Ciò avvenne principalmente per due motivi: il primo fu che molte persone, sfruttando la popolarità dei Jubilee Singers (scioltisi dopo il 1878), fingevano di essere affiliati a loro, anche se la qualità delle esibizioni dimostrava tutto il contrario; il secondo fu che alcuni artisti bianchi, nel contesto del vaudeville e in alcune canzoni registrate su disco, imitarono caricaturalmente gli spiritual, inserendo parecchi stereotipi sugli afroamericani. Fu un docente universitario di colore a risollevarne le sorti del genere: stiamo parlando di John Wesley Work II (1872-1925), che nel 1898 riorganizzò nuovamente il coro "ufficiale" dei Fisk Jubilee Singers e lo portò nuovamente in tour con lo scopo di raccogliere ulteriori fondi. Nel 1909 Work si spinse oltre: prese accordi con la Victor Talking Machine Company, che allora era la più grande casa discografica del mondo e che permise loro di fruire di una strumentazione di alta qualità e di un'ampia distribuzione negli Stati Uniti; in quegli anni però la Victor produceva musica per la borghesia bianca americana: si trattò dunque di una mossa piuttosto azzardata, che però si poneva lo scopo di portare la musica dei Jubilee Singers ad una platea estremamente più ampia di quella che aveva raggiunto dal 1871 in poi. La Victor lasciò libertà interpretativa al quartetto scelto per registrare, che incise senza accompagnamento alcuni dei successi dei Singers (come *Swing Low, Sweet Chariot* e *Roll, Jordan, Roll*): il risultato di queste *sessions* fu il primo disco afroamericano ad essere ampiamente distribuito. In seguito a questo successo, la domanda per questo tipo di dischi crebbe, portando nuovamente il quartetto in studio di registrazione nel 1911. All'epoca gli spiritual

¹⁶⁹ Eileen Southern, *La musica dei neri americani* cit., pp. 233-35

erano sì conosciuti, ma il materiale registrato su disco era davvero scarso; dunque, moltissimi americani vennero in contatto con questa musica grazie a questi primi dischi della Victor.¹⁷⁰

Verso la fine del 1911, i Jubilee Singers firmarono con la Edison, che registrava però su cilindro e non raggiungeva la stessa qualità della Victor. Nel quartetto (la cui formazione era stata nel frattempo rinnovata) ora c'era anche un nuovo cantante, Roland W. Hayes, che diventerà uno dei tenori neri più famosi di quegli anni (e su cui torneremo in seguito). I cilindri vennero rilasciati nel maggio 1912, e, nonostante il suono fosse di qualità inferiore, ebbero successo in tutto il Paese, sia tra i neri che tra i bianchi.¹⁷¹

Una terza etichetta, la Columbia, che era una major con un *roster* di tutto rispetto, si accorse del successo ottenuto dagli spiritual pubblicati dalla Victor ed era intenzionata a replicarlo, anche dal punto di vista monetario. Nel 1915 riuscì a mettere sotto contratto il Fisk Quartet, e nel 1916 la prima registrazione vide la luce. Inoltre, la Columbia tendeva a prestare i propri master degli spiritual a etichette minori e addirittura a un'etichetta affiliata in Inghilterra:¹⁷² la diffusione si ampliava così sempre di più.

I dischi della Victor e della Columbia, in particolare, furono dei veri bestseller: lo studioso Tim Brooks stima che le vendite combinate delle due etichette fossero di oltre due milioni di copie, qualcosa che faceva dei Jubilee Singers i secondi artisti afroamericani per numero di vendite (dopo Bert Williams, star di Broadway).¹⁷³

Durante gli anni Venti, la loro storia e la loro presenza negli studi di registrazione proseguirono, ma con la differenza che non furono più gli unici a incidere spiritual nel panorama americano. Comunque sia, va riconosciuto che i Fisk Jubilee Singers, oltre alle tournée di concerti, diffusero la “loro” musica in ogni angolo del Paese anche attraverso le registrazioni su disco.

Se i Fisk Jubilee Singers furono coloro che diedero avvio alla popolarizzazione dello spiritual, va detto che successivamente questa forma popolare venne utilizzata in moltissime espressioni artistiche diverse, cosa che, come è ovvio, contribuì a renderla più nota e familiare al grande pubblico. Dai concerti dei cori professionisti a quelli dei performer singoli, dai musical di Broadway al cinema, dalle registrazioni su disco alla radio, gli spiritual acquisirono una diffusione enorme nel corso degli anni Venti e Trenta del Novecento.

¹⁷⁰ Tim Brooks, *Lost Sounds. Blacks and the birth of the recording industry, 1890-1919*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2004, pp. 192-199

¹⁷¹ Ivi, p. 200

¹⁷² Ivi, pp. 202-203

¹⁷³ Ivi, p. 206

Sicuramente, il largo impiego degli spiritual nella musica dei compositori neri ebbe un ruolo di primo piano in questo processo: molti infatti guardarono alla tradizione afroamericana, e tra le varie modalità di reinterpretarla e integrarla nelle proprie composizioni c'era la scrittura di arrangiamenti di questa forma popolare, sia per voce che per coro. In questo senso è doveroso menzionare Harry T. Burleigh (1866-1949), che fu il primo compositore, arrangiatore e artista concertista afroamericano a distinguersi a livello nazionale. A 26 anni, quindi relativamente tardi, iniziò a studiare musica ad alti livelli, ottenendo una borsa di studio presso il National Conservatory of Music dove ebbe anche l'occasione di studiare con Antonín Dvořák: da qui iniziò la sua esperienza nell'ambito musicale. Burleigh realizzò moltissimi arrangiamenti di spiritual, tra cui spicca quello di *Deep River*, che ebbe un successo strepitoso e venne interpretato da svariati cantanti, molti dei quali erano bianchi.¹⁷⁴ Di grande importanza per il nostro discorso è sicuramente la pubblicazione del suo *Jubilee Songs of the United States of America* (1916): si tratta di un volume di spiritual arrangiati per voce solista, grazie a cui essi vennero inseriti nel repertorio dei cantanti concertisti. Fu una svolta: infatti, prima di questa data, gli spiritual erano sempre interpretati in concerto solo in arrangiamenti per ensemble o coro.¹⁷⁵ Pian piano, i cantanti solisti iniziarono a includere nei propri concerti uno o due arrangiamenti di Burleigh, fino a che dal 1917 si programmarono set interi di soli spiritual. Questo successo si tradusse anche in registrazioni realizzate da alcune tra le etichette più importanti dell'epoca: Columbia, Pathé, Lyric ed Edison.¹⁷⁶ Burleigh fu considerato come colui che seppe dare nuova vita agli spiritual, innalzandoli al livello di "arte" e definendo uno standard a cui tutti gli arrangiamenti di spiritual successivi dovevano rifarsi; riuscì dunque a suscitare nuovamente un forte interesse verso questo genere tradizionale.

In questo contesto, dobbiamo anche menzionare coloro che trascrissero e riportarono gli spiritual in raccolte assai ricche e diversificate tra loro. Il compositore e violinista Clarence Cameron White (1880-1960) negli anni Venti ne pubblicò tre arrangerate per violino: *Bandanna Sketches*, *Cabin Memories* e *From the Cottonfields*; sempre in quel decennio pubblicò sia *Forty Negro Spirituals* (1927), che fu piuttosto fortunata e ampliò ulteriormente l'interesse per gli spiritual,¹⁷⁷ nonché *Traditional Negro Spirituals* (1940). R. Nathaniel Dett (1882-1943), pianista, compositore e direttore di coro, dedicò gran parte della sua vita a cercare di preservare la musica tradizionale nera; nel 1936 pubblicò la *Dett Collection of Negro Spirituals*, una raccolta piuttosto massiccia, in quattro volumi. Dobbiamo ricordare in particolare anche il compositore J. Rosamond Johnson, che insieme

¹⁷⁴ Ivi, p. 479

¹⁷⁵ Eileen Southern, *La musica dei neri americani* cit., pp. 272-273

¹⁷⁶ Tim Brooks, *Lost Sounds* cit., pp. 480-481

¹⁷⁷ Ivi, 494

a Mr. Brown pubblicò *The Book of American Negro Spirituals* (1926), da cui Tippett attinse gli spiritual che utilizzerà in *A Child of Our Time* (su cui torneremo dopo).

Oltre a compositori e musicisti, vi furono anche alcuni interpreti che contribuirono al processo in esame. Si trattò dei primi cantanti lirici neri ad ottenere riconoscimento internazionale: il tenore Roland Hayes (1887-1976) e la contralto Marian Anderson (1902-1993), che spesso inserivano nei propri concerti solisti anche performance di spiritual.¹⁷⁸ Hayes ne registrò svariati su disco, e avendo lui stesso grande interesse verso la musica tradizionale afroamericana, nel 1948 pubblicò *My Songs: AfroAmerican Religious Folk Songs*, ovvero arrangiamenti di spiritual da lui elaborati: questa raccolta non è legata strettamente alla nostra analisi di *A Child of Our Time*, perché arrivò alcuni anni dopo la sua composizione; serve piuttosto ad evidenziare come, all'epoca, l'interesse verso questa forma popolare fosse piuttosto vivace.

Prima di analizzare altri due contesti importanti per la diffusione dello spiritual, ovvero i cori professionisti e il cinema, è bene inquadrarli all'interno della cornice della Harlem Renaissance sviluppatasi a New York (appunto in un quartiere di Manhattan, Harlem) dopo la Prima guerra mondiale. Anche chiamato "Black Renaissance" o "New Negro Movement", si tratta di un movimento di rinascita degli afroamericani, attraverso cui quest'ultimi esprimevano il loro malcontento nei confronti della società americana, che mostrava ancora pregiudizi nei loro confronti. A protestare furono in particolare scrittori, poeti, pittori e musicisti; qui ci interessa ricordare che questi ultimi utilizzarono molto la musica popolare nera per le proprie esibizioni.¹⁷⁹

Prendiamo ora in esame un commento fatto da Tippett stesso nell'autobiografia *Those Twentieth Century Blues*, che in poche frasi fornisce molte informazioni utili al nostro discorso. Il compositore racconta che, dopo aver sentito *Steal Away* alla radio ed aver pensato che gli spiritual fossero la chiave di volta per la sua opera, ebbe conferma di questa intuizione dopo la visione di un film, *Green Pastures* (1936), girato da Marcus C. Connelly. La pellicola, oltre ad avere un cast interamente nero, vedeva la partecipazione nella colonna sonora (composta da Erich Wolfgang Korngold)¹⁸⁰ dell'Hall Johnson Choir, che cantava «in a free, bluesy manner»: tra questi Tippett venne colpito in particolare da *Go Down, Moses*, che fu proprio uno degli spiritual che utilizzò in *A Child of Our Time*.¹⁸¹ L'Hall Johnson Choir era uno di quei cori professionisti afroamericani che, dagli anni Venti, iniziarono ad apparire sia nei film che nelle sale da concerto e nei teatri. Hall Johnson (1888-1970), che aveva effettuato fior di studi musicali, aveva un'idea molto precisa su

¹⁷⁸ Eileen Southern, *La musica dei neri americani* cit., pp. 403-407

¹⁷⁹ Ivi, pp. 399-400

¹⁸⁰ Imdb, https://www.imdb.com/title/tt0027700/fullcredits/?ref_=tt_ql_cl

¹⁸¹ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 50

come andassero cantate le canzoni della tradizione afroamericana, dal momento che ricordava distintamente come cantavano alcuni ex-schiavi in Georgia, dove era cresciuto:

[...] Le frequenti e intenzionali *alterazioni di altezze* [...]. Il *contrappunto* inconscio ma assolutamente strabiliante prodotto da così tante voci in *improvvisazione individuale* [...]. L'*assoluta insistenza* sul pulsante *ritmo complessivo*, che abbinava molti diversi ritmi subordinati.¹⁸²

Il suo obiettivo era proprio ricreare questo sound attraverso un gruppo di cantanti professionisti: iniziato a costituirsi nel 1925, nel 1928 l'Hall Johnson Choir debuttò ufficialmente e ricevette l'approvazione di pubblico e critica e numerose richieste di concerti e partecipazioni radiofoniche; nel 1930 Johnson venne nominato direttore del coro per un'opera teatrale scritta da un autore bianco che verrà messa in scena a Broadway: si trattava della versione teatrale di *The Green Pastures*. Sebbene la produzione presentasse un'idea un po' stereotipata di come gli afroamericani intendessero la Genesi e la Bibbia, essa diede lavoro a ben novantacinque attori e cantanti afroamericani; il successo che riscosse portò il coro, sei anni più tardi, ad Hollywood, per la produzione cinematografica dell'opera.¹⁸³

Passiamo ora a parlare più in dettaglio della settima arte, facendo però un piccolo passo indietro. La Harlem Renaissance portò performer, registi e scrittori neri a creare il proprio cinema indipendente (i cosiddetti *race films*), in modo da opporsi al razzismo e agli stereotipi capillarmente diffusi nell'industria mainstream americana (basti pensare infatti a *The Birth of a Nation* del 1915, considerato come l'apoteosi del razzismo hollywoodiano). Il primo film con un cast e un regista neri della storia pare essere stato *The Railroad Porter*, una commedia del 1912 diretta da William Foster (che fu anche il primo afroamericano a fondare un'azienda di produzione cinematografica, la Foster Photoplay Company, nel 1910), che inaugurerà la stagione dei *race films*, estesasi circa fino agli anni Cinquanta. Il primo lungometraggio con un cast interamente nero della storia fu invece *Hallelujah* (1929), diretto da King Vidor, che fu anche uno dei primi film ad utilizzare il sonoro. Vidor si era proposto di dipingere un grande affresco della cultura "folk" afroamericana, anche attraverso un uso estensivo della musica *black*: lungo tutta la pellicola troviamo alternati il jazz, il blues e ovviamente lo spiritual. A cantare gli spiritual era il Dixie Jubilee Choir, sotto la direzione di Eva Jessye (che fu la prima direttrice di coro afroamericana a guadagnare fama internazionale).¹⁸⁴ Nonostante il film fosse comunque denso di stereotipi e razzismo nei confronti

¹⁸² Eileen Southern, *La musica dei neri americani* cit., p. 414

¹⁸³ Ivi, pp. 413-415

¹⁸⁴ Ivi, p. 416

dei neri, *Hallelujah* divenne un classico, e diventò un modello di riferimento per tutti i musical con un cast interamente nero che seguirono.¹⁸⁵

Il più importante regista di *race films* fu Oscar Micheaux,¹⁸⁶ il cui *Within Our Gates* (1920) è considerato una sorta di risposta al film di Griffith; nel suo *Body and Soul* del 1925, recitò anche Paul Robeson (1898-1976), che, ottenuto successo nel teatro, aveva deciso di dedicarsi al cinema¹⁸⁷ e si affermerà come uno tra gli showmen di maggior successo del periodo. Dobbiamo parlare di Robeson perché ebbe un ruolo importantissimo nella diffusione degli spiritual nel mondo. Infatti, nonostante non vantasse una solida formazione musicale, debuttò nel 1925 come basso-baritono al Greenwich Village Theatre di New York, con il primo concerto della storia costituito solo ed esclusivamente da spiritual, che ottenne grande successo. Nello stesso anno incise alcuni spiritual per la Victor: le sue interpretazioni, piene di energia e carica emotiva, furono davvero apprezzate dal pubblico.¹⁸⁸ Robeson si esibì in tutto il mondo per ben trentacinque anni, cantando proprio le canzoni tradizionali nere. Inoltre, in diversi film che lo vedevano in veste di attore, come *Show Boat* (1936), *Emperor Jones* (1933), *Big Fella* (1937), *The Proud Valley* (1940) e molti altri, Robeson cantò svariate canzoni, tra cui figuravano anche alcuni spiritual. Robeson fu anche attivista e si impegnò politicamente con alcune sue performance.¹⁸⁹

Progressivamente, il mondo iniziava ad aprirsi all'arte degli afroamericani. Infatti, anche le radio cominciarono ad ospitare musicisti neri, inizialmente tramite le orchestre e i gruppi jazz che suonavano nelle sale da ballo di tutta la nazione, e poi i cantanti singoli, tra cui c'era anche proprio Paul Robeson.¹⁹⁰

All'interno della Harlem Renaissance possiamo anche ricordare la fondazione della prima (o una delle prime, come sospetta Brooks)¹⁹¹ major interamente *black-owned*: stiamo parlando della Black Swan, fondata nel 1921 da Harry H. Pace, un editore di colore. Pace voleva scritturare solo artisti neri e includere nel proprio catalogo molti generi di musica nera differenti, dagli spiritual al jazz,

¹⁸⁵ Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks. An interpretive history of Blacks in American films*, New York London, Continuum, 2003, pp. 30-31

¹⁸⁶ Oscar Micheaux (1884-1951) fu un prolifico produttore e regista afroamericano. Girò i suoi film indipendentemente da Hollywood e dal 1919 al 1948 ne produsse più di 40 con un cast *all-black*, indirizzati a un pubblico afroamericano. Nonostante i suoi film fossero qualitativamente inferiori a causa del budget ristretto, essi trattavano importanti tematiche razziali, fornendo un'alternativa alla rappresentazione alquanto stereotipata degli afroamericani da parte di Hollywood. Micheaux fu uno dei pochi registi indipendenti neri a sopravvivere all'era del sonoro, grazie alla sua tenacia, al suo grande carisma e al suo intuito per i giovani talenti (proprio come Paul Robeson).

¹⁸⁷ <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/black-voices-silent-cinema>

¹⁸⁸ Tim Brooks, *Lost Sounds* cit., p. 209

¹⁸⁹ Eileen Southern, *La musica dei neri americani* cit., pp. 408-409

¹⁹⁰ Ivi, pp. 435-436

¹⁹¹ Studi hanno dimostrato come la vera primissima casa discografica all black owned fu la Broome Special Phonograph Records, fondata intorno al 1919. (Cfr. Tim Brooks, *Lost Sounds* cit., p.464)

dal blues alla musica da concerto. Notando la grande attenzione riguadagnata dagli spiritual in quegli anni, l'etichetta era particolarmente interessata ad inciderli e averli nel proprio catalogo. Questa richiesta venne avanzata al baritono Carroll Clark, ovvero il cantante che registrò più di tutti all'inizio del Novecento (e che registrò spiritual anche per altre etichette come la Okeh, la Paramount, la Pathé e la Columbia).¹⁹² Inoltre, affinché la distribuzione dei propri dischi fosse più ampia, Pace voleva che essi venissero venduti nei negozi (a differenza delle prime etichette gestite da neri, che vendevano i propri dischi per corrispondenza):¹⁹³ un altro tassello che contribuì a diffondere la musica degli afroamericani nel mondo. La Black Swan non ebbe vita lunghissima, visto che intorno alla metà del 1923 cessò la sua attività, ma fu comunque un'etichetta di tutto rispetto.

Le modalità di diffusione dello spiritual sono dunque molteplici, e per ragioni di sintesi qui abbiamo considerato solo le principali. Grazie alle arti, alle nuove tecnologie e al maggiore interesse verso culture non "istituzionali", queste musiche tradizionali ebbero modo di risuonare in parti molto diverse del mondo, permettendo anche ai compositori più curiosi di conoscerle. Questa popolarizzazione ha avuto inizio in un momento ben preciso: in estrema sintesi, possiamo affermare infatti che senza i Fisk Jubilee Singers, probabilmente, Tippett non sarebbe mai venuto in contatto con questa tradizione popolare. Tra gli spiritual resi famosi dai Jubilee Singers, infatti, troviamo anche quattro brani utilizzati in *A Child of Our Time: Steal Away, Nobody Knows the Trouble I See, Go Down, Moses e Deep River*.¹⁹⁴

Tippett trasse i cinque spiritual presenti nell'oratorio da *The Book of American Negro Spirituals* (1926), una raccolta di spiritual neri che si era fatto mandare dall'America. Gli spiritual riportati, arrangiati da Mr. Rosamond Johnson e Mr. Brown per solista e pianoforte, sono fedeli alla tradizione.¹⁹⁵ Si tratta di *Steal Away, Nobody Knows the Trouble I See, Go Down, Moses* (definito dal compositore «A Spiritual of Anger»), *O By and By* e *Deep River*. Questi spiritual, sebbene tratti direttamente dalla tradizione nera, sono stati giudicati da Tippett come rappresentativi di un sentimento universale.¹⁹⁶ Essi sono collocati in posizioni chiave all'interno della struttura dell'opera, e costituiscono momenti di riposo nonché di focalizzazione rispetto alla fluidità del resto della musica.¹⁹⁷ Tippett, nell'adattamento per l'opera, ha apportato qualche modifica agli spiritual

¹⁹² Tim Brooks, *Lost Sounds* cit., pp. 170-172

¹⁹³ Ivi, p. 168

¹⁹⁴ J. B. Marsh, Frederick J. Loudin, *The Story of the Jubilee Singers, including their Songs*, London, Hodder and Stoughton, 1903

¹⁹⁵ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 71

¹⁹⁶ Ivi, p. 28

¹⁹⁷ Ivi, p. 30

rispetto a come erano riportati nel libro da cui ha attinto,¹⁹⁸ anche perché il suo proposito era quello di renderli più affini possibili al linguaggio musicale da lui utilizzato nell'oratorio, in modo da non creare un *pastiche* raffazzonato di generi molto distanti tra loro. Tippett riuscì a procurarsi alcune registrazioni americane che sperava contenessero l'essenza quanto più possibile autentica degli spiritual, ed è probabile che sia venuto a contatto con alcuni dei dischi e dei cantanti che abbiamo citato contestualmente alla grande diffusione dello spiritual negli Stati Uniti; in ogni caso, le performance che infine costituirono lo standard secondo cui modellare gli spiritual nella sua opera furono proprio quelle dell'Hall Johnson Choir (ovvero il coro professionista che aveva collaborato alla colonna sonora di *The Green Pastures*, vedi sopra).¹⁹⁹

Di seguito, un riepilogo delle specificità e del ruolo degli spiritual utilizzati in *A Child of Our Time*.

1. *Steal Away*: per coro, solisti e orchestra; collocato alla fine della prima parte.

Il testo di questo spiritual sembra esprimere un'aspirazione al Paradiso, ma in realtà si tratta di una metafora per riferirsi alla libertà terrena dalla schiavitù; era utilizzato come messaggio in codice tra gli schiavi per indicare che uno di loro si stava preparando alla fuga. *Steal Away* si rende dunque portatore dell'esperienza umana nella sua interezza, oltrepassando i confini del suo contesto musicale di origine,²⁰⁰ esprimendo la volontà di liberarsi da qualsiasi forma di oppressione. Questo spiritual è infatti collocato alla fine della prima parte dell'oratorio, dopo le riflessioni del tenore e del soprano riguardo ad un mondo che si andava incupendo sempre di più di fronte ai loro occhi.

2. *Nobody Knows the Trouble I See*: per coro, solisti e orchestra; a metà della seconda parte.

Si dice che questo spiritual sia nato appena dopo l'emancipazione, in reazione alle numerose problematiche che gli schiavi liberati dovevano in realtà ancora affrontare. Il testo parla di come le proprie difficoltà siano così grandi che solo Dio può comprenderle fino in fondo, e si invoca la propria comunità a pregare per allontanarle (tali difficoltà vengono personificate nella figura di Satana).²⁰¹ In *A Child of Our Time*, questo spiritual descrive la sofferenza psicologica del Ragazzo, che viene a conoscenza della situazione disperata della sua famiglia lontana e medita vendetta; più in generale, lo spiritual può essere letto come

¹⁹⁸ Spiegato dettagliatamente in Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, pp. 72-73

¹⁹⁹ Ian Kemp, *Tippett cit.*, p. 164

²⁰⁰ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 29

²⁰¹ *African American Song. Spirituals and Anthems of Freedom*, Social Studies Teacher's Guide, programma educativo curato da Jessye Norman sulla musica afroamericana, New York, The Weill Music Institute e Carnegie Hall Ed., 2008, p. 21

simbolo dell'angoscia che attanaglia l'animo degli uomini nel periodo bellico. Qui si intuisce il legame tra la sofferenza individuale e quella universale.²⁰²

3. *Go Down, Moses*: per coro, basso e orchestra; verso la fine della seconda parte.

Definito da Tippett «Spiritual di rabbia», mostra il passaggio dall'angoscia a questo nuovo stato d'animo, e individua un climax nell'oratorio:²⁰³ è collocato infatti dopo la narrazione delle violenze nei confronti del "popolo colpevole" (ovvero la *Kristallnacht*), ed esprime la sua sofferenza in seguito alle devastazioni subite.

Questo spiritual istituisce chiaramente un parallelo tra la situazione degli schiavi neri nel nord America e quella degli ebrei in Egitto, le cui vicende sono narrate nel libro dell'Esodo. Gli israeliti, al tempo, erano gli schiavi degli egiziani; Mosè, cresciuto alla corte del faraone, quando apprese di essere in realtà ebreo disse al faraone: «Lascia andare il mio popolo!», ma, al rifiuto di costui, gli egiziani vennero colpiti da piaghe scatenate da Dio, che costrinsero infine il faraone a liberare gli ebrei dalla schiavitù. Inoltre, Tippett riteneva che esso simboleggiasse l'agonia degli ebrei moderni nell'Europa hitleriana.²⁰⁴ Se leggiamo una parte del testo, possiamo renderci conto del perché:

*When Israel was in Egypt land
Let my people go
Oppressed so hard they could not stand
Let my people go*

4. *O By and By*: per coro, soprano e orchestra; alla fine della seconda parte.

Come *Steal Away*, anche questo spiritual utilizza la metafora dell'aspirazione ad andare in Paradiso e liberarsi delle difficoltà del mondo per parlare in realtà del proprio desiderio di liberazione dalla schiavitù; solitamente viene eseguito in maniera piuttosto vivace. Il testo è positivo e speranzoso, ed esprime due caratteristiche tipiche dell'essere umano: il bisogno di certezze e l'aspirazione alla serenità. Nell'oratorio, quando si passa a questo spiritual, l'atmosfera musicale diventa rilassata, quasi allegra: si tratta quindi di un contrasto molto marcato col precedente spiritual.²⁰⁵

5. *Deep River*: per coro, solisti e orchestra; alla fine della terza parte.

Il testo si riferisce all'episodio dell'attraversamento del Fiume Giordano da parte degli Ebrei per entrare nella "terra promessa" (ovvero Israele) dopo essere stati liberati dalla schiavitù in

²⁰² Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 29

²⁰³ Ivi, pp. 29-30

²⁰⁴ Michael Steinberg, *Choral Masterworks cit.*, p. 285

²⁰⁵ Kenneth Gloag, *Tippett cit.*, p. 30

Egitto. Questo ultimo spiritual, collocato subito dopo l'espressione della speranza per una "nuova primavera" per il mondo, chiude l'opera su una nota ottimistica, con l'auspicio di una futura riconciliazione tra i popoli.²⁰⁶

Come è evidente, tutti gli spiritual hanno al proprio centro una forte aspirazione alla liberazione dalla schiavitù, espressa in modi sempre diversi. Reiterare così tanto la tematica ponendola nei cinque punti salienti (e più particolari) dell'opera dimostra come l'intento di Tippett fosse quello di comunicare la sua speranza per una libertà universale.

4.3 Il confronto tra cultura "alta" e cultura "bassa"

Dopo aver analizzato in dettaglio l'essenza di questi due linguaggi musicali utilizzati da Tippett, vale la pena riflettere sul significato profondo del loro accostamento.

Come abbiamo visto, l'oratorio si sviluppò in Europa a partire dal Cinquecento. Si tratta quindi di un genere molto tradizionale, che ebbe un'evoluzione piuttosto lunga che si snodò su tre secoli, rientrando in quella tipologia di composizioni considerate come "istituzionali".

Verso la fine dell'Ottocento, l'interesse verso le cosiddette culture "altre" iniziò a crescere, anche grazie allo sviluppo di discipline come l'antropologia e l'etnomusicologia. Fino a quel momento, seppur con qualche eccezione, si tendeva a tenere separate la musica d'arte e le musiche popolari, visto che queste ultime erano spesso considerate come espressioni artistiche inferiori, realizzate da persone scarsamente acculturate e dunque giudicate troppo semplici, frutto di una ripetizione orale e non del lavoro di anni di studi accademici. In quel periodo, gli etnomusicologi iniziarono a recarsi in luoghi esotici e remoti, per registrare i canti e le musiche di popoli lontani. Si accorsero che il patrimonio culturale di queste popolazioni era non solo immenso (e veniva trasmesso appunto oralmente, senza lasciare tracce scritte), ma talvolta anche piuttosto complesso dal punto di vista della tipologia di scale musicali utilizzate, del contrappunto delle voci e/o degli strumenti musicali. Per alcune popolazioni, la musica era una costante nella vita quotidiana: si cantava durante il lavoro e in occasione di determinati riti sociali e religiosi, e gli studiosi notarono come ci fossero specifici canti per praticamente qualsiasi occasione. Se la musica d'arte era tendenzialmente sempre stata scritta e conservata, consentendo la costruzione di una storia della musica occidentale molto più lineare, il discorso assume connotati differenti quando si parla delle musiche popolari, dove, per

²⁰⁶ *Ibidem*

andare a indagare sulle possibili tracce dell'evoluzione di una tradizione, bisogna spesso recarsi in loco e interrogare moltissime persone. Un lavoro decisamente complesso.

Gran parte della musica nata in seno alle comunità afroamericane riuscì ad acquisire, nel tempo, una sempre maggiore notorietà (ma non necessariamente dignità: il jazz, ad esempio, per moltissimi anni fu considerato caratteristico degli ambienti degradati), espandendosi in tutto il mondo, anche grazie al cinema. Fu così che anche alcuni compositori europei iniziarono ad interessarsi a questi nuovi suoni e ad inserirli nelle proprie composizioni, dal momento che li ritenevano interessanti musicalmente parlando e ricchi di suggestioni e forza espressiva. Un pioniere in questo senso fu Antonín Dvořák, che, grazie all'incontro con Harry T. Burleigh, nel 1893 compose la *New World Symphony*, tra le cui fonti di ispirazione troviamo anche gli spiritual (in particolare, si ritiene che una parte della sinfonia sia reminiscente di *Swing Low, Sweet Chariot*); altri compositori che agirono in maniera simile furono Claude Debussy, Erik Satie e Igor Stravinskij, per citare i più importanti, che, se non utilizzarono gli spiritual, attinsero a diverse declinazioni della musica afroamericana per arricchire le proprie composizioni.

Negli anni Quaranta del Novecento iniziò a prendere piede sempre di più il dibattito sull'esistenza di una cultura "alta", fruita da persone appartenenti alle classi istruite e benestanti, e una cultura "bassa", consumata invece dalle masse. Nel 1939, Clement Greenberg (1909-1994) pubblicò il saggio *Avant-Garde and Kitsch*, in cui spiegò l'esistenza di un'arte "alta", d'avanguardia, e di una cultura "kitsch", che semplicemente imitava l'arte "alta" non raggiungendone la complessità e la qualità. Secondo Greenberg, l'*avant-garde* sarebbe stata prodotta dalla borghesia occidentale, al fine di creare una sorta di "schema" che l'arte avrebbe dovuto seguire per progredire nel tempo: le opere divennero così sempre più astratte, apparentemente senza significato, perché lo scopo principale era realizzare «Art for art's sake»; perfino le élite per cui questo tipo di arte era stata concepita se ne allontanarono: l'*avant-garde* si trasformò in una cultura riservata a pochissimi individui, e ciò costituì un pericolo per l'esistenza stessa della cultura in senso lato. Il *kitsch* rappresentava invece il rovescio della medaglia, essendo un fenomeno culturale comprendente arte popolare e commerciale (alcuni esempi sono i fumetti, le copertine dei giornali, i film di Hollywood, la musica di Tin Pan Alley); si trattava di un prodotto di quella rivoluzione industriale che urbanizzò le masse, e fu una delle conseguenze della maggiore alfabetizzazione della popolazione (un tempo imparare a leggere e scrivere era riservato a un numero ristretto di persone), per concedere anche alle masse un "diversivo" dalla vita di tutti i giorni. Il *kitsch* era solamente un simulacro della cultura autentica, qualcosa che viene ripetuto meccanicamente, tramite formule precostituite: per questi motivi, è facilmente consumabile da una vasta gamma di persone che non

vogliono o non possono impegnarsi nello studio e nelle riflessioni che l'arte "vera" comporterebbe.²⁰⁷ Alcuni anni più tardi, il filosofo Theodor W. Adorno (1903-1969) pubblicò il saggio *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell'ascolto* (1947), in cui scagliò una violenta invettiva contro la cosiddetta "musica di consumo". Secondo il filosofo, quest'ultima non veniva davvero ascoltata, e veniva apprezzata dalle persone solo in quanto riconoscibile grazie a una melodia semplice da ricordare. Svuotata di ogni significato profondo, quella musica diventava per Adorno un sottofondo e nulla di più,²⁰⁸ e non godeva di alcuna dignità artistica. In questa categoria rientravano anche gli spiritual, sui quali il filosofo espresse un giudizio piuttosto negativo (seppur molti anni dopo, nel 1989), spingendosi a implicare che apprezzare questi canti significava apprezzare la condizione di schiavitù che aveva dato loro origine.²⁰⁹ La critica di Adorno risulta quindi un po' troppo *tranchant*: raggruppando sotto l'etichetta di "musica di consumo" un genere come lo spiritual, trascurò la sua eredità piuttosto ingombrante, e non lo considerò da una prospettiva più etnomusicologica.

Per Tippett, accostare cultura "alta" e cultura "bassa" nella sua opera fu un processo naturale. Seppure *A Child of Our Time* avesse un'impostazione senza dubbio classica e dunque appartenesse all'ambito della musica colta, utilizzare gli spiritual afroamericani fu quasi una necessità, dopo aver realizzato che utilizzare i corali bachiani sarebbe stato troppo anacronistico e che la musica tradizionale ebraica non avrebbe avuto alcun impatto sul pubblico (perché perlopiù sconosciuta). Oltre a essere la tradizione di origine popolare più conosciuta in quel momento nel mondo, il compositore era rimasto profondamente colpito dalla potenza espressiva di quei canti, che scaturivano da contesti di grandi sofferenze. Questa scelta, dunque, è perfettamente in linea con la predisposizione di Tippett a trattare la tematica del rifiuto verso l'altro, di cui la schiavitù e poi la segregazione erano solo una delle tante, orribili facce.

Tippett è stato dunque in grado di armonizzare la scelta di un genere prettamente europeo e di lunga tradizione, volto alla riflessione e all'espressione di concetti universali, con i canti popolari afroamericani. Il risultato di questa operazione piuttosto complessa è un lavoro in cui singoli elementi muovono tutti nella stessa direzione: riflettere sulle ombre e sul caos che hanno spesso contraddistinto la storia dell'umanità, al fine di trovare degli appigli e delle soluzioni che potrebbero permettere agli uomini di vivere in armonia e serenità.

²⁰⁷ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in: *Art and Culture. Critical Essays*, a cura di Clement Greenberg, Boston, Beacon Press, 1965, pp. 3-21

²⁰⁸ Theodor W. Adorno, *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell'ascolto*, in: *Adorno Fromm Horkheimer Löwenthal Marcuse Pollock. La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, a cura di Enrico Donaggio, Torino, Einaudi, 2005, pp. 118-156:118-122

²⁰⁹ Theodor W. Adorno, *Perennial Fashion – Jazz*, in: *Critical Theory and Society. A Reader*, a cura di Stephen Eric Bronner e Douglas MacKay Kellner, New York London, Routledge, 1989, pp. 199-209:200

Questo fa di *A Child of Our Time* un'opera piuttosto in anticipo rispetto a certi gusti postmoderni che si svilupperanno nella seconda metà del secolo in campo musicale. Le opere musicali postmoderne erano infatti piuttosto eclettiche e tendevano, tra le altre cose, a includere citazioni da altre culture musicali, a eliminare le barriere tra cultura "alta" e cultura "bassa" e a non privilegiare una struttura unitaria, presentando anche qualche discontinuità: si tratta di caratteristiche che ritroviamo proprio nell'opera di Tippett. Seppur gli spiritual fossero già stati abbastanza sdoganati nel momento in cui venne composto *A Child of Our Time*, è comunque singolare per l'epoca la scelta di utilizzarli in maniera così estensiva, al punto di influenzare la composizione stessa della musica, e di conferire loro un ruolo chiave all'interno di un'opera di stampo classico. Ciò dimostra ancora una volta quanto Tippett fosse di ampie vedute e quanto fosse consapevole della diversità musicale del mondo.

CAPITOLO 5: RICEZIONE E RIUTILIZZO DELLA MUSICA

Come abbiamo avuto modo di vedere, *A Child of Our Time* è un'opera che racchiude un messaggio estremamente potente. Dopo la première del 1944, l'opera iniziò a viaggiare per l'Europa, e successivamente intorno al mondo: concerto dopo concerto, Tippett si accorgeva che le persone, quale che fosse la loro nazionalità, professione od età, empatizzavano moltissimo con la musica da lui composta. In questo capitolo, analizzeremo in primo luogo come la musica di *A Child of Our Time* si sia diffusa nel mondo, dimostrando dunque la sua capacità di essere veramente universale; in secondo luogo, sulla scia del successo e del riconoscimento artistico ottenuto dall'opera, vedremo come John Krish, regista britannico incaricato di girare un documentario sull'apartheid negli anni Sessanta, abbia avuto l'idea di utilizzare proprio la musica di Tippett per raccontare la durissima situazione in Sudafrica.

5.1 Storia rappresentativa

A Child of Our Time fu uno dei lavori corali appartenenti al periodo bellico più eseguiti nel mondo (fu secondo in questo solo al *War Requiem* (1962) di Benjamin Britten).²¹⁰ Ciò ovviamente ne fece l'opera più conosciuta e rappresentata di Tippett a livello internazionale, dal momento che, come il compositore stesso ha affermato, poteva essere eseguita sia da professionisti che da dilettanti grazie al suo linguaggio musicale semplice e diretto.²¹¹ Tippett condusse personalmente circa un centinaio di performance in tutto il mondo.

La première di *A Child of Our Time* ebbe luogo all'Adelphi Theatre di Londra il 19 marzo 1944, quando la guerra era ancora lontana dal concludersi. Tippett si era sempre mostrato scettico nei confronti dell'idea di organizzare la performance di un'opera che aveva intenti chiaramente pacifisti durante il conflitto, ma il suo amico e compositore Britten, dopo aver sentito l'opera ed esserne rimasto entusiasta, gli fece cambiare idea in merito.²¹² Tippett avrebbe voluto eseguirla solamente con le forze musicali del Morley College e di alcuni amici, ma ciò non sarebbe stato fattibile: servivano dei professionisti. In qualche modo, vennero trovati i soldi per ingaggiare la London Philharmonic Orchestra, a cui si unirono il Morley College Choir e il London Region Civil Defence Choir, il tutto sotto la direzione di Walter Goehr. I solisti in questa occasione furono Joan Cross, Margaret McArthur, Peter Pears, e Roderick Lloyd; eccetto McArthur, che veniva dal Morley College, gli altri tre cantanti vennero invitati da Britten stesso, dal momento che era in contatto con

²¹⁰ Michael Steinberg, *Choral Masterworks* cit., p. 287

²¹¹ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 205

²¹² Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 52

la Sadler's Wells Opera, di cui facevano parte.²¹³ Tippett ricorda che la performance riuscì “imperfetta”, anche a causa del periodo bellico in cui erano immersi, ma che nonostante questo fu molto potente e comunicativa.²¹⁴ Le recensioni furono generalmente positive, come quella di John Amis su «The Musical Times», che, pubblicata nel febbraio 1944, servì da prefazione alla première, e descrisse le caratteristiche principali dell’opera;²¹⁵ sempre sullo stesso giornale, dopo la première, Edwin Evans lodò il lavoro, descrivendolo come «One of the major events of music in wartime», criticando però il fatto che la musica risultasse troppo intellettuale; «The Times» parlò dell’opera come «Strikingly original alike in conception and execution».²¹⁶ Ci fu però qualche diffidenza nei confronti dell’uso degli spiritual, che per alcuni, come Eric Blom, non si integravano bene con il resto della musica e rendevano l’oratorio un lavoro “discontinuo”; altri, come William McNaught, parlarono invece molto positivamente di come gli spiritual fossero bene armonizzati con il resto dell’opera.²¹⁷ Tippett divenne così una figura di spicco nel mondo musicale nel giro di una serata.²¹⁸

Vista l’accoglienza molto positiva, venne organizzata anche una performance per la radio della BBC nel gennaio 1945, che fu molto pubblicizzata dal «Picture Post». Poi, in febbraio, all’interno di un concerto di beneficenza volto ad aiutare i bambini polacchi che erano stati vittime della



3. Michael Tippett (in basso) ascolta le prove di *A Child of Our Time* per la performance della BBC, 3 marzo 1945 (Foto: Those Twentieth Century Blues)

²¹³ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., pp. 156-57

²¹⁴ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 89

²¹⁵ Ivi, pp. 89-90

²¹⁶ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 52

²¹⁷ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 91

²¹⁸ Ian Kemp, *Tippett* cit., p. 52

guerra, Tippett condusse l'opera alla Royal Albert Hall; il compositore ricorda che l'artista austriaco Oskar Kokoschka (1886-1980), che aveva avuto modo di conoscere, disegnò la copertina del programma;²¹⁹ quest'ultimo, contenuto nel Britten Pears Arts Integrated Catalogue, riporta infatti un disegno siglato "OK" raffigurante Cristo sulla croce,²²⁰ probabilmente in analogia alla tematica dell'opera.

Dopo queste prime performance, avvenute in patria e in tempi difficili, *A Child of Our Time* iniziò ad essere eseguita in giro per l'Europa. Tippett ricorda infatti che dopo la fine del conflitto, la sua musica acquisì sempre maggior interesse e lui iniziò a ricevere inviti per presenziare a concerti dove si eseguivano le sue opere. La prima volta che si recò a sentire una performance dell'oratorio fuori dall'Inghilterra fu a Bruxelles, in Belgio, dietro invito del capo della Belgian Radio, Paul Collaer (che aveva sentito la trasmissione dell'opera da parte della BBC, e, avendola apprezzata, ne aveva comprato lo spartito per produrre l'opera in patria); dopo l'esecuzione, molte persone del pubblico si riunirono intorno a Tippett per ringraziarlo per essere stato capace di catturare l'essenza di quei tempi drammatici, mettendola in musica: questo fu solo il primo di una lunga serie di momenti in cui le persone si sarebbe riconosciute nella sofferenza e nella speranza espresse da quest'opera.²²¹ Poco dopo la fine della guerra, l'oratorio venne eseguito ad Amburgo, in Germania, sotto la direzione di Hans Schmidt-Isserstedt; Howard Hartog, a cui era stato dato il compito di occuparsi della musica sulla Hamburg Radio, aveva sentito *A Child of Our Time* in una trasmissione radiofonica, e aveva deciso di montarne una performance.²²² In questa occasione però, dal momento che la Germania era ancora occupata, Tippett non fu invitato perché, essendo pacifista, non avrebbe indossato l'uniforme. Nel 1947, Tippett si recò poi a Budapest, in Ungheria, per condurre l'oratorio in prima persona per la Hungarian Radio, dietro invito del compositore Mátyás Seiber, che era rimasto assai colpito dopo aver sentito la première dell'opera. Tippett ricorda come si sia trattato di un'esperienza "strana": dovette infatti dirigere la propria opera cantata completamente in ungherese, a causa di disguidi e problematiche legati al coro.²²³

Negli anni Cinquanta, Tippett diresse l'oratorio anche a Lugano, in Svizzera, questa volta in lingua italiana; inoltre, sempre nello stesso periodo venne invitato ad ascoltare l'esecuzione condotta da Michael Gielen a Vienna. Nel 1953 ci fu invece un'esecuzione dell'opera non proprio riuscita a Torino, insieme all'orchestra della RAI diretta da Herbert von Karajan; i cantanti solisti erano star come Elisabeth Schwarzkopf, Elsa Cavelti, Nicolai Gedda e Mario Petri. Quest'ultimo, che aveva la

²¹⁹ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 158

²²⁰ <https://www.bpacatalogue.org/archive/PG-1945-0228#>

²²¹ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 192

²²² Ivi, p. 159

²²³ Ivi, p. 192

parte del basso, non riusciva a cantare i recitativi in maniera ottimale; nonostante svariate prove, anche in presenza di Tippett stesso, Petri non riuscì ad essere convincente. Inoltre, von Karajan decise di fare un intervallo in mezzo alla Parte II, cosa che non piacque affatto a Sir Michael.²²⁴ Sorprende che un'opera come questa sia stata affidata alla direzione di von Karajan, che si era unito al partito nazista non solo una volta, ma ben due: la prima a Salisburgo nell'aprile 1919, la seconda nel maggio 1933 a Ulm (la prima iscrizione era stata considerata non valida); oltre a essere stato coinvolto in vari concerti voluti dal regime nazista durante la Seconda guerra mondiale, von Karajan era anche stato inserito nella *Gottbegnadeten-Liste*²²⁵ come uno dei più importanti direttori d'orchestra del Reich.²²⁶ È probabile che la sua immagine sia stata riabilitata dopo la guerra, quando un tribunale Alleato lo giudicò non colpevole:²²⁷ infatti, nonostante questa pesante ombra sul suo passato, egli divenne uno dei più grandi direttori d'orchestra del secolo scorso. Allo stesso modo, anche il soprano Schwarzkopf si era iscritta al partito nel marzo 1940, e collaborò a varie iniziative volute dal Reich; disse però di essere stata costretta a iscriversi, e di aver semplicemente continuato a fare il suo lavoro.²²⁸ Ancora una volta, si avverte una discrepanza tra la tematica dell'opera e le persone che hanno gravitato intorno ad essa. È pur vero che tanti artisti sotto il regime nazista mantennero un atteggiamento ambiguo per salvaguardare la propria carriera; ma è anche vero che alcune persone finirono in prigione per le loro idee, proprio come Tippett.

Dagli anni Sessanta, *A Child of Our Time* iniziò ad essere eseguito in tutto il mondo. Nel 1962, fu la volta di Tel Aviv, in Israele; in questa occasione, si verificò una circostanza che ebbe dell'incredibile: tra il pubblico era presente anche il padre di Herschel Grynszpan, che rimase evidentemente colpito e commosso dalla musica ispirata dalla tragica azione di suo figlio e dalle sue drammatiche conseguenze.²²⁹ Successivamente, nel 1968, l'oratorio venne eseguito in Norvegia, per l'apertura del Festival di Bergen; Tippett la ricorda come un'altra performance preta di emozione.²³⁰

In America, l'oratorio venne eseguito diverse volte, sia sotto la direzione di Tippett, che sotto quella altrui. La première americana avvenne, secondo quanto riporta l'editore Schott (vedi Appendice),

²²⁴ Ivi, p. 196 e 206

²²⁵ Letteralmente "lista dei benedetti da Dio", venne istituita da Goebbels e Hitler nel 1944 e comprendeva tutti quegli artisti giudicati importanti per il Reich: scrittori, artisti, musicisti, attori che dovevano servire la propaganda culturale del Reich.

²²⁶ Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2007, p. 296

²²⁷ <https://www.britannica.com/biography/Herbert-von-Karajan>

²²⁸ Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich* cit., p. 559

²²⁹ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 261

²³⁰ Ivi, p. 240

presso la Columbia University nel 1952, con la Columbia University Chamber Orchestra²³¹ e il Columbia University Chorus diretti da Jacob Avshalomoff.²³² Solo molti anni dopo, nel 1965, Tippett si recò di persona ad Aspen, in Colorado, per assistere all'esecuzione dell'oratorio all'Aspen Music Festival.²³³ Poco dopo fu la volta di Baltimore, dove invece Tippett venne invitato per condurre personalmente l'oratorio al Goucher College for Girls; in questa occasione, Tippett notò con sorpresa come i cantanti maschi, di colore, fossero ordinandi cattolici di una università religiosa locale, cosa che aveva lo scopo di supportare l'unificazione delle comunità nere con quelle bianche. Nel 1977, l'oratorio venne eseguito a Houston (Texas) sotto la conduzione di Sir Charles Groves, poi a Boston, dove fu diretto con grande successo da Colin Davis e a Cleveland, dove Tippett lo diresse all'interno di un concerto interamente dedicato alla sua musica insieme a Lorin Mazeel; il Principe Carlo, all'epoca in visita negli Stati Uniti, prolungò il suo soggiorno per assistere alla rappresentazione.²³⁴ Nel gennaio 1978, *A Child of Our Time* debuttò a New York alla Carnegie Hall, con Colin Davis alla direzione della Boston Symphony e del Tanglewood Festival Chorus (mentre i solisti erano Norman Bailey, Alexander Stevenson, Lili Chookasian e Teresa Zylis-Gara);²³⁵ un paio di mesi dopo, Tippett in persona condusse la prima esecuzione con la Los Angeles Philharmonic Orchestra, con i cantanti Carmen Balthrop, Jennifer Jones, Michael Best, Marvin Hayes, e il Los Angeles Master Chorale and Interdenominational Choirs.²³⁶

Nel 1975, Tippett si recò nello Zambia (Africa meridionale) per assistere ad un'esecuzione dell'oratorio. In questa occasione, il coro era composto dall'unione di cantanti dello Zambia con alcuni cantanti inglesi espatriati, e venne diretto da John Cockin (ex studente della Guildhall School of Music di Londra); l'orchestra invece fu abbastanza rivoluzionata nella sua formazione (non essendo disponibili determinati musicisti), ma ad essa si aggiunse l'ottima sezione di ottoni della Zambian Police Band. Proprio per la sostituzione di alcuni strumenti musicali con altri, si trattò di una performance un po' bizzarra e atipica; Tippett descrisse comunque l'evento come commovente, e definì "impressionante" l'interpretazione degli spiritual da parte del coro.²³⁷

Nei suoi *memoirs*, Tippett ricorda poi alcune performance avvenute negli anni Ottanta. Nel 1981 il compositore condusse l'oratorio ad Atlanta, in Georgia: il coro utilizzato in quell'occasione era composto per la maggior parte da persone di colore, come lo era anche il pubblico presente, e tutte queste persone si riconobbero nella tematica dell'opera, assimilandola alla loro battaglia contro la

²³¹ Cfr. Appendice, Cronologia delle esecuzioni di *A Child of our Time*

²³² <https://www.nytimes.com/1952/04/26/archives/work-by-tippett-introduced-here-columbia-chorus-and-chamber.html>

²³³ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 250

²³⁴ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., pp. 252-257

²³⁵ <https://www.nytimes.com/1978/01/19/archives/music-bostonians-give-premiere-of-oratorio.html>

²³⁶ <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/875/a-child-of-our-time>

²³⁷ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 244

discriminazione e la violenza; inoltre, si dovette trattare di una performance davvero emozionante, dal momento che il pubblico si unì al coro per cantare gli spiritual, le canzoni della propria gente. Nel 1984, Tippett si recò a Tokyo, dove *A Child of Our Time* venne eseguito con dei solisti giapponesi, la Tokyo Symphony e un coro di studenti (che, con grande sorpresa del compositore, cantavano a memoria in lingua inglese); la performance venne diretta da Takashi Yamaguchi, che alla fine del concerto Tippett notò essere in lacrime: anch'egli era rimasto molto toccato da quella musica e da quelle tematiche, dal momento che, nato ad Hiroshima, si era salvato per poco dall'esplosione della bomba atomica. Nel 1985 l'oratorio venne eseguito in Brasile, legandosi idealmente alla situazione di quelli che Tippett ha definito "bambini abbandonati e rifiutati", probabilmente riferendosi alle tremende condizioni dei cosiddetti *meninos de rua*, condannati a una vita di stenti e criminalità dalla povertà che imperversava nel Paese. Un anno dopo, alla Festival Hall di Londra, *A Child of Our Time* venne eseguito sotto la conduzione di André Previn; in quell'occasione, Tippett ricorda la lettera ricevuta da parte di un medico tedesco studioso dell'AIDS che aveva assistito al concerto, che gli disse che collegava il tema dell'opera alle difficoltà e allo stigma sociale legati alle persone affette da questa malattia.²³⁸

Verso la fine della sua autobiografia, Tippett afferma che *A Child of Our Time* doveva ancora debuttare sia in Sudafrica che in Russia. Schott riporta delle performance successive all'anno di pubblicazione di *Those Twentieth Century Blues*, ovvero la performance a Johannesburg del giugno 1995, condotta da Victor Yampolsky con la SABC²³⁹ National Symphony Orchestra, e quella del marzo 1997 a San Pietroburgo alla St. Petersburg Philharmonic Hall con la St. Petersburg Philharmonic Orchestra e il St. Petersburg Philharmonic Choir. Per quanto riguarda la performance sudafricana, che ci interessa particolarmente in questa sede per un certo parallelismo tra la tematica e la musica dell'opera e il regime di apartheid appena destituito, le notizie a riguardo sono piuttosto scarse; si può supporre però che abbia avuto una qualche risonanza in una situazione così "post-traumatica" e delicata.

Negli anni Novanta, molti direttori d'orchestra illustri si confrontarono con *A Child of Our Time*. L'oratorio venne diretto, tra gli altri, da Peter Maxwell Davies nel 1994 ad Aberdeen (Inghilterra); da Vladimir Ashkenazy nel 1995 a Berlino (si sottolinea che il compositore è di discendenza ebrea); da Leopold Hager, sempre nel 1995, a Lussemburgo; da Simon Rattle, nel 1995, a Vienna (che molti anni dopo parlò dell'opera come uno dei grandi esempi di universalizzazione del conflitto e

²³⁸ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 260-261

²³⁹ Acronimo di South African Broadcasting Corporation.

dei suoi risultati); da Roger Norrington, nel 1998, a Londra e nello stesso anno da Garcia Navarro, a Madrid.

In occasione del centenario della nascita di Tippett, un'esecuzione di *A Child of Our Time* è stata organizzata dalla English National Opera alla fine di gennaio 2005, al Coliseum di Londra.²⁴⁰ In questo caso però si trattò più di una performance drammatizzata dell'oratorio, con coreografia e attori; la conduzione musicale fu affidata a Martyn Brabbins, l'allestimento a Jonathan Kent e lo stage design a Paul Brown, mentre i solisti furono Susan Gritton, Sara Fulgoni, Timothy Robinson e Brindley Sherratt.²⁴¹ Inoltre, la rappresentazione cadde nella settimana dei quarant'anni dalla liberazione dai campi di concentramento. Sempre nello stesso periodo, ci fu un'altra performance, stavolta alla St. Paul's Cathedral (Londra), in forma di concerto ma sempre condotta da Brabbins e con gli stessi solisti, questa volta in ricordo delle vittime dello tsunami del 2004.²⁴² L'oratorio venne anche eseguito, nel maggio dello stesso anno e sempre per celebrare il centenario della nascita del compositore, a Washington DC sotto la direzione di Robert Shafer alla Kennedy Center Concert Hall, con il Washington Chorus (composto di duecento persone) e i solisti Laquita Mitchell, Elizabeth Bishop, Don Frazure e Gordon Hawkins.²⁴³ In generale, in corrispondenza di questa ricorrenza, si osserva una grande rinascita dell'interesse verso *A Child of Our Time*, soprattutto in ambito anglosassone e nord-europeo: Schott riporta ben 109 esecuzioni avvenute nel 2005, prima e dopo del quale si registra una media che va dalle venti alle quaranta performance per anno.

Nel 2010, l'opera venne eseguita anche a Perth (Australia) alla St. Mary's Cathedral, sotto la direzione di Peter Tanfield e con la Faith Court Orchestra e i solisti della Western Australian Academy of Performing Arts; il direttore, parlando di *A Child of Our Time*, disse che Tippett la scrisse per affermare che «we all have this darkness, but also this potential of the light in us; and that we must not let the darkness swamp the light».²⁴⁴ L'opera fu poi eseguita nel 2018 in Thailandia, a ottant'anni dalla *Kristallnacht*, per commemorare le vittime dell'Olocausto, con il sostegno dell'ambasciata israeliana e l'Opera Siam al Thailand Cultural Centre; la conduzione fu

²⁴⁰ <https://web.archive.org/web/20160629153623/http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/a-child-of-our-time-no-coliseum-london-the-knot-gardens-scottish-opera-theatre-royal-glasgow-5345030.html>

²⁴¹ <https://en.schott-music.com/shop/authordata/performance/view/id/113215/sku/175102>

²⁴² <https://en.schott-music.com/shop/authordata/performance/view/id/113261/sku/175102>

²⁴³ <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/03/AR2005050301355.html>

²⁴⁴ https://www.waapa.ecu.edu.au/__data/assets/pdf_file/0006/113793/A-Child-of-Our-Time_Review_040810.pdf

affidata a Somtow Sucharitkul e le forze musicali furono la Siam Philharmonic e il Siam Orpheus Choir.²⁴⁵

Una performance piuttosto particolare dei cinque spiritual inseriti nell'opera è stata eseguita nel 2021 da Ars Nova, il coro dell'Università Federale del Minas Gerais, in Brasile: si tratta di una sorta di concerto virtuale che ha riunito più di venti coristi, che hanno registrato la propria parte individualmente; il tutto è stato poi montato insieme a immagini e filmati di reportage relativi ad alcune problematiche sociali che affliggono il Brasile, come le grandi disuguaglianze, il razzismo, la violenza contro le donne, la gestione della pandemia nel Paese.²⁴⁶

Quelle elencate sono solo alcune delle tantissime esecuzioni che *A Child of Our Time* ha avuto nel mondo, dimostrando come la diffusione e il riconoscimento di quest'opera siano stati davvero ampi a livello internazionale. Stupisce che in Italia, invece, l'oratorio non abbia incontrato lo stesso interesse (ci è nota solo un'unica esecuzione, quella di Torino del 1953).²⁴⁷ In generale, pare che l'opera non sia nota nella cultura popolare mondiale (come lo sono, ad esempio, la *Traviata* o la *Carmen*): una possibile motivazione si può trovare nella critica sollevata addirittura all'epoca della première nel 1944 da Edwin Evans su «The Musical Times», e che continuò ad essere ripetuta nel corso del tempo: secondo lui, la musica non rifletterebbe interamente lo spirito del testo, risultando troppo intellettuale per esprimerne le forti emozioni; per una parte del pubblico, dunque, potrebbe risultare di non immediata comprensione.²⁴⁸ Inoltre, il linguaggio letterario di Tippett è a tratti altamente simbolico, e anche questo potrebbe costituire uno scoglio per la comprensione. In ogni caso, la tematica delle emozioni è sempre molto complessa: un prodotto artistico in grado di emozionare una persona, può non suscitare alcuna reazione in un'altra; infatti, come abbiamo visto, molte persone si sono riconosciute nella musica dell'oratorio, e non è realistico pensare che fossero tutte estremamente colte. Trattandosi di un'opera con una tematica e un messaggio piuttosto importanti, sarebbe quindi auspicabile incentivarne le esecuzioni (quantomeno in Italia), ad esempio in programmi riguardanti le celebrazioni relative alla Giornata della memoria.

In ogni caso, Tippett ha detto, nella sua autobiografia:

It is probably every composer's dream that something he or she has written will reach an audience in the world at large. In my case, *A Child of Our Time* really does seem to have spoken its message in most parts of the globe.²⁴⁹

²⁴⁵ <https://embassies.gov.it/bangkok-en/NewsAndEvents/Pages/Tippett%E2%80%99s-Oratorio-%E2%80%9CA-Child-of-Our-Time%E2%80%9D.aspx>

²⁴⁶ <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/ars-nova-adapta-five-negro-spirituals-de-michael-tippett-a-realidade-brasileira>

²⁴⁷ Cfr. Appendice, Cronologia delle esecuzioni di *A Child of our Time*

²⁴⁸ Kenneth Gloag, *Tippett* cit., p. 90

²⁴⁹ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues* cit., p. 260-61

Il compositore si era quindi accorto di come le persone empatizzassero con la musica dell'oratorio mettendola in relazione alle proprie difficoltà e preoccupazioni. Come abbiamo specificato più sopra, Tippett aveva ommesso nomi, luoghi e date dalla narrazione, nell'intento di rendere la storia il più universale possibile. Dopo aver visto a quanti contesti diversi l'opera si è adattata e quante persone la hanno apprezzata, possiamo dire a ragione che l'obiettivo che il compositore si era prefissato è stato ampiamente raggiunto.

5.2 *Let my people go* di John Krish (1965)

Nel 1961, a circa vent'anni dalla sua composizione, la musica di *A Child of Our Time* venne riutilizzata in *Let my people go*, un documentario che si proponeva di descrivere e denunciare il regime di apartheid vigente in Sudafrica. La pellicola venne diretta dal regista inglese John Krish (1923-2016), conosciuto perlopiù per i suoi documentari dalla grande potenza emotiva, spesso realizzati con l'aiuto economico del governo, delle trade union o degli istituti di beneficenza.²⁵⁰ *Let my people go* gli venne commissionato dalla Committee to Boycott South African Goods, allo scopo di denunciare le violenze perpetrate sui neri da parte dei bianchi (al fine di educare la popolazione sul tema, che poco o nulla sapeva dell'apartheid), e dunque di boicottare l'acquisto di merci provenienti dallo Stato africano.²⁵¹ Il documentario venne scritto da Krish e Sam Napier-Bell con James Cameron (che era autore di resoconti affidabili riguardo la situazione in Africa), realizzato con la fotografia di Walter Lassally e, appunto, con la musica di *A Child of Our Time* (in particolare venne utilizzato l'arrangiamento di Tippett dello spiritual *Go Down, Moses*).²⁵² Nel marzo 1960 si verificò un evento determinante per la storia dell'apartheid: il massacro di Sharpeville, che mostrò al mondo la brutalità dei bianchi nei confronti dei neri; nonostante la produzione del documentario fosse già iniziata, alcuni filmati e fotografie dell'evento furono inclusi nella narrazione, conferendo ancora più ragion d'essere al lavoro.

Il Comitato che gli aveva commissionato il documentario, però, non poteva sostenere alcun costo per la sua realizzazione. Dunque, per far partire la produzione, Krish scrisse una lettera ai maggiori quotidiani inglesi affermando che sarebbe stato possibile avviarla se ogni lettore avesse donato alla causa non più di una sterlina. I soldi, fortunatamente, iniziarono ad arrivare, e Krish riuscì a creare un gruppo di persone disposte a lavorare senza compenso. La produzione, però, procedette un po' a singhiozzo, dato che le risorse economiche finivano velocemente, per tornare ad essere disponibili

²⁵⁰ <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/remembering-john-krish>

²⁵¹ <https://historyproject.org.uk/interview/john-krish>

²⁵² Patrick Russell, *Shooting the Message: John Krish*, in: *Shadows of Progress. Documentary Film in Post-War Britain*, a cura di Patrick Russell e James Piers Taylor, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 246-273:253

dopo qualche tempo. Alla fine, il film riuscì a vedere la luce: uscì nei cinema,²⁵³ ma non venne trasmesso molto alla televisione (eccetto nel nord-ovest dell'Inghilterra da parte di Granada Television).²⁵⁴ Ovviamente, dal momento che si trattava di un documentario divulgativo, era destinato ad essere visto da un vasto pubblico; però, il governo sudafricano trovava *Let my people go* estremamente pericoloso per l'immagine che dava del Paese e per questo fece pubblicare su molte importanti testate alcune dichiarazioni che avevano l'obiettivo di dissuadere le persone dal guardarlo.²⁵⁵ Comunque sia, la pellicola vinse un BAFTA e un premio nella Germania dell'Est, a Leipzig.²⁵⁶

Il documentario, lungo circa venti minuti, utilizza il *voice-over*, ed è proprio la voce di John Krish a parlare e descrivere gli avvenimenti.²⁵⁷ È costituito da due tipologie di materiale: filmati autentici (talvolta ottenuti per vie traverse) brillantemente montati tra loro, e ricostruzioni drammatiche girate da Krish per narrare determinati accadimenti che egli riteneva significativi. Tra i primi troviamo filmati che mostrano com'era la vita in Sudafrica, con tutte le restrizioni e i divieti riguardanti le persone di colore, e la vita privilegiata condotta dai bianchi, ma anche scene di lavoro effettuato in condizioni proibitive da ragazzi e donne africane, e infine i filmati delle proteste e del massacro di Sharpeville. Tra i secondi troviamo le macroscene del documentario, basate su episodi raccontati da Padre Trevor Huddleston:²⁵⁸ le elenchiamo di seguito insieme alla loro collocazione nel documentario.

- Dopo il montaggio introduttivo: un bambino bianco, nonostante fosse stato investito, non viene fatto soccorrere dall'ambulanza guidata da due infermieri di colore arrivata tempestivamente, per volere delle persone bianche che si erano radunate intorno a lui.
- Intorno ai quattro minuti: un ragazzo di colore, a cui viene richiesto di esibire il proprio passaporto²⁵⁹ da parte di due poliziotti bianchi, non è in grado di produrlo perché non lo ha con sé; viene quindi arrestato e portato a processo e il giudice, ovviamente bianco, lo ritiene colpevole (nonostante il ragazzo abbia semplicemente lasciato il passaporto a casa).

²⁵³ <https://www.theguardian.com/film/2016/may/23/john-krish-obituary>

²⁵⁴ Patrick Russell, *Shooting the Message: John Krish* cit., p. 253

²⁵⁵ Cara Moyer-Duncan, *Representations of Apartheid and Resistance in Documentary Film*, in «History Compass», vol. nr. 10, 2012, pp. 105-118:107

²⁵⁶ Cfr. <https://historyproject.org.uk/interview/john-krish>

²⁵⁷ Cfr. <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6aebc112>

²⁵⁸ Padre Trevor Huddleston fu uno dei maggiori attivisti bianchi impegnati contro l'apartheid.

²⁵⁹ Il passaporto era una delle misure discriminatorie in vigore in Sudafrica. Si trattava di un documento legale che le persone di colore dovevano portare con sé ogni qual volta entrassero e rimanessero in un'area frequentata da bianchi. Esistente in Sudafrica sin dall'inizio dell'Ottocento, nel 1952 venne regolarizzato in tutto il Paese.

- Intorno ai sei minuti: un ragazzino di colore viene privato del proprio passaporto e arrestato, ma fortunatamente, dal momento che appartiene a una missione, viene difeso dal prete (bianco) che lo ha in custodia di fronte alla polizia.
- Intorno ai quattordici minuti si descrive un'altra problematica, sottolineando come nemmeno le persone bianche fossero al sicuro: un uomo bianco viene convocato di fronte a dei funzionari e accusato di essere di discendenza nera da parte di madre (che è morta tempo addietro), cosa che ovviamente diventerà fonte di problemi per lui e la sua famiglia.

Passando alla musica, Krish ha scelto di aprire il documentario con una canzone del 1950, *Hey Neighbour!* (eseguita dal duo comico inglese Flanagan & Allen):²⁶⁰ il tono della canzone allegro e spensierato è in netto contrasto con le fotografie che scorrono sotto i nostri occhi, dato che mostrano immagini di violenza da parte della polizia e volti preoccupati e tesi di persone di colore. Inoltre, si nota un'ironia piuttosto amara nella scelta di utilizzare un brano in cui chi canta si rivolge in modo amichevole al proprio *neighbour* (vicino di casa): potrebbe essere infatti una metafora per indicare come in Sudafrica bianchi e neri vivessero insieme, ma in una situazione tutt'altro che distesa e di fratellanza.

Abbiamo già menzionato come Krish abbia scelto *Go Down, Moses* nell'arrangiamento di *A Child of Our Time* come motivo portante di tutto il documentario, utilizzandolo in punti e scene salienti. Inoltre, il titolo stesso del film deriva da una parte del testo dello spiritual (che abbiamo riportato sopra).²⁶¹ Non avendo fondi per pagare né l'orchestra, né il coro, né il basso che canta la melodia principale, il regista decise di fare richiesta alla Musician's Union e riuscì infine ad avere un'orchestra e un coro di cinquanta elementi ciascuno, condotto da Marcus Dods. Tippett, inoltre, gli diede lo spartito gratuitamente. Krish ricorda il pomeriggio in cui registrarono il brano come il più commovente della sua vita lavorativa, dal momento che tutti i musicisti e i coristi coinvolti eseguirono la performance con grande pathos.

Non ci è nota la motivazione che portò Krish a scegliere proprio questo brano di *A Child of Our Time*. È probabile che Krish stimasse semplicemente il compositore, e che ritenesse quell'arrangiamento di quel brano particolare perfetto per i concetti che voleva esprimere. Infatti, *Go Down, Moses* è un'ottima scelta in questo contesto: abbiamo già spiegato sopra il significato di questo spiritual, che nell'oratorio di Tippett va ad istituire un parallelo con la condizione degli ebrei in Europa e viene significativamente definito «Spiritual di rabbia»; in questo nuovo contesto, lo

²⁶⁰ <https://www.discogs.com/it/release/5367711-Bud-Flanagan-And-Chesney-Allen-Underneath-The-Arches-Hey-Neighbour>

²⁶¹ <https://historyproject.org.uk/interview/john-krish>

spiritual “torna” alla sua gente, caricandosi però di nuovi significati: Krish ha voluto esprimere l’urgenza di liberare le persone di colore dalla segregazione razziale dell’apartheid, al fine di permettere loro di condurre un’esistenza più dignitosa e libera.

Go Down, Moses viene utilizzato come colonna sonora nelle seguenti scene:

- All’inizio: dopo la scena in cui il bambino bianco viene investito (come indicato sopra, si tratta di una delle scene ricostruite da Krish). A Port Elizabeth, in Sudafrica, un bambino bianco venne investito; ovviamente, venne chiamata un’ambulanza: quando arrivò, però, si scoprì che gli infermieri che la guidavano erano di colore. In Sudafrica, infatti, esistevano ambulanze per bianchi ed ambulanze per neri (una distinzione che ovviamente valeva per tanti altri ambiti); le ambulanze per persone di colore, in situazioni di emergenza, potevano trasportare pazienti bianchi. In questo caso, però, le persone bianche che stavano attorno al bambino non permisero ai due infermieri neri di portarlo all’ospedale e decisero di aspettare che arrivasse l’ambulanza per i bianchi. Quest’ultima arrivò, alla fine, ma purtroppo il bambino morì durante il trasporto in ospedale. La musica viene utilizzata alla fine della narrazione, mentre l’ambulanza guidata dai due uomini di colore fa marcia indietro, e l’accrocchio di persone bianche discute animatamente. L’intento della scena è molteplice: si vuole sia informare sul fatto che esistessero distinzioni tra bianchi e neri anche su una materia importante come la salute, sia sottolineare la stupidità della segregazione e più in generale del razzismo, dal momento che le persone bianche erano così ottuse da preferire che il bambino restasse in mezzo alla strada piuttosto che farlo portare in ospedale da due persone nere. Inoltre, il fatto che si trattasse di un bambino, cioè un individuo probabilmente ancora privo di sovrastrutture mentali e pregiudizi, rende la vicenda ancor più difficile da ascoltare.
- A metà: quando si parla dei bambini neri che, pur andando a scuola, non diventavano ambiziosi perché venivano insegnati loro i lavori che avrebbero dovuto svolgere una volta adulti (ad esempio, vangare la terra); se lavorare nella città non fosse piaciuto loro, potevano sempre tornare nelle riserve (luoghi brulli e selvaggi dove è comunque difficile vivere). La musica è utilizzata come sottofondo di alcuni filmati autentici, in cui si vedono sia giovani neri che vanno a lavorare nelle città (a differenze di donne, bambini e uomini anziani che rimangono nelle riserve) e scendono in massa dal treno, sia scene di lavoro duro nelle miniere e nei campi (in particolare si vede una donna che conduce faticosamente un aratro con un bambino molto piccolo legato sulla schiena). La musica in questo caso rende estremamente drammatica la narrazione filmica, dal momento che le immagini, da sole,

sono molto dure, difficili da accettare. Nella mente risuona una domanda: “Perché tutto questo?”

- Alla fine: dopo la descrizione dei fatti di Sharpeville, quando vengono mostrate le immagini del massacro con uomini e donne a terra. Anche qui, ovviamente, la musica aggiunge drammaticità alla narrazione di un fatto storico che evidenziava come le persone di colore aspirassero semplicemente a non vivere più nell’oppressione.

Il massacro di Sharpeville avvenne il 21 marzo del 1960. La violenza venne perpetrata dai bianchi nei confronti dei neri, che si erano riuniti per protestare contro le leggi riguardanti il “passaporto” per i neri, invocandone l’abolizione. In quel periodo, infatti, queste leggi discriminatorie erano state rinforzate, e anzi estese anche alle donne (che protestarono in maniera decisa, proprio come gli uomini). La protesta era stata organizzata da una scissione dell’African National Congress (ANC), ovvero il Pan-Africanist Congress (PAC), che aveva incoraggiato le persone di colore a bruciare i propri passaporti. Il governo si sentì estremamente minacciato da queste dimostrazioni: durante la manifestazione del 21 marzo, quando ventimila persone di colore si erano radunate a Sharpeville (a 50 chilometri a sud di Johannesburg), mandò l’esercito, con armi e blindati, che sparò sulla folla: 250 persone in tutto furono colpite, e 68 rimasero uccise. In seguito, venne dichiarato lo stato di emergenza in Sudafrica, e il PAC e l’ANC vennero dichiarati fuorilegge.²⁶² Fu proprio questo l’evento che suscitò critiche internazionali al regime dell’apartheid, iniziando a far parlare di una situazione assolutamente preoccupante. Nonostante questo, gli occhi del mondo si fissarono sul Sudafrica solo negli anni Ottanta, quando divenne chiaro a tutti che l’apartheid era un regime fortemente discriminatorio e oppressivo nei confronti dei neri, che andava condannato.²⁶³

Let my people go si chiude su delle parole piuttosto emblematiche: «This is the land of sunshine. But the darkness approaches», ad indicare come il Sudafrica, tradizionalmente visto come una terra dove splende sempre il sole (e quindi dove c’è luce, metafora per gioia, libertà, spensieratezza), si preparasse ad affrontare ancora dei periodi bui, caratterizzati dal razzismo e dalle violenze da parte dei bianchi. In questa frase, volendo, possiamo vedere un parallelismo (o quantomeno un’affinità tematica) con l’apertura di *A Child of Our Time*: «The world turns on its dark side».

In un’intervista, parlando dei suoi film, Krish ha dichiarato:

There is one thing that is common to all my films which I've recently discovered, and that is they are all made with a plea against indifference, the one sin I think of which is unforgivable. Not that anything should

²⁶² Il PAC continuò però a lavorare in maniera clandestina nel Paese e fuori di esso per portare avanti la propria battaglia contro il governo. Nel 1990 venne riabilitato come normale partito.

²⁶³ Nancy L. Clark, William H. Worger, *South Africa. The rise and fall of Apartheid*, London and New York, Routledge, 2013, p. 5

be unforgivable but I find indifference the most difficult of human weaknesses to tolerate and to forgive. Indifference with the people with whom I am working, but the indifference of the world at large to the problems that are continually in front of us.²⁶⁴

Questo ci fa capire come l'obiettivo di Krish fosse quello di portare all'attenzione del mondo un problema serio e reale, al fine di scuotere le coscienze e risvegliarle da quell'indifferenza che tanto detestava. Sicuramente, si tratta di un punto in comune con il pensiero e la poetica di Tippett.

È interessante anche constatare come *Go Down, Moses* sia passato dall'essere un canto che esprimeva la volontà di essere liberati dalla schiavitù negli Stati Uniti, a simboleggiare la sofferenza degli ebrei d'Europa durante la Seconda guerra mondiale nell'oratorio di Tippett, e infine a drammatizzare la narrazione dei crimini dell'apartheid, altra grande forma di discriminazione. Il punto nodale è sempre lo stesso, seppur declinato diversamente: esprimere una forte aspirazione alla libertà, propria, e, per estensione, del proprio popolo.

Infine, una curiosità: appena quattro anni più tardi, nel 1965, è stato prodotto un altro film con un titolo in parte identico a quello di Krish: si tratta di *Let My People Go: The Story of Israel*, relativo alla storia degli ebrei e alla creazione dello Stato di Israele. Diretto da Marshall Flaum e prodotto da David Wolper, con musica di Marc Lavry e narrazione di Richard Basehart, il film venne nominato all'Oscar. La musica di Tippett non venne impiegata in questo documentario, visto che Lavry compose musica originale. È possibile che il titolo sia stato ispirato proprio dall'opera di Krish.

²⁶⁴ Cfr. <https://historyproject.org.uk/interview/john-krish>

CONCLUSIONI: UN ORATORIO PER LA NOSTRA CONTEMPORANEITÀ

Come spesso accade con le opere dei grandi artisti, *A Child of Our Time* è un'opera dalla doppia valenza: pur essendo evidente il suo radicamento nel Novecento e nei fatti legati alla Seconda guerra mondiale, si configura anche come lavoro estremamente contemporaneo, in grado di adattarsi benissimo ai tormentati tempi in cui viviamo.

L'oratorio, composto circa ottant'anni fa, ha preso ispirazione da fatti che non vengono mai esplicitamente menzionati nella narrazione (Tippett stesso definì «nameless hero» il protagonista della storia):²⁶⁵ ciò lo rende universale e senza tempo, e i temi e le riflessioni che contiene sono sostanzialmente validi per ogni epoca. Il punto nodale dell'opera è costituito infatti da una riflessione sull'umanità dell'essere umano verso i propri simili,²⁶⁶ sulle ingiustizie e sofferenze che sono inflitte molto spesso ai più deboli e agli oppressi, cosa che si osserva in modo trasversale lungo tutta la storia e in tutte le parti del mondo. Nonostante ciò, Tippett si era comunque posto l'obiettivo di considerare, oltre agli oppressi, anche gli oppressori,²⁶⁷ cercando di comprendere l'oscurità che giace in ognuno di noi, accettarla e governarla al meglio; una sorta di indagine sulla natura umana, in grado di essere tanto egoista e crudele quanto compassionevole e amorevole verso l'altro. Tippett infatti non si arrese solo a considerazioni pessimistiche e prive di speranza: l'opera si chiude, come abbiamo visto, su una nota positiva, che auspica una nuova primavera per il mondo e per i suoi popoli, all'insegna dell'armonia e della fratellanza. Il proposito del compositore era quello di creare un'opera contemplativa, che facesse riflettere lo spettatore sugli eventi suscitando in lui quei sentimenti di compassione, tolleranza, accettazione delle proprie luci e ombre e il rifiuto di qualsiasi stereotipo in grado di provocare divisioni e di bloccare l'espressione della propria umanità.²⁶⁸

Ma *A Child of Our Time* è anche un'opera profondamente figlia della sua epoca. Ricchissima di suggestioni diverse, in essa troviamo riflessi il clima della guerra, l'antisemitismo (e collateralmente anche le discriminazioni nei confronti dei neri), la contestazione del nazismo e la difesa dei più deboli tramite l'adesione agli ideali della sinistra, il pacifismo, l'ispirazione proveniente da due poeti contemporanei come T.S. Eliot e Wilfred Owen e la teoria psicanalitica di Carl G. Jung. Musicalmente parlando, ci troviamo davanti a un'opera difficilmente collocabile in una corrente artistica definita: spaziando dalla tipologia dell'oratorio religioso barocco nella struttura concepita da grandi maestri quali Bach e Handel agli spiritual afroamericani, mai integrati prima in maniera

²⁶⁵ Michael Tippett, *The nameless hero: reflections on A Child of Our Time*, in: *Tippett on Music*, a cura di Meirion Bowen, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 178-184:178

²⁶⁶ Ivi, p. 181

²⁶⁷ Ivi, p. 284

²⁶⁸ *Ibidem*

così eloquente in un'opera di musica colta, l'opera si muove tra neoclassicismo, modernismo ed etnomusicologia. Grazie ad un notevole sforzo di integrazione musicale dei due linguaggi dell'oratorio e dello spiritual, Tippett è riuscito a far dialogare un genere tradizionale e un'espressione popolare, rendendo evidente come sia possibile esprimere gli stessi concetti e riflessioni anche con metodi non convenzionali, impiegando linguaggi che a prima vista sembrano incompatibili. La si può considerare una lezione sulla possibilità di comunicare e collaborare in quanto esseri umani, a dispetto di tutte le differenze che si crede di avere. Il grande impatto emotivo che *A Child of Our Time* ebbe sulle persone appartenenti a tempi e luoghi molto diversi tra loro è evidente nell'amplessima diffusione che ebbe nel mondo. Dopo il debutto a Londra nel 1944, ancora in tempo di guerra, la fama dell'opera (e di Tippett) iniziò a crescere, e negli anni fece il giro del mondo: dall'Europa all'America, dall'Africa al Giappone, dal Brasile al Sudafrica, diventò l'opera più famosa di Tippett, e riuscì a toccare le vite di tantissime persone che si sentirono coinvolte emotivamente dalla storia raccontata e dalla musica ascoltata. Inoltre, John Krish scelse di utilizzare *Go Down, Moses* nell'arrangiamento di Tippett come colonna sonora del suo documentario realizzato per protestare contro il regime dell'apartheid, altra storia di oppressione e rifiuto della diversità, a ulteriore riprova dell'adattabilità a contesti diversi del messaggio dell'oratorio.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, nel contesto di alcune riflessioni relative a *A Child of Our Time*, Tippett ricordò di aver assistito qualche anno prima ad un'esecuzione dell'opera in Germania: qui aveva notato che la maggior parte del pubblico e dei coristi non era probabilmente neanche nata all'epoca della Seconda guerra mondiale. Per il compositore, ascoltare quella musica significava tornare con la mente al terribile periodo in cui era stata scritta (l'ascesa di Hitler, il nazismo, la violenza antisemita, la guerra); ma Tippett si accorse con sorpresa che anche le altre persone percepivano l'opera vicina alla propria sensibilità e al proprio tempo, caratterizzato da una violenza sempre crescente (determinata da divisioni e diversità nazionali, razziali, religiose ed economiche) che secondo il compositore costituiva la minaccia più grande per la stabilità della società.²⁶⁹ Già all'epoca, quindi, Tippett si era accorto di quanto l'opera che aveva scritto fosse attuale, a riprova della ciclicità della storia.

Questo senso di divisione e incomunicabilità è tornato in anni ben più recenti. Nel luglio 2016, poco dopo il referendum per la Brexit, Mark Wigglesworth, direttore d'orchestra, scrisse un articolo su «The Guardian» relativamente ad una performance di *A Child of Our Time* che avrebbe diretto verso fine mese a Londra. Disse di essersi reso conto che l'opera si adattava alquanto all'atmosfera del periodo, caratterizzata dalla «disunità dell'Europa» e dal crescente isolamento delle persone in

²⁶⁹ *Ibidem*

una società tecnologicamente sempre più connessa. Osservò anche che nonostante l'opera costituisse un monito contro i pregiudizi e la xenofobia risalente agli anni Quaranta del Novecento, le cose non fossero cambiate affatto. Secondo lui, la soluzione a questo disorientamento generale era da ricercare nell'unità tra le persone e nell'ascolto dei messaggi che artisti come Tippett hanno sempre lanciato, soprattutto in periodi storici complessi.²⁷⁰

Si è parlato di “tormentati tempi in cui viviamo”: quando si è cominciato a lavorare a questa tesi, infatti, l'Italia stava lentamente cominciando a recuperare una qualche sorta di normalità e di equilibrio dopo la pandemia che aveva atterrito e paralizzato il mondo dal febbraio del 2020; a quell'epoca, la possibilità di una guerra in Europa non sfiorava neppure le nostre menti. Ritrovarsi ora, dopo sette mesi di conflitto tra Russia e Ucraina, a riflettere sul significato di questo oratorio e a dover constatare la drammaticità della situazione, dimostra ancor di più quanto la storia si ripeta ciclicamente, e come un reale ottimismo verso la costruzione di una società più giusta sia pressoché impossibile. La guerra, fonte di infinite sofferenze per tutti coloro che la combattono e per coloro che la subiscono, fa pensare tra le altre cose a quei bambini e ragazzi che, impotenti, hanno dovuto lasciare la propria casa insieme alle famiglie da un giorno all'altro, o, ancora peggio, a quelli che sono stati costretti a rimanere e a subire le sofferenze e gli orrori: anche loro sono *children of our time*, come lo sono tutti coloro che vivono in situazioni di sfruttamento, povertà e violenza. Va infatti tenuto ben presente che le guerre in altri Paesi del mondo non sono mai cessate, e che per alcuni costituiscono purtroppo la quotidianità; il conflitto attualmente in corso in Ucraina ci preoccupa maggiormente perché è come avere la “guerra dietro casa”, ma non dobbiamo dimenticare che il mondo, per un motivo o per l'altro, non è mai stato completamente in pace. Ciò che spaventa è che, considerati alcuni progressi fatti a livello di democrazia dopo la Seconda guerra mondiale in Europa, avremmo potuto ritenere remota, e a ragione, la possibilità di trovarci di nuovo punto a capo. Gli artisti, per la maggior parte, hanno sempre cercato di unire, di mandare messaggi di pace e di schierarsi dalla parte dei più deboli; la storia ci insegna che i loro appelli sono in parte caduti nel vuoto, e che gli interessi reali dei potenti sono sempre diretti altrove. Ci si chiede cosa penserebbe Tippett, di fronte ai fatti odierni e ad una contemporaneità sempre più complessa, in cui l'individuo, disorientato e spaventato, viene trascinato nel flusso schizoide degli eventi.

Si può concludere che *A Child of Our Time* continuerà ad essere un'opera moderna e ad adattarsi al contemporaneo finché l'essere umano continuerà ad essere indifferente, a discriminare, a dichiarare guerre, a perpetrare divisioni. Per contrastare questi atteggiamenti, le uniche cose che possiamo fare

²⁷⁰ <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/07/child-of-our-time-michael-tippett-conductor-mark-wigglesworth-bbc-proms>

come singoli sono cercare quanto più possibile di essere sempre accoglienti verso gli altri, di non alzare muri divisorii e di fare della gentilezza il nostro modo di relazionarci con il mondo. Se essere ottimisti per un miglioramento delle condizioni di tutti non è possibile, se cambiare il mondo non è in nostro potere, possiamo almeno cercare di raggiungere la consapevolezza di non aver fallito completamente come esseri umani dotati di compassione. Di dare sempre più rilievo alle nostre luci, piuttosto che alle nostre ombre.

Here is no final grieving, but an abiding hope

APPENDICE: cronologia delle esecuzioni di *A Child of Our Time*

La presente cronologia è redatta sulla base di notizie reperite dall'editore Schott, dall'autobiografia di Tippett *Those Twentieth Century Blues* e da altre fonti online.

Conductor: Walter Goehr Orchestra: London Philharmonic Orchestra March 19, 1944 London (United Kingdom), Adelphi Theatre — World premiere	November 12, 1963 Amsterdam (Netherlands)
	December 15, 1963 Utrecht (Netherlands)
Conductor: Michael Tippett February 1945 London (United Kingdom), Royal Albert Hall	January 16, 1964 Arnhem (Netherlands)
	January 17, 1964 Nijmegen (Netherlands)
After 1945 Bruxelles (Belgium)	Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra February 6, 1964 Liverpool (United Kingdom)
Conductor: Hans Schmidt-Isserstedt After the end of the war Hamburg (Germany)	Orchestra: Norwich Philharmonic Orchestra February 6, 1964 Norwich (United Kingdom)
Conductor: Michael Tippett 1947 Budapest (Hungary), Hungarian Radio	Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra May 14, 1964 Newtown (United Kingdom)
Conductor: Michael Tippett 1950s Lugano (Switzerland)	Orchestra: Royal College of Music Symphony Orchestra January 13, 1965 (United Kingdom)
Conductor: Michael Gielen 1950s Vienna (Austria)	Orchestra: BBC Symphony Orchestra February 2, 1965 London (United Kingdom), Royal Festival Hall — CD broadcast TV production
Conductor: Jacob Avshalomoff Orchestra: Columbia University Chamber Orchestra April 25, 1952 Columbia (United States of America), McMillan Theatre, Columbia University — National premiere	Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra February 6, 1965 Liverpool (United Kingdom)
Orchestra: Columbia University Chamber Orchestra April 26, 1952 Columbia (United States of America), McMillan Theatre, Columbia University	Orchestra: Norwich Philharmonic Orchestra February 6, 1965 Norwich (United Kingdom)
Conductor: Herbert von Karajan Orchestra: Orchestra di Roma della RAI February 20, 1953 Torino (Italia)	Orchestra: Hallé Orchestra February 28, 1965 (United Kingdom)
1962 Tel Aviv (Israel)	Orchestra: BBC Cardiff May 6, 1965 Llandaff (United Kingdom)
Conductor: Del Mar Orchestra: London Symphony Orchestra June 6, 1963 York (United Kingdom) — CD broadcast TV production	Summer 1965 Aspen, Colorado (United States), Aspen Music Festival

December 20, 1965 | Zagreb — CD broadcast TV production

Conductor: Michael Tippett
After 1965 | Baltimore, Maryland (United States),
Goucher College for Girls

Orchestra: Scottish National Orchestra
August 21, 1966 | Edinburgh (United Kingdom)

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
September 7, 1966 | Worcester (United Kingdom)

Orchestra: Scottish National Orchestra
November 11, 1966 | (United Kingdom)

Orchestra: Scottish National Orchestra
November 12, 1966 | (United Kingdom)

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
December 9, 1967 | Coventry (United Kingdom),
Coventry Cathedral

Orchestra: BBC Glasgow
March 3, 1968 | Aberdeen (United Kingdom),
Aberdeen University

1968 | Bergen (Norway), Bergen Festival

Orchestra: Bournemouth Symphony Orchestra
June 26, 1968 | Bath (United Kingdom)

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
November 13, 1968 | (United Kingdom)

Orchestra: Royal Philharmonic Orchestra
February 10, 1970 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Orchestra: BBC Bristol
January 20, 1971 | (United Kingdom) — CD broadcast
TV production

Orchestra: National Philharmonic Orchestra
February 1, 1972 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
May 25, 1972 | Birmingham (United Kingdom),
Birmingham University

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Society
August 10, 1972 | (United Kingdom)

Orchestra: BBC Symphony Orchestra
January 30, 1974 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
March 30, 1974 | Liverpool (United Kingdom)

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
August 19, 1974 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Orchestra: Royal Philharmonic Orchestra
August 20, 1974 | (United Kingdom)

Orchestra: London Philharmonic Orchestra
January 30, 1975 | (United Kingdom)

Orchestra: Scottish National Orchestra
February 7, 1975 | (United Kingdom)

Orchestra: Scottish National Orchestra
February 7, 1975 | (United Kingdom)

Orchestra: Scottish National Orchestra
February 8, 1975 | (United Kingdom)

Orchestra: Scottish National Orchestra
February 8, 1975 | (United Kingdom)

Orchestra: BBC Symphony Orchestra
February 15, 1975 | London (United Kingdom) — CD
broadcast TV production

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
April 4, 1975 | Liverpool (United Kingdom)

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
April 5, 1975 | Liverpool (United Kingdom)

Orchestra: Guildhall Symphony Orchestra
July 17, 1975 | (United Kingdom)

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
November 1, 1975 | (United Kingdom)

Orchestra: London Philharmonic Orchestra
November 30, 1975 |

Conductor: John Cockin
1975 | Zambia (Africa)

Orchestra: Norwich Philharmonic Orchestra
February 14, 1976 | Norwich (United Kingdom)

Orchestra: Royal Philharmonic Orchestra with
Croydon Philharmonic Society
May 15, 1976 | London (Thailand)

Conductor: Edward Cowie
Orchestra: University of Lancaster Students
March 1, 1977 | Lancaster (United Kingdom)

Orchestra: Bournemouth Symphony Orchestra
March 18, 1977 | Bournemouth (United Kingdom)

Orchestra: Philomusica
May 24, 1977 | (United Kingdom)

Conductor: Sir Charles Groves
1977 | Houston, Texas (United States)

Conductor: Colin Davis
1977 | Boston, Massachusetts (United States)

Conductor: Michael Tippett
1977 | Cleveland, Ohio (United States)

Conductor: John Pritchard
Orchestra: Trinity College of Music Symphony
Orchestra
June 30, 1977 | London (United Kingdom)

Orchestra: Thomas Tallis Society
December 4, 1977 | (United Kingdom)

December 11, 1977 | (United Kingdom)

Conductor: Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony
Chorus: Tanglewood Festival Chorus
January 1978 | New York, New York (United States),
Carnegie Hall

Conductor: Alldis
Orchestra: Wimbledon Symphony Orchestra
November 15, 1978 | London (United Kingdom)

Orchestra: Philharmonia Orchestra
January 20, 1979 |

Conductor: Michael Tippett
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
July 30, 1979 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

August 19, 1979 | Edinburgh (United Kingdom) —
National premiere

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
November 24, 1979 | (United Kingdom)

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
February 16, 1980 | (United Kingdom)

March 24, 1980 |

Orchestra: Scottish National Orchestra
August 19, 1980 | (United Kingdom)

Orchestra: BBC Symphony Orchestra
October 13, 1980 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Orchestra: Bournemouth Symphony Orchestra
November 9, 1980 |

Orchestra: Royal College of Music Symphony
Orchestra
December 4, 1980 |

Orchestra: London Symphony Orchestra
July 22, 1981 | Winchester (United Kingdom)

Conductor: Michael Tippett
1981 | Atlanta, Georgia (United States)

Orchestra: Hallé Orchestra
February 27, 1982 |

Orchestra: Hallé Orchestra
February 28, 1982 |

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
April 23, 1983 |

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
May 7, 1983 |

Orchestra: Philharmonia Orchestra
May 20, 1983 |

Orchestra: BBC Club Choir
June 1, 1983 |

Orchestra: Orchestral of St. Johns Smith Square
June 12, 1983 |

Conductor: Takashi Yamaguchi
Orchestra: Tokyo Symphony
1984 | Tokyo (Japan)

1985 | Brasil

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
February 28, 1985 |

Orchestra: Richmond Chamber Symphony
February 28, 1985 |

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
March 20, 1985 | (United Kingdom)

Orchestra: National Children's Orchestra of Scotland
May 18, 1985 |

Orchestra: Hallé Orchestra
May 26, 1985 |

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
August 19, 1985 |

Conductor: André Previn
1986 | London (United Kingdom), Festival Hall
Orchestra: Latvian National Symphony Orchestra
March 20, 1986 |

Orchestra: Scottish National Orchestra
March 21, 1986 |

Orchestra: Scottish National Orchestra
March 22, 1986 |

Orchestra: Royal Philharmonic Orchestra
June 13, 1986 |

Orchestra: Royal Philharmonic Orchestra
June 15, 1986 |

Orchestra: Academy of St. Martin in the Fields
September 23, 1986 |

Orchestra: Jerusalem Symphony Orchestra
January 14, 1987 |

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
April 1, 1987 | Nottingham (United Kingdom)

Orchestra: Royal College of Music
May 19, 1987 | London (United Kingdom)

Conductor: John Pritchard
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
July 17, 1987 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Orchestra: Trinity College of Music Symphony
Orchestra
December 9, 1987 |

Orchestra: Royal Northern College of Music Orchestra
January 20, 1988 |

Orchestra: London Symphony Orchestra
March 13, 1988 |

Orchestra: English Northern Philharmonica
March 19, 1988 |

Orchestra: Bournemouth Symphony Orchestra
October 16, 1988 |

Orchestra: Bournemouth Symphony Orchestra
October 17, 1988 |

Orchestra: Oxford University Music Society
February 24, 1989 |

March 11, 1989 |

Orchestra: East of England Orchestra
July 2, 1989 | (United Kingdom)

Orchestra: Royal Philharmonic Orchestra
July 8, 1989 |

Orchestra: London Chamber Music Society
March 23, 1990 |

Orchestra: Scottish Chamber Orchestra
May 5, 1990 |

Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
July 28, 1990 |

Orchestra: Dartington College of Arts Studentss
August 1, 1990 | Dartington (United Kingdom)

Orchestra: Philharmonia Orchestra
October 30, 1990 |

Orchestra: Oxford Orchestra
November 3, 1990 |

Orchestra: Crawley Choral Society
November 11, 1990 | (United Kingdom)

Orchestra: Hallé Orchestra
November 15, 1990 | (United Kingdom)

November 29, 1990 | (United Kingdom)

Orchestra: Uppingham School Students
February 22, 1991 | (United Kingdom)

Orchestra: London Bach Orchestra
March 6, 1991 | (United Kingdom)

Orchestra: Uppingham School Students
March 15, 1991 | (United Kingdom)

May 11, 1991 |

Orchestra: Roseberry Orchestra
June 4, 1991 | (United Kingdom)

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
September 21, 1991 |

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
September 24, 1991 |

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
September 25, 1991 |

Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
September 28, 1991 |

October 26, 1991 |

October 26, 1991 |

October 27, 1991 |

Orchestra: Huddersfield Polytechnic
November 24, 1991 |

Conductor: Andrew Davis
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
September 11, 1992 | London (United Kingdom),
Royal Albert Hall

February 19, 1994 | Swindon (United Kingdom), St.
Mark's Church

Conductor: Michael Nicholas
Orchestra: Norwich Philharmonic Orchestra
March 13, 1994 | Norwich (United Kingdom), St.
Andrew's Hall

Conductor: Keith Elcombe
Orchestra: Manchester University Orchestra
March 16, 1994 | Manchester (United Kingdom),
Manchester University

Orchestra: Southern Pro Musica
March 19, 1994 | Chichester (United Kingdom),
Chichester Cathedral

Orchestra: Münchner Symphoniker
March 22, 1994 | München (Germany)

April 30, 1994 | Connecticut (United States of America),
Middletown

Conductor: Peter Maxwell Davies
Orchestra: The Haddo House Concert Orchestra
May 1, 1994 | Aberdeen (United Kingdom), Haddo
House

Conductor: Peter Maxwell Davies
Orchestra: The Haddo House Concert Orchestra
May 1, 1994 | Aberdeen (United Kingdom), Haddo
House

May 13, 1994 | Bozen (Italy), Walterhaus

Conductor: Rainer Koch
Orchestra: Philharmonisches Orchester der Stadt
Bielefeld
May 13, 1994 | Bielefeld (Germany)

May 21, 1994 | Delaware (United States of America),
Wilmington

Conductor: Nicholas Cleobury
Orchestra: Britten Sinfonia
May 22, 1994 | London (United Kingdom), Adelphi
Theatre

Conductor: Richard Dufallo
Orchestra: Dutch Radio Philharmonic
July 8, 1994 | Amsterdam (Netherlands),
Concertgebouw

Conductor: Richard Dufallo
Orchestra: Dutch Radio Philharmonic
July 9, 1994 | Amsterdam (Netherlands),
Concertgebouw

Conductor: John Cole
July 16, 1994 | Taunton (United Kingdom), St. Mary's
Church

Conductor: Nicholas Cleobury
Orchestra: Britten Sinfonia
July 30, 1994 | Canterbury (United Kingdom),
Canterbury Cathedral

Conductor: Nicholas Cleobury
Orchestra: Britten Sinfonia
September 5, 1994 | Wrocław (Poland), St. Mary
Magdalen Cathedral — National premiere

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Donau-Sinfonieorchester Budapest
September 24, 1994 | Kreigstetten (Switzerland)

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Donau-Sinfonieorchester Budapest
September 25, 1994 | Kreigstetten (Switzerland)

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: Hallé Orchestra
October 2, 1994 | Manchester (United Kingdom), Free
Trade Hall

Orchestra: Ulster Orchestra
October 15, 1994 | Belfast (United Kingdom),
Londonderry

Conductor: Osmo Vänskä
Orchestra: Sinfóníuhljómsveit Íslands (Iceland
Symphony Orchestra)
October 20, 1994 | Reykjavík (Iceland)

Conductor: Manfred May
Orchestra: Sinfonietta Saarbrücken
November 1, 1994 | Trier (Germany)

Conductor: Thomas Dausgaard
Orchestra: Malmö Musikteaters Orkester
November 3, 1994 | Malmö (Sweden)

Conductor: Thomas Dausgaard
Orchestra: Malmö Musikteaters Orkester
November 3, 1994 | Malmö (Sweden)

Conductor: Thomas Dausgaard
Orchestra: Malmö Musikteaters Orkester
November 5, 1994 | Malmö (Sweden)

Conductor: Thomas Dausgaard
Orchestra: Helsingborgs Symfoniorkester
November 6, 1994 | Helsingborg (Sweden)

Conductor: Philip Moore
Orchestra: York Musical Society Orchestra
November 12, 1994 | York (United Kingdom), York
Minster

Conductor: Philip Ledger
Orchestra: Nottingham Education Symphony Orchestra
November 13, 1994 | Nottingham (United Kingdom),
Albert Hall

Orchestra: South Yorkshire Symphony Orchestra
November 19, 1994 | Sheffield (United Kingdom),
Sheffield Cathedral

Orchestra: Manchester Mozart Orchestra
November 26, 1994 | Ripon (United Kingdom), Ripon
Cathedral

Orchestra: University of Warwick Orchestra
December 5, 1994 | Coventry (United Kingdom),
University of Warwick

Conductor: Vladimir Ashkenazy
Orchestra: Deutsches Symphonie Orchester Berlin
January 7, 1995 | Berlin (Germany), Philharmonie

Conductor: Vladimir Ashkenazy
Orchestra: Deutsches Symphonie Orchester Berlin
January 8, 1995 | Berlin (Germany), Philharmonie

Conductor: Leopold Hager
Orchestra: RTL Symphony Orchestra
January 13, 1995 | Luxembourg (Luxembourg)

January 20, 1995 | Pennsylvania (United States of
America), Philadelphia

Conductor: Wolfgang Schafer
Orchestra: Collegium Musicum Freiburg
January 29, 1995 | Frankfurt/Main (Germany), Alte
Oper

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: London Symphony Orchestra
February 5, 1995 | London (United Kingdom),
Barbican Hall

Conductor: Joshard Daus
Orchestra: Staatsorchester Rheinische Philharmonie
February 12, 1995 | Oppenheim (Germany),
Katharinenkirche

Conductor: Joshard Daus
Orchestra: Staatsorchester Rheinische Philharmonie
February 20, 1995 | Oppenheim (Germany),
Katharinenkirche

Orchestra: Vancouver Symphony Orchestra
March 9, 1995 | Vancouver (Canada)

Orchestra: Vancouver Symphony Orchestra
March 10, 1995 | Vancouver (Canada)

Orchestra: Vancouver Symphony Orchestra
March 11, 1995 | Vancouver (Canada)

Conductor: Anne Overbye
Orchestra: Bergen Opera Orchestra
March 26, 1995 | Bergen (Norway), Grieghallen

Conductor: Simon Rattle
Orchestra: CBSO
March 29, 1995 | Wien (Austria), Konzerthaus

Orchestra: Ulster Orchestra
April 7, 1995 | Belfast (United Kingdom), Ulster Hall

Conductor: Richard Severing
Orchestra: Southern Lake Master Orchestra
April 21, 1995 | Janesville (United States of America)

Conductor: Victor Yampolsky
Orchestra: Northwestern Orchestra
April 22, 1995 | Evanston (United States of America),
Northwestern University

Conductor: Victor Yampolsky
Orchestra: Northwestern Orchestra
April 23, 1995 | Evanston (United States of America),
Northwestern University

Conductor: Paul White
Orchestra: East of England Orchestra
April 29, 1995 | Stamford (United Kingdom), Stamford School Hall

Conductor: Oane Wierdsma
Orchestra: North Netherlands Orchestra
May 3, 1995 | Groningen (Netherlands)

Conductor: Christopher Robinson
Orchestra: CBSO
June 3, 1995 | Oxford (United Kingdom), Sheldonian Theatre

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: Royal Academy of Music Junior Academy
June 4, 1995 | Saarbrücken (Germany), Kongresshalle

Conductor: Darrell Davison
Orchestra: Seven Oaks Symphony Orchestra
June 11, 1995 | Seven Oaks (United Kingdom), The Stage Theatre

Conductor: Victor Yampolsky
Orchestra: SABC National Symphony Orchestra
June 21, 1995 | Johannesburg (South Africa)

Conductor: Victor Yampolsky
Orchestra: SABC National Symphony Orchestra
June 22, 1995 | Johannesburg (South Africa)

Conductor: Nicholas Cleobury
Orchestra: Britten Sinfonia
July 15, 1995 | Cambridge (United Kingdom), King's College Chapel

Conductor: David Briggs
Orchestra: Philharmonic Orchestra
August 22, 1995 | Gloucester (United Kingdom), Gloucester Cathedral

Conductor: Alan Rochford
Orchestra: Cambridge Orchestra
September 23, 1995 | Cambridge (United Kingdom), Concert Hall

Conductor: Richard Cooke
Orchestra: Västerås Sinfonietta
September 23, 1995 | Västerås (Sweden), Kopparlunden

Conductor: Richard Cooke
Orchestra: Västerås Sinfonietta
October 6, 1995 | Västerås (Sweden), Kopparlunden

Conductor: David Fawcett
October 14, 1995 | London (United Kingdom), St. Luke's Church, Ramsden Road

Conductor: Stuart Beer
Orchestra: Manchester Camerata
November 12, 1995 | Manchester (United Kingdom), Manchester Cathedral

Conductor: Joel Revzen
Orchestra: Tucson Symphony Orchestra
November 16, 1995 | Tucson (United States of America), TCC Music Hall

Conductor: Joel Revzen
Orchestra: Tucson Symphony Orchestra
November 17, 1995 | Tucson (United States of America), TCC Music Hall

Conductor: Nicholas Sherwood
November 18, 1995 | Epping (United Kingdom), St. John's Church

Conductor: Michael Castle
Orchestra: The Downs Community Orchestra
November 18, 1995 | Colwall, Malvern (United Kingdom), The Downs School

Orchestra: North London Collegiate School Orchestra
November 29, 1995 | Edware (United Kingdom), North London Collegiate School

Conductor: Rudolf Lutz
Orchestra: St. Gallen Symphony Orchestra
December 10, 1995 | St. Gallen (Switzerland), Laurenzkirche

Conductor: Juhani Lamminmaki
Orchestra: Tampere Philharmonic Orchestra
December 15, 1995 | Tampere (Finland)

Conductor: Richard Dufallo
Orchestra: Dutch Radio Symphony
January 13, 1996 | Amsterdam (Netherlands), Concertgebouw

Conductor: Richard Dufallo
Orchestra: Dutch Radio Symphony
January 14, 1996 | Utrecht (Netherlands), Vredenburg

Conductor: Sergiu Comissiona
Orchestra: Vancouver Symphony
March 9, 1996 | Vancouver (Canada), Orpheum Theatre

Conductor: Sergiu Comissiona
Orchestra: Vancouver Symphony
March 10, 1996 | Vancouver (Canada), Orpheum Theatre

Conductor: Sergiu Comissiona
Orchestra: Vancouver Symphony
March 11, 1996 | Vancouver (Canada), Orpheum Theatre

Conductor: Richard Westenberg
May 4, 1996 | Purchase, NY (United States of America)

May 8, 1996 | Bayonne (France), Ecole Nationale de Musique

May 9, 1996 | Bayonne (France), Ecole Nationale de Musique

Conductor: Kenneth Montgomery
Orchestra: Barbants Orchestra
September 17, 1996 | Eindhoven (Netherlands), Frits Philip Music Centre

Conductor: Wolfgang Karius
Orchestra: Bach-Verein Aachen Orchestra
November 23, 1996 | Aachen (Germany), Eurogress

Conductor: David de Villiers
Orchestra: Orchester des Stadttheaters Giessen
November 24, 1996 | Gießen (Germany), Stadttheater Gießen

Conductor: David de Villiers
Orchestra: Orchester des Stadttheaters Giessen
November 26, 1996 | Wetzlar (Germany), Domm

Conductor: David de Villiers
Orchestra: Orchester des Stadttheaters Giessen
November 29, 1996 | Bad Nauheim (Germany), Dankeskirche

Conductor: Graeme Lodge
January 19, 1997 | Epsom (United Kingdom), Epsom College Chapel
Orchestra: Chanctonbury Orchestra
February 1, 1997 | Steyning (United Kingdom), St. Andrew's Parish Church

Orchestra: Camden School for Girls Orchestra
March 6, 1997 | London (United Kingdom), Camden School for Girls

Orchestra: St. Petersburg Philharmonic Orchestra
March 9, 1997 | St. Petersburg (Russia), St. Petersburg Philharmonic Hall

Conductor: Fred Graber
Orchestra: Donau Sinfonieorchester Budapest
March 13, 1997 | Bern (Switzerland), French Barn

Conductor: Fred Graber
Orchestra: Donau Sinfonieorchester Budapest
March 14, 1997 | Bern (Switzerland), French Barn

Conductor: Timothy Taylor
Orchestra: Cardiff University Orchestra
March 17, 1997 | Cardiff (United Kingdom), St. David's Hall

Conductor: Colin Metters
Orchestra: King's School Canterbury Orchestra
May 10, 1997 | Kent (United Kingdom), Canterbury Cathedral

May 10, 1997 | Brentwood (United Kingdom), The Brentwood Centre

May 17, 1997 | Ulverston (United Kingdom), Coronation Hall

May 17, 1997 | Abingdon (United Kingdom), The Amey Hall

Conductor: Richard Armstrong
Orchestra: Royal Scottish National Orchestra
August 11, 1997 | Edinburgh (United Kingdom), Usher Hall

Conductor: Joachim Vogelsänger
Orchestra: Orchester der Westdeutschen Sinfoniker
November 16, 1997 | Düsseldorf (Germany), Kreuzkirche

Conductor: Thomas Dausgaard
Orchestra: Sveriges Radios Symfoniorkester
November 20, 1997 | Stockholm (Sweden), Konzerthus

Conductor: Stephen Buckman
November 22, 1997 | Nantwich (United Kingdom), Nantwich Parish Church

Conductor: Nils Schweckendiek
November 22, 1997 | Cambridge (United Kingdom), St. John's College Chapel

Orchestra: Reading Festival Orchestra
November 22, 1997 | Reading (United Kingdom), Great Hall, Reading University

Conductor: Beat Fritschi
Orchestra: Stadtorchester Winterthur
November 30, 1997 | Winterthur (Switzerland), Stadthaus

Conductor: Eric Cross
Orchestra: Newcastle University Orchestra
December 6, 1997 | Newcastle (United Kingdom), St. George's Church, Jesmond

Orchestra: University of Birmingham Orchestra
December 6, 1997 | Birmingham (United Kingdom), The Great Hall, Birmingham University

Conductor: Dr. Eric Cross
Orchestra: Newcastle University Orchestra
January 5, 1998 | Newcastle (United Kingdom), St. George's Church

Conductor: Peter Csaba & Brigitte Rose
Orchestra: Orchestra de Besançon
January 21, 1998 | Pontarlier (France), Salles des Capuchins

Conductor: Peter Csaba & Brigitte Rose
Orchestra: Orchestra de Besançon
January 22, 1998 | (France), Sochaux Theatre

Conductor: Peter Csaba & Brigitte Rose
Orchestra: Orchestra de Besançon
January 24, 1998 | Luxeuilles Bains (France), Basilique Saint-Pierre

Conductor: Peter Csaba & Brigitte Rose
Orchestra: Orchestra de Besançon
January 25, 1998 | Salinsles-Bains (France), Eglise St. Anatoile

Conductor: Roger Norrington
Orchestra: London Philharmonic Orchestra
March 4, 1998 | London (United Kingdom), Royal Festival Hall

Orchestra: University of Birmingham Orchestra
March 9, 1998 | Birmingham (United Kingdom), Birmingham University

Conductor: Philip Crookall
March 14, 1998 | Holmes Chapel (United Kingdom), Holmes Chapel Leisure Centre

Orchestra: Goldsmiths Sinfonia
March 21, 1998 | London (United Kingdom), Goldsmiths College

Conductor: Garcia Navarro
Orchestra: Orquesta Sinfonica de Madrid
April 25, 1998 | Madrid (Spain), Teatro Real

May 9, 1998 | Ipswich (United Kingdom), Ipswich Corn Exchange

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: London Chamber Music Society
May 9, 1998 | Brighton (United Kingdom), The Dome

Conductor: Oregon Symphony Association
May 19, 1998 | Oregon (United States of America), Portland

Conductor: Gareth Jones
Orchestra: BBC National Orchestra of Wales
June 8, 1998 | Cardiff (United Kingdom), St. David's Hall

Orchestra: Grant Parks Concerts Orchestra
June 27, 1998 | Chicago (United States of America),
Grant Park

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: London Symphony Orchestra
September 6, 1998 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Conductor: Glyn Jenkins
Orchestra: Bristol Philharmonic Orchestra
October 31, 1998 | Bristol (United Kingdom), Victoria
Room, Clifton

Conductor: Philip Walsg
Orchestra: New Zealand Symphony Orchestra
November 1, 1998 | Wellington (New Zealand),
Wellington Town Hall

Orchestra: Rodenkirchener Orchester
November 7, 1998 | Köln (Germany)

Orchestra: Rodenkirchener Orchester
November 8, 1998 | Graskonigsdorf (Germany)

Conductor: Christopher Robson
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
November 14, 1998 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Andrew Lucas
Orchestra: City of London Sinfonia
November 14, 1998 | St. Alban's (United Kingdom),
St. Alban's Abbey

Conductor: David Hill
Orchestra: Royal College of Music Symphony
Orchestra
November 26, 1998 | London (United Kingdom),
Royal College of Music

Orchestra: Wymondham Symphony Orchestra
November 28, 1998 | Norfolk (United Kingdom),
Attleborough Church

Conductor: James Lancelot
Orchestra: Durham University Orchestral Society
December 4, 1998 | Durham (United Kingdom),
Durham Cathedral

Conductor: Davidl Halls
Orchestra: Salisbury Musical Society
December 12, 1998 | Salisbury (United Kingdom),
Salisbury Cathedral

Conductor: Myra Sanders
December 12, 1998 | Darlington (United Kingdom),
The Dolphin Centre

Conductor: Eugene Castillo
Orchestra: Camelia Symphony Orchestra
January 30, 1999 | Sacramento (United States of
America), Westminster Presbyterian Church

Conductor: Eugene Castillo
Orchestra: Camelia Symphony Orchestra
January 31, 1999 | Sacramento (United States of
America), Westminster Presbyterian Church

Conductor: Chirstopher Tolley
February 21, 1999 | Winchester (United Kingdom),
New Hall, Winchester College

Orchestra: Philharmonia Hungarica Marl
March 12, 1999 | Lippstadt (Germany), Stadttheater

Conductor: Neil Page
Orchestra: Uppingham School Orchestra
March 26, 1999 | Peterborough (United Kingdom),
Peterborough Cathedral

Conductor: Andrew Millington
Orchestra: Forest Sinfonia
March 27, 1999 | Bracknell (United Kingdom), Sports
Hall, Bracknell Leisure Centre

Conductor: John Huw Davies
Orchestra: Stockport Festival Orchestra
April 11, 1999 | Manchester (United Kingdom), Royal
Northern College of Music

Conductor: Jane Glover
Orchestra: English Northern Philharmonia
April 17, 1999 | Huddersfield (United Kingdom),
Huddersfield Town Hall

Conductor: Adrian Boynton
April 24, 1999 | Keynes (United Kingdom), Milton
Keynes

Orchestra: Barnes Orchestra
May 15, 1999 | Richmond (United Kingdom), Queen
Charlotte Hall

Conductor: Robin Stapleton
Orchestra: Royal Opera House Orchestra
June 16, 1999 | Surrey (United Kingdom), Hampton
Court

June 19, 1999 | Berkhamstead (United Kingdom), St.
Peter's Church

Conductor: Vernon Handley
Orchestra: Britten-Pears Orchestra
June 27, 1999 | Aldeburgh (United Kingdom), Snape
Maltings Concert Hall

Conductor: Klaus Breuninger
Orchestra: Symphonie-Orchester der Universität
Hohenheim
July 11, 1999 | Stuttgart (Germany), Domkapelle St.
Eberhard

Conductor: Yukio Kitahara
Orchestra: Nagoya Philharmonic Orchestra
August 1, 1999 | Aichi (Japan), Aich-ken Geijutsu
Gekijo

Conductor: David Temple
October 9, 1999 | London (United Kingdom),
Westminster City Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: New York Philharmonic
November 4, 1999 | New York (United States of
America), Lincoln Centre

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: New York Philharmonic
November 5, 1999 | New York (United States of
America), Lincoln Centre

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: New York Philharmonic
November 6, 1999 | New York (United States of
America), Lincoln Centre

Conductor: Kenneth Hytch
Orchestra: Wymondham Symphony Orchestra
November 6, 1999 | Suffolk (United Kingdom), Eye
Church

Orchestra: Kansas City Symphony
November 12, 1999 | Kansas (United States of
America), Lyric Theatre

Conductor: Christian Mandeal
Orchestra: George Enescu Philharmonic
November 18, 1999 | Bucharest (Romania), Atheneum

Conductor: Christian Mandeal
Orchestra: George Enescu Philharmonic
November 19, 1999 | Bucharest (Romania), Atheneum

Orchestra: Bedford Sinfonia
November 20, 1999 | Bedford (United Kingdom),
Bedford Corn Exchange

November 21, 1999 | Mannheim (Germany), Heilig-
Geist-Kirch

Conductor: Christian Mause
November 21, 1999 | Hanau (Germany), Christuskirche

Conductor: Martin Bartsch
November 21, 1999 | Marburg (Germany)

Conductor: Simone Toyne
Orchestra: Tiffin's School Orchestra
November 27, 1999 | Kingston (United Kingdom),
Tiffin's School

Conductor: Roger Norrington
Orchestra: Los Angeles Philharmonic Orchestra
January 21, 2000 | Los Angeles (United States of
America), Wilshire United Methodist Church

Conductor: Roger Norrington
Orchestra: Los Angeles Philharmonic Orchestra
January 22, 2000 | Los Angeles (United States of
America), Dorothy Chandler Pavilion

Conductor: Roger Norrington
Orchestra: Los Angeles Philharmonic Orchestra
January 23, 2000 | Los Angeles (United States of
America), Dorothy Chandler Pavilion

Conductor: Owain Arwel Hughes
March 12, 2000 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Oxley
March 18, 2000 | Edmundsbury (United Kingdom), St. Edmundsbury Cathedral

Orchestra: Staatskapelle Berlin
April 2, 2000 | Köln (Germany), Philharmonie

Conductor: Alexander Chaplin
April 8, 2000 | Stevanage (United Kingdom), Church of St. Andrew & George

Conductor: Mathias Breitschaft
Orchestra: Mainzer Domorchester
April 9, 2000 | Mainz (Germany), Dom

Conductor: David Fawcet
April 15, 2000 | London (United Kingdom), St. Luke's Church, Thurleigh Road

Conductor: Julian Broughton
Orchestra: Sussex Philharmonic Orchestra
April 15, 2000 | Brighton (United Kingdom), John the Evangelist

April 15, 2000 | Aylesbury (United Kingdom), Aylesbury Civic Centre

Conductor: Paul Stanley
May 20, 2000 | Bolton (United Kingdom), Bolton Parish Church

Conductor: Barbara Cobb
Orchestra: Orchestra de Camera
May 20, 2000 | Bingham (United Kingdom), Bingham Leisure Centre

Conductor: Herwig Nerdinger
Orchestra: Jenaer Philharmonie
May 21, 2000 | Burgau (Germany)

Conductor: Jonathan Grieves-Smith
Orchestra: Melbourne State Orchestra
May 25, 2000 | Melbourne (Australia), Melbourne Concert Hall

Conductor: Richard Hill
Orchestra: Performing Arts Unit Orchestra
June 6, 2000 | Sydney (Australia), Concert Hall, Sydney Opera House

Orchestra: Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie
June 11, 2000 | Szczecin (Poland), Filharmonia

Orchestra: Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie
June 18, 2000 | Berlin (Gibraltar), Dom

Conductor: Leos Svárovsky
Orchestra: Symfonický orchestr Českého rozhlasu (Prague Radio Symphony Orchestra)
June 21, 2000 | Litomyšl (Czech Republic), Litomyšl Castle — National premiere

Conductor: Adrian Brown
Orchestra: Bromley Symphony Orchestra
July 8, 2000 | Bromley (United Kingdom), Bromley Civic Centre

Conductor: Sian Edwards
Orchestra: Ulster Orchestra
October 13, 2000 | Belfast (United Kingdom), Waterfront Hall

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: BBC National Orchestra of Wales
October 13, 2000 | Cardiff (United Kingdom), St. David's Hall

Conductor: David Atherton
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
October 13, 2000 | Rouen (France)

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: BBC National Orchestra of Wales
October 14, 2000 | Swansea (United Kingdom), Swansea Festival of Music & Arts

Conductor: Miriam Coe
Orchestra: Trinity College of Music Orchestra
October 28, 2000 | London (United Kingdom), Royal Naval College Chapel

November 5, 2000 | Bremen (Germany), Glocke

November 6, 2000 | Oppenheim (Germany), Katharinenkirche

November 8, 2000 | München (Germany), Prinzregententheater

Conductor: Neil Page
Orchestra: Orchestra of the East Midlands
November 11, 2000 | Nottingham (United Kingdom),
Royal Concert Hall

November 13, 2000 | Berlin (Germany), Philharmonie

November 14, 2000 | Stuttgart (Germany), Liederhalle

November 15, 2000 | Stuttgart (Germany), Liederhalle

Conductor: Robert Secret
November 18, 2000 | Oxford (United Kingdom), Town
Hall

Conductor: Georg Fritsch
Orchestra: Philharmonisches Orchester Südwestfalen
November 21, 2000 | Hagen (Germany), Stadthalle

Conductor: Edward Gardner
Orchestra: Guildford Philharmonic
November 26, 2000 | Windsor (United Kingdom), Eton
School Hall

Conductor: Georg Fritsch
Orchestra: Philharmonisches Orchester Südwestfalen
November 26, 2000 | Iserlohn-Lethmate (Germany),
Pfarrkirche St. Kilian

Conductor: Nicholas Plain
January 13, 2001 | Pfaffikon (Czech Republic)

Conductor: Nicholas Plain
January 14, 2001 | Zurich (Switzerland)

Conductor: Mark Gooding
January 28, 2001 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Conductor: Walter Mik
February 14, 2001 | Bonn (United Kingdom),
Universität Bonn

April 10, 2001 | Valencia (Spain), Palau de la Musica

Conductor: Graham Jordan Ellis
Orchestra: Chester Music Society Senior Orchestra
May 12, 2001 | Chester (United Kingdom), Chester
Cathedral

Conductor: Andrew Nethsinga
June 16, 2001 | Truro (United Kingdom), Hall of
Cornwall

Conductor: Jürgen Blume
Orchestra: Junge Sinfoniker Hessen
June 16, 2001 | Offenbach (Germany), Kirche St. Paul

Conductor: Peter Bauer
Orchestra: Orchestra of Konstanz University
July 7, 2001 | Konstanz (Germany)

Conductor: Peter Bauer
Orchestra: Orchestra of Konstanz University
July 8, 2001 | Neustadt/Schwarzwald (Germany)

Conductor: Mark Forkgen
Orchestra: City of London Sinfonia
July 9, 2001 | London (United Kingdom), Queen
Elizabeth Hall

Conductor: Peter Bauer
Orchestra: Orchestra of Konstanz University
July 10, 2001 | Freiberg (Germany), Maria-Hilf-Kirche

Conductor: Leonard Slatkin
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
September 15, 2001 | London (United Kingdom),
Royal Albert Hall

Conductor: Candida Kirchhoff
Orchestra: Orchester der Erlöserkirche
October 10, 2001 | München (Germany), Erlöserkirche

Conductor: Joosen
October 19, 2001 | Amsterveen (Netherlands)

Conductor: Stuart Dunlop
November 14, 2001 | Watford (United Kingdom),
Watford Colosseum

Conductor: Steven Roberts
Orchestra: Manchester Philharmonia
November 17, 2001 | Manchester (United Kingdom),
Royal Northern College of Music

Conductor: Andrea Balzer
November 18, 2001 | Schweinfurt (Germany), St. Johannes

Conductor: Ron-Dirk Entleutner
November 21, 2001 | Leipzig (Germany), Lukas-Kirche

Orchestra: Scottish Opera Orchestra
November 22, 2001 | (United Kingdom), Bellahouston Leisure Centre

Conductor: Fred Graber
Orchestra: ad-hoc Orchestra
November 22, 2001 | Bern (Switzerland)

Orchestra: Scottish Opera Orchestra
November 23, 2001 | (United Kingdom), Maryhill Community Centre

Conductor: Michael Nonnenmacher
November 24, 2001 | Augsburg (Germany), St. Anna

Conductor: Kurt Enssle
Orchestra: Orchester an St. Michael
November 25, 2001 | St. Michael (Germany), Schwäbisch Hall

Conductor: Martin West
Orchestra: Cambridge Philharmonic Society
February 16, 2002 | Cambridge (United Kingdom), Corn Exchange

Orchestra: Akademisches Orchester Bonn
March 2, 2002 | Daun (Germany)

Conductor: Wolfgang Seeliger
Orchestra: Kammerphilharmonie St. Petersburg
March 3, 2002 | Darmstadt (Germany), St. Elisabeth

Orchestra: Akademisches Orchester Bonn
March 3, 2002 | Springersbach (Germany), Kloster

Conductor: Frank Müller
Orchestra: Collegium Musicum Kempten
March 10, 2002 | Kempten (Germany), St. Mangkirche

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: St. Endellion Festival Orchestra
April 5, 2002 | Cornwall (United Kingdom), St. Endellion Church

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: St. Endellion Festival Orchestra
April 6, 2002 | Cornwall (United Kingdom), St. Endellion Church

Conductor: Eron Bailey
May 18, 2002 | Alveston (United Kingdom), Marlwood School

Conductor: Peter Werlen
Orchestra: Schweitzer Kammerorchester
June 1, 2002 | Aarau (Switzerland), Stadtkirche

Conductor: Peter Werlen
Orchestra: Schweitzer Kammerorchester
June 2, 2002 | Brugg (Switzerland), Stadtkirche

Orchestra: Bergische Symphoniker
June 2, 2002 | Köln (Germany), Philharmonie

Conductor: Pascal Meyer
Orchestra: Symfonieta
September 20, 2002 | Lausanne (Switzerland), Lausanne Cathedral

Conductor: Cornelius Trantow
November 9, 2002 | Hamburg (Germany), Musikhalle

Conductor: Carsten Wiebusch
Orchestra: Kammerphilharmonie Karlsruhe
November 17, 2002 | Karlsruhe (Germany), Christuskirche

Conductor: David Podd
Orchestra: North London Collegiate Orchestra
November 27, 2002 | London (United Kingdom), North London Collegiate School

Conductor: P. Baton
Orchestra: Orchestre Symphonique Artemis
November 30, 2002 | Bruxelles (Belgium)

Conductor: Marin Alsop
Orchestra: Royal Scottish National Orchestra
February 7, 2003 | Edinburgh (United Kingdom),
Usher Hall

Conductor: Marin Alsop
Orchestra: Royal Scottish National Orchestra
February 8, 2003 | Glasgow (United Kingdom),
Glasgow Royal Concert Hall

Conductor: John Lubbock
Orchestra: Birmingham Conservatoire Symphony
Orchestra
February 13, 2003 | Birmingham (United Kingdom),
Adrian Boult Hall

Conductor: Peter Oakes
Orchestra: Imperial College Symphony Orchestra
February 22, 2003 | Dorchester (United Kingdom), St.
Mary's Church

Orchestra: Orquesta Sinfonica y Coro de RTVE
March 20, 2003 | Madrid (Spain), RTVE Teatro
Monumental

Conductor: David Ventura
March 20, 2003 | Hereford (United Kingdom),
Hereford Cathedral

Orchestra: Orquesta Sinfonica y Coro de RTVE
March 21, 2003 | Madrid (Spain), RTVE Teatro
Monumental

Conductor: Nigel Perrin
April 10, 2003 | Exeter (United Kingdom), Exeter
Cathedral

Conductor: George Torbay
Orchestra: Sydney Musical Festival Orchestra
May 2, 2003 | Sydney (Australia)

Conductor: Lesley Talbot
Orchestra: Queen Catherine School Orchestra
May 11, 2003 | Kendal (United Kingdom), Parish
Church

Conductor: Paul Philips
Orchestra: Pioneer Valley Symphony Orchestra
May 17, 2003 | Amherst (United States of America),
The Fine Arts Centre

Conductor: Sir Colin Davis
July 6, 2003 | Dresden (Germany), Sächsische
Staatskapelle

Conductor: Sir Colin Davis
July 7, 2003 | Dresden (Germany), Sächsische
Staatskapelle

Conductor: Sir Colin Davis
July 8, 2003 | Dresden (Germany), Sächsische
Staatskapelle

Conductor: Jan Hupperts
Orchestra: Philharmonie Südwestfalen Landesorchester
November 4, 2003 | Roermond (Germany), De
Oranjerie

Conductor: John Sonneveld
Orchestra: RB Orkest
November 7, 2003 | Delft (Netherlands), Oude Kerk

Conductor: Thomas Neuhoff
Orchestra: Philharmonisches Orchester Köln
November 9, 2003 | Bonn-Enderich (Germany), St.
Maria Magdalena

Conductor: Bengt Isaksson
November 23, 2003 | Östersund (Sweden)

Conductor: Julian Christoph Tölle
Orchestra: Nürnberger Symphoniker
November 23, 2003 | Nürnberg (Germany),
Meistersinger Hall

Conductor: Tobias Keller
Orchestra: Akademisches Orchester der Universität
Tübingen
February 6, 2004 | Stuttgart (Germany), Stiftskirche

Orchestra: Derby Concert Orchestra
February 7, 2004 | Derby (United Kingdom), Assembly
Rooms

Conductor: Tobias Keller
Orchestra: Akademisches Orchester der Universität
Tübingen
February 8, 2004 | Tübingen (Germany), Festsaal der
Neuen Aula, Tübingen Universität

Conductor: Simon Wright
Orchestra: BBC Concert Orchestra
March 20, 2004 | Leeds (United Kingdom), Leeds
Town Hall

Conductor: Simon Wright
Orchestra: BBC Philharmonic
March 20, 2004 | Leeds (United Kingdom), Town Hall

Conductor: Richard Lambert
March 29, 2004 | Northwood (United Kingdom),
Merchant Taylor's School

Conductor: Richard Lambert
March 29, 2004 | Northwood (United Kingdom),
Merchant Taylor's School

Conductor: Allan Birney
Orchestra: Pennsylvania Sinfonia
April 3, 2004 | Pennsylvania (United States of
America), Bethlehem

Conductor: Allan Birney
Orchestra: Pennsylvania Sinfonia Orchestra
April 3, 2004 | Bethlehem (PA) (United States of
America), Wesley Church

Conductor: Allan Birney
Orchestra: Pennsylvania Sinfonia
April 4, 2004 | Pennsylvania (United States of
America), Allentown

Conductor: Allan Birney
Orchestra: Pennsylvania Sinfonia Orchestra
April 4, 2004 | Allentown (PA) (United States of
America), Christ Lutheran Church

Conductor: Ivor Setterfield
Orchestra: New London Soloists Orchestra
April 18, 2004 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Conductor: Ivor Setterfield
Orchestra: New London Soloists Orchestra
April 18, 2004 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Conductor: Gwyn L. Williams
May 1, 2004 | Newtown, Wales (United Kingdom),
Theatr Hafren

Orchestra: Forest Philharmonic Society
May 15, 2004 | London (United Kingdom), Hackney

Conductor: Mark Shanahan
Orchestra: Forest Philharmonic Society
May 15, 2004 | Hackney, London (United Kingdom),
St John

Conductor: Leslie Bunt
June 12, 2004 | Bradford on Avon (United Kingdom),
Wiltshire Music Centre

Conductor: Leslie Bunt
June 13, 2004 | Bradford on Avon (United Kingdom),
Wiltshire Music Centre

Conductor: Hannelore Höft
June 19, 2004 | Unna (Germany), Ev. Stadtkirche

October 15, 2004 | Barnevald (Netherlands),
Bethelkerk

Conductor: Ger Vos
October 15, 2004 | Barneveld (Netherlands),
Bethelkerk

Conductor: Bernhard Bichler
October 23, 2004 | Chur (Switzerland), St.
Martinskirche

Conductor: Bernhard Bichler
October 24, 2004 | Chur (Switzerland), St.
Martinskirche

Conductor: Bernhard Bichler
October 31, 2004 | St. Gallen (Switzerland), St.
Laurenzen

Conductor: Johannes von Hoff
Orchestra: Orchester Pro Musica Sacra
November 14, 2004 | Oldenburg (Germany), Ansgari-
Kirche, Eversten

Conductor: Carl Crossin
Orchestra: Elder School of Music Orchestra
November 27, 2004 | Adelaide, SA (Australia), Elder
School of Music

Conductor: Carl Crossin
Orchestra: Elder Conservatorium Symphony Orchestra
November 27, 2004 | Adelaide, SA (Australia),
University of Adelaide, Elder Hall

Conductor: Peter Lauterbach
Orchestra: Orchester der Konzertreihe "Jubilate Deo"
December 5, 2004 | Stuttgart (Germany), Herz Jesu-
Kirche

Conductor: Thomas Lloyd
December 5, 2004 | Haverford (PA) (United States of
America), Haverford College

Conductor: Garry Walker
Orchestra: Trinity College of Music Symphony
Orchestra
December 8, 2004 | London (United Kingdom),
Blackheath Concert Halls

Conductor: Garry Walker
Orchestra: Trinity College of Music Symphony
Orchestra
December 9, 2004 | Brighton (United Kingdom), St.
Bartholomew's Church

Conductor: Levon Parikian
Orchestra: Royal Holloway Symphony
January 16, 2005 | Egham (United Kingdom), Royal
Holloway Picture Gallery

Conductor: Jonas Alber
Orchestra: Staatsorchester Braunschweig
January 16, 2005 | Braunschweig (Germany),
Stadthalle

Conductor: Levon Parikian
Orchestra: Royal Holloway Music Department
Orchestra and Chorus
January 16, 2005 | London (United Kingdom), Egham,
Royal Holloway The Picture Gallery

Conductor: Jonas Alber
Orchestra: Staatsorchester Braunschweig
January 17, 2005 | Braunschweig (Germany),
Stadthalle

Conductor: Howard Arman
Orchestra: MDR Sinfonieorchester
January 18, 2005 | Leipzig (Germany), Gewandhaus

Conductor: Martyn Brabbins
January 21, 2005 | London (United Kingdom), London
Coliseum

Conductor: Martyn Brabbins
January 21, 2005 | London (United Kingdom),
Coliseum — Premiere

Conductor: Peter Lauterbach
Orchestra: Orchester der Konzertreihe "Jubilate Deo"
January 22, 2005 | Nürtingen (Germany),
Laurentiuskirche

Conductor: Christopher Dawe
Orchestra: Grange Choral Society Orchestra
January 22, 2005 | Christchurch (United Kingdom),
Christchurch Priory

Conductor: Martyn Brabbins
January 28, 2005 | London (United Kingdom),
Coliseum

Conductor: Martyn Brabbins
January 29, 2005 | London (United Kingdom), London
Coliseum

Conductor: Simon Halsey
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
January 30, 2005 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Martyn Brabbins
Orchestra: Orchestra of the English National Opera
January 30, 2005 | London (United Kingdom), St.
Paul's Cathedral

Conductor: Ronald Corp
Orchestra: New London Orchestra
February 5, 2005 | London (United Kingdom),
Barbican Hall

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Göteborgs Symfoniker
February 9, 2005 | Göteborg (Sweden)

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Göteborgs Symfoniker
February 10, 2005 | Göteborg (Sweden)

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Göteborgs Symfoniker
February 11, 2005 | Göteborg (Sweden)

Conductor: Martyn Brabbins
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
February 24, 2005 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Martyn Brabbins
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
February 24, 2005 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Thomas Zehetmair
Orchestra: Northern Sinfonia
March 3, 2005 | Gateshead (United Kingdom), The
Sage

Conductor: Thomas Zehetmair
Orchestra: Northern Sinfonia
March 3, 2005 | Gateshead (United Kingdom), The
Sage

Conductor: Martyn Brabbins
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
March 7, 2005 | (United Kingdom), Radio 3 — CD
broadcast TV production

March 12, 2005 | Hereford (United Kingdom),
Hereford Cathedral

Conductor: Prof. John Whenham
Orchestra: Birmingham University Orchestra
March 12, 2005 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Nicholas Cleobury
March 12, 2005 | Oxford (United Kingdom),
Sheldonian Theatre

Conductor: Nicholas Cleobury
Orchestra: Oxford Philomusica
March 12, 2005 | Oxford (United Kingdom),
Sheldonian Theatre

Conductor: Geraint Bowen
Orchestra: Orchestra da Camera
March 12, 2005 | Hereford (United Kingdom),
Hereford Cathedral

Conductor: John Whenham
Orchestra: Birmingham University Orchestra
March 12, 2005 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Eno Koco
Orchestra: University of Leeds Philharmonia
March 13, 2005 | Leeds (United Kingdom), University
of Leeds, Great Hall

Conductor: Susanne Rohn
Orchestra: Offenbacher Kammerorchester; Sinfonietta
Frankfurt
March 25, 2005 | Bad Homburg (Germany),
Erlöserkirche

Orchestra: Pannon Philharmonic
April 2, 2005 | Pecs (Hungary)

Conductor: Howard Williams
Orchestra: Pannon Philharmonic Orchestra Pécs
April 2, 2005 | Pécs (Hungary), Basilica

Conductor: Eugene Castillo
Orchestra: Philippine Philharmonic Orchestra
April 8, 2005 | Manila (Philippines), Cultural Center of
the Philippines

Conductor: Eugene Castillo
Orchestra: Philippine Philharmonic Orchestra
April 9, 2005 | Manila (Philippines)

Conductor: Eugene Castillo
April 9, 2005 | Pasay City (Philippines), Cultural
Center of the Philippines

Conductor: Alan Armstrong
Orchestra: Sagittarius
April 10, 2005 | Marlborough, Wiltshire (United
Kingdom), St. Mary's Parish Church

Conductor: Mark Deller
April 16, 2005 | Folkestone (United Kingdom), Saga
Pavilion

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: BBC National Orchestra of Wales
April 29, 2005 | Swansea (United Kingdom),
Brangwyn Hall

Conductor: Richard Hickox
Orchestra: BBC National Orchestra of Wales
April 30, 2005 | Exeter (United Kingdom), Cathedral

Conductor: Nicholas Cleobury
Orchestra: Britten Sinfonia
May 7, 2005 | Norwich (United Kingdom), St. Andrew's Hall

Conductor: Robert Shafer
May 8, 2005 | Washington, DC (United States of America), Kennedy Center

Conductor: David Hill
Orchestra: Philharmonia Orchestra
May 11, 2005 | London (United Kingdom), Royal Festival Hall

Conductor: Romely Pfund
Orchestra: Bergische Symphoniker
May 24, 2005 | Solingen (Germany), Theater und Konzerthaus

Conductor: Romely Pfund
Orchestra: Bergische Symphoniker
May 25, 2005 | Remscheid (Germany), Teo-Otto-Theater

Conductor: Celso Antunes
Orchestra: Hannover Radio Symphony
May 27, 2005 | Hannover (Germany)

Conductor: Howard Griffiths
Orchestra: NDR Radiophilharmonie
May 27, 2005 | Hannover (Germany), NDR Hannover, Großer Sendesaal

Conductor: Brett Weymark
May 28, 2005 | Sydney (Australia), Sydney Opera House Concert Hall

Conductor: Andrew Parnell
Orchestra: Ely Festival Orchestra
May 28, 2005 | Ely, Cambridgeshire (United Kingdom), Ely Cathedral

Conductor: Brett Weymark
May 29, 2005 | Sydney (Australia), Sydney Opera House Concert Hall

Conductor: Sir Andrew Davis
Orchestra: Chicago Symphony Orchestra
June 2, 2005 | Chicago (United States of America), Symphony Centre

Conductor: Andrew Davis
Orchestra: Chicago Symphony Orchestra
June 2, 2005 | Chicago, IL (United States of America), Symphony Center

Conductor: Sir Andrew Davis
Orchestra: Chicago Symphony Orchestra
June 3, 2005 | Chicago (United States of America), Symphony Centre

Conductor: Andrew Davis
Orchestra: Chicago Symphony Orchestra
June 3, 2005 | Chicago, IL (United States of America), Symphony Center

Conductor: Peter Hunt
Orchestra: Cheltenham Chamber Orchestra
June 4, 2005 | Banbury, Oxfordshire (United Kingdom), St. Mary's Church

Conductor: Sir Andrew Davis
Orchestra: Chicago Symphony Orchestra
June 5, 2005 | Chicago (United States of America), Symphony Centre

Conductor: Jerome Hoberman
Orchestra: The Hong Kong Bach Orchestra
June 5, 2005 | Hong Kong (China, People's Republic), Hong Kong Cultural Centre, Concert Hall — National première

Conductor: Andrew Davis
Orchestra: Chicago Symphony Orchestra
June 5, 2005 | Chicago, IL (United States of America), Symphony Center

Conductor: Stephen Threlfall
June 8, 2005 | Manchester (United Kingdom), Bridgewater Hall

Conductor: Stephen Threlfall
June 9, 2005 | Lichfield (United Kingdom)

June 12, 2005 | Bradford on Avon (United Kingdom), Music Centre

June 13, 2005 | Bristol (United Kingdom), Clifton Cathedral

Conductor: Craig Hella Johnson
Orchestra: Victoria Bach Festival Orchestra
June 18, 2005 | Victoria, TX (United States of America), Our Saviour's Lutheran Church

Conductor: Nicholas Keyworth
Orchestra: Corsham Festival Sinfonia
June 18, 2005 | Bradford-on-Avon (United Kingdom), Wiltshire Music Centre

Conductor: Stephen Cleobury
Orchestra: Cambridge University Music Society Orchestra
June 18, 2005 | Cambridge (United Kingdom), King's College Chapel

Conductor: Craig Hella Johnson
Orchestra: Victoria Bach Festival Orchestra
June 19, 2005 | Austin, TX (United States of America), Riverbend Centre

Conductor: Stephan Böllhoff
Orchestra: Philharmonisches Orchester Freiburg
June 25, 2005 | Lörrach (Germany), St. Peter

Conductor: Stephan Böllhoff
Orchestra: Philharmonisches Orchester Freiburg
June 26, 2005 | Freiburg (Germany), Konzerthaus

Conductor: Stephen Threlfall
Orchestra: Chetham's School Symphony Orchestra
July 7, 2005 | Huddersfield (United Kingdom), Huddersfield Town Hall

Conductor: Stephen Threlfall
Orchestra: Chetham's School Symphony Orchestra
July 8, 2005 | Manchester (United Kingdom), Bridgewater Hall

Conductor: Stephen Threlfall
Orchestra: Chetham's School Symphony Orchestra
July 9, 2005 | Lichfield (United Kingdom), Cathedral

Conductor: Guy Woolfenden
Orchestra: Warwickshire Symphony Orchestra
July 9, 2005 | Leamington Spa (United Kingdom), All Saints Church

Conductor: Roger Norrington
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
July 15, 2005 | London (United Kingdom), Royal Albert Hall

Conductor: Roger Sayer
Orchestra: Rochester Sinfonietta
July 16, 2005 | Rochester (United Kingdom), Rochester Cathedral

Conductor: Nicolas Cleobury
Orchestra: Britten Sinfonia
August 6, 2005 | Sheffield, MA (United States of America), Berkshire Choral Festival

Conductor: Martyn Brabbins
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
August 10, 2005 | Worcester (United Kingdom), Worcester Cathedral

Conductor: Mal Hewitt
September 4, 2005 | Sydney (Australia), Sydney Town Hall

Orchestra: Santa Rosa Symphony
September 12, 2005 | Santa Barbara, CA (United States of America), Luther Burbanks Center

Conductor: Celso Antunes
Orchestra: Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
September 12, 2005 | São Paulo (Brazil), Teatro Municipal

Conductor: Andrew Litton
Orchestra: Dallas Symphony Orchestra
September 22, 2005 | Dallas, TX (United States of America), Morton H. Meyerson Symphony Center

Conductor: Andrew Litton
Orchestra: Dallas Symphony Orchestra
September 23, 2005 | Dallas, TX (United States of America), Morton H. Meyerson Symphony Center

Conductor: Andrew Litton
Orchestra: Dallas Symphony Orchestra
September 24, 2005 | Dallas, TX (United States of America), Morton H. Meyerson Symphony Center

Conductor: Andrew Litton
Orchestra: Dallas Symphony Orchestra
September 25, 2005 | Dallas, TX (United States of America), Morton H. Meyerson Symphony Center

Conductor: Richard Bloodworth
Orchestra: Northern Sinfonia
October 15, 2005 | Newcastle (United Kingdom), City Hall

Conductor: Richard Cooke
Orchestra: Canterbury Philharmonic Orchestra
October 15, 2005 | Canterbury (United Kingdom), Cathedral Nave

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony Orchestra
October 27, 2005 | Boston (United States of America), Symphony Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony Orchestra
October 27, 2005 | Boston, MA (United States of America), Symphony Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony Orchestra
October 27, 2005 | Boston, MA (United States of America), Symphony Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony Orchestra
October 28, 2005 | Boston (United States of America), Symphony Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony Orchestra
October 28, 2005 | Boston, MA (United States of America), Symphony Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony Orchestra
October 29, 2005 | Boston (United States of America), Symphony Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: Boston Symphony Orchestra
October 29, 2005 | Boston, MA (United States of America), Symphony Hall

Conductor: Sabine Haenebalcke
Orchestra: Orkest Papageno
October 30, 2005 | Turnhout (Belgium), Warande

Conductor: Sabine Haenebalcke
Orchestra: Orkest Papageno
November 2, 2005 | Kortrijk (Belgium), Stadsschouwburg

Conductor: David Agler
Orchestra: Cracow Philharmonic Orchestra
November 5, 2005 | Wexford (Ireland), Rowe Street Church

Conductor: Gerhard Jenemann
Orchestra: Junge Deutsche Philharmonie
November 5, 2005 | Alzenau (Germany), Wallfahrtskirche Kälberau

Conductor: Gerhard Jenemann
Orchestra: Junge Deutsche Philharmonie
November 6, 2005 | Wiesbaden (Germany), Kurhaus

Conductor: Jan Hupperts
Orchestra: Neue Philharmonie Südwestfalen
November 8, 2005 | Roermond (Netherlands), De Orangerie

Conductor: Nicholas Cleobury
Orchestra: Huddersfield Philharmonic Orchestra
November 12, 2005 | Huddersfield (United Kingdom), Huddersfield Town Hall

November 12, 2005 | Blackburn (United Kingdom), Blackburn Cathedral

Conductor: Ronald Corp
Orchestra: New London Orchestra
November 12, 2005 | Gospel Oak (United Kingdom), All Hallows Church

Conductor: Manfred May
Orchestra: Philharmonisches Orchester der Stadt Trier
November 13, 2005 | Trier (Germany), Abtei St. Maximin

Conductor: James Blair
November 19, 2005 | Beckenham (United Kingdom), St. George's Church

Conductor: Adrian Partington
Orchestra: Bournemouth Symphony Orchestra
November 19, 2005 | Bristol (United Kingdom),
Colston Hall

Conductor: Lothar Rudolf Mayer
Orchestra: Neue Philharmonie Westfalen
November 19, 2005 | Hamm (Germany), Alfred-
Fischer-Halle

Conductor: Lothar Rudolf Mayer
Orchestra: Neue Philharmonie Westfalen
November 20, 2005 | Siegen (Germany),
Siegerlandhalle

Conductor: Gerard Schwarz
Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
November 24, 2005 | Liverpool (United Kingdom),
Philharmonic Hall

Conductor: Somtow Sucharitkul
Orchestra: Siam Philharmonic Orchestra
November 25, 2005 | Bangkok (Thailand), Thailand
Cultural Centre

Conductor: Patrick Larley
Orchestra: Birmingham Philharmonic Orchestra
November 27, 2005 | Birmingham (United Kingdom),
Adrian Boult Hall

Conductor: Andrew Davis
Orchestra: London Philharmonic Orchestra
December 21, 2005 | (United Kingdom), Watford
Coliseum — CD broadcast TV production

Conductor: Grant Llewellyn
Orchestra: Memorial Day Orchestra
January 26, 2006 | Cardiff (United Kingdom),
Millennium Centre

Conductor: Sian Edwards
Orchestra: Turun Filharmoninen Orkesteri
January 26, 2006 | Turku (Finland), Konsertitalo

Conductor: Sian Edwards
Orchestra: Turun Filharmoninen Orkesteri
January 27, 2006 | Turku (Finland), Konsertitalo

Conductor: Johannes Kleinjung
Orchestra: Collegium Musicum München
January 29, 2006 | München (Germany), Ludwig-
Maximilians-Universität, Große Aula

Conductor: Johannes Kleinjung
Orchestra: Collegium Musicum München
January 30, 2006 | München (Germany), Ludwig-
Maximilians-Universität, Große Aula

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Göteborgs Symfoniker
February 9, 2006 | Göteborg (Sweden), Konserthus

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Göteborgs Symfoniker
February 10, 2006 | Göteborg (Sweden), Konserthus

Conductor: Guido Mancusi
Orchestra: Orchester des Musikgymnasiums Wien
March 16, 2006 | Wien (Austria), Musikverein, Großer
Saal

Conductor: Hilary Weiland
Orchestra: Norwich High School Senior Orchestra
March 24, 2006 | Norwich (United Kingdom), Norwich
Cathedral

Conductor: André de Ridder
Orchestra: Hallé Orchestra
March 25, 2006 | Sheffield (United Kingdom), City
Hall

Conductor: Michael Jinbo
Orchestra: Nittany Valley Symphony
April 11, 2006 | University Park, PA (United States of
America), Penn State University State College,
Eisenhower Auditorium

Conductor: Tadaaki Otaka
Orchestra: Kioi Sinfonietta Tokyo
May 19, 2006 | Tokyo (Japan), Kioi Hall

Conductor: Hans van der Toorn
Orchestra: Randstedelijk Begeleidingsorkest
May 19, 2006 | Leiden (Netherlands), Pieterskerk

Conductor: Tadaaki Otaka
Orchestra: Kioi Sinfonietta Tokyo
May 20, 2006 | Tokyo (Japan), Kioi Hall

Conductor: Robert Porco
Orchestra: Cincinnati Symphony Orchestra
May 20, 2006 | Cincinnati, OH (United States of America), Music Hall

Conductor: Leo Hussain
Orchestra: London Concertante
June 23, 2006 | Upper Woolhampton (United Kingdom), Douai Abbey

Conductor: Thomas Gebhardt
July 28, 2006 | Steingaden (Germany), Wieskirche

Conductor: Jörg Dobmeier
November 19, 2006 | Esslingen (Germany), Stadtkirche

Conductor: David Temple
Orchestra: Forest Philharmonic Orchestra
January 20, 2007 | London (United Kingdom), Barbican Hall

Conductor: Jindong Cai
Orchestra: Stanford University
March 9, 2007 | Stanford, CA (United States of America), Stanford University

Conductor: Jindong Cai
Orchestra: Stanford University
March 10, 2007 | Stanford, CA (United States of America), Stanford University

March 15, 2007 | Cambridge (United Kingdom), Queens' College

Conductor: Stephen Scotchmer
Orchestra: Basingstoke Symphony Orchestra
March 18, 2007 | Basingstoke (United Kingdom), The Anvil

March 24, 2007 | Crowborough (United Kingdom), All Saints Church

Conductor: Justin Pearson
Orchestra: Locrian Ensemble of London
March 24, 2007 | London (United Kingdom), St. Martin-in-the-Fields

Conductor: Matthias Backhaus
March 31, 2007 | Dresden (Germany), Lukaskirche

April 1, 2007 | Kinsale, Co. Cork (Ireland), Municipal Hall

April 2, 2007 | Killarney, Co. Kerry (Ireland), Killarney Oaks Hotel

Conductor: Jean-Louis Forestier
Orchestra: Tasmanian Symphony Orchestra
April 5, 2007 | Hobart, TAS (Australia), Federation Concert Hall

Conductor: Christopher Wilkins
Orchestra: Orlando Philharmonic Orchestra
April 7, 2007 | Orlando, FL (United States of America)

Conductor: John Larry Granger
Orchestra: Santa Cruz County Symphony
April 21, 2007 | Santa Cruz (United States of America), Santa Cruz Civic Auditorium - Henry J. Mello Center

Conductor: John Larry Granger
Orchestra: Santa Cruz County Symphony
April 22, 2007 | Santa Cruz (United States of America), Santa Cruz Civic Auditorium - Henry J. Mello Center

Conductor: Lee Tsang
Orchestra: University of Hull Orchestra
May 19, 2007 | Hull (United Kingdom), City Hall

Conductor: Erwin Ortner
Orchestra: Niederösterreichisches Kammerorchester
July 14, 2007 | Krems (Austria), Dominikanerkirche

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Donau Symphonieorchester Budapest
September 8, 2007 | Herzogenbuchsee (Switzerland), Ref. Kirche

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Donau Symphonieorchester Budapest
September 9, 2007 | Kriegstetten (Switzerland), Kath. Kirche

Conductor: Lee Gisun
Orchestra: Chongshin University Orchestra
November 9, 2007 | Seoul (South Korea), KBS Hall

Conductor: Michael Crabb
Orchestra: Southend Festival Orchestra
November 17, 2007 | Leigh-on-Sea (United Kingdom),
St. Margaret's Church

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: London Symphony Orchestra
December 16, 2007 | London (United Kingdom),
Barbican Hall

Conductor: Sir Colin Davis
Orchestra: London Symphony Orchestra
December 18, 2007 | London (United Kingdom),
Barbican Hall

Conductor: Ron-Dirk Entleutner
Orchestra: Junges Symphonieorchester der Universität
Koblenz
January 27, 2008 | Koblenz (Germany), Florinskirche

Conductor: Cathal Garvey
March 1, 2008 | Dublin (Ireland), National Concert
Hall

Conductor: Alois Koch
Orchestra: Junge Philharmonie Zentralschweiz
March 9, 2008 | Fribourg (Switzerland)

Conductor: Alois Koch
Orchestra: Junge Philharmonie Zentralschweiz
March 12, 2008 | Luzern (Switzerland), Jesuitenkirche

Conductor: Edward Davies
Orchestra: St Mary Redcliffe & Temple School
Orchestra
March 15, 2008 | Bristol (United Kingdom), St. Mary
Redcliffe Church

Conductor: Achim Falkenhausen
Orchestra: Theater für Niedersachsen-Philharmonie
March 16, 2008 | Hildesheim (Germany), Basilika St.
Godehard

Conductor: Edward Davies
Orchestra: St Mary Redcliffe and Temple School
Orchestra
March 28, 2008 | Bristol (United Kingdom), St Mary
Redcliffe Church

Conductor: Noël Tredinnick
Orchestra: All Souls Orchestra
April 5, 2008 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Conductor: Robin Morrish
April 5, 2008 | Tonbridge (United Kingdom),
Tonbridge School Chapel

Conductor: Andrew Davis
Orchestra: Royal Philharmonic Orchestra
April 6, 2008 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Conductor: Anthony Houghton
Orchestra: King Edward Music Society Orchestra
April 19, 2008 | Macclesfield (United Kingdom), St
Michael's Church

Orchestra: Slough Philharmonic Orchestra
May 17, 2008 | Eton (United Kingdom), Eton School
Hall

Conductor: Nicholas Armstrong
Orchestra: Brooklyn Symphony Orchestra
May 18, 2008 | Brooklyn, NY (United States of
America), St. Ann's Church

Conductor: Martin Henning
Orchestra: Sinfonieorchester Münster
May 25, 2008 | Münster (Germany), St. Lamberti

June 2008 | Beaune (France)

June 2008 | Chalon-sur-Saône (France)

Conductor: Paul Colléaux
June 16, 2008 | Nantes (France), Salle Bonne Garde

Conductor: Marian Wood
Orchestra: Exeter University Music Scholars
June 17, 2008 | Exeter (United Kingdom), Exeter
Cathedral

Conductor: Paul Colléaux
June 17, 2008 | Nantes (France), Salle du Ranzaie

Conductor: Paul Colléaux
June 18, 2008 | Nantes (France), Église Saint-Etienne

Conductor: Gennady Rozhdestvensky
Orchestra: BBC Scottish Symphony Orchestra
August 30, 2008 | Edinburgh (United Kingdom), Usher Hall

Conductor: Bradley Walsh
Orchestra: BBC Concert Orchestra
August 31, 2008 | London (United Kingdom), BBC TV Centre — CD broadcast TV production

Conductor: Ed Spanjaard
Orchestra: Limburgs Symfonie Orkest
September 19, 2008 | Maastricht (Netherlands), Theater aan het Vrijthof

Orchestra: Stichting's-Hertogenbosch Muziekstad
September 28, 2008 | (Netherlands), Stichting's-Hertogenbosch Muziekstad

Conductor: Noel Tredinnick
Orchestra: All Souls Orchestra
October 13, 2008 | Hanley (United Kingdom), Victoria Hall

Conductor: Stefan Asbury
Orchestra: Tapiola Sinfonietta
October 24, 2008 | Espoo (Finland), Tapiolasali

Conductor: Alan East
Orchestra: South Yorkshire Symphony Orchestra
November 8, 2008 | Sheffield (United Kingdom), Sheffield Cathedral

Conductor: Colin Fox
Orchestra: Abbey Consort
November 9, 2008 | Melrose (United Kingdom), Melrose Parish Church

Conductor: Jan Hoffmann
Orchestra: Philharmonisches Orchester Gießen
November 11, 2008 | Gießen (Germany), Stadttheater, Großes Haus

Conductor: Jan Hoffmann
Orchestra: Philharmonisches Orchester Gießen
November 12, 2008 | Wetzlar (Germany)

Conductor: Rachel Tweddle
November 15, 2008 | Isle of Wight (United Kingdom), Medina Theatre

Conductor: Thomas Posth
Orchestra: Joseph-Joachim-Sinfonieorchester
November 15, 2008 | Brelingen (Germany), St. Martini-Kirche

Conductor: Thomas Posth
Orchestra: Joseph-Joachim-Sinfonieorchester
November 16, 2008 | Hannover (Germany), Markuskirche

Conductor: Stuart Dunlop
Orchestra: Milton Keynes City Orchestra
November 23, 2008 | Milton Keynes (United Kingdom), Milton Keynes Theatre

Conductor: Alistair Jones
Orchestra: Chiswick Orchestra
December 6, 2008 | London (United Kingdom), St. Peter's Church, Chiswick

Orchestra: Orchester der Universität Bremen
January 27, 2009 | Bremen (Germany), Dom

Conductor: Charles Dickerson
Orchestra: The Southeast Symphony
February 8, 2009 | Los Angeles, CA (United States of America), Mount Moriah Baptist Church

Orchestra: Orchestra of St. Luke's
March 9, 2009 | New York, NY (United States of America), Carnegie Hall

Conductor: Craig Jessop
Orchestra: Orchestra of St. Luke's
March 19, 2009 | New York, NY (United States of America), Stern Auditorium, Carnegie Hall

Conductor: Craig Jessop
Orchestra: Orchestra of St. Luke's
March 20, 2009 | New York, NY (United States of America), Stern Auditorium, Carnegie Hall

Conductor: Craig Jessop
Orchestra: Orchestra of St. Luke's
March 22, 2009 | New York, NY (United States of America), Stern Auditorium, Carnegie Hall

Conductor: Paul Ingram
Orchestra: Woodstock Music Society Orchestra
March 27, 2009 | Woodstock, Oxfordshire (United Kingdom), St. Mary Magdalene Church

Conductor: Richard Smith
March 28, 2009 | Wantage (United Kingdom),
Wantage Parish Church

Conductor: Paul Ingram
Orchestra: Woodstock Music Society Orchestra
March 28, 2009 | Woodstock, Oxfordshire (United Kingdom), St. Mary Magdalene Church

Conductor: George Mabry
Orchestra: Nashville Symphony Association
March 29, 2009 | Nashville, TN (United States of America), Laura Turner Hall

Conductor: Toby Purser
Orchestra: Orion Symphony Orchestra
March 30, 2009 | London (United Kingdom), Cadogan Hall

Conductor: Jörg-Hannes Hahn
Orchestra: Stuttgarter Kammerorchester
April 10, 2009 | Stuttgart (Germany), Lutherkirche,
Bad Cannstatt

Conductor: Dr. Daniel Perkins
Orchestra: Plymouth State University
April 18, 2009 | Plymouth, NH (United States of America), Hanaway Theatre

Conductor: Tony Henwood
Orchestra: Latymer & Godolphin Orchestra
May 9, 2009 | London (United Kingdom), St.
Augustine's Church, South Kensington

Conductor: Stephen Gothold
May 30, 2009 | Pasadena, CA (United States of America), 1st United Methodist Church

Conductor: Thomas Neuhoff
Orchestra: Gürzenich-Orchester Köln
June 14, 2009 | Köln (Germany), Philharmonie

Conductor: Cornelius Trantow
June 28, 2009 | Hamburg (Germany), KZ-Gedenkstätte
Neuengamme

Conductor: David Temple
Orchestra: English Philharmonic Orchestra
July 11, 2009 | Gateshead (United Kingdom), The Sage

Conductor: Doug Heywood
July 26, 2009 | Melbourne, VIC (Australia), Hawthorn
Town Hall

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Philharmonie Baden-Baden
September 5, 2009 | Kriegstetten (Switzerland)

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Philharmonie Baden-Baden
September 6, 2009 | Kriegstetten (Switzerland)

Conductor: Gennadi Rozhdestvensky
Orchestra: Radio Filharmonisch Orkest
September 11, 2009 | Utrecht (Netherlands),
Vredenburg Leidsche Rijn

Conductor: Matthias Beckert
September 26, 2009 | Suhl (Germany), St. Marien

Conductor: David Robertson
Orchestra: Saint Louis Symphony Orchestra
October 22, 2009 | St. Louis, MO (United States of America), Powell Symphony Hall

Conductor: David Robertson
Orchestra: Saint Louis Symphony Orchestra
October 23, 2009 | St. Louis, MO (United States of America), Powell Symphony Hall

Conductor: Rainer Homburg
Orchestra: Nordwestdeutsche Philharmonie
October 24, 2009 | Lemgo (Germany), St. Marien

Conductor: David Robertson
Orchestra: Saint Louis Symphony Orchestra
October 25, 2009 | St. Louis, MO (United States of America), Powell Symphony Hall

Conductor: Roger Norrington
Orchestra: Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR
January 21, 2010 | Stuttgart (Germany), Liederhalle,
Beethoven-Saal

Conductor: Roger Norrington
Orchestra: Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR
January 22, 2010 | Stuttgart (Germany), Liederhalle,
Beethoven-Saal

Conductor: Johannes Kleinjung
Orchestra: Collegium Musicum München
January 31, 2010 | München (Germany), Herkulesaal
der Residenz

Conductor: Johannes Kleinjung
Orchestra: Collegium Musicum München
February 1, 2010 | München (Germany), Große Aula
der LMU

Conductor: Michael Seal
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
February 28, 2010 | Birmingham (United Kingdom),
Symphony Hall

Conductor: Alexander Chaplin
Orchestra: Chameleon Arts Orchestra
March 21, 2010 | Reading (United Kingdom), Great
Hall, University of Reading

Conductor: Arthur Robson
April 24, 2010 | Chichester (United Kingdom),
Chichester Cathedral
Conductor: Johannes Kleinjung
Orchestra: Collegium Musicum München
May 13, 2010 | München (Germany), Odeonsplatz

Conductor: Neville Creed
Orchestra: Musicians of the Dreaming Spires
May 16, 2010 | Oxford (United Kingdom), St.
Edward's School Hall

May 25, 2010 | Le Mans (France), Abbaye de l'Epau

Conductor: Terry Edwards
Orchestra: Warford Philharmonic Orchestra
June 5, 2010 | Chorleywood (United Kingdom),
Barbirolli Hall

Conductor: Christopher Bell
Orchestra: Grant Park Orchestra
July 23, 2010 | Chicago, IL (United States of America),
Jay Pritzker Pavilion

Conductor: Christopher Bell
Orchestra: Grant Park Orchestra
July 24, 2010 | Chicago, IL (United States of America),
Jay Pritzker Pavilion

Conductor: Peter Tanfield
Orchestra: Western Australian Academy of Performing
Arts - aith Court Orchestra
July 29, 2010 | Perth, WA (Australia), St. Mary's
Cathedral

Conductor: Reiner Schuhenn
Orchestra: Meersburger Sommerkademie Orchestra
September 4, 2010 | Ravensburg (Germany),
Evangelische Stadtkirche

Conductor: Gennadi Rozhdestvensky
Orchestra: Netherlands Radio Orchestra
September 11, 2010 | Utrecht (Netherlands),
Vredenburg

Conductor: Thomas Zehetmair
Orchestra: Northern Sinfonia
September 24, 2010 | Gateshead (United Kingdom),
Hall One, The Sage

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Rotterdams Philharmonisch Orkest
October 15, 2010 | Rotterdam (Netherlands), de Doelen

Conductor: Joachim Siegel
Orchestra: Symphonieorchester der Universität
Osnabrück
November 4, 2010 | Osnabrück (Germany),
Katharinenkirche

Conductor: Gerald de Vries
Orchestra: Göttinger Symphonie Orchester
November 6, 2010 | Goslar (Germany), St. Stephani

Conductor: Joachim Siegel
Orchestra: Orchester der Universität Osnabrück
November 9, 2010 | Osnabrück (Germany), St.
Katharinen

Conductor: Peter Oakes
Orchestra: Imperial College Symphony Orchestra
November 13, 2010 | Dorchester (United Kingdom),
The Thomas Hardy School

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Wiener Symphoniker
November 15, 2010 | Wien (Austria), Konzerthaus

Conductor: Robin Ticciati
Orchestra: Wiener Symphoniker
November 17, 2010 | Wien (Austria), Konzerthaus

Conductor: Philip Crookall
November 27, 2010 | Nantwich (United Kingdom),
Holmes Chapel Leisure Centre

Conductor: Georg Fritzsch
Orchestra: Philharmonisches Orchester Kiel
December 19, 2010 | Kiel (Germany), Schloss

Conductor: Georg Fritzsch
Orchestra: Philharmonisches Orchester Kiel
December 20, 2010 | Kiel (Germany), Schloss

Conductor: Georg Mathew
December 31, 2010 | New York, NY (United States of
America), Cathedral of St. John the Divine

Conductor: Constantin Alex
Orchestra: Symphonisches Orchester der Humboldt-
Universität
February 10, 2011 | Berlin (Germany), Konzerthaus

Conductor: Constantin Alex
Orchestra: Symphonisches Orchester der Humboldt-
Universität
February 12, 2011 | Bremen (Germany), Kulturkirche
St. Stephani

Conductor: Michael Massey
Orchestra: Edmonton Youth Orchestra
February 27, 2011 | Edmonton, AB (Canada),
Winspear Centre

Conductor: Edward Moore
Orchestra: Durham University Music Society
Orchestra
March 2, 2011 | Gateshead (United Kingdom), The
Sage

Conductor: Leonard Slatkin
Orchestra: Orchestre Philharmonique de Radio France
April 1, 2011 | Paris (France), Salle Pleyel

Conductor: Valérie Fayet
Orchestra: Orchestre National des Pays de la Loire
April 19, 2011 | Nantes (France), Cité des Congrès

Conductor: Valérie Fayet
Orchestra: Orchestre National des Pays de la Loire
April 21, 2011 | Angers (France), Centre des Congrès

Conductor: Keith Lockhart
Orchestra: Utah Symphony
April 22, 2011 | Salt Lake City, UT (United States of
America), Abravanel Hall

Conductor: Keith Lockhart
Orchestra: Utah Symphony
April 23, 2011 | Salt Lake City, UT (United States of
America), Abravanel Hall

Conductor: Joss Sanders
Orchestra: Hills Road Sixth Form College Symphony
Orchestra
May 4, 2011 | Ely (United Kingdom), Ely Cathedral

Conductor: Marcel Joosen
Orchestra: Kon. Christelijke Zangersbond
May 27, 2011 | Alkmaar (Netherlands), Grote Kerk

Conductor: Jochen A Modeß
Orchestra: Orchester der Greifswalder Bachwoche
June 26, 2011 | Greifswald (Germany), Dom St.
Nikolai

Conductor: Carlo Rizzi
Orchestra: Orchestre Philharmonique de Strasbourg
November 10, 2011 | Strasbourg (France), Palais de la
Musique et des Congrès

Conductor: Norbert Groh
Orchestra: Stringendo Kammerorchester
November 11, 2011 | Ottobrunn (Germany), Wolf
Ferrari Haus

Conductor: Johan Soneveld
Orchestra: RBO Sinfonia
November 12, 2011 | Den Haag (Netherlands),
Elandstraatkerk

Conductor: Norbert Groh
Orchestra: Stringendo Kammerorchester
November 13, 2011 | Pöcking (Germany), St. Pius

November 19, 2011 | Haarlem (Netherlands)

Conductor: Adrian Partington
Orchestra: Bristol Ensemble
November 19, 2011 | Gloucester, Gloucester Cathedral

Conductor: George Mathew
Orchestra: Ubuntu-Shruti Orchestra
December 31, 2011 | New York, NY (United States of America), Cathedral of St. John the Divine

Conductor: James Bagwell
Orchestra: American Symphony Orchestra
February 3, 2012 | New York, NY (United States of America), Stern Auditorium, Carnegie Hall

Conductor: Johannes Wildner
Orchestra: Wiener Symphoniker
March 3, 2012 | Wien (Austria), Musikverein, Großer Saal

Conductor: Sir Andrew Davis
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
March 23, 2012 | London (United Kingdom), Barbican Hall

Conductor: Geoffrey Weaver
March 31, 2012 | Kidderminster (United Kingdom), Kidderminster Town Hall

Orchestra: Russian National Orchestra; Symphony Orchestra of Marii
April 5, 2012 | Moscow (Russia)

Orchestra: Russian National Orchestra; Symphony Orchestra of Marii
April 7, 2012 | St. Petersburg (Russia)

Conductor: John Huw Davies
Orchestra: Stockport Festival Orchestra
April 15, 2012 | Manchester (United Kingdom), RNCM Concert Hall

Conductor: Gregory Batsleer
Orchestra: Manchester University Symphony Orchestra
April 28, 2012 | Manchester (United Kingdom), Whitworth Hall, University of Manchester

Conductor: Ian Hooker
Orchestra: St. Cecilia Orchestra
May 12, 2012 | Amersham (United Kingdom), Parish Church of St. Mary

Conductor: Dr. Edward Makward
Orchestra: Rhode Island Civic Chorale and Orchestra
May 19, 2012 | Providence, RI (United States of America), Cathedral of Saints Peter and Paul

Conductor: Dale Christmas
Orchestra: Hull Sinfonietta
May 20, 2012 | Hull (United Kingdom), Queen's Gardens

Conductor: Neville Ward
Orchestra: Orchestra de Camera
May 20, 2012 | Nottingham (United Kingdom), Albert Hall

Conductor: Sian Edwards
Orchestra: Royal Scottish National Orchestra
June 24, 2012 | Kirkwall (United Kingdom), Pickaquooy Centre

June 30, 2012 | Cork (Ireland)

Conductor: Matthew Halls
Orchestra: Oregon Bach Festival Orchestra
July 6, 2012 | Portland, OR (United States of America), Trinity Episcopal Cathedral

Conductor: Matthew Halls
Orchestra: Oregon Bach Festival Orchestra
July 7, 2012 | Eugene, OR (United States of America), Silva Concert Hall, Hult Center for the Performing Arts

July 22, 2012 | King's Lynn (United Kingdom), Corn Exchange

Conductor: David Robertson
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
August 1, 2012 | London (United Kingdom), Royal Albert Hall

Orchestra: Pigotts Music Camp
August 5, 2012 | North Dean (United Kingdom),
Pigotts Music Camp

Conductor: Ryan Wigglesworth
August 7, 2012 | Truro (United Kingdom), Truro
Cathedral

Conductor: Ryan Wigglesworth
August 10, 2012 | Truro (United Kingdom), St.
Endellion Church

Orchestra: NZSO National Youth Orchestra
September 8, 2012 | Christchurch (New Zealand), CBS
Canterbury Arena

Conductor: William M. Skoog
November 2, 2012 | Memphis, TN (United States of
America), Germantown United Methodist Church

Conductor: Will Cole
Orchestra: CCMS Orchestra
November 10, 2012 | Cambridge (United Kingdom),
West Road Concert Hall

Conductor: Ian Smith
Orchestra: Bedford Sinfonia
November 24, 2012 | Bedford (United Kingdom), Corn
Exchange

Conductor: Jeff Spere
Orchestra: Estro Armonico
February 7, 2013 | Luxembourg (Luxembourg), Grand
Auditorium

Conductor: Mark Shannahan
Orchestra: Forest Philharmonic Orchestra
March 16, 2013 | London (United Kingdom), The
People's Palace, Queen Mary University

Conductor: Jonathan Willcocks
Orchestra: Southern Pro Musica
March 24, 2013 | Guildford (United Kingdom), G-Live

Conductor: Bill Culverhouse
Orchestra: Earlham College
March 29, 2013 | Richmond, VA (United States of
America), Civic Hall

Conductor: Julian Christoph Tölle
Orchestra: Nürnberger Symphoniker
April 21, 2013 | Nürnberg (Germany),
Meistersingerhalle

Conductor: Simon Rattle
Orchestra: Berliner Philharmoniker
April 25, 2013 | Berlin (Germany), Philharmonie

Conductor: Simon Rattle
Orchestra: Berliner Philharmoniker
April 26, 2013 | Berlin (Germany), Philharmonie

Conductor: Gregory Ahss
Orchestra: Camerata Salzburg
April 27, 2013 | Viersen (Germany), Festhalle

Conductor: Simon Rattle
Orchestra: Berliner Philharmoniker
April 27, 2013 | Berlin (Germany), Philharmonie

Conductor: Gregory Ahss
Orchestra: Camerata Salzburg
April 28, 2013 | Dortmund (Germany), Konzerthaus

Conductor: Gregory Ahss
Orchestra: Camerata Salzburg
April 30, 2013 | La-chaux-des-Fonds (France), L'Heure
Bleue

Conductor: Ryan Wigglesworth
Orchestra: London Philharmonic Orchestra
May 1, 2013 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Conductor: Dr. Geoffrey Spratt
Orchestra: Symphony Orchestra of the Cork School of
Music
May 1, 2013 | Cork (Ireland), City Hall

Conductor: Adrian Brown
Orchestra: Huntingdonshire Philharmonic
May 11, 2013 | Huntingdon (United Kingdom),
Performing Arts Centre, Hinchingsbrooke School

Conductor: John Taylor
June 2, 2013 | Brooklyn, NY (United States of
America), St. Leonard's Church

Conductor: Oliver Kunkel
Orchestra: Maintal-Sinfonieorchester
June 22, 2013 | Schweinfurt (Germany),
Wichtermannhalle

Conductor: Oliver Kunkel
Orchestra: Maintal-Sinfonieorchester
June 23, 2013 | Zeil (Germany), Park am Stadtturm

Conductor: Andrea Brown
Orchestra: Members of the London Philharmonic
Orchestra
June 29, 2013 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Conductor: Tim Redmond
July 13, 2013 | Ely (United Kingdom), Ely Cathedral

Conductor: Chris Shepard
July 20, 2013 | Wolfeboro, NH (United States of
America), Kingswood Arts Center

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Kammerphilharmonie Europa
October 26, 2013 | Herzogenbuchsee (Switzerland)

Conductor: Markus Oberholzer
Orchestra: Kammerphilharmonie Europa
October 27, 2013 | Herzogenbuchsee (Switzerland)

Conductor: Al Sturgis
October 27, 2013 | Raleigh, NC (United States of
America), Meymandi Concert Hall

Conductor: Stefan Parkman
Orchestra: Västerås Sinfonietta
November 3, 2013 | Uppsala (Sweden), Konsert &
Kongress

Conductor: Marcel den Dulk
November 3, 2013 | Amsterdam (Netherlands),
Muziekgebouw

Conductor: Horst Meinardus
Orchestra: Neue Philharmonie Westfalen
November 3, 2013 | Köln (Germany), Philharmonie

Conductor: Dr. John V. Sinclair
Orchestra: Rollins College
November 9, 2013 | Winter Park, FL (United States of
America), Knowles Memorial Chapel

Conductor: Dr. John V. Sinclair
Orchestra: Rollins College
November 10, 2013 | Winter Park, FL (United States of
America), Knowles Memorial Chapel

Conductor: Erik Matz; Andreas Borbe
Orchestra: Hamburger Camerata
November 10, 2013 | Zeven (Germany), St. Vity-
Kirche

Conductor: Gert Jan van der Pol
Orchestra: HOC-begeleidingsorkest
November 10, 2013 | Arnhem (Netherlands), Musis
Sacrum Schouwburg

Conductor: Erik Matz; Andreas Borbe
Orchestra: Hamburger Camerata
November 17, 2013 | Uelzen (Germany), St. Marien

Conductor: Joachim Krause
Orchestra: Sinfonieorchester Basel
November 22, 2013 | Basel (Switzerland), Stadt-Casino

Conductor: Renaud Bouvier
Orchestra: Ensemble Symphonique de Neuchâtel
November 23, 2013 | Neuchâtel (Switzerland), Temple
du bas

Conductor: Renaud Bouvier
Orchestra: Ensemble Symphonique de Neuchâtel
November 24, 2013 | La Chaux-de-Fonds
(Switzerland), Salle de musique

Conductor: Dr. Rodney Wynkoop
Orchestra: Choral Society of Durham
December 14, 2013 | Durham, NC (United States of
America), Duke University Chapel

Conductor: Dr. Rodney Wynkoop
Orchestra: Choral Society of Durham
December 15, 2013 | Durham, NC (United States of
America), Duke University Chapel

Conductor: Grant Llewellyn
Orchestra: Memphis Symphony Orchestra
December 26, 2013 | Memphis, TN (United States of America), Cannon Center for the Performing Arts

Conductor: Grant Llewellyn
Orchestra: Memphis Symphony Orchestra
December 27, 2013 | Memphis, TN (United States of America), Cannon Center for the Performing Arts

Conductor: Nicholas Collon
Orchestra: Cambridge University Chamber Orchestra;
Members of CUMS Symphony Orchestra;
January 18, 2014 | Cambridge (United Kingdom),
King's College Chapel

Conductor: Mark Forkgen, conductor
Orchestra: City of London Sinfonia
March 17, 2014 | London (United Kingdom), Queen
Elizabeth Hall

Conductor: Stephen Dodsworth, conductor
March 22, 2014 | Stratford-upon-Avon (United
Kingdom), Levi Fox Hall

Conductor: Clark Rundell
Orchestra: RNCM Symphony Orchestra and Chorus
March 26, 2014 | Manchester (United Kingdom),
RNCM

Conductor: Tobias Börngen
Orchestra: Magdeburgische Philharmonie
June 15, 2014 | Magdeburg (Germany), Pauluskirche

August 14, 2014 | Totnes (United Kingdom),
Dartington Hall

Orchestra: Dartington International Summer School
August 14, 2014 | Totnes, Devon (United Kingdom),
Dartington Hall

Conductor: Heinz-Herman Grube
Orchestra: Orchester "Opus 7"
October 25, 2014 | Lübbecke (Germany), St. Andreas
Kirche

Conductor: David Temple
Orchestra: London Orchestra da Camera
October 28, 2014 | London (United Kingdom),
Barbican Hall

Conductor: Christine Page
Orchestra: Orchester "opus 7"
November 1, 2014 | Dorchester (United Kingdom), St.
Mary's Church

Conductor: G. Roberts Kolb
Orchestra: Hamilton College
December 2, 2014 | Clinton, NY (United States of
America), Wellin Hall, Hamilton College

Orchestra: Queen's College Music Society
December 3, 2014 | Cambridge (United Kingdom),
Queen's College

Conductor: Beat Fritschi
Orchestra: Musikkollegium Winterthur
December 13, 2014 | Winterthur (Switzerland),
Stadthaus

Conductor: Steven Smith
Orchestra: Richmond Symphony
January 27, 2015 | Richmond, VA (United States of
America), Carpenter Theatre

Conductor: Hub. Pittie
Orchestra: Hochschulorchester der RWTH Aachen
February 6, 2015 | Aachen (Germany), Aula 1 der
RWTH

Conductor: Hub. Pittie
Orchestra: Hochschulorchester der RWTH Aachen
February 7, 2015 | Aachen (Germany), Aula 1 der
RWTH

Conductor: Eric Foster
March 11, 2015 | Oxford (United Kingdom), Keble
College Chapel

Conductor: Will Dawes
Orchestra: Southern Sinfonia
March 21, 2015 | Bath (United Kingdom), Bath Abbey

Conductor: Tom Wiggall
Orchestra: Highgate School Orchestra
March 24, 2015 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Conductor: Christopher Wilkins
Orchestra: Akron Symphony Orchestra
April 11, 2015 | Akron, OH (United States of
America), E.J. Thomas Performing Arts Center

Conductor: David Klement
Orchestra: New Mexico State University
April 24, 2015 | Las Cruces, NM (United States of America), Atkinson Recital Hall

Conductor: David Klement
Orchestra: New Mexico State University
April 25, 2015 | Las Cruces, NM (United States of America), Atkinson Recital Hall

Conductor: Mark Deller
May 2, 2015 | (United Kingdom)

Conductor: Mark Wigglesworth
Orchestra: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
May 28, 2015 | São Paulo (Brazil), Sala

Conductor: Mark Wigglesworth
Orchestra: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
May 29, 2015 | São Paulo (Brazil), Sala

Conductor: Mark Wigglesworth
Orchestra: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
May 30, 2015 | São Paulo (Brazil), Sala

Conductor: Martin Palmer
Orchestra: Truro Symphony Orchestra
June 13, 2015 | Truro (United Kingdom), Truro Cathedral

Conductor: Adrian Partington
July 11, 2015 | Gloucester (United Kingdom), Gloucester Cathedral

Conductor: Nathan Waring
July 12, 2015 | Holt, Norfolk (United Kingdom), Auden Theatre, Gresham's School

Conductor: David Halls
Orchestra: La Folia Orchestra
July 18, 2015 | Salisbury (United Kingdom), Salisbury Cathedral

Conductor: Tobias Börngen
Orchestra: Magdeburgische Philharmonie
September 19, 2015 | Torgau (Germany), Stadtkirche

Conductor: Friedhelm Göttling
Orchestra: Mittelhessische Sinfonieorchester
November 7, 2015 | Butzbach (Germany), Markuskirche

Conductor: Mathias Breitschaft
Orchestra: Staatsorchester Rheinische Philharmonie
November 20, 2015 | Koblenz (Germany), Rhein-Mosel-Halle

Conductor: Jonathan Tilbrook
Orchestra: Nottingham University Philharmonia
November 28, 2015 | Nottingham (United Kingdom), Albert Hall

Conductor: Edward Gardner
Orchestra: BBC Symphony Orchestra
December 17, 2015 | London (United Kingdom), Barbican Hall

Conductor: David Temple
Orchestra: Forest Philharmonic
February 20, 2016 | St. Albans (United Kingdom), St. Albans Abbey

Conductor: Simon Wright
Orchestra: Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
March 12, 2016 | Leeds (United Kingdom), Town Hall

Conductor: Ben Palmer
Orchestra: Orchestra of St Paul's
March 19, 2016 | London (United Kingdom), Cadogan Hall

Conductor: James Henshaw
Orchestra: Outcry Ensemble
April 30, 2016 | Surrey (United Kingdom), Dorking Halls

Conductor: Steven Zopfi
May 11, 2016 | Portland, OR (United States of America), Arlene Schnitzer Concert Hall

Conductor: Richard Cooke
May 12, 2016 | London (United Kingdom), Central Hall, Westminster

Conductor: Howard Arman
Orchestra: Luzerner Sinfonieorchester
June 3, 2016 | Luzern (Switzerland), KKL

Conductor: Beth Hodgson
June 25, 2016 | Northampton (United Kingdom),
Northampton High School

Conductor: Beth Hodgson
July 21, 2016 | Northampton (United Kingdom),
Northampton High School

Conductor: Mark Wigglesworth
Orchestra: BBC National Orchestra of Wales
July 23, 2016 | London (United Kingdom), Royal
Albert Hall

Conductor: Beth Hodgson
July 24, 2016 | Northampton (Ukraine), Northampton
High School

Conductor: Ryan Wigglesworth
Orchestra: Symphonieorchester des Bayerischen
Rundfunks
September 29, 2016 | München (Germany),
Herkulesaal der Residenz

Conductor: Ryan Wigglesworth
Orchestra: Symphonieorchester des Bayerischen
Rundfunks
September 30, 2016 | München (Germany),
Herkulesaal der Residenz

Conductor: Andrew Gourlay
Orchestra: Hallé Orchestra
October 27, 2016 | Manchester (United Kingdom),
Bridgewater Hall

Conductor: Cynthia Woods
Orchestra: Cambridge Symphony Orchestra
November 5, 2016 | Cambridge, MA (United States of
America), Kresge Auditorium at MIT

Conductor: Matthias Salge
Orchestra: Neues Kammerorchester Potsdam
November 12, 2016 | Potsdam (Germany),
Erlöserkirche

Conductor: Ian Ray
Orchestra: Colchester Sinfonia
November 19, 2016 | Colchester (United Kingdom), St
Botolph's Church

Conductor: Stefan Asbury
Orchestra: Gewandhausorchester Leipzig
February 2, 2017 | Leipzig (Germany),
Gewandhausorchester, Großer Saal

Conductor: Stefan Asbury
Orchestra: Gewandhausorchester Leipzig
February 3, 2017 | Leipzig (Germany),
Gewandhausorchester, Großer Saal

Conductor: Stefan Asbury
Orchestra: Gewandhausorchester Leipzig
February 3, 2017 | Leipzig (Germany),
Gewandhausorchester, Großer Saal

Conductor: Otto Tausk
Orchestra: BBC National Orchestra of Wales
February 21, 2017 | Cardiff (United Kingdom), BBC
Hoddinott Hall — CD broadcast TV production

Conductor: Brian Dowdy
Orchestra: Akron Symphony Orchestra
February 26, 2017 | Augustana, MN (United States of
America), Lutheran Church West St. Paul

Conductor: Richard Pittman
Orchestra: New England Philharmonic
March 4, 2017 | Boston, MA (United States of
America), Tsai Performance Center, Boston University

Conductor: Robert Secret
March 25, 2017 | Oxford (United Kingdom), Town
Hall

Conductor: David Russell Hulme
April 22, 2017 | Aberystwyth (United Kingdom), Arts
Centre

Conductor: Thomas Lloyd
Orchestra: Haverford College Orchestra
April 23, 2017 | Haverford, PA (United States of
America), Marshall Auditorium, Haverford College

Conductor: Ryan Wigglesworth
Orchestra: Hallé Orchestra
May 6, 2017 | Sheffield (United Kingdom), City Hall

Conductor: James Slimings
May 13, 2017 | Glasgow (United Kingdom), Glasgow
Cathedral

Conductor: Albrecht Koch
Orchestra: Mittelsächsische Philharmonie
June 11, 2017 | Freiberg (Germany), Dom St. Marien

Conductor: Peter Nardone
Orchestra: Philharmonia Orchestra
July 22, 2017 | Worcester (United Kingdom),
Worcester Cathedral

Conductor: N.N.
Orchestra: Liepājas simfoniskais orķestris
August 7, 2017 | Rīga (Latvia), Dom

Conductor: David Robertson
Orchestra: St. Louis Symphony
December 31, 2017 | St. Louis, MO (United States of
America), Powell Hall

Conductor: Edward Gardner
Orchestra: London Philharmonic Orchestra
January 15, 2018 | London (United Kingdom), Royal
Festival Hall

Conductor: Christian Jeub
Orchestra: Junges Symphonieorchester Koblenz
February 1, 2018 | Koblenz (Germany), Basilika St.
Kastor

Conductor: Dmitry Liss
Orchestra: Ural Philharmonic Orchestra
February 2, 2018 | Nantes (France), La Cité des
Congrès

Conductor: Christian Jeub
Orchestra: Junges Symphonieorchester Koblenz
February 2, 2018 | Koblenz (Germany), Basilika St.
Kastor

Conductor: Somtow Sucharitkul
Orchestra: Siam Philharmonic
Chorus: Siam Orpheus Choir
February 19, 2018 | Thailand, Thailand Cultural Centre

Conductor: Simon Halsey
March 10, 2018 | London (United Kingdom), Jerwood
Hall

Conductor: Paul Rardin
Orchestra: Temple University Symphony Orchestra
April 8, 2018 | Philadelphia, PA (United States of
America), Kimmel Center for the Performing Arts

Conductor: Tim Murray
Orchestra: Orquesta Sinfónica de RTVE
April 13, 2018 | Madrid (Spain), Teatro Auditorio San
Lorenzo de El Escorial

Conductor: Christopher Milton
April 27, 2018 | Ely (United Kingdom), Ely Cathedral

Conductor: Timothy Westerhaus
Orchestra: Incendo Chamber Orchestra
April 28, 2018 | Spokane, WA (United States of
America), Cathedral of St. John the Evangelist

Conductor: Steve Sargent
April 28, 2018 | Petersfield (United Kingdom)

June 17, 2018 | Nürtingen (Germany), Stadtkirche St.
Laurentius

July 1, 2018 | Münster (Germany), Erphokirche

Conductor: Oliver Kunkel
Orchestra: Maintal-Sinfonieorchester
July 21, 2018 | Schweinfurt (Germany), Georg-
Wichtermann-Sporthalle

Conductor: Oliver Kunkel
Orchestra: Maintal-Sinfonieorchester
July 22, 2018 | Zeil/Main (Germany), Park am
Stadtturm

Conductor: Marcus Farnsworth
August 25, 2018 | Southwell (United Kingdom), The
Nave, Southwell Minster

Conductor: Joana Carneiro
Orchestra: Orquestra Sinfónica Portuguesa
September 22, 2018 | Lisboa (Portugal), Teatro
Nacional de São Carlos

Conductor: Alan Eost
Orchestra: Northern Chamber Orchestra
November 3, 2018 | Sheffield (United Kingdom),
Sheffield Cathedral

Conductor: Norbert Ochmann
Orchestra: Junge Philharmonie Kreuzberg
November 3, 2018 | Berlin (Germany), Dom

Conductor: Thomas Adés
Orchestra: Orchestre de Paris
November 7, 2018 | Paris (France), Philharmonie de Paris

Conductor: Thomas Adés
Orchestra: Orchestre de Paris
November 8, 2018 | Paris (France), Philharmonie de Paris

Conductor: Markus Johannes Langer
Orchestra: Norddeutsche Philharmonie Rostock
November 9, 2018 | Rostock (Germany), St.-Nikolai-Kirche

Conductor: Michael Francis
Orchestra: The Florida Orchestra
November 9, 2018 | Tampa, Florida (United States of America), Straz Center

Conductor: Dorothee Wiedmann
Orchestra: Ortenauer Kammerorchester
November 10, 2018 | Oberkirch (Germany), Kirche St.Sebastian

Conductor: Wolfgang Tiemann
Orchestra: Göttinger Symphonie Orchester
November 10, 2018 | Holzminden (Germany), Stadthalle

Conductor: Michael Francis
Orchestra: The Florida Orchestra
November 10, 2018 | St Petersburg, Florida (United States of America), Mahaffey Theater

Conductor: Wolfgang Tiemann
Orchestra: Göttinger Symphonie Orchester
November 11, 2018 | Hannover (Germany), Markuskirche

Conductor: Michael Francis
Orchestra: The Florida Orchestra
November 11, 2018 | Clearwater, Florida (United States of America), Ruth Eckerd Hall

Conductor: David Hayes
Orchestra: New York Choral Society Orchestra
November 12, 2018 | New York City, NY (United States of America), Carnegie Hall

Conductor: Kellen Gray
Orchestra: Chicago Sinfonietta
January 20, 2019 | Naperville, IL (United States of America), Wentz Concert Hall (North Central College)

Conductor: Kellen Gray
Orchestra: Chicago Sinfonietta
January 21, 2019 | Chicago, IL (United States of America), Symphony Center

Conductor: Susanne Gläß
Orchestra: Orchester der Universität Bremen
January 27, 2019 | Bremen (Germany), Dom

Conductor: Bob Hasty
Orchestra: Shanghai Symphony Orchestra
February 23, 2019 | Shanghai (China, People's Republic), Symphony Orchestra Concert Hall

Conductor: David Hill
Orchestra: Bournemouth Symphony Orchestra
March 20, 2019 | Poole (United Kingdom), Lighthouse

Conductor: Mark Tatlow
Orchestra: Lilla Akademiens Sinfonietta
March 29, 2019 | Stockholm (Sweden), Eric Ericssonhallen

Conductor: Mark Tatlow
Orchestra: Lilla Akademiens Sinfonietta
March 30, 2019 | Stockholm (Sweden), Eric Ericssonhallen

Conductor: Gerrit Maas
Orchestra: Studievereniging Hucbald
May 4, 2019 | Utrecht (Netherlands), Jacobikerk

May 11, 2019 | Hexham (United Kingdom), Hexham Abbey

Conductor: Roderick Cox
Orchestra: Philharmonia Orchestra
May 26, 2019 | Brighton (United Kingdom), Brighton Dome Concert Hall

Conductor: Barbara Schubert
Orchestra: University of Chicago Symphony
June 1, 2019 | Chicago, IL (United States of America), Mandel Hall

Conductor: Marisa Crabb
June 1, 2019 | Johnson City, NY (United States of America), Sarah Jane Johnson Memorial United Methodist Church

Conductor: Barbara Schubert
Orchestra: University of Chicago Symphony
June 2, 2019 | Chicago, IL (United States of America), Mandel Hall

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: Orchestre National de France
June 27, 2019 | Saint Denis (France), Eglise Basilique

Conductor: Gerd Guglhör
Orchestra: BACH Orchester Fürstentfeldbruck
July 7, 2019 | Fürstentfeldbruck (Germany), Klosterkirche

Conductor: Stephen Bartlow
Orchestra: Dartington Festival Orchestra
August 23, 2019 | Dartington (United Kingdom), Great Hall

Conductor: Gintaras Rinkevičius
Orchestra: Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras (Lithuanian National Symphony Orchestra)
September 21, 2019 | Vilnius (Lithuania), Valdo vą rūmai

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
September 26, 2019 | Birmingham (United Kingdom), Symphony Hall

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
October 5, 2019 | Dortmund (Germany), Konzerthaus

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
October 7, 2019 | — CD broadcast TV production

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
October 7, 2019 | Hamburg (Germany), Elbphilharmonie

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
October 8, 2019 | — CD broadcast TV production

Conductor: Johannes von Hoff
Orchestra: Sinfonietta Oldenburg
October 26, 2019 | Ansgarikirche (Germany), Oldenburg

Conductor: Johannes von Hoff
Orchestra: Sinfonietta Oldenburg
October 27, 2019 | Ansgarikirche (Germany), Oldenburg

November 9, 2019 | Chichester (United Kingdom), Chichester Cathedral

Conductor: Sebastian Brendel
Orchestra: Kirchenkreisorchester Schöneberg
November 9, 2019 | Berlin (Germany), Apostel-Paulus-Kirche

Conductor: Bettina Strübel
November 10, 2019 | Offenbach (Germany), Kirche

Conductor: Gerd Weimar
Orchestra: Philharmonisches Orchester Hagen
November 17, 2019 | Meschede (Germany), Abtei Königsmünster

Conductor: Andrea Brown
November 30, 2019 | London (United Kingdom), St. Luke's Church, Thurleigh Rd.

Conductor: Alan Gilbert
Orchestra: London Symphony Orchestra
June 14, 2020 | London (United Kingdom), Barbican

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
August 19, 2020 |

Conductor: Mirga Gražinytė-Tyla
Orchestra: City of Birmingham Symphony Orchestra
October 24, 2020 |

Orchestra: The University of Manchester Symphony Orchestra
March 12, 2022 | Manchester (United Kingdom), Manchester University

Orchestra: Manchester University Music Society
March 26, 2022 | Manchester (United Kingdom), The Whitworth Hall

Conductor: Louis Buskens
Orchestra: Kamerata Zuid
April 22, 2022 | Tilburg (Netherlands), Schouwburg
Concertzaal

Esecuzioni previste e annunciate dall' editore

Conductor: Norbert Groh
November 12, 2022 | Ottobrunn (Germany), Wolf-
Ferrari-Haus

Conductor: Norbert Groh
November 13, 2022 | Ottobrunn (Germany), Wolf-
Ferrari-Haus

Conductor: Edward Gardner
Orchestra: London Philharmonic Orchestra
November 26, 2022 | London (United Kingdom),
Royal Festival Hall

Conductor: Harry Sever
Orchestra: Cambridge Philharmonic Society
December 17, 2022 | Cambridge (United Kingdom),
West Road Concert Hall

Conductor: Georg Hage
Orchestra: Sinfonieorchester Aachen
March 11, 2023 | Nordrhein-Westfalen (Germany),
Aachen

Bibliografia

Theodor W. Adorno, *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell'ascolto*, in: *Adorno Fromm Horkheimer Löwenthal Marcuse Pollock. La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, a cura di Enrico Donaggio, Torino, Einaudi, 2005, pp. 118-156

Theodor W. Adorno, *Perennial Fashion – Jazz*, in: *Critical Theory and Society. A Reader*, a cura di Stephen Eric Bronner e Douglas MacKay Kellner, New York London, Routledge, 1989, pp. 199-209

Gilbert Badia, Jean-Baptiste Joly, Jacques Omnès, *Défense de la culture allemande*, in: *Les Bannis de Hitler: accueil et lutttes des exilés en France (1933-1939)*, a cura di Gilbert Badia (et al.), Parigi, Études et Documentation Internationales e Presses Universitaires de Vincennes, 1984, pp. 365-378

Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks. An interpretive history of Blacks in American films*, New York London, Continuum, 2003

Tim Brooks, *Lost Sounds. Blacks and the birth of the recording industry, 1890-1919*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2004

The Spirituals of Harry T. Burleigh: low voice, a cura di Harry T. Burleigh II, Miami, Belwin Mills, 1984

Nancy L. Clark, William H. Worger, *South Africa. The rise and fall of Apartheid*, London and New York, Routledge, 2013

Saul Friedländer, *Gli anni della persecuzione. La Germania nazista e gli ebrei (1933-1939)*, Milano, Garzanti, 2021

Kenneth Gloag, *Tippett: A Child of Our Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in: *Art and Culture. Critical Essays*, a cura di Clement Greenberg, Boston, Beacon Press, 1965, pp. 3-21

Ian Kemp, *Tippett, the composer and his music*, Oxford New York, Oxford University Press, 1987

Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2007, p. 296

Julia Kristeva, *Word, Dialogue and Novel*, in: *The Kristeva Reader*, a cura di Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 34-59

James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, Princeton, Princeton University press, 1980

J. B. Marsh, Frederick J. Loudin, *The Story of the Jubilee Singers, including their Songs*, London, Hodder and Stoughton, 1903

Christopher Moore, *Socialist Realism and the Music of the French Popular Front*, in «The Journal of Musicology», vol. 25, nr. 4, 2008, pp. 473-502

George L. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'olocausto*, Roma-Bari, Laterza, 2003

Cara Moyer-Duncan, *Representations of Apartheid and Resistance in Documentary Film*, in «History Compass», vol. nr. 10, 2012, pp. 105-118

African American Song. Spirituals and Anthems of Freedom, Social Studies Teacher's Guide, programma educativo curato da Jessye Norman sulla musica afroamericana, New York, The Weill Music Institute e Carnegie Hall Ed., 2008

African American Song. Uniting Voices, Teacher Guide, programma educativo curato da Jessye Norman sulla musica afroamericana, New York, The Weill Music Institute e Carnegie Hall Ed., 2009

Patrick Russell, *Shooting the Message: John Krish*, in: *Shadows of Progress. Documentary Film in Post-War Britain*, a cura di Patrick Russell e James Piers Taylor, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 246-273

Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 2: The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977

Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2000

Eileen Southern, *La musica dei neri americani. Dai canti degli schiavi ai Public Enemy*, Milano, Il Saggiatore, 2007 p. 185

Michael Steinberg, *Choral Masterworks: A Listener's Guide*, Oxford New York, Oxford University Press, 2005

Michael Tippett, *A Child of Our Time – Vocal Score*, Londra, Schott, 1944

Michael Tippett, *International Workers' Music Olympiad*, in: *Music of the Angels. Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*, a cura di Meirion Bowen, Londra, Eulenburg Books, 1980

Michael Tippett, *Moving into Aquarius*, Frogmore, Paladin, 1974

Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues: An Autobiography*, London Sydney Auckland Johannesburg, Hutchinson, 1991

Michael Tippett, *Tippett on Music*, a cura di Meirion Bowen, Oxford, Clarendon Press, 1995

Sitografia

David Clarke, *Tippett*, voce del Grove Music Online

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28005> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.britannica.com/topic/African-American> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=sUqHmrsro0M> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1072> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=8dypqY4MW4> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.schott-music.com/en/preview/viewer/index/?idx=MTc1MTAy&idy=175102&dl=0>
(ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.britannica.com/art/oratorio> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

https://www.treccani.it/enciclopedia/oratorio_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.treccani.it/vocabolario/oratorio3/> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.britannica.com/art/chorale> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

https://www.michaelberkeley.co.uk/works/choral_with_orchestra (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.schott-music.com/en/missa-no93539.html> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.britannica.com/topic/Fisk-Jubilee-Singers> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

https://www.imdb.com/title/tt0027700/fullcredits/?ref=tt_ql_cl (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/black-voices-silent-cinema> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.bpacatalogue.org/archive/PG-1945-0228#> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.britannica.com/biography/Herbert-von-Karajan> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.nytimes.com/1952/04/26/archives/work-by-tippett-introduced-here-columbia-chorus-and-chamber.html> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.nytimes.com/1978/01/19/archives/music-bostonians-give-premiere-of-oratorio.html> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/875/a-child-of-our-time> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://web.archive.org/web/20160629153623/http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/a-child-of-our-time-no-coliseum-london-the-knot-garden-scottish-opera-theatre-royal-glasgow-5345030.html> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://en.schott-music.com/shop/authordata/performance/view/id/113215/sku/175102> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://en.schott-music.com/shop/authordata/performance/view/id/113261/sku/175102> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/03/AR2005050301355.html> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

https://www.waapa.ecu.edu.au/_data/assets/pdf_file/0006/113793/A-Child-of-Our-Time_Review_040810.pdf (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://embassies.gov.it/bangkok-en/NewsAndEvents/Pages/Tippett%E2%80%99s-Oratorio-%E2%80%9CA-Child-of-Our-Time%E2%80%9D.aspx> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/ars-nova-adapta-five-negro-spirituals-de-michael-tippett-a-realidade-brasileira> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/remembering-john-krish> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://historyproject.org.uk/interview/john-krish> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.theguardian.com/film/2016/may/23/john-krish-obituary> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6aebc112> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.discogs.com/it/release/5367711-Bud-Flanagan-And-Chesney-Allen-Underneath-The-Arches-Hey-Neighbour> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)

<https://www.theguardian.com/music/2016/jul/07/child-of-our-time-michael-tippett-conductor-mark-wigglesworth-bbc-proms> (ultima consultazione: 3 ottobre 2022)