

5 AGOSTO

L'ARTE DEL KLEZMER

55^a
SETTIMANA MUSICALE SENESE

4-11 AGOSTO 1998

907.4





Giora Feidman.

.....

Mercoledì 5 agosto
Chiesa di Sant'Agostino
ore 21,15

L'arte del Klezmer

In the deepness of the soul

(Ora Bat Chaim)

Marcia nuziale

(Folk)

Let's make up father in heaven

(Anonimo)

Vos Du Vilst, dos vil Ikh oykh

(S. Secunda)

Freilach Hila

(Tradizionale)

Estratti da *Ouverture su temi ebraici*

(S. Prokof'ev, arr. J. Basar)

Uv' Yom Hashabbat (Nel giorno di sabato)

(Folk)

Ol' man river

(J. Kern)

Aria

(J. S. Bach)

Impressions (Improvvisazione per tabla)

(Tradizionale / Originale)

Happy birthday

(M. Hill & P. Hill, arr. J. Basar)

L'man Tzion (per Sion)

(Tradizionale)

Mashiach

(M. Laufer & M. Ben David)

Libertango
Adios Nonino
 (A. Piazzolla)

Milonga
 (A. Ginastera)
Tanguera
 (M. Mores, arr. J.C. Cirigliano)

Iberique peninsulaire per contrabbasso solo
 (F. Rabath)

Malagueña
 (E. Lecuona, arr. J. Basar)

Elokim eli Ata (Dio, tu sei il mio Signore)
 (Ora Bat Chaim)

Children's song n. 6 per chitarra sola
 (C. Corea)

Avinu Malkenu (Padre nostro re)
 (Tradizionale)

There's a boat
 (G. Gershwin)

I'm on my way
 (G. Gershwin)

Tants a Freilach
 (S. Beckerman)

Let's be happy
 (Tradizionale)

Rejoice
 (Ora Bat Chaim)

GIORA FEIDMAN QUARTET

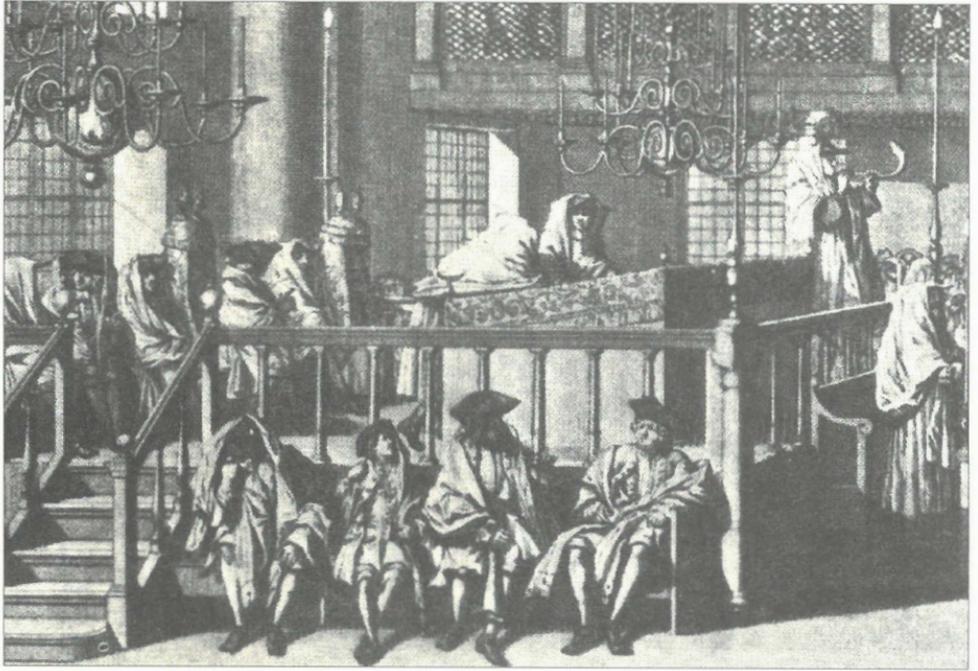
Giora Feidman clarinetti

Frederic Bryant Hollister chitarra

Antony Falanga contrabbasso

Brad Catler percussioni

(Gli artisti si riservano possibili variazioni al programma al momento del concerto)



Cerimonia ebraica di Capodanno. Si nota a destra un sacerdote che suona lo shofar.

“IO NON SUONO MUSICA KLEZMER:
 IO SONO KLEZMER!”
 RIFLESSIONI A MARGINE
 DI UNA CONVERSAZIONE
 CON GIORA FEIDMAN

FRANCESCO SPAGNOLO

Siamo tutti piacevolmente colpiti, e anche un poco sorpresi, dall'attuale popolarità della “musica *klezmer*”. Chi lo avrebbe mai detto? Mezzo secolo fa la *yiddishkeit* – la cultura degli *ashqenazim*, ebrei originari dell'Europa orientale, in gran parte parlanti *yiddish* – sembrava definitivamente perduta, cancellata dal mondo e dalla storia. Distrutta dal nazismo e dalle repressioni staliniane in Europa, incompresa nel neonato Stato d'Israele, essa vivacchiava negli Stati Uniti d'America quale esclusivo appannaggio di anziani immigrati, villeggianti dei Catskills, frequentatori di *bar mitzvah* (cerimonie di maggioranza religiosa), matrimoni e feste danzanti fuori moda, addirittura *kitsch*. I giovani ebrei americani, che avrebbero dovuto esserne gli eredi naturali, abbandonavano lo *yiddish*, i modi di vivere e le musiche tradizionali in favore del rock, e in seguito delle canzoni di protesta, di un'identità ispirata alla fratellanza degli uomini tutti, che rompesse le barriere dei ghetti, dei quartieri ebraici, delle determinazioni religiose.

Con la *yiddishkeit*, sembrava destinata a scomparire una secolare tradizione musicale popolare, che in America pure aveva vissuto, tra gli anni Venti e Trenta, una lunga e gloriosa stagione, animata da artisti straordinari quali Abe Schwartz, Naftule Brandwein e Dave Tarras. Questi musicisti, e con loro molti altri, che tanto avevano dato alla musica popolare americana, non solo in ambito tradizionale ebraico ma anche nel jazz, erano gli ultimi superstiti di generazioni di *klezmerim*, i professionisti della musica popolare ebraica nella natia Europa. Nei decenni successivi all'ultima guerra, costoro si muovevano nel mondo musicale contemporaneo come dei “dinosauri”, testimoni di un'epoca ormai destinata a tramontare. Eppure, iniziando quasi per gioco, alcuni giovani musicisti ebrei statunitensi si interessarono alle musiche tradizionali, dando il via, nei primi anni Settanta, all'onda lunga del *revival* della “musica *klezmer*”. Uno dei primi fra loro, Henry Sapoznick – poi fondatore della Fonoteca del prestigioso YIVO, l'istituto di cultura Yiddish trasferito a New York da Vilna nel 1940 – racconta di aver riscoperto le melodie ebraiche verso la fine degli anni Sessanta, suonando con un gruppo di musica tradizionale americana *blue-*

grass. Quando i colleghi gli chiesero: «perché non provi a suonarci qualche cosa delle tue parti?», mostrandosi poi estremamente colpiti dalla vitalità delle melodie ebraiche, Sapoznick si rese conto per la prima volta che queste musiche, per lui obsolete e *unappealing*, potevano godere del favore di un pubblico di età inferiore ai sessant'anni... I primi dischi del *revival* americano – il più importante fra tutti quello di Zev Feldman e Andy Statman, intitolato proprio *Jewish Klezmer Music*, del 1979 – ritraggono musicisti “capelloni”, con i pantaloni a “zampa d'elefante”, figli della contestazione al pari dei nostrani frequentatori e ricercatori di musiche popolari, dei canti di lavoro e di protesta. Contemporaneamente – ma, come poi vedremo, in modo leggermente diverso – un affermato musicista classico, *ashqenazita* nato in Argentina, primo clarinetto della Filarmonica d'Israele, abbandonava le partiture sinfoniche per dedicarsi alle musiche popolari ebraiche...

A rivisitare queste vicende oggi, con un poco di consapevolezza sulla storia delle tradizioni musicali ebraiche, non si può che rimanere colpiti da un particolare, apparentemente irrilevante. Sappiamo che la “musica *klezmer*” gode oggi d'un successo di notevoli proporzioni, grazie all'attività di eccezionali musicisti – i quali sono spesso contemporaneamente dei ricercatori di alto valore etnomusicologico – di formazioni americane come The Klezmatics, Klezmer Conservatory Band, Brave Old World, di numerosi artisti in Europa, e in Italia di orchestre nate intorno alla coinvolgente figura di Moni Ovadia. Si tratta di un successo internazionale che – per citare Moni Ovadia e Mara Cantoni – prende la forma di un *dibbuk*, l'anima di un (mondo) defunto che non vuole trovare pace, e che dimostra una volta di più a tutti noi la propria vitalità. Ebbene, la dizione “musica *klezmer*” non ha alcun corrispettivo nella vita tradizionale delle comunità ebraiche in cui le melodie, i ritmi, gli arrangiamenti e le orchestrazioni alle quali molti musicisti oggi si ispirano nacquero e si svilupparono.

Termine *yiddish* derivato dalla composizione delle parole ebraiche *kli* e *zemer*, gli “strumenti del canto” (o “lo strumento”, al singolare), *klezmer* indicava originariamente, più che la musica stessa, i suoi esecutori o *klezmorim*, gli “strumentisti”. Costoro erano generalmente ebrei — ma a volte, per simpatia dettata non tanto dalla cultura quanto dalla simile, infima, posizione sociale, anche Gitani — appartenenti allo strato più disagiato della popolazione ebraica dei territori est europei, una popolazione che già di per sé viveva nell'oppressione, economica come religiosa e culturale. A partire dal tardo Medioevo, e con regolarità sin dal XVII secolo, i *klezmorim* allietavano in compagnia dei *badkhonim* (“giullari”) le rare occasioni di festa nelle città e negli insediamenti rurali (gli *shtetlakh*): inaugurazioni di sinagoghe, feste liete come il *purim* (il “carnevale” ebraico, per il quale venivano composte anche apposite

opere teatrali, i *purimshpiln*), eventuali visite e passaggi di personalità politiche, e soprattutto matrimoni. Il loro numero, generalmente esiguo – per volere delle autorità, che limitavano agli ebrei l'esercizio di arti e mestieri, ma anche dei rabbini, che rammentavano la proibizione talmudica di fare uso di strumenti musicali, in segno di lutto per la distruzione del Tempio di Gerusalemme – poteva raggiungere anche la dozzina: clarinetti, violini, tromba, contrabbasso, trombone, percussioni, combinati in modo da garantire ai solisti (solitamente clarinetto e/o violino) un buon accompagnamento ritmico per la danza. Generalmente mal visti dagli stessi ebrei, i *klezmerim* godevano d'una pessima fama: non rispettavano le norme rituali, avevano l'abitudine di corteggiare le donne in ogni villaggio, e parlavano un gergo tutto loro, simile a quello dei malviventi. Lo stesso Itzchak Bashevis Singer – il grande autore di letteratura *yiddish* – riprende nel suo *Mago di Lublino* lo stereotipo del musicista come personaggio esotico e inquietante al tempo stesso:

Era mezzogiorno e nella taverna non si trovava quasi nessuno... Yasha sedeva a un tavolo insieme a Shmul il Klezmer. Shmul era un uomo robusto con folti capelli neri, basette e baffetti. Vestiva alla maniera russa: una blusa di seta, cintola a nappine e stivali alti. Per molti anni aveva lavorato alle dipendenze di un nobiluomo di Zhitomir, ma, essendosi messo con la moglie del cameriere del padrone, era stato costretto a fuggire. Considerato il più abile violinista di Lublino, si esibiva soltanto alle nozze più sfarzose. Quello, tuttavia, era il periodo tra *pesach* (la Pasqua) e *shavutot* (Pentecoste), durante il quale non si potevano celebrare matrimoni. Shmul aveva dinanzi un boccale di birra; si appoggiava alla parete, con un occhio socchiuso e l'altro fisso sulla bevanda, quasi stesse decidendo se fosse il caso di bere o no... Era appena andato vantandosi di una delle sue avventure amorose e ora, al termine di un episodio e prima che un altro ne cominciasse, i due uomini sedevano silenziosi e cogitabondi. A Yasha piaceva ascoltare le storie di Shmul; avrebbe potuto raccontarne di simili, se avesse voluto... A voce alta disse: – A me non sembra un gran trionfo. Hai catturato un soldato che voleva arrendersi. – Beh, devi prenderle al momento giusto. A Lublino non è facile come tu credi. Fai conoscenza con una ragazza; lei desidera te, tu la desideri... il problema è questo: come fa il gatto a superare la staccionata? Diciamo che ti trovi a suonare a un matrimonio. Quando è finito, lei se ne va a casa con il marito

e tu non sai neppure dove abiti. O se anche lo sai, a che ti serve? Ci sono sua madre, sua suocera, le sorelle...

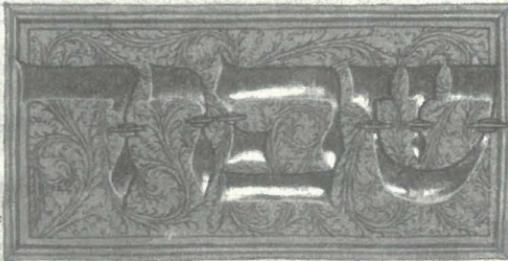
Abitanti di un mondo a parte all'interno di un mondo segregato, i *klezmorim* erano in realtà fra i pochi che potessero in qualche modo uscirne, anche se di poco. Oggi vengono abitualmente definiti con l'aggettivo "itineranti": in realtà, essi tendevano a rimanere stanziali intorno a una sola città-base, per spostarsi nei territori confinanti. Musicisti professionisti (tratto assai raro nelle culture tradizionali d'ogni luogo), andavano ovunque potessero trovare lavoro, attraverso Russia, Polonia, Ucraina, Ungheria e Romania, e le terre transnazionali di Galizia, Bessarabia, Bucovina... Nel tempo, proprio come avvenne per i maestri chassidici, anche fra i *klezmorim* si crearono delle dinastie, con matrimoni incrociati che ne sancivano più che il potere, il prestigio – e matrimoni avvennero, cosa assai rara per entrambe le etnie, tra loro e i clans di musicisti gitani, a testimoniare l'importanza totalizzante che la musica aveva nelle vite di questi uomini.

Ma che cosa è (o era), concretamente, la musica dei *klezmorim*? Come ogni musica – e ogni lingua – del popolo ebraico nella Diaspora, essa è una fusione di elementi eterogenei, dettati dal luogo, dalle occasioni in cui veniva eseguita, e dalla stessa prassi esecutiva. Inoltre, questa musica – al pari della letteratura e della poesia *yiddish* – ha vissuto nel corso di pochissimi decenni, prima di affrontare il proprio radicale sterminio, una tale evoluzione di stili e situazioni "abitative", da non poter essere comunque caratterizzata in maniera univoca. La musica eseguita dai *klezmorim* era in primo luogo destinata al pubblico, generalmente durante i matrimoni: dalla cerimonia del *bazetzn di kale* – quando la sposa (*kale*) veniva fatta sedere in mezzo alle altre donne, accompagnata da musiche prima melancoliche, poi sfrenatamente allegre (*freylekhs*) – all'accompagnamento sotto la *khupe*, il baldacchino nuziale, sino alla processione dei consuoceri, i *mekhutanim*, sulla strada di casa, sottolineata da melodie apposite e dai *gasn nigunim* (le "melodie da strada"). Ma ancora, era dopo le celebrazioni, con le "canzoni da tavola" dedicate ai commensali, che i musicisti si "impegnavano" a guadagnare le mance buttate in un piattino, il *teler*. Da qui deriva l'uso di inserire nel repertorio melodie familiari agli ascoltatori di ogni singolo luogo, opportunamente mescolate ad altre unanimemente apprezzate e "alla moda". In tal modo nacquero i generi denominati *arabish*, *bulgar*, *kozak*, *krakoviak*, *sirba*, e ancora, seguendo il medesimo principio, musiche ispirate a *charleston*, *tango*, *fox trot*, *mazurka*, *vals*, accompagnavano le danze. In un panorama tanto eterogeneo, la caratteristica più propriamente "ebraica" di questa musica consisteva – anche nella percezione delle

בזית בירור ובזרבה ויאכל ביהדר בהסב
 ויתן לבובת וזבל בוא טיבול ובלח בריכה זכר וזקדש כהיל ויתן לבובת
 דאחר כך חובין ושונין כל יערכיהם ולאחר הסמורה יקח וזינה שותת
 שתתת חובפה ואפיקונן וחובל כזית ויתן לבובת קטלין ידיתה לא א
 וזכרין לפי שזוית חחרועת חובה ואין טעמן בריכה
 ומיד זגין כוס שלישי לקרבת דהמיוז
 וזתנן מסובע לא התרו וזו עליו שטרך

שנת ה'תש"ח
 חודש ניסן
 י"ג

חבית
 על הת
 אט
 לא ידע



ועל חבית לבנה אטד בשמיד לא קדא



popolazioni non ebraiche dei luoghi, che frequentemente assumevano i *klezmerim* per allietare le proprie feste – proprio nella fusione o, come ai giorni nostri si usa dire, nella “contaminazione” di elementi diversi fra loro. Forse è proprio questa caratteristica, che è poi assai ricorrente nel mondo e nella storia ebraici, ad aver reso la musica dei *klezmerim*, musicisti di un popolo perseguitato nei secoli e infine distrutto nelle terre in cui ha vissuto e prodotto gran parte della propria cultura, una sorta di prototipo delle recenti contaminazioni in campo musicale, garantendo così il successo dell’attuale genere musicale *klezmer*.

Non esisteva dunque, in quei luoghi, alcuna “musica *klezmer*”: esistevano i *klezmerim*, gli strumentisti. Il termine attualmente in uso venne introdotto dall’etnomusicologo sovietico Moïshe Beregovski – fondatore del Laboratorio di Etnografia Musicale Ebraica presso l’Accademia delle Scienze di Kiev, e depositario di una favolosa collezione di registrazioni di musiche *yiddish* effettuate sul campo a partire dagli anni Dieci, perduta con la sua deportazione in Siberia e miracolosamente ritrovata in Ucraina dal prof. Israel Adler dell’Università di Gerusalemme nel 1994 – per dare una “etichetta” a un *corpus* musicale difficilmente descrivibile, tramandato oralmente e in continui evoluzione e mutamento nel rapporto ininterrotto con le musiche “altre”.

Sul rifiuto di “etichettare” univocamente la musica, sull’aspirazione all’universalità, si basa l’irrefrenabile attività artistica di Giora Feidman. Argentino di nascita, ma est-europeo d’origine (famiglia immigrata dalla Bessarabia), clarinettista classico (a diciotto anni debutta al Teatro Colon di Buenos Aires, a venti è in Israele), ma discendente da quattro generazioni di *klezmerim*, Giora Feidman non si presenta come uno “scopritore” della lunga tradizione dei suoi avi: egli ne è, a suo modo (come tutti prima di lui, del resto), un continuatore. Come si leggerà nell’intervista che segue – risultato di una chiacchierata radiofonica avuta nel corso di una sua esibizione dal vivo presso gli studi di Radio Popolare di Milano, che ci ha ospitati entrambi – Feidman non crede né nella dizione di “musica *klezmer*”, né nella sua classificazione quale “musica ebraica”. Posizione questa forse contestabile, ma limpidamente salda in una tradizione (questa sì, assai ebraica) che tende, attraverso la musica e il canto, verso una dimensione universale della spiritualità. Non si confonda tale dimensione dello spirito con le attuali correnti *new age*. Feidman richiama alla mente piuttosto, e ancora una volta in modo assolutamente personale, l’anelare al *tiqqun* (la “correzione” delle imperfezioni del mondo) da parte dei maestri del chassidismo, i quali ricercavano le scintille della luce divina – le quali secondo i qabalisti erano andate disperse in seguito a una originaria *shevirat kelim* (“rottura dei vasi”, che dovevano contenerle) – in ogni luogo, e in ogni melodia, ebraica o meno che

essa fosse. Ricerca difficile, quella dei *chassidim* e del Maestro Feidman, nella consapevolezza – in lui tutta israeliana, tutta contemporanea – dell’infinita pluralità delle voci del mondo, dalle musiche ebraiche *ashqenazite* a quelle dello *Yemen*, dalla tradizione musicale colta europea, al tango.

Allora, Giora, in quale lingua parliamo? Spagnolo, ebraico, inglese?

Io parlo una sola lingua, la musica [mi dice in italiano, lingua che mescolerà allo spagnolo e all’inglese per tutta la durata dell’intervista, tranne quando passerà all’ebraico].

Lo sai che Richard Wagner, che non era proprio un amante del popolo ebraico, diceva che il grande proliferare di musicisti ebrei è dovuto al fatto che, non avendo una lingua madre, e parlandone molte e indifferentemente tutte insieme, costoro possono parlare altrettanto indifferentemente anche il linguaggio della musica?

Non mi interessano, francamente, le idee cervellotiche di Wagner. La musica è musica, non può riflettere l’intelletto, e come tale non può essere “antisemita”.

Come è possibile che tu abbia abbandonato, dopo vent’anni di carriera nella Filarmonica di Israele, il mondo musicale istituzionale – e guardati ora: barba lunga, vestito un po’ da hippy [Feidman ride] – per metterti a suonare una musica popolare, il klezmer?

Io discendo da quattro generazioni di *klezmerim*, e non posso che continuare questa tradizione. Lasciami spiegare che cosa è “*klezmer*”. In due parole ebraiche: *kli* e *zemer*, lo strumento del canto. Questo è da mettere in relazione con il corpo: dobbiamo ricordarci che il corpo stesso è uno strumento del canto. Io sono, con il mio corpo, un *kli zemer* — lo strumento del canto della mia anima.

Ma allora, la definizione musicologica di klezmer come «musica strumentale degli ebrei orientali, composta da elementi eterogenei, prototipo della contaminazione culturale occidentale»?

Mah, che cosa ti posso dire. Forse è meglio che suoni qualcosa... [suona una *doina*, che inizia pianissimo ed esasperatamente lenta, per diventare poi un *freylekh* scatenato; poi riprende a parlare] Tu presenti il *klezmer* come qualche cosa di ebraico. Ma questa musica non ha nulla a che vedere con l’ebraismo. Ogni persona, ogni corpo, è uno strumento del canto. In ebraico, questo lo chiamiamo *klezmer*. Gli ebrei hanno enfatizzato questo aspetto perché nell’ebraismo pregare non basta: le preghiere vanno cantate. La musica, però, non ha religione — è la religione che usa la musica come lingua per comunicare con Dio, con l’Essere Supremo, o chiamatelo

come volete. La “musica *klezmer*” non esiste: *klezmer* è lo strumento, la musica è la lingua. Se io prendo in mano uno strumento musicale, sono sempre io che continuo a cantare — lo strumento è il microfono della mia anima.

E non è la prima volta che il mondo occidentale usa parole ebraiche: pensa a *halleluyah*, ad *amen* — ora, lo strumento che canta *halleluyah* si chiama *kli-zemer*. Per favore, non fate del *klezmer* una cosa ebraica: è un concetto universale, espresso con parole ebraiche. La musica, invece, non può essere “ebraica” — dovresti provare a suonare *hava nagila* [la intona al clarinetto] per degli ebrei d’Etiopia: per loro è cinese!

Certo, un suono puramente ebraico esiste: ti faccio ascoltare quello dell’unico strumento conservato dall’antichità del popolo ebraico, lo *shofar*... [con il clarinetto imita perfettamente il suono del corno di montone *shofar*, che risuona nelle sinagoghe due volte l’anno (a Capodanno e nel Giorno dell’Espiazione), ma senza soluzione di continuità passa a suonare *Summertime* di George Gershwin!]

Approfizzo della tua competenza, Giora, per farmi spiegare da te che cosa significa un altro termine chiave della musica che tu suoni: “nigun”, la melodia senza parole tipica della musica dei chassidim.

Bene, *nigun* è una parola ebraica che non ha corrispettivi in nessun’altra lingua. Designa un’energia che risulta da un’interpretazione artistica — danza, pittura, scultura...

Ti interrompo subito. Tu continui a dire che la tua musica non ha nulla di ebraico, ma parli sempre con parole ebraiche!

*Atta rotzeh she-ani medaber ‘ivrit? Vuoi che parli in ebraico? Allora ascolta: la parola *kli*, che significa strumento, ma anche recipiente, contenitore, e che compone il termine *klezmer*, è di tre lettere — kaf, lamed, yod. Che cosa significano queste lettere? Sono un acronimo per Cohen, Levi, Israel. Tocca a te spiegare a chi ci ascolta che cosa vogliono dire queste parole ...*

Beh, i Cohanim sono i sacerdoti, i Leviti coloro che amministravano il culto del Tempio, mentre Israel...

Esattamente! Vedi, questo è il contenitore che l’Ebraismo trasmette al mondo: un insieme di elementi diversi, uniti insieme. Questo è quanto io porto agli altri suonando in giro per il mondo, davanti a un pubblico che è fatto al novantacinque per cento di non ebrei.

GIORA FEIDMAN

Interprete delle musiche del film *Schindler's List* di Spielberg, Feidman è considerato dalla critica internazionale uno dei più straordinari clarinettisti del nostro tempo, nonché il riferimento mondiale del Klezmer di cui è stimato il massimo interprete.

Giora Feidman si forma musicalmente al Conservatorio Municipale di Buenos Aires, sua città natale. Ventenne è chiamato al leggio di primo clarinetto alla Israel Philharmonic Orchestra rimanendovi per 18 anni.

Vivendo a Tel Aviv scopre quanto poco coltivata sia la musica tradizionale ebraica in Israele. Inizia così il suo impegno per la ricerca della tradizione dell'arte del Klezmer. Di sinagoga in sinagoga, di casa in casa, apprende e fa propri i temi dell'antico canto liturgico e delle melodie popolari.

Nasce il Giora Feidman Trio che introduce "the Jewish soul music" per la prima volta nelle sale concertistiche di tutto il mondo, dalla Carnegie Hall di New York alla Royal Albert Hall di Londra, la Bunca-Kaikan di Tokyo, la Alter Oper di Francoforte, ecc.

«Ha il potere di portare il pubblico al delirio», scrive il "New York Times" di Giora Feidman. I suoi concerti rompono le barriere tradizionali dei generi musicali per toccare la musica classica così come la musica popolare, il jazz, la musica ebraica.

Televisioni di tutto il mondo hanno dedicato programmi a Giora Feidman che di se stesso dice: «Io non sono un clarinettista, ma un cantante... uso il clarinetto per esprimermi, per condividere con gli altri la mia voce interiore. Il *nigun* è più che una melodia: è il vero universale significato della comunicazione. E' il linguaggio dell'anima».

Feidman tiene più di 200 concerti all'anno e registrazioni discografiche che spaziano dal repertorio Klezmer tradizionale alla musica cameristica e solistica per clarinetto e orchestra. Grande impressione nel 1995 suscitò la sua presenza ad Auschwitz con musiche di Wagner ripresa dalla televisione tedesca, così come il concerto tenuto nel parlamento di Bonn alla presenza delle più alte cariche dello stato tedesco. Nel 1996 compositori tedeschi hanno dedicato a Feidman un'opera prodotta ed eseguita in prima mondiale dal Festival di Bayreuth.

In Italia ha esaltato il pubblico del Festival Settembre Musica di Torino, delle Settimane Musicali di Merano che dopo il trionfale concerto del 1995 lo ripropone nel festival del 1997, del Teatro Comunale di Monfalcone, del Mittelfest di Cividale del Friuli, del Teatro Carlo Felice di Genova per la GOG, del Comunale di Modena, dell'Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, della Filarmonica Laudamo di Messina, della Fondazione Piccinni di Bari, del Comunale di Treviso, ed altri.



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472

