

29° FESTIVAL
MILANO MUSICA

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI
15 OTTOBRE_23 NOVEMBRE 2020

CAMINANTES

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA



MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Umberto Boccioni, *Tre donne*, 1909-1910. Collezione Intesa Sanpaolo. Foto Paolo Valdrastri, Milano



Concediti un viaggio nell'arte.

Gallerie d'Italia - Piazza Scala, Milano

Le Gallerie d'Italia - Piazza Scala di Milano ti propongono due itinerari unici:

DA CANOVA A BOCCIONI, un percorso che attraversa un intero secolo di storia dell'arte, con capolavori dell'Ottocento dalle collezioni di Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo.

CANTIERE DEL '900, un progetto dedicato alla valorizzazione della collezione di opere del XX e XXI secolo di Intesa Sanpaolo.

**MODALITÀ DI VISITA IN SICUREZZA, INFORMAZIONI E PRENOTAZIONI
SU GALLERIEDITALIA.COM**

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

I concerti sono registrati e trasmessi
in diretta o in differita da Rai Radio3

Rai Radio 3

29° Festival Milano Musica
15 ottobre – 23 novembre 2020

CAMINANTES

Concerti sinfonici e cameristici
musica elettronica
teatro musicale

Teatro alla Scala
Chiesa di San Fedele
Pirelli HangarBicocca
Palazzo Reale
Teatro Elfo Puccini
Conservatorio G. Verdi
Auditorium San Fedele
Santeria Toscana 31
Casa degli Artisti

13 prime esecuzioni assolute e 3 prime in Italia
includo 5 commissioni e 2 co-commissioni
di Milano Musica

Claudio Ambrosini
Georges Aperghis
Franco Donatoni
Francesco Filidei
Giacomo Manzoni
Yan Maresz
Marco Momi
Giorgio Netti
Salvatore Sciarrino
Marco Stroppa
Francesca Verunelli

Il 29° Festival Milano Musica è realizzato da

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



in collaborazione con

TEATRO ALLA SCALA



con il sostegno di

MIBACT Direzione Generale
SPETTACOLO

Regione Lombardia Un'altra storia.

Comune di Milano

sponsor istituzionale

INTESA **SANPAOLO**

Fondazione CARIPLO

AMBASSADE DE FRANCE EN ITALIE
Liberty, Equality, Fraternity

INSTITUT FRANÇAIS

numeocentriati
FONDAZIONE FRANCO-ITALIANA PER LA CREAZIONE CONTEMPORANEA

SIAE DALLA PARTE DI CHI CREA

Fondazione Spinola

CASA RICORDI
Casa fondata nel 1904

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca **Rai Orchestra**

PALAZZO REALE Conservatorio di Milano

Casa degli Artisti **San Fedele Musica**

Fondazione Caonika Albano

LN

TEATRO elfo puccini

FONDAZIONE ANTONIO CABIO MONZINO
PROMUOVE I VALORI SOCIALI E FORMATIVI DELLA MUSICA

SONG SYSTEMA
L O M B A R D I A

La Francia in Scena

SANTERIA

MDI ENSEMBLE

adesso

NUOVA ACCADEMIA DI BELLE ARTI

AMICI MILANO MUSICA

media partner

Rai Radio 3

ZERO

CLASSICA HD SKY

partner tecnico

audio sistemi – Milano

Il Festival Milano Musica è

soggetto di rilevanza regionale

Regione Lombardia Un'altra storia.

partner di

CENTRO DI RESIDENZA ARTISTICA DELLA LOMBARDIA INTERCETTAZIONI

Un progetto di Circuito CLAPS, Industria Scenica, Milano Musica, Teatro delle Maitre e ZONA K, con il contributo di Regione Lombardia, MIBACT e Fondazione Cariplo.

membro di

italiafestival

riconosciuto da

EUROPEAN ARTS FESTIVAL
EUROPE FOR FESTIVALS
EFFE LABEL 2019-2020

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Viandante, son le tue orme
la via, e nulla più;
viandante, non c'è via,
la via si fa con l'andare.
Con l'andare si fa la via,
e volgendo lo sguardo indietro
si vede il sentiero che mai
si tornerà a calcare.
Viandante, non c'è via,
ma scie sul mare.

Antonio Machado

Campos de Castilla (1912)
"Proverbios y cantares" XXIX

(Traduzione di Oreste Macrì)

Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci Fondatori

Rosellina Archinto
DUILIO COURIR
Antonio Magnocavallo
Paolo Martelli
Patrice Martinet
Sergio Marzorati
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza
Giuseppe Russo

Soci Onorari

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Dominique Meyer
Sovrintendente
e Direttore artistico
del Teatro alla Scala

Enrico Motta
Direttore Rai Centro
di Produzione di Milano

Cristina Frosini
Direttore del
Conservatorio
"G. Verdi" di Milano

Salvatore Accardo
Alfred Brendel
Riccardo Chailly
Hugues Dufourt
Luca Francesconi
György Kurtág
Helmut Lachenmann
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini
Salvatore Sciarrino

Consiglio Direttivo

Rosellina Archinto
Presidente

Mimma Guastoni
Vicepresidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

Paolo Biscottini
Ralph Fassey
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Enrico Motta
Federico Spinola

Direttore
Cecilia Balestra

Consulente Artistico
Marco Mazzolini

Comitato Artistico
Mauro Bonifacio
Gianmario Borio
Marco Mazzolini
Dominique Meyer
Paolo Petazzi

Capo Ufficio Stampa
del Teatro alla Scala
Paolo Besana

Responsabile comunicazione
Marco Ferullo

Assistente alla direzione
Hanna Luisa Carvalho Schnell

Comunicazione e promozione
Elisa Lemma
Maria Celeste Bergamin
Matilde Archinto

Educational
Giuseppe Califano

Organizzazione e produzione
Massimiliano Maccabruni

Amministrazione e Sviluppo
Roberta Punzi responsabile
Stella Crapanzano

Biglietteria
Lorenzo Guajana

Amici di Milano Musica

L'Associazione degli Amici di Milano Musica si è costituita il 22 novembre 2013 con la Presidenza onoraria di Claudio Abbado e la partecipazione di coloro che sono vicini all'entusiasmo

Presidente
Giovanni Iudica

Comitato Direttivo
Filippo Annunziata
Rosellina Archinto
Cesare Fertonani
Luca Formenton
Alberto Toffoletto

e all'impegno per la musica di oggi che hanno guidato la vita di Luciana Abbado Pestalozza, la cui energia ha lasciato segni profondi nella cultura e nella società milanese e italiana.

Soci Fondatori
Filippo Annunziata
Cecilia Balestra
Cesare Fertonani
Luca Formenton
Giovanni Iudica

Marilù Martelli
Andrea Pestalozza
Claudio Pestalozza
Alberto Toffoletto

Soci Sostenitori

Luisa Acerbi
Marzio Giuseppe Armanini
Alighiera Azzini
Maria Baccalini
Anna Carla Bassetti
Giovanni Battistini
Barbara Bianchini
Corrado Bonacasa
Laura Bosio
Patrizia Brighi
Giovanni Carosotti
Ruggero Cassata
Anna Crespi
Clara Dell'Acqua
Enrica De Pirro
Luisa Donzelli
Monica Errico
Silvia Facchini
Giuseppe Faina
Alberto Ferré
Letizia Ferré
Aldo Fiacco
Fondazione
Antonio Carlo Monzino
Alessio Fornasetti
Anna Carla Fornasetti
Angela Gennaro
Laura Giannelli
Tullia Gianoncelli
Lorenzo Giubileo
Donatella Gulli
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilìa Iudica
Gaetana Jacono
Enrico Lainati
Giovanna Le Cardinal

Maria Majno
Margherita Majno
Fabio Malcovati
Marilù Martelli
Paolo Martelli
Maria Elisabetta Meneghello
Angela Meneghetti
Lodovico Meneghetti
Annarosa Meoni
Renato Meregalli
Valerio Miotti
Anna Rachele Nardella
Markus Ophälders
Furio Pace
Marco Pace
Matteo Pace Sargenti
Nicola Pace
Carlo Penzo
Lia Penzo
Giulio Pestalozza
Fabio Pineider
Giuseppe Polimeni
Ana Maria Ausilia Rastelli
Luigi Riboldi
Antonio Luigi Roberto
Franca Sacchi
Daria Salvo
Ilia Semeia
Luciano Severini
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola
Maria Desirée Tinelli di Gorla
Mario Varaldo

Soci Ordinari

Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Annie Alemani
Mario Amonte
Giovanna Arienti
Maria Luisa Arienti
Marco Barzacchi
Roberta Beltrame
Andrea Biglia
Romano Boccolari
Sergio Canapini
Candida Caprile
Eliana Carbone
Alfredo Cristanini
Maria Isabella De Carli
Delia De Matteis
Daniela Ferrari
Paola Forti
Giuseppe Genazzini
Elisa Guagenti
Mara Gualdoni
Ermanno Guarneri
Gabriele Guarneri
Valentina Sophie Kaufman
Valeria Lapi Marmo
Gianpiero Lauriola
Maria Fortunata Lo Moro
Alberto Maffi
Irene Maffi
Beatrice Marangoni
Massimo Marchi
Alessandro Melchiorre
Franco Merlo
Ines Mosconi
Antonino Motta

Anna Munarin
Guadagnino
Piergiorgio Nicolazzini
Stefano Pacifici
Annamaria Piazza
Elena Plebani
Giuseppe Prato
Francesco Procopio
Annibale Rebaudengo
Paolo Rota
Simonetta Sapegno
Renata Sarfati
Maria Teresa Sassone
Ilia Semeia
Marisa Semprini
Marina Vaccarini
Franca Vannotti
Ivano Vassena
Itala Vivan
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbinati

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Fondatori di Diritto



Fondatori Pubblici Permanenti



Fondatori Permanenti



BANCA POPOLARE DI MILANO



Fondatori Sostenitori



Fondatori Emeriti



CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Francesco Micheli
Aldo Poli

Dominique Meyer

Sovrintendente e Direttore artistico

Riccardo Chailly

Direttore musicale

Maria Di Freda

Direttore generale

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

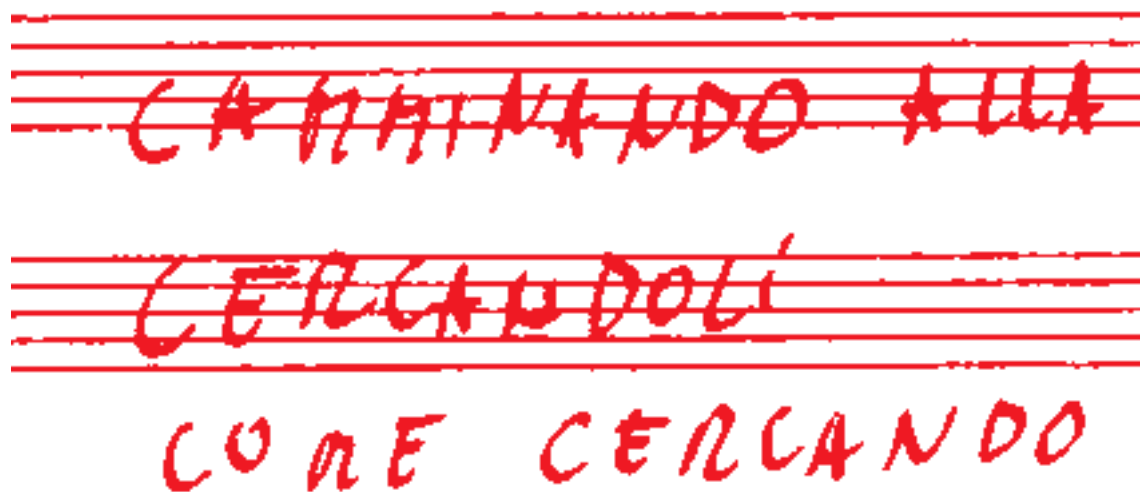
Tamaro Maiello

Membri effettivi

Fabio Giuliani
Nunzia Vecchione

Membro supplente

Manuela Simonetti

The image shows three horizontal musical staves. The text is written in a dark, handwritten style across these staves. The first staff contains the words 'CAMMINANDO ALLA', the second staff contains 'CERCANDO', and the third staff contains 'COME CERCANDO'.

CAMMINANDO ALLA
CERCANDO
COME CERCANDO

Elaborazione grafica dalla fotocopia annotata dell'autografo de *La lontananza nostalgica utopica futura*.
Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer (1989) di Luigi Nono;
Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

FINE DI OGNI PARTE

UN CAMMINO

CANTO

LENTO DOLCISSIMO LONTANO

30-40

TASTO



ppppp

Cantando

Il motto “Caminantes, no hay caminos, hay que caminar”, che sembra quasi citare una poesia di Antonio Machado, ma che Luigi Nono aveva letto sul muro di un chiostro di Toledo, e successivamente usato nei titoli delle sue ultime tre opere, ispira questa 29ª edizione del festival, solido passo verso i trent'anni di Milano Musica nel 2021. Insieme a tutti gli artisti, a cui va la nostra amicizia e solidarietà, accogliamo il messaggio noniano per farci noi stessi *caminantes*, seguendo la sua esortazione al rischio, alla ricerca di nuove vie, all'ascolto, con la volontà di contribuire concretamente, per quanto possibile, all'apertura di nuovi e positivi scenari di umanità.

Il programma intreccia diverse prospettive. Alcuni brani fondamentali di Nono, nel trentennale della scomparsa: da *La lontananza nostalgica utopica futura*. Madrigale per più “caminantes”, a *Fragmente-Stille, an Diotima* e “*Hay que caminar*” *soñando*. Siamo molto grati a Maurizio Pollini che dona il suo concerto a Milano Musica per la commissione di nuove opere, e che farà rivivere*sofferte onde serene...* nel luogo di nascita, la Sala Verdi del Conservatorio. Era il 1977, nell'ambito di “Musica nel nostro tempo”.

La centralità della ricerca e della creazione artistica come bene pubblico e necessità sociale: sono protagonisti numerosi esploratori dei mondi sonori del nostro tempo di diverse generazioni, quali Claudio Ambrosini, Georges Aperghis, Franco Donatoni, Francesco Filidei, Adriano Guarnieri, Giacomo Manzoni, Yan Maresz, Marco Momi, Giorgio Netti, Salvatore Sciarrino, Marco Stroppa, Lorenzo Troiani, Francesca Verunelli e, tra i più giovani, Simone Cardini, Andrea Mattera, Luca Ricci, Daria Scia, Mateo Servián Sforza.

Scoprire e riscoprire, far suonare lo spazio: le utopie si dispiegano negli immensi spazi del Pirelli Hangar Bicocca, “rivelati” da Ambrosini, Guarnieri e Momi, e nei riverberi della Sala delle Cariatidi, messi in rifrazione dal flauto di Sciarrino. Come i violinisti da un leggio all'altro, dal Teatro alla Scala alla Chiesa di San Fedele e alla Casa degli Artisti, il pubblico rivivrà l'unicità dell'esperienza dell'ascolto nell'incontro con gli artisti.

Per Luigi Nono il camminare è la creazione, la ricerca stessa del cammino. György Kurtág ci ricorda che “fare musica significa fidarsi di se stesso sul momento. Questa fiducia fa sì che suonare musica diventi un atto creativo invece di essere solo riproduzione”. E anche ascoltare, la musica e il nostro tempo, richiede fiducia.

Il festival di quest'anno è frutto di solidarietà e responsabilità. Profonda è la nostra gratitudine verso tutti coloro che rendono possibile questa programmazione: dagli Enti pubblici a Intesa Sanpaolo, sponsor istituzionale, Fondazione Cariplo, Institut français a Parigi, Fondazione Nuovi Mecenati, e a tutti i Sostenitori; dal Teatro alla Scala, per la felice e solidale collaborazione, a tutte le istituzioni artistiche e culturali riunite nel festival.

Handwritten musical score for Luigi Nono's *La lontananza nostalgica utopica futura*. The score is densely annotated with red and green circles, arrows, and boxes. It includes various performance instructions such as **PRECIPITANDO**, **LEGO TASTO**, **PONTI-CORNI**, and **TASTO-CORNI**. The score is written on multiple staves with complex rhythmic markings and dynamic indications. At the bottom, there is a large red circle containing the text **precipitando hall** and a signature **Fin (1) ++ di (2)**.

Luigi Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura*. Madrigale per più "caminantes" con Cidon Kremer (1989)
Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

Cammino è dinamismo immanente, necessità e speranza di nuove relazioni. È costante mutamento di paesaggi e prospettive, per l'apertura di sempre nuovi spazi umani: civili, linguistici, artistici. In ciascun passo di un cammino sono custoditi pellegrinaggi, migrazioni, vagabondaggi, e l'incessante ritorno: inestricabilmente annodati, fino a confondersi.

Alla omologazione dei pensieri e delle relazioni interpersonali, alla mistificazione dell'esperienza, l'arte oppone la propria capacità di suscitare relazioni, di inventare forme piuttosto che limitarsi a rappresentarle. La necessità della dimensione esperienziale come partecipazione individuale e collettiva alla creazione delle forme ha nutrito molta parte delle concezioni artistiche degli ultimi decenni. Vi si accentua l'inclinazione a proiettare il dato estetico nell'ambito etico-politico: nelle forme dell'arte si ravvisano visionarie prefigurazioni di modelli di convivenza possibile, con riflessi messianico-utopistici che si fanno tanto più intensi quanto più buio è lo sfondo sul quale si stagliano, quanto più le relazioni umane vengono spezzate, distorte, abolite da logiche di sopraffazione violenta.

Suscitare relazioni significa rivelare relazioni latenti, liberare possibilità. Ma una rivelazione è una discontinuità, un capovolgimento del quadro, una dislocazione inaspettata. Procedo dunque da uno spostamento, da un passo in più. Perché a ogni passo il paesaggio si disfa per ricomporsi: si rettifica, muta, si rinnova: gli occhi sono sottomessi ai piedi, la rivelazione viene dal camminare. In questo senso l'arte è dunque un cammino. Il suo tragitto fondamentale, lo schema profondo di ogni suo possibile itinerario, è un andirivieni orfico: "Un va e vieni incessante fra il niente e il qualcosa. Un processo che non è sottomesso ad alcuna regola, ma che oscilla fra uno stato e l'altro" (così Anselm Kiefer, a proposito del processo di realizzazione di un quadro).

Dove si generano relazioni nuove, ciascuno – l'artefice, gli interpreti, il pubblico – è chiamato a giocare un ruolo attivo: l'arte diviene collisione di anime, luogo di confronto e occasione di dialogo. Per Nono, come per Maderna, la dimensione dell'interazione creativa in un patto di corresponsabilità rappresenta una categoria fondamentale della prassi artistica, e il punto esatto di intersezione fra estetica ed etica. Perché la forma artistica non è atemporale oggetto di contemplazione, bensì principio storico di azione: spazio di movimento, di cammino. Suo presupposto fondamentale è l'attitudine che Nono compendia nel concetto di *ascolto*: la forma può vivere solo se artefice, interpreti e pubblico sanno ascoltarsi a vicenda e sanno ascoltare lo spazio in cui agiscono. Se, cioè, sono pienamente presenti a sé stessi, nella propria concreta esperienza storica, nello spazio, nel tempo e negli incontri che hanno ricevuto in sorte. La forma è dunque un

appello ad ascoltare per poter camminare, perché si cammina solo ascoltandosi reciprocamente, e si cammina tutti assieme, ciascuno col proprio passo.

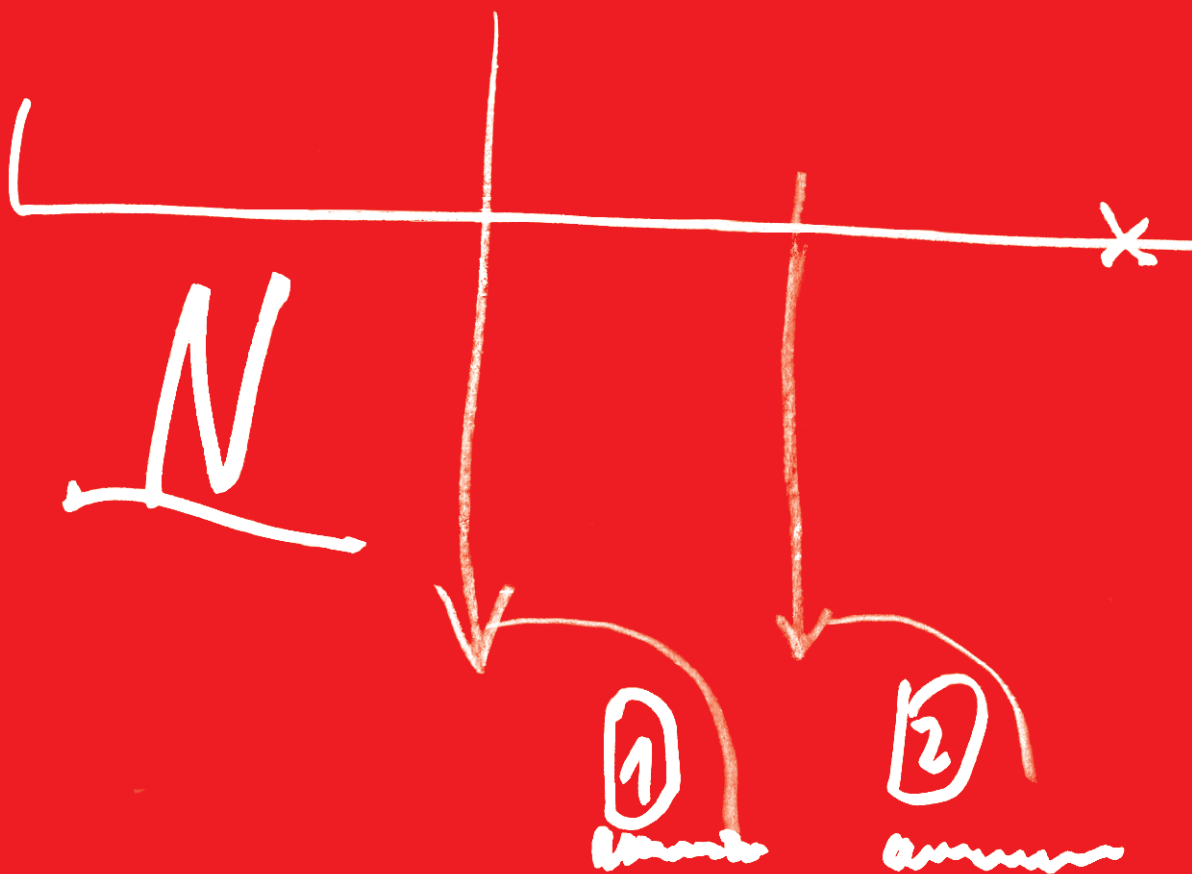
Il principio del cammino è il frutto misterioso di impulsi insondabili della psiche e del corpo. La fine non esiste: il cammino, secondo Nono, non può avere meta né termine. Chi fin dal principio sa esattamente dove arriverà è già, in certo modo, arrivato: il suo cammino è un segnare il passo. Ma così il cammino si svuota del suo senso, si immobilizza, diviene un vuoto senza uscita. Perché “dove siete è là dove non siete”, e “Per arrivare a quello che non siete / Dovete andare per la strada nella quale non siete” (Thomas Stearns Eliot, *Quattro quartetti*). Dunque non esiste una via tracciata a priori: la sola via è mettersi a camminare.

Un cammino senza meta è necessariamente perduto ed errante (*L'errore come necessità* è il titolo di un celebre intervento di Nono): è tentativo incessante, ricerca indefinita. Ma esattamente questo, qualcosa come “un indefinito cercare” è, secondo Musil, l'anima stessa (*La tentazione della silenziosa Veronika*). Cercarsi a tentoni, un passo dopo l'altro, camminare gettando tutta la propria vita in ogni passo come uno spreco divino, è gesto più intimo di ogni stile, più largo e profondo di ogni idea. E proprio per questo è massimamente aperto a paesaggi continuamente diversi, e disponibile alle rivelazioni. “Le sei parti di *La lontananza* van poste su 6 leggii disposti sulla scena (anche tra il pubblico) lontani tra loro, irregolarmente e asimmetricamente, *mai vicini*, in modo da render possibili vari cammini tra loro, *mai diretti*, cercandoli. Possono essere ‘intrigati’ anche da 2 o 4 leggii vuoti, per render il cammino ancor più variato e fantasioso, anche perdendosi o fermandosi improvvisamente” (Nono, indicazioni esecutive per *La lontananza nostalgica utopica futura*). I cammini corrispondono a “sentimenti diversi contrastati variati”. Il violinista si muove da un leggio all'altro “cercandosi, o cercando il suono, ogni volta variandolo”, e i due interpreti (il violinista e il musicista alla regia del suono) disegnano gli itinerari “fantasiosamente *sentendo* rapporti autonomi tra le 9 parti (8 nastri + solista). Cammini autonomi tra loro, anche con silenzi totali”.

Quando questo festival è stato immaginato, con il male che si allargava nelle strade vuote, uscire di casa e camminare era una meta irraggiungibile. Mentre le consuetudini quotidiane affondavano in una specie di irrealtà, raccogliere e ascoltare musiche di e per *camminantes*, cercatori di nuove patrie possibili, assumeva, di colpo e dolorosamente, un senso nuovo. Ancora di più abbiamo voluto fare di questo festival un cammino di cammini.

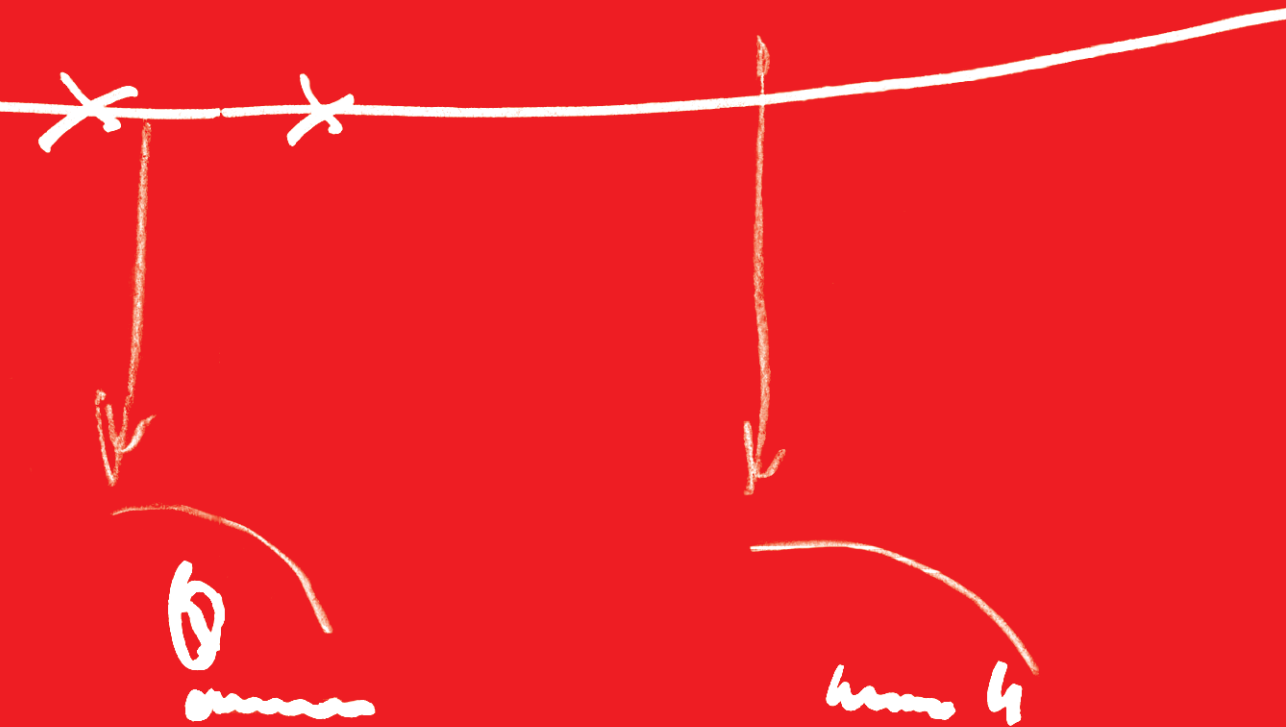
“Le sei parti di *La lontananza* van poste su 6 leggii disposti sulla scena (anche tra il pubblico) lontani tra loro, irregolarmente e asimmetricamente, mai vicini, in modo da render possibili vari cammini tra loro, mai diretti, cercandoli. Possono essere ‘intrigati’ anche da 2 o 4 leggii vuoti, per render il cammino ancor più variato e fantasioso, anche perdendosi o fermandosi improvvisamente.”

Luigi Nono, indicazioni esecutive per
La lontananza nostalgica utopica futura



Elaborazione grafica di un dettaglio dell'abozzo di partitura di *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) di Luigi Nono; Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

PROGRAMMA GENERALE



CHIESA DI SAN FEDELE

Anteprima aperta

GIOVEDÌ 15 OTTOBRE 2020
ORE 20

Francesco D'Orazio violino

Alvise Vidolin regia del suono

Jonathan Harvey ⁽¹⁹³⁹⁻²⁰¹²⁾

Mortuos Plango, Vivos Voco (1980, 8'50")
per suoni concreti elaborati al computer

Luigi Nono ⁽¹⁹²⁴⁻¹⁹⁹⁰⁾

La lontananza nostalgica utopica futura.
Madrigale per più "caminantes"
con Gidon Kremer (1988-89, 45')
per violino e otto nastri magnetici

In collaborazione con
San Fedele Musica
nell'ambito della stagione INNER_SPACES#7

Ingresso libero fino ad esaurimento
dei posti disponibili

Testi da pagina 33

PIRELLI HANGARBICOCCA

Inaugurazione

SABATO 17 OTTOBRE 2020
ORE 20.30

ZAUM_percussion

Simone Beneventi, Carlota Cáceres,
Matteo Savio percussioni
artists in residence 2018-2021

Maria Grazia Bellocchio pianoforte
Anna D'Errico pianoforte
Aldo Orvieto pianoforte

Alvise Vidolin, Luca Richelli regia del suono

Claudio Ambrosini ⁽¹⁹⁴⁸⁾

Tecniche per la misurazione dell'infinito (2014, 9')
per tre pianoforti

Marco Momi ⁽¹⁹⁷⁸⁾

Vuoi che nel fuori (2020, 22')
Trio di percussioni e elettronica
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Adriano Guarnieri ⁽¹⁹⁴⁷⁾

Ostinato n. 6 (2019, 16')
per tre pianoforti e live electronics

Claudio Ambrosini

De rerum natura (2020, 40')
per tre percussionisti e ambiente
elettronicamente rivelato
Commissione Milano Musica

Opera commissionata con
il sostegno di SIAE – CLASSICI DI OGGI 2018-19



Prima esecuzione assoluta

ORE 19.30

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Claudio Ambrosini, Adriano Guarnieri,
Marco Momi e Gianluigi Mattiotti

In collaborazione con sponsor istituzionale
Pirelli HangarBicocca Intesa Sanpaolo
NABA, Nuova Accademia
di Belle Arti
SaMPL – Sound and Music Processing Lab
del Conservatorio di Musica "C.Pollini" di Padova.

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 43

DOMENICA 18 OTTOBRE 2020
ORE 11

Matteo Cesari flauto

Ensemble Suono Giallo

Simone Nocchi pianoforte

Michele Bianchini sax soprano

Laura Mancini percussioni

Andrea Biagini flauto

Salvatore Sciarrino ⁽¹⁹⁴⁷⁾

Autostrada prima di Babilonia (2014, 12')
per flauto

Il pomeriggio di un allarme al parcheggio
(2014, 8')
per flauto

Un capitolo mancante (2017, 10')
per flauto

Cresce veloce un cristallo (2017, 6')
per flauto

Un Tibetano a Parigi
(*nuovi skyline da respirare*) (2018, 5')
per flauto

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Perduto in una città d'acque (1991, 10')
per pianoforte

Il motivo degli oggetti di vetro (1987, 5')
per due flauti e pianoforte

Canzona di ringraziamento (1985, 6')
per sax soprano

Il legno e la parola (2004, 8')
per marimbone e campana a lastra

Fogli per giovani fauni (2019, 16')
per flauto

1. *Wind's gate*
2. *Canzone che vola, canzone perduta*
3. *Sur des gammes chinoises (par nous autrement dites naturelles)*

in collaborazione con
Comune di Milano
Palazzo Reale

Biglietti € 10

Testi da pagina 55

DOMENICA 18 OTTOBRE 2020
ORE 20

Mariangela Vacatello pianoforte

Claude Debussy ⁽¹⁸⁶²⁻¹⁹¹⁸⁾

Étude n. 10 pour les sonorités opposées (1915, 4')

Marco Stroppa ⁽¹⁹⁵⁹⁾

Trois études pour piano (2020)

Prima esecuzione assoluta nella versione definitiva

Claude Debussy

Étude n. 1 pour les cinq doigts
d'après Monsieur Czerny (1915, 3')

Georges Aperghis ⁽¹⁹⁴⁵⁾

Scherzo II (2020, 8')

Prima esecuzione assoluta

Yan Maresz ⁽¹⁹⁶⁶⁾

Miniatures (2020, 10')

per pianoforte

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Robert Schumann ⁽¹⁸¹⁰⁻¹⁸⁵⁶⁾

Kreisleriana op. 16 (1838, 28')

otto fantasie per pianoforte

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Georges Aperghis, Yan Maresz,
Marco Stroppa e Luciana Galliano



Concerto inserito nel Palinsesto 2020
promosso dal Comune di Milano

in coproduzione con

Teatro alla Scala

con il sostegno di

Institut français

sponsor istituzionale

Intesa Sanpaolo

Nuovi Mecenati
FONDAZIONE FRANCO-
ITALIANA PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

Biglietti € 40 / 20 / 10

Concerto in abbonamento

Testi da pagina 65

LUNEDÌ 26 OTTOBRE 2020
ORE 20

mdi ensemble

Sonia Formenti flauto
Paolo Casiraghi clarinetto
Lorenzo Derinni violino
Paolo Fumagalli violino, viola
Giorgio Casati violoncello
Luca Ieracitano pianoforte
Joo Cho mezzosoprano
Yoichi Sugiyama direttore

Giacomo Manzoni ⁽¹⁹³²⁾

Il mare azzurro... ritraendosi (2018, 10')
per voce femminile, flauto basso, clarinetto basso,
viola e violoncello
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Luigi Nono ⁽¹⁹²⁴⁻¹⁹⁹⁰⁾

Hay que "caminar" soñando (1989, 25')
per due violini

Lorenzo Troiani ⁽¹⁹⁸⁹⁾

La fine è senza fine (2017, 11')
per ensemble

Franco Donatoni ⁽¹⁹²⁷⁻²⁰⁰⁰⁾

L'ultima sera (1980, 20')
per mezzosoprano e cinque strumenti

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Giacomo Manzoni, Lorenzo Troiani
e Paolo Petazzi

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini
Associazione musicAdesso
nell'ambito della rassegna Sound of Wander

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 77

Concerto straordinario

VENERDÌ 30 OTTOBRE 2020
ORE 20

Maurizio Pollini pianoforte

André Richard regia del suono

Arnold Schönberg ⁽¹⁸⁷⁴⁻¹⁹⁵¹⁾

Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911, 6')

Luigi Nono ⁽¹⁹²⁴⁻¹⁹⁹⁰⁾

.....sofferte onde serene... (1976, 14')
per pianoforte e nastro magnetico

Ludwig van Beethoven ⁽¹⁷⁷⁰⁻¹⁸²⁷⁾

Sonata n. 29 in si bemolle maggiore op. 106
"Hammerklavier" (1817-19, 45-50')

per ricordare

Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

in collaborazione con
Conservatorio G. Verdi di Milano

Biglietti € 40 / 20 / 10

Testi da pagina 91

VENERDÌ 6 NOVEMBRE 2020
ORE 20

Quatuor Diotima

Yun Peng Zhao violino

Constance Ronzatti violino

Franck Chevalier viola

Pierre Morlet violoncello

Francesca Verunelli (1979)

Flowers#3 (dripping) (2019, 18' ca.)

per quartetto d'archi

Co-commissione Wittener Tage für neue Kammermusik (WDR), GEMEM Centre National de Création Musicale (Marsiglia, Francia), Transit New Music Festival (Lovanio, Belgio), Milano Musica

Prima esecuzione in Italia

Béla Bartók (1881-1945)

Quartetto n. 3 (1927, 17')

Luigi Nono (1924-1990)

Fragmente-Stille, an Diotima (1979-80, 35')

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione con Francesca Verunelli e Gianluigi Mattiotti



Concerto inserito nel Palinsesto 2020
promosso dal Comune di Milano

in collaborazione con

Fondazione Archivio Luigi
Nono Onlus

La Francia in Scena,
stagione artistica
dell'Institut français Italia

Istituzione Universitaria dei
Concerti di Roma

con il sostegno di

Institut français

Nuovi Mecenati

FONDAZIONE FRANCO-ITALIANA PER LA
CREAZIONE CONTEMPORANEA

Biglietti € 10

Concerto in abbonamento

Testi da pagina 101

Proiezione cinematografica

LUNEDÌ 9 NOVEMBRE 2020
ORE 20

Andrej Tarkovskij

Stalker (1979)

Proiezione con acusmonium

Dante Tanzi, regia del suono

in collaborazione con

San Fedele Musica

nell'ambito della stagione INNER_SPACES #7

Biglietti € 7 / 5

Testi da pagina 111

GIOVEDÌ 12 NOVEMBRE
ORE 20

mdi ensemble

Lorenzo Gentili-Tedeschi,

Lorenzo Derinni violini

Paolo Fumagalli viola

Giorgio Casati violoncello

Giuseppe Silvi ingegnere del suono

Giorgio Netti⁽¹⁹⁶³⁾

Ciclo dell'assedio (2001-08)

Prima esecuzione integrale in Italia

) place (27')

per quartetto d'archi

rinascere sirena (21')

per trio d'archi

inoltre (12')

per due violini

tête (8')

per violoncello solo (senz'arco) e voce preregistrata

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Giorgio Netti e Gianluigi Mattiotti

in coproduzione con

Associazione musicAdesso

nell'ambito della rassegna

Sound of Wander

in collaborazione con

Santeria

Biglietti € 10

Testi da pagina 115

LUNEDÌ 16 NOVEMBRE 2020
ORE 15 - 18

Tavola rotonda

*Creazione artistica come bene pubblico
e necessità sociale*

Intervengono

Cecilia Balestra

Michele dall'Ongaro

Francesco Filidei

Helmut Lachenmann

Frank Madlener

Dominique Meyer

Ulrich Mosch

Francesco Profumo

Moderatore

Oreste Bossini

in collaborazione con

Fondazione Claudio Abbado

Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti disponibili

Testi da pagina 123

LUNEDÌ 16 NOVEMBRE 2020
ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Tito Ceccherini direttore
Maurizio Baglini pianoforte

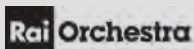
Olivier Messiaen ⁽¹⁹⁰⁸⁻¹⁹⁹²⁾
Un sourire (1989, 10')
per orchestra

Francesco Filidei ⁽¹⁹⁷³⁾
Tre quadri
Concerto per pianoforte e orchestra (2020, 37')
Co-commissione Milano Musica, Casa da Música
di Porto, International Festival of Contemporary Music
"Warsaw Autumn"

**Prima esecuzione assoluta Torino /
Reggio Emilia / Milano**

Franco Donatoni ⁽¹⁹²⁷⁻²⁰⁰⁰⁾
In cauda III (1996, 12')
per orchestra
Prima esecuzione in Italia

Igor Stravinskij ⁽¹⁸⁸²⁻¹⁹⁷¹⁾
Le chant du rossignol (1917, 23')



Programma presentato anche a Torino
nell'ambito della Stagione 2020/2021
dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Auditorium Rai "Arturo Toscanini" di Torino
giovedì 12 novembre 2020 - ore 20.30

e a Reggio Emilia
Fondazione I Teatri di Reggio Emilia
Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia
domenica 15 novembre 2020 - ore 20.30

in coproduzione con
Teatro alla Scala

sponsor istituzionale
Intesa Sanpaolo

in collaborazione con
Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai

Biglietti € 40 / 20 / 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 125

SABATO
21 NOVEMBRE
ORE 17

DOMENICA
22 NOVEMBRE
ORE 10.30 E ORE 17

Ciro Longobardi pianoforte

Olivier Messiaen ⁽¹⁹⁰⁸⁻¹⁹⁹²⁾
Catalogue d'oiseaux (1956-1958, 150')
per pianoforte
Esecuzione integrale in tre concerti
introdotti da **Ciro Longobardi**

**Concerto I - sabato 21 novembre,
ore 17 (75')**

1er LIVRE
I - Le Chocard des Alpes
II - Le Lorient
III - Le Merle bleu
2e LIVRE
IV - Le Traquet stapazin
3e LIVRE
V - La Chouette hulotte
VI - L'Alouette lulu

**Concerto II - domenica 22 novembre,
ore 10.30 (60')**

4e LIVRE
VII - La Rousserolle effarvatte
5e LIVRE
VIII - L'Alouette calandrelle
IX - La Bouscarle

**Concerto III - domenica 22 novembre,
ore 17 (60')**

6e LIVRE
X - Le Merle de roche
7e LIVRE
XI - La Buse variable
XII - Le Traquet rieur
XIII - Le Courlis cendré

in collaborazione con
Casa degli Artisti

Biglietti € 10

Testi da pagina 137

LUNEDÌ 23 NOVEMBRE 2020

ORE 20

Teatro della voce

Parole da Artaud. La voce e lo spazio

Cinque dialoghi in prima assoluta

Ideazione e coordinamento a cura di

Laura Catrani e **Gabriele Manca**

Trio SAX_ELEC_VLC (Tel Aviv)

Jonathan Chazan sassofono

Dennis Sobolev chitarra elettrica

Dan Weinstein violoncello

Sahba K. Amiri, Elsa Biscari,

Roberta Fanari, Irina Ghiviér, soprani

Laura Catrani, regia

Francesco Torrigiani, regia luci e supervisione

Simone Cardini ⁽¹⁹⁸⁶⁾

Il suffit de se laisser aller à être (2020, 12' ca.) per voce e trio

Irina Ghiviér, soprano

Andrea Mattera ⁽¹⁹⁹⁵⁾

Si pone la questione... (2020, 12' ca.) per voce e trio

Elsa Biscari, soprano

Luca Ricci ⁽¹⁹⁹²⁾

L'infime dedans (2020, 12' ca.) per voci e trio

Sahba K. Amiri, Roberta Fanari, soprani

Daria Scia ⁽¹⁹⁸⁶⁾

En plein (2020, 12' ca.) per voci e trio

Irina Ghiviér, Sahba K. Amiri, soprani

Mateo Servián Sforza ⁽¹⁹⁹¹⁾

[Σ] (2020, 12') per voce e trio

Roberta Fanari, soprano

Concerto conclusivo del workshop di Laura Catrani,
in collaborazione con le Scuole di Composizione e di Musica vocale da camera
del Conservatorio G. Verdi di Milano

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi
di Milano

Teatro Elfo Puccini

con il sostegno di

IntercettAzioni - Centro di Residenza artistica
della Lombardia. Un progetto di Circuito CLAPS,
Industria Scenica, Milano Musica, Teatro delle
Moire e ZONA K, con il contributo di Regione
Lombardia, MiBACT e Fondazione Cariplo.

Biglietti € 10

Concerto in abbonamento

Testi da pagina 143



Elaborazione grafica di uno schizzo di *Fragmente-Stille*,
an *Diotima* (1980) di Luigi Nono; Archivio Luigi Nono, Venezia
©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.



CONCERTI SINFONICI
E CAMERISTICI,
MUSICA ELETTRONICA,
TEATRO MUSICALE



XIT * R

21-6-88

GRUNBAND = ^{KUUVU} ALLEIN 18'15" son 2e Pausch
 Can Pause ^{FARE} 12'50" SIDON LIFE.

1] WORT 17'38" Verringerter Verkäufertag - Pausen
 can Pause 17'38" SCESCIENE PHASINE

2] 1000 I 8' Mit diesem Reper
 3] 1000 II 16'59" Kann. Q: 1.0 Pausen
1.5 0.96 1.04
2.0
2.7

4] 10'13"
 KILAK DAND Compuccien mit. etc
 OHNE PROSART MIT PAUSCH

Schumann 1. 2. 3. 4. 5. HALB PAUSCH

5] MIXED 8'32" Vergleichen ANCHE SOLO Pausen
200 nn ns 0.79 0.85
300 nn ns
400 nn ns
500 nn ns

MIXED 5 allein Anche Solo

7] Hody 2'33"

CHIESA DI SAN FEDELE

1

GIOVEDÌ 15 OTTOBRE 2020

ORE 20

Francesco D'Orazio violino
Alvise Vidolin regia del suono

Jonathan Harvey ⁽¹⁹³⁹⁻²⁰¹²⁾
Mortuos Plango, Vivos Voco (1980) — 8' 50"
per suoni concreti elaborati al computer

Luigi Nono ⁽¹⁹²⁴⁻¹⁹⁹⁰⁾
La lontananza nostalgica utopica futura.
Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer
(1988-89) — 45'
per violino e otto nastri magnetici

Luigi Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura.*
Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer;
appunti sui nastri magnetici (prima metà 1988),
Archivio Luigi Nono, Venezia
©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

In collaborazione con



nell'ambito della Stagione INNER_SPACES#7

Jonathan Harvey, *Mortuos Plango, Vivos Voco*, per suoni concreti elaborati al computer (1980)

Tra gli autori inglesi del secondo Novecento, Jonathan Harvey ha una posizione appartata, sotto il segno di una intensa spiritualità e per l'apertura a punti di riferimento molto diversi, da Britten a Milton Babbitt e a Stockhausen. Allievo di Erwin Stein e Hans Keller, si è perfezionato a Princeton con Milton Babbitt nel 1969-70. Nel 1975 ha pubblicato un libro sulla musica di Stockhausen. Nel corso degli anni Settanta hanno attirato l'attenzione su Harvey diversi suoi lavori in cui si univano tecniche seriali e indagini sul timbro e sullo spettro sonoro.

Mortuos Plango, Vivos Voco (1980) è il primo dei pezzi cui Jonathan Harvey lavorò a Parigi all'IRCAM su invito di Pierre Boulez, fondatore e primo direttore dell'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. In questo lavoro i suoni "concreti" preregistrati sono quelli della campana della cattedrale di Winchester e della voce infantile del figlio di Harvey, Dominique, che nella cattedrale di Winchester cantò nel coro di voci bianche dal 1975 al 1980. Una voce registrata di ragazzo fa parte dei materiali di un celebre pezzo di musica elettronica di Stockhausen del 1955-56, il *Gesang der Jünglinge*; ma da ogni punto di vista, musicale e tecnologico, il pezzo di Harvey è completamente diverso. Ne scrive l'autore in una nota che accompagna la registrazione nella collana IRCAM della Erato:

La grande campana nera di sovrumana potenza porta l'iscrizione: "Horas avolantes numero, mortuos plango, vivos ad preces voco" (conto le ore che volano, piango i morti, chiamo i vivi alla preghiera). Questo testo è ripreso dalla voce di ragazzo. L'organizzazione delle altezze e la struttura temporale del mio pezzo si ba-

sano interamente sullo spettro sonoro ricchissimo e armonicamente irregolare della campana, una struttura che non è né tonale, né dodecafonica, né modale in stile occidentale o orientale, ma assolutamente unica.

Ognuna delle otto sezioni del lavoro si basa su uno degli otto parziali più gravi. Gli accordi sono costruiti da un repertorio di 33 parziali, le modulazioni tra diverse zone dello spettro sono realizzate con glissandi. Continue trasformazioni tra lo spettro di una vocale cantata e quello della campana sono realizzate manipolando le componenti interne dei due suoni. Si devono immaginare le pareti della sala che contiene il pubblico come il lato della campana intorno a cui l'anima del ragazzo vola liberamente (questo effetto si percepisce soprattutto nella versione originale per otto piste).

Luigi Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura.* *Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer (1988-89)*

Questo pezzo per "violino solo e 8 nastri magnetici" fu composto nel 1988 ed eseguito per la prima volta a Berlino nell'ambito delle Berliner Festwochen, il 3 settembre 1988, nella sala piccola della Philharmonie (Kleine Philharmonie), con il titolo *La lontananza nostalgica-futura*. Un mese dopo, il 2 ottobre 1988, fu riproposto alla Scala, con lo stesso titolo e sempre con Gidon Kremer, e in seguito fu riveduto, perché l'edizione pubblicata (con dedica "a Salvatore Sciarrino 'caminante' esemplare") ha il titolo lievemente cambiato (agli aggettivi "nostalgica futura" si aggiunge "utopica") e sull'ultima pagina porta la data "31 gennaio 1989, Berlino". La parte del violino solo suonata dal

vivo va collocata su sei diversi leggii, fra i quali l'interprete deve spostarsi secondo un percorso non lineare, quasi dando l'impressione di cercare: l'immagine del viandante che va individuando il proprio cammino con una costante ricerca, senza seguire strade certe e precostituite, ritorna con insistente frequenza nei titoli delle ultime opere di Nono (a questo proposito, si veda la nota su "*Hay que caminar*" *soñando* nel concerto del 26 ottobre 2020). E l'immagine di un cammino non rettilineo è suggerita anche dal modo in cui fu stampato il testo di presentazione di Nono in occasione dell'esecuzione alla Scala (qui riprodotto con qualche approssimazione grafica):

La lontananza nostalgica-utopica
mi è amica e disperante
in continua inquietudine.

/

Le rare qualità dei suoni
inventati da Gidon fanno
suonare i vari spazi
della Kleine Philharmonie.

\

Come gli articolati spazi
della Kleine Philharmonie
offrono altri spazi per i
suoni originali di Gidon:
lontani – vicini –
incontri – scontri – silenzi –
interni – esterni –
conflitti sovrapposti.

/

Nastri magnetici come voci
di madrigali si accompagnano
al violino solista e al live
electronics. Voci di tanti
"Caminantes".

Nessuna elaborazione o trasformazione:
i suoni di Gidon sono originali.
Tre giorni di registrazione pura allo
Studio Sperimentale S.W.F. di Freiburg.

\

Ascolti infiniti – tentativi
di scelte per affinità
elettive – vari sentimenti
compositivi voce per voce
come i fiamminghi immaginifici.

E Gidon si abbandona ai vari
spazi con altra scrittura –
invenzione.
E li abbandona.

L'esecuzione milanese fu diversa dalla prima di Berlino: diverso lo spazio alla Scala, diverso il missaggio compiuto da Nono delle otto piste registrate su nastro, che creano una polifonia di otto percorsi, non di otto voci in senso tradizionale, cui si aggiunge il percorso del solista che suona dal vivo. A questo proposito, mi sembra utile citare un brano di una lunga intervista concessa da Nono all'"Unità" del 4 ottobre 1988 (oggi in *Scritti e colloqui*, vol. II, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi, Milano 2001, p. 463):

Kremer è stato nello studio di Friburgo per 3 giorni, ha registrato per più di cinque ore; poi con Rudi Strauss ho fatto una selezione, un'analisi delle varie qualità di suono di Kremer, fino ad arrivare per sottrazione a una composizione su otto piste. Questi otto cammini sono totalmente autonomi tra di loro, li ho composti in modo da far percepire tempi e qualità differenziati, non mirando a una unitarietà, ma a una multipolarità di elementi. A Berlino ero molto insoddisfatto, perché nel lavoro che facevo al tavolo di missaggio mi sono lasciato andare a una specie di violino solo e accompagnamento. Invece oggi i differenti cammini si incrociano, si allontanano, si perdono, ritornano, spariscono, si sovrappongono e di nuovo spariscono.

L'accostamento degli aggettivi "nostalgica-futura" fa pensare a una concezione del tempo complessa, non convenzionale, non univoca.

"Futura" non va inteso in senso profetico, ma nell'oggi. Nel vivere ogni momento dell'oggi si scoprono e stabiliscono nuovi rapporti con ieri, l'altro ieri e il passato. La lontananza che si fa sempre più lontana per quello che riguarda il passato (e può essere, nel pezzo, una memoria di Schumann, di Verdi, di Brahms o anche di Schnittke), e insieme la presenza contemporanea, per esempio la qualità del suono di Gidon Kremer che continuamente è mobile, massimamente aereo e smaterializzato. Con lui sembra che sparisca la fisicità del suono di fronte

alla qualità. Per me è sempre più importante sconfinare oltre gli schemi scolastici, dogmatici, rigidamente incasellati, fuori dalla unicità e univocità. Tentare di aprire non solo a oggi, non solo alla nuova tecnologia, ma riscoprire in modo nuovo aspetti del passato. Cambia il concetto del tempo e dello spazio. Diversi tempi possono stabilire fra di loro sempre nuove relazioni. I pensieri che si sovrappongono vivono contemporaneamente, anche se possono purtroppo essere detti solo uno alla volta.

Alle due esecuzioni dell'autunno 1988 non ne seguirono altre con Kremer e con la regia del suono dell'autore. A questo pezzo, il penultimo nel catalogo di Nono, seguì soltanto *"Hay que caminar" soñando* per due violini. Anche qui i due interpreti devono crearsi un percorso tra diversi legami, non soltanto per evocare l'immagine del viandante: il "camminare" che Nono chiede loro si lega anche al suo interesse per il movimento del suono nello spazio e per la sperimentazione di diversi modi di "far suonare" lo spazio, creando situazioni acustiche comunque non statiche, scoprendo le potenzialità di ambienti diversi. *"Hay que caminar" soñando* tuttavia si rivela affine alla *Lontananza* soltanto per questo aspetto "scenico-musicale", e perché entrambi i pezzi appartengono alla fase ultima della ricerca di Nono, a un pensiero musicale rivolto a una inquieta interiorizzazione, a un complesso procedere per frammenti, a un ansioso, incessante interrogare, a sospesi incantamenti, a una tensione visionaria scavata in una dimensione sempre più ascetica ed essenziale. All'interno di questa ricerca, la scrittura dei due pezzi si rivela diversa. Nella *Lontananza*, un frammentato e labirintico intrecciarsi di percorsi è creato dalle otto piste su nastro e dalla parte per violino suonata dal vivo, e fra questa e le altre parti si stabilisce un gioco di riflessi, ombre e intersezioni teso a creare uno spazio e un tempo non univoci, in una molteplicità

e frammentata complessità dei percorsi indipendenti.

L'insofferenza di Nono per l'opera "compiuta", definita una volta per tutte, aveva trovato nel *live electronics* un mezzo che gli consentiva di cambiare qualcosa ogni volta, in rapporto all'ambiente, agli interpreti, o ad altre variabili. Nel caso della *Lontananza*, il compositore si spinge all'estremo, pubblicando la parte per violino senza fornire alcuna indicazione sui rapporti che si creano tra il solista e le altre voci del madrigale, quelle registrate su otto piste. Egli stesso, un mese dopo la prima berlinese, di cui non era soddisfatto, li aveva modificati profondamente a Milano. E scelte diverse hanno fatto gli interpreti che si sono accostati a questo pezzo.

La parte solistica invece è scritta con minuziosa ricchezza di dettagli e di indicazioni sulla ricerca del suono: la difficoltà si pone ovviamente agli antipodi del virtuosismo spettacolare per indagare sull'essenzialità del suono, alle soglie del silenzio, concentrandosi su un repertorio di gesti limitato e sull'infinito mutare di timbri, intensità, into-

nazioni. Non chiede all'interprete un analitico ed estremo controllo del suono, spesso ai limiti dell'udibile, con frequenti "flautati", con una grande varietà di colpi d'arco, e in certi casi con un'intonazione mobile, cangiante per microintervalli (inferiori a un sedicesimo di tono). Tra momenti di maggiore mobilità e indugi contemplativi, emerge in questa scrittura una struggente tensione al canto, un anelito che si manifesta fra l'altro in didascalie come "tutto cantato dolcissimo come ricordi come sogni come echi" (sezione del secondo leggìo). Non mancano violenti contrasti. Le sei sezioni del pezzo sono chiaramente separate dagli spostamenti del solista da un leggìo all'altro. La terza, almeno nella parte solistica, è l'unica priva di contrasti: si legge "Tutto *pppppppppp* cantando dolcissimo con voce ove possibile..." (si noti che Kremer non cantava con la voce; ma altri interpreti lo hanno fatto). Il pezzo si mantiene sul filo di una tensione inventiva, di un'inquietudine che conosce sospesi incantamenti, silenzi arcani, solitudini desolate.

Paolo Petazzi



Aldo Clementi, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, Josef Häusler, Venezia, 1982. Foto di Graziano Arici.

CANTO

LEATO DOLCISSIMO LENTISSIMO

STRAPPATE PULSINE ALLARGHO

14

50-40

TASTO

pppp

cantando

2

pppp

TASTO

pppp

ALLARGHO

pppp

TASTO

pppp

cantando + voce

pppp

TASTO

pppp

cantando + voce

ROSCITANDO

pppp

TASTO

pppp

cantando + voce

pppp

TASTO

pppp

cantando + voce

in solo

FRANCESCO D'ORAZIO

Violinista

Nato a Bari, si è diplomato in violino e viola sotto la guida del padre, perfezionandosi con Dénes Zsigmondy presso il Mozarteum di Salisburgo e con Yair Kless all'Accademia Rubin di Tel Aviv. Si è laureato in Lettere con una tesi in Storia della musica sul compositore Virgilio Mortari. Ha tenuto concerti con la BBC Symphony Orchestra, la London Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, i Berliner Symphoniker, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orchestre National d'Île-de-France, l'Orchestra Filarmonica di Città del Messico, la Saarländischer Rundfunk, l'Orchestra Filarmonica di Shanghai e quella di Nagoya, l'Accademia Bizantina, l'Ensemble Court-Circuit di Parigi, con direttori del calibro di Lorin Maazel, Sakari Oramo, Hubert Soudant, Pascal Rophé e Luciano Berio. Il suo vasto repertorio spazia dalla musica antica eseguita con strumenti originali a quella classica, romantica e contemporanea. Tra i compositori che hanno scritto concerti per lui figurano Ivan Fedele, Terry Riley, Brett Dean, Fabio Vacchi, Michele Dall'Ongaro, Michael Nyman, Vito Palumbo, Marcello Panni. Ha portato avanti a lungo un'intensa collaborazione con Luciano Berio, eseguendone il *Divertimento per*

trio d'archi in prima mondiale al Festival di Strasburgo, *Sequenza VIII* al Festival di Salisburgo e *Corale per violino e orchestra* alla Cité de la Musique di Parigi e all'Auditorium Nacional de Música di Madrid, sotto la direzione dell'autore. Si è esibito in tutta Europa, in Nord e Sud America, in Messico, in Australia, in Cina e in Giappone. È stato ospite di sedi prestigiose quali il Teatro alla Scala di Milano, la Philharmonie di Berlino, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Royal Albert Hall di Londra, il Centre de Musique baroque de Versailles, il South Bank Centre e i Proms di Londra, il Festival Internacional Cervantino in Messico, MITO, Présences di Radio France, la Settimana Musicale Senese, la Biennale di Venezia, i Festival di Ravello, Istanbul, Montpellier, Ravenna, Potsdam, Salisburgo, Stresa, Tanglewood. Nel 2010 gli è stato conferito il XXIX Premio Franco Abbiati della critica musicale italiana quale miglior solista dell'anno, e con quella dei Pomeriggi Musicali, con l'Orchestre National di Montpellier e con la Filarmonica di Duisburg; inoltre ha diretto la Tokyo Symphony Orchestra alla Suntory Hall e l'Orchestre National du Capitole nei *Carmina Burana* a Tolosa.

ALVISE VIDOLIN

Regista del suono

Regista del suono, musicista informatico e interprete di *live electronics*, è nato nel 1949 a Padova, dove ha compiuto studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali, collaborando con compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfgang Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono e Salvatore Sciarrino, e curandone le esecuzioni in festival quali la Biennale di Venezia, i Donaueschinger Musiktage, il Festival d'Automne e il ManiFeste dell'IRCAM a Parigi, il Festival delle Nazioni a Città di Castello, il Festival d'autunno a Varsavia, il Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, MI.TO, la Münchener Biennale a Monaco, la Musik-Biennale a Berlino, il Ravenna Festival, Wien Modern, il Festival di Salisburgo; e in teatri quali la Scala di Milano, l'Almeida Theatre di Londra, l'Alte Oper di Francoforte, il Comunale di Bologna, l'Opera di Roma, il Teatro La



Elaborazione grafica dall'abozzo di partitura (dettaglio)
di *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) di Luigi Nono;
Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

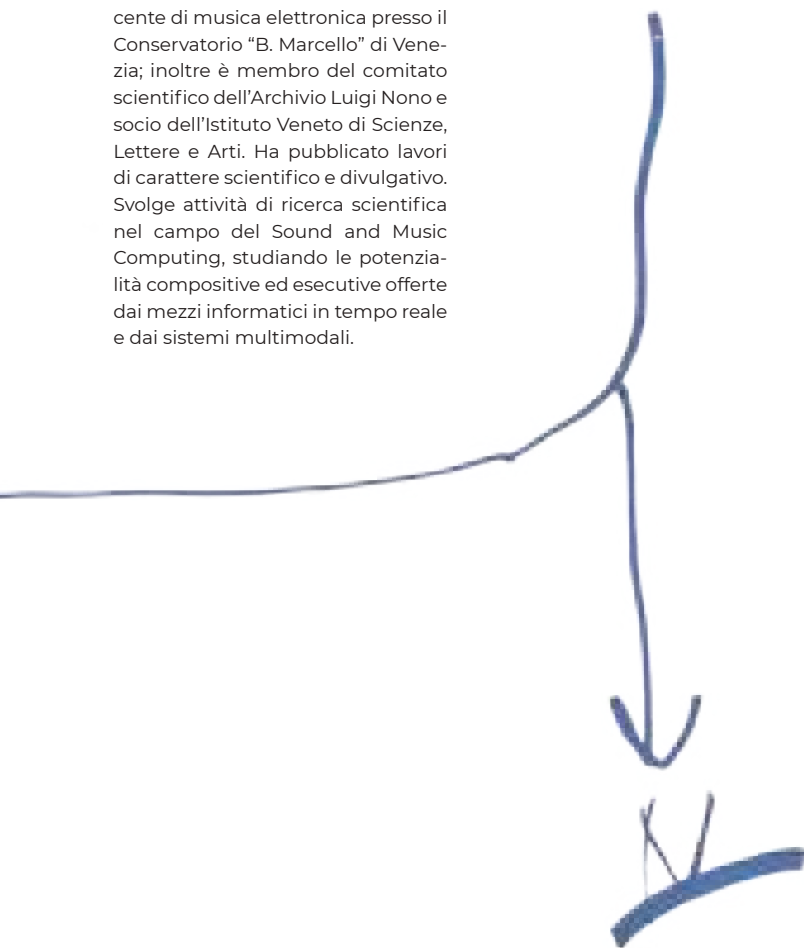
LUCA RICHELLI

Regista del suono

Fenice di Venezia, l'Odéon e l'Opéra Bastille a Parigi, l'Opéra National du Rhin di Strasburgo e lo Staatstheater di Stoccarda. Membro del direttivo del Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, alla cui fondazione ha partecipato, vi collabora dal 1974, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia, in particolare come responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale, e dal 1976 al 2009 è stato docente di musica elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia; inoltre è membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e socio dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo. Svolge attività di ricerca scientifica nel campo del Sound and Music Computing, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimodali.

Compositore, sound designer ed esecutore di *live electronics*, è diplomato in pianoforte, composizione, musica elettronica, regia del suono, composizione e nuove tecnologie. Attualmente è docente di composizione musicale elettroacustica presso il Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, dopo aver insegnato insegnato presso i Conservatori "G. Verdi" di Como, "F. A. Bonporti" di Trento, "N. Marcello" di Venezia, "C. Pollini" di Padova, "L. Marenzio" di Brescia, all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e al Dipartimento di composizione e computer music della Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda. Inoltre dal 2013 è coordinatore del SaMPL (Sound and Music Processing Lab) del Conservatorio

di "C. Pollini" di Padova. Svolge attività concertistica nell'ambito del *live electronics* e ha eseguito sia proprie composizioni sia brani del repertorio contemporaneo in varie rassegne e festival musicali, tra cui Variazioni di pressione a Verona (2005 e 2008), Ex Novo Musica a Venezia (2007, 2013 e 2014), ArteScienza a Roma (2008), Spaziomusica a Cagliari (2008), Mondisonori a Trento (2009), EMUfest a Roma (2009-2014), Verona contemporanea (2010), The Sound and Music Computing Conference a Padova (2011), la Biennale Musica a Venezia (2012 e 2013), i Colloqui di Informatica Musicale a Venezia (2008), Torino (2010) e Roma (2014), le rassegne del SaMPL e del Centro d'Arte degli studenti dell'Università di Padova (2013-2016), Traiettorie a Parma (2014) e Milano Musica (2017). Ha pubblicato vari lavori e suoi articoli di carattere musicologico sono apparsi sul "Bollettino della Società Letteraria di Verona". Il suo brano *Opera Omnia* è stato pubblicato nella collana di musica elettroacustica del CEMAT. La composizione *Interplayflute* per flauti ed elettronica ha ricevuto una menzione speciale per il *live electronics* al Premio Nazionale delle Arti a Trento nel 2009. Recentemente ha pubblicato un CD di composizioni acustiche. Su commissione IR-CAM, ha scritto il manuale online della libreria OMChroma per l'ambiente grafico di aiuto alla composizione OpenMusic.





Claudio Ambrosini
String-Ring per De rerum natura,
particolare del bozzetto.

PIRELLI HANGARBICOCCA

2

SABATO 17 OTTOBRE 2020
ORE 20.30

ZAUM_percussion

Simone Beneventi, Carlota Cáceres,

Matteo Savio percussioni

artists in residence 2018-2021

Maria Grazia Bellocchio pianoforte

Anna D'Errico pianoforte

Aldo Orvieto pianoforte

Alvise Vidolin, Luca Richelli regia del suono

Claudio Ambrosini ⁽¹⁹⁴⁸⁾

Tecniche per la misurazione dell'infinito (2014) — 9'

per tre pianoforti

Marco Momi ⁽¹⁹⁷⁸⁾

Vuoi che nel fuori (2020) — 22'

trio per percussioni ed elettronica

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Adriano Guarneri ⁽¹⁹⁴⁷⁾

Ostinato n. 6 (2019) — 16'

per tre pianoforti e live electronics

Claudio Ambrosini

De rerum natura (2020) — 40'

per tre percussionisti e ambiente elettronicamente rivelato

Commissione Milano Musica

Opera commissionata con
il sostegno di SIAE – CLASSICI DI OGGI 2018-19

SIAE DALLA
PARTE
DI CHI
CREA

Prima esecuzione assoluta

ORE 19.30

Il concerto è preceduto da una conversazione con Claudio Ambrosini,
Adriano Guarneri, Marco Momi e Gianluigi Mattietti

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

**NUOVA
ACCADEMIA
DI BELLE ARTI**

SaMPL – Sound and Music
Processing Lab del
Conservatorio di Musica
“C. Pollini” di Padova

sponsor istituzionale

INTESA  **SANPAOLO**

Ambrosini, Guarnieri, Momi

Claudio Ambrosini si è spesso avventurato in sfide impossibili, ha cercato di abbattere i limiti fisici del suono, giocando sulla fuggevolezza del tempo, sulla relatività dell'ascolto, su illusioni, classificazioni, risvolti surreali, sulla natura stessa degli strumenti, che svela sempre qualcosa di nuovo. Ne sono testimonianza pezzi come *Trompe-l'oreille* (1981), *Ogni emozione dell'aria* (2011), *Classifying The Thousand Shortest Sounds in the World* (2012), *Fonofania* (2013) e *Tecniche per la misurazione dell'infinito* (2014), per tre pianoforti, che intende "misurare quello spazio che non si vede ma si sente, che è la casa del suono. E poi quell'altro spazio, che altrettanto non si vede ma sente, che è nella mente di chi ascolta, a sua volta influenzata da un altro spazio ancora: quello prospettico, che fa sì che – come in un'anamorfosi – l'immagine sonora che si forma in noi e l'idea che ci facciamo di un brano dipenda anche, e non poco, dal punto della sala da cui ascoltiamo". In questo lavoro, il compositore veneziano considera il pianoforte come una sorta di ensemble strumentale: non un unico strumento con sette ottave, ma sette strumenti di un'ottava ciascuno, ciascuno con un proprio colore. Per un compositore "timbrico" come Ambrosini, che si definisce autore di musica "suonale" (in opposizione a tonale, seriale, spettrale, ecc.), il colore non rappresenta il rivestimento di un materiale tematico, ma un fatto strutturale che incarna l'essenza stessa del suono. I tre pianoforti si sovrappongono in un fitto gioco contrappuntistico, caleidoscopico, mobilissimo:

coaguli di suono che formano masse più ampie, cluster che suonano come rintocchi di campane, colpi di pedale, piccole frasi liriche che vengono subito "maciullate" nel magma sonoro. La velocità di scorrimento di questi eventi è tale che l'orecchio non riesce ad afferrarli (come avviene per i fotogrammi nel cinema) e li percepisce come ondate di suono che giocano ancora con la percezione ("questi movimenti sono un po' come le finte nel calcio, simulati di andare da una parte, e poi vai dall'altra"), che scorrono come una "lava incandescente", sempre carica di energia anche nei momenti apparentemente statici, ma arroventati, e sempre pronti a esplodere. Un altro dei pallini di Ambrosini sono le questioni legate alla spazializzazione del suono, in particolare il fenomeno dell'eco, già esplorato per esempio nell'opera multimediale *Orfeo, l'ennesimo* (1984). In *De rerum natura* (2019), per tre percussioni e "ambiente elettronicamente rivelato", il compositore veneziano porta alle estreme conseguenze questa ricerca, mirando a una sorta di capovolgimento rispetto alle pratiche tradizionali della spazializzazione. Normalmente, infatti, i microfoni sono posizionati vicino agli strumentisti, ne captano il suono per poi proiettarlo nello spazio della sala, attraverso un sistema di altoparlanti. In questo lavoro Ambrosini ha usato l'elettronica anche in maniera opposta, disponendo cioè i microfoni intorno alla sala per captare le risposte dell'ambiente al suono prodotto dagli strumentisti ("è come fotografare l'ombra di un oggetto, anziché

l'oggetto stesso"), quindi indagando lo spazio, "rivelando" le caratteristiche sonore dell'ambiente attraverso l'elettronica, in una sorta di "maieutica dello spazio". Questo spiega anche il riferimento al *De rerum natura* di Lucrezio, e in particolare a un passo tratto dal II libro (vv. 114-131) già utilizzato nel balletto lirico-sinfonico *Pandora libran-te* (1997), dove viene descritta la magia del raggio di sole che entra in una stanza buia, svelando come l'apparente vuoto sia in realtà popolato dal pulviscolo, da un'infinità di piccolissimi corpi sospesi che lo animano fluttuando. Nel suo pezzo, Ambrosini traspone lo stesso principio al mondo dei suoni, affidando ai tre percussionisti un vasto strumentario, arricchito da materiali e oggetti disparati, come conchiglie, liquidi effervescenti, carte risonanti, molle metalliche, lunghi cavi di acciaio: un fascio, non di luce ma di suoni microscopici, captati nell'ambiente e amplificati, rivela che questo spazio è abitato e animato, che vibra di onde sonore, che risponde e reagisce, come un altro interprete, ai suoni prodotti dagli strumenti.



Con la spazializzazione del suono si è confrontato spesso anche **Adriano Guarnieri**, soprattutto nei pezzi composti a partire dagli anni Novanta. Questa dimensione si è innestata su un linguaggio musicale caratterizzato da dense stratificazioni, da una forte carica espressiva, da percorsi formali liberi, mobili, cangianti, da un fitto gioco di echi e rifrazioni, che il *live electronics* trasforma in scie e aloni in movimento nello spazio. Ne è un esempio *Ostinato n. 6* (2019), che fa parte di una serie di *Ostinati* per strumenti diversi (sempre con *live electronics*), accomunati dall'idea di una serie di ribattuti, ravvicinati e costanti, e da una struttura a “doppio coro battente”. Come nelle *Live-Symphonies*, anche qui tutto scaturisce da un suono-perno, intorno al quale ruotano linee costruite per intervalli di terza, sesta, e ottava (“intervalli consonanti, quasi un tabù per l'avanguardia storica”), che si stratificano in densi agglomerati materici e generano vortici di suoni, che solo occasionalmente si allentano facendo affiorare brevi squarci lirici, come dei flash. Questo denso flusso sonoro è punteggiato da due elementi – il punto coronato e l'intervallo di ottava (alternata, ribattuta, come una sorta di centro gravitazionale) – che hanno una chiara funzione formale e sintattica, perché interrompono periodicamente questo flusso e lo articolano quasi fossero delle cadenze. Le tre parti strumentali non procedono mai in sincrono, hanno metronomi sempre diversi, accelerano e decelerano costantemente, creando così l'effetto di un mantice ritmico. Il *live electronics*, applicato in modo indipendente a ciascun pianoforte, amplifica il suono e lo proietta nello spazio in maniera circolare, trasversale, o “a pioggia” (cioè con una distribuzione aleatoria nello spazio), talvolta filtrandolo, ad esempio quando enfatizza il rumore dei martelletti sulle corde.

The image shows a handwritten musical score for 'Ostinato n. 6' by Adriano Guarnieri. The score is written on a system of staves, including three piano parts (PC 1, PC 2, PC 3) and three live electronics parts (L.E. 1, L.E. 2, L.E. 3). The tempo is marked 'M. = 70'. The score is heavily annotated with red ink, including the phrase 'A pioggia' written across the L.E. staves, and other markings like 'si 8 camme' and 'si 8 camme'.

3 p. fatti -

Ostinato n. 6 (2019)

13

80

$\text{♩} = 80$

60

V.S.

fatti

fatti 1 2 3

fatti 3

V.S.

V.S.

Tacet

ETC - 5506

Adriano Guarnieri, estratto dalla partitura di *Ostinato n. 6*, con annotazioni autografe (2019), pp. 12, 13 ©Edizioni RaiCom



Marco Momi.
Foto di Maurizio Rellini.

Marco Momi non usa l'elettronica per amplificare o spazializzare il suono, ma come parte integrante del lavoro compositivo. Questo tipo di elettronica stringente si compenetra strettamente con la scrittura strumentale e prevede numerosi tipi di sintesi e di trattamenti dei fenomeni oscillatori, che gli permettono di realizzare processi di "scenarizzazione" del suono e una nuova forma di drammaturgia basata sul legame tra suono e gesto ("un'unione che talvolta conosce frizioni, sfasamenti o aperture verso connessioni inattese"). Questa ricerca è il cuore di un piccolo ciclo di tre lavori recenti, accomunati da titoli che iniziano con *Vuoi che...*, derivati da un progetto, mai realizzato, di un "oratorio sciamanico" in tre quadri dal titolo *Dormiente*, ispirato a una pagina di Giorgio Agamben, programmato nel 2015 dal Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto e poi cancellato. In *Vuoi che i passi accadano* (2017), per quartetto e elettronica, gli strumentisti sono allineati, raddoppiati e circondati dall'elettronica; in *Vuoi che perduti* (2018) per sassofono, percussioni e pianoforte, l'aspetto dello *staged sound* è determinato da diverse tipologie di irradiazione del suono e dal confronto del trio con una voce lontana, fatta di suoni sinusoidali che non si sa da dove provengano.

In *Vuoi che nel fuori* (2020) per trio di percussioni ed elettronica, Momi parte dall'idea che il gesto che produce il suono possa liberarsi della sua natura frequenziale per assumere un valore taumaturgico:

Esce fuori dallo strumento, dal corpo/perimetro, attraverso la voce o l'incantamento motorio. È attraverso questo fuoriuscire episodico (a volte rapido o esitante, a volte perso e senza meta) che il corpo conosce il magnetismo di ciò che è al di fuori. [...] Ma se il "fuori" parla lingue straniere, le mediazioni dovute ci riportano al confronto con noi stessi e con l'intimità più nostra che vogliamo tradurre. Questo passo elastico a cavallo del confine riesce, in alcuni casi, ad attraversare anche il verso, a fargli trasgredire la sintassi. Il gesto del suono cambia allora consistenza, assorbe un altro tempo, fuori scala. Naturale o di sintesi, talvolta accade un paesaggio.

Le percussioni vengono usate con una gestualità non manifesta, che talvolta include anche la voce come un marcatore della presenza dell'esecutore, mentre la parte elettronica, che produce effetti di "deragliamento", consiste di suoni di sintesi composti frequenza su frequenza (ottenuiti lavorando con gli oscillatori su 120 piste). Nella prima parte, i materiali molto gestuali dei percussionisti, replicati anche dall'elettronica, producono una sonorità nervosa, graffiante e mobilissima. I processi si fanno sempre più lunghi e articolati, con gesti violenti seguiti da risonanze metalliche, lunghe cesure alternate a folate di suono, e acquistano anche una struttura metrica (qui i percussionisti usano anche una mazza da baseball e piccoli petardi), fino a un *climax* violento, dalla scrittura omoritmica, molto amplificato dall'elettronica. Nella seconda parte del pezzo si va invece nel "fuori": i gesti concreti sembrano sciogliersi in una materia dominata da piccole percus-

sioni metalliche, che creano una dimensione rituale, sciamanica, una sorta di incantamento dove viene scosso un ramo, alcuni strumenti vengono usati come incensieri, emergono piccole punteggiature sonore fatte di baci e altri effetti di *body percussion*. La parte finale è introdotta da un elemento sonoro concreto: reali folate di vento, segui-

te da un paesaggio sonoro che all'opposto è tutto di sintesi, formato da una valanga di onde quadre e sinusoidali che avvolgono il suono strumentale. Di questo suono resta quasi solo il gesto, perché i musicisti suonano nelle ultime battute con mazzuole morbidiissime.

Gianluigi Mattietti

27

The musical score for page 27 is a complex orchestral arrangement. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Saxophone), strings, and percussion. The score is marked with numerous dynamic levels such as *pp*, *f*, *ff*, and *ppp*. There are also specific performance instructions like "put down all mallets" and "tap R.H. palm against the back of the L.H. (or vice versa)". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The percussion section includes instruments like Conga, Tom 11, Plastic Ban, Hand, Long Bambi, and Plastic Sheet. The string section includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The woodwind section includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, and Saxophone. The score is written in a 4/4 time signature and includes a variety of rhythmic patterns and textures.

Marco Momi,
Vuoi che nel fuori,
 partitura, p. 27.
 ©Casa Ricordi,
 Milano.

***De rerum natura*
per tre percussionisti e ambiente
elettronicamente rivelato (2019-20)**

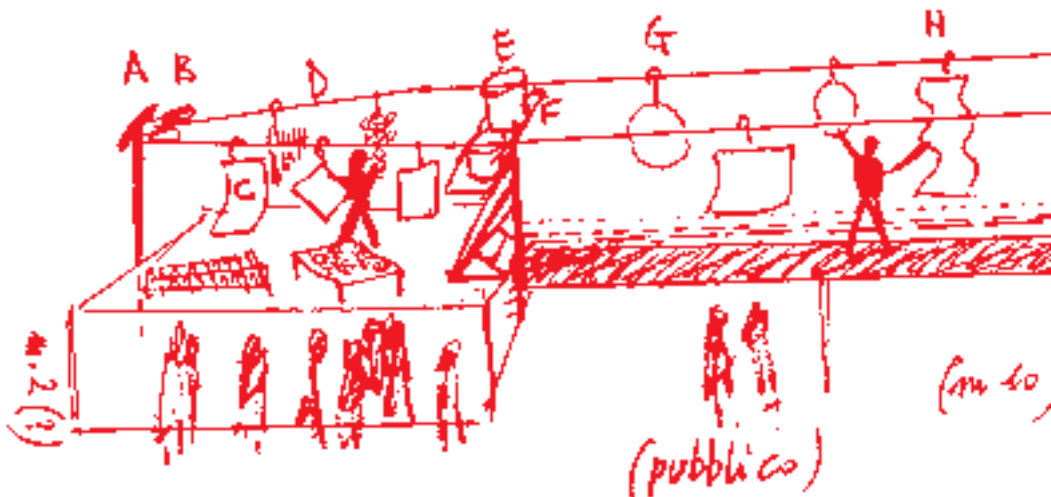
Non so se Lucrezio sia stato il primo ad accorgersene, ma trovo stupendo quel passo del *De rerum natura* in cui il poeta descrive la meraviglia che ci appare quando l'aria di una stanza in penombra, apparentemente vuota, attraversata da un raggio di sole rivela improvvisamente un pulviscolo, un'infinità di piccolissimi corpi sospesi che la animano fluttuando.

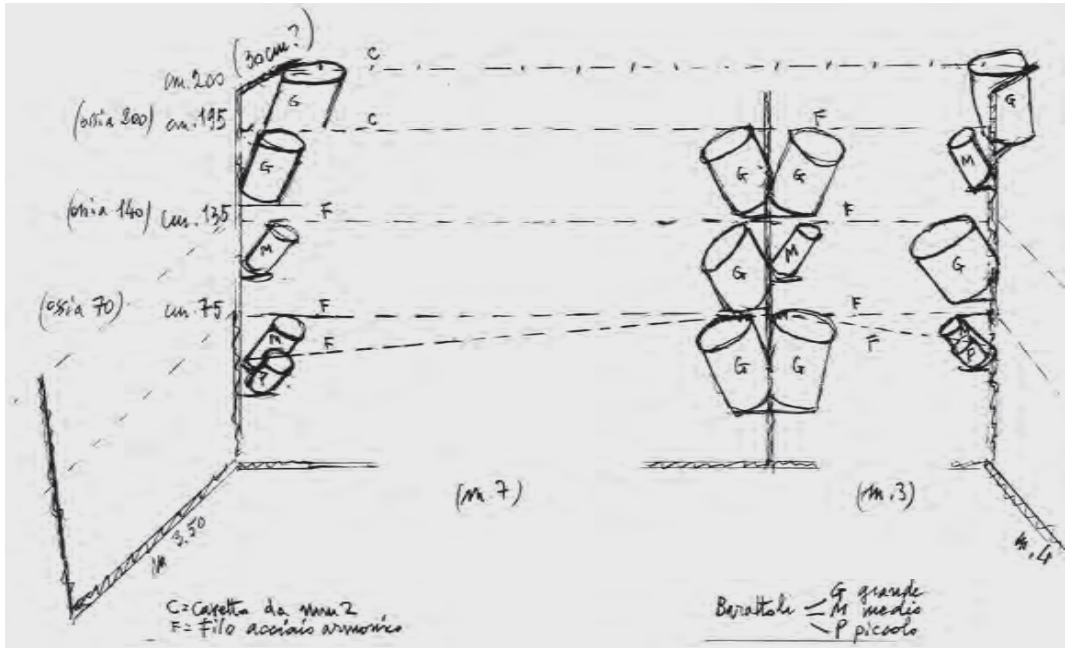
Non ci sono altri riferimenti diretti tra il presente lavoro e quello di Lucrezio, se non forse il ricordo di questo stupore, del brivido infantile di assistere a un'inattesa magia che rivela un universo. E in questo sta anche poi una delle possibilità più alte, e delle sfide, connesse con l'attività di un poeta: spiegare la scienza, o perlomeno contribuire a rivelarla, come una cartina di tornasole. E la musica può farlo?

Il suono in effetti è un'altra magia, che altrettanto non si vede, ma c'è. E che nasce da un altro pulviscolo, da quell'infinità di vibrazioni che i materiali di cui sono fatti gli strumenti possono generare. Onde che si spargono, aleggiano nell'aria, fanno vibrare gli ambienti e le menti. Le percussioni poi sono un mondo nel mondo: fatte di legno, di metallo, di pelle e di tanti altri materiali, nobili o poverissimi ma tutti indirettamente lì a raccontare di tentativi, di scoperte, di piccole-grandi invenzioni: premere qui, battere lì, tendere, scuotere, strofinare qua, strisciare un po' più in là...

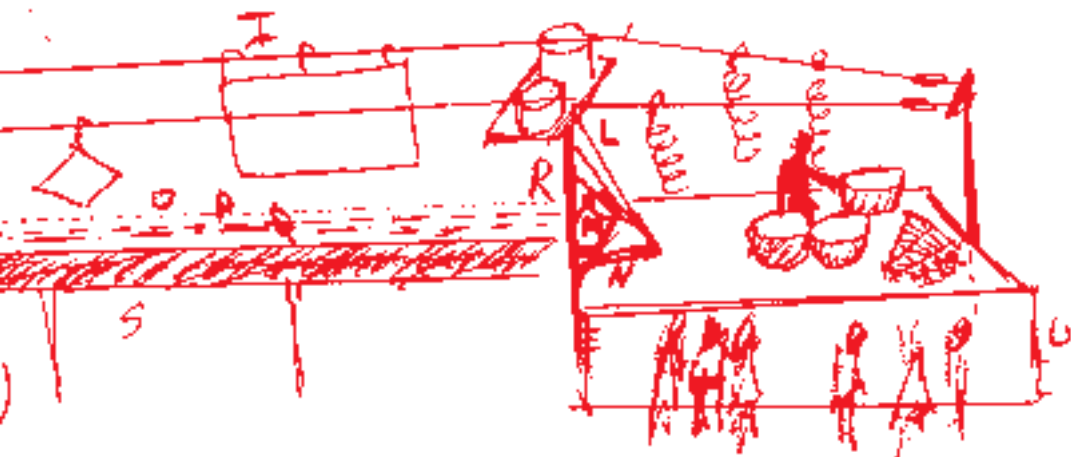
Ma alle percussioni usuali questo *De rerum natura* prova anche ad aggiungere qualcos'altro, altri materiali, altri oggetti: lunghissimi cavi di acciaio, molle di foggia disparata, grandi elastici, carte risonanti...

De rerum natura è stato scritto nel 2019-20 per ZAUM_percussion, su commissione del Festival Milano Musica con il sostegno di SIAE – Classici di Oggi, ed è dedicato a Ivan Fedele.





Claudio Ambrosini, *String-Ring per De rerum natura*, bozzetto.



Claudio Ambrosini, *String-Ring per De rerum natura* (2020), bozzetto con ipotesi a due palchi.

ZAUM_percussion, artist in residence 2018-2021

È un ensemble fondato nel 2018 da Simone Beneventi, Carlota Cáceres e Lorenzo Colombo: tre percussionisti con esperienze internazionali che, sommando interessi comuni, si riuniscono per creare nuova musica e rivisitare il repertorio più rappresentativo del XX e XXI secolo. ZAUM_percussion ha commissionato nuove opere a compositori quali Claudio Ambrosini e Marco Momi, ha eseguito in prima assoluta brani di Esaias Järnegard e Lorenzo Pagliei, ha interpretato musiche di Carlos Alsina, Mario Bertoncini, Vinco Globokar, Mauricio Kagel e Iannis Xenakis. Ha inciso per Deutschland Radio e per il Collettivo Obsolete Capitalism; si è esibito a Berlino, Forlì, Milano, Modena, Parma e Roma, anche in collaborazione con artisti quali il laboratorio di circo Quattro4, l'Ensemble Prometeo, gli Zeitkratzer. Si dedica inoltre allo sviluppo di progetti con obiettivi pedagogici e partecipativi, coinvolgendo gruppi di persone a rischio di inclusione sociale. ZAUM_percussion è ensemble in residenza al Festival Milano Musica (2018-2021) e allo Snape Maltings 2020 (Aldeburgh, UK).

SIMONE BENEVENTI Percussionista

Nato a Reggio Emilia, percussionista e performer, si è esibito come solista interprete della musica di ricerca del XX e XXI secolo in festival quali la Biennale di Venezia, Milano Musica, il Parco della Musica di Roma, il Festival Aperto di Reggio Emilia, l'Arsenale di Treviso, il Festival Manca di Nizza, l'Espace sonore di Basilea, il Samtida Musik di Stoccolma, la Biennale di Zagabria, il Warsaw Autumn, il Gaida di Vilnius, lo Huddersfield Contemporary Music Festival. Già premiato con il Leone d'argento alla Biennale musica di Venezia 2010 per il progetto "RepertorioZero", il suo percorso di ricerca sul suono, la progettazione di nuovi strumenti e di nuove soluzioni compositive per percussioni lo hanno portato a collaborare con importanti compositori d'avanguardia quali

Pierluigi Billone, Peter Maxwell Davies, Ivan Fedele, Heiner Goebbels, Helmut Lachenmann, David Lang, Riccardo Nova, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino, con ensemble europei come il Klangforum Wien, i Neue Vocalsolisten Stuttgart, l'Ensemble Prometeo, l'ndi ensemble e con artisti quali Pan Sonic, i Matmos, Ennio Morricone, John Malkovich, Sainkho Namtchylak, Massimo Zamboni. Il suo campo performativo è stato definito come "solismo creativo". Nel 2012 ha prodotto per la Biennale di Venezia il progetto "Golfi d'ombra": un concerto in solo all'interno di un'installazione di 55 strumenti sospesi. Il suo progetto "Extended Wood Percussion Solo" (2017) esplora il rapporto tra strumenti concreti e tecnologia digitale su strumenti esclusivamente lignei, in collaborazione con l'ebanista Giuseppe Bussi e diversi compositori. Ha suonato con le più prestigiose orchestre italiane, tra cui la Filarmonica della Scala e le orchestre della Fenice di Venezia, del Maggio Musicale Fiorentino e dell'Opera di Roma. Alla carriera d'interprete affianca sia l'attività di insegnamento al Conservatorio di Sassari sia quella di ricerca, realizzando edizioni musicali per percussioni e pubblicazioni d'interesse musicologico.

CARLOTA CÁCERES Percussionista

Percussionista versatile, è specializzata nel repertorio solistico e da camera di musica contemporanea e nella realizzazione di nuove opere. Originaria di Badajoz (Spagna), si è laureata in percussioni al Conservatorio superiore delle Isole Baleari e ha conseguito un Master in performance musicale con Christian Dierstein alla Hochschule für Musik di Basilea. Ha vinto il primo e il secondo premio al Concorso della Kiefer Hablitzel Stiftung e il terzo premio al Concorso per giovani talenti (Förderpreis) della Stiftung Basler Orchester-Gesellschaft. Membro fondatore di ZAUM_percussion e di Tamgram Trio, collabora inoltre con il Nou Ensemble spagnolo e con l'ensemble svizzero Zone Experimentale. Si è esibita

in numerosi festival internazionali quali gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt, il MarniFeste dell'IRCAM a Parigi, l'Ojai Music Festival in California, il Festival di Lucerna e quello di Davos. Unisce la sua passione per la musica contemporanea a una grande esperienza orchestrale. Ha vissuto a San Diego per sei mesi, invitata da Steve Schick e dalla University of California, collaborando anche con l'ensemble Red Fish Blue Fish. Oggi vive a Palma di Maiorca, dove è professoressa associata al Conservatorio Superiore delle Isole Baleari. Nel 2016 ha terminato un secondo master alla Hochschule für Musik di Basilea, specializzandosi in musica da camera contemporanea.

MATTEO SAVIO Percussionista

Nel 2010 inizia gli studi musicali presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Andrea Pestalozza, indirizzandosi fin da subito al repertorio contemporaneo per percussioni. L'incontro con Pestalozza segna in modo determinante il suo approccio interpretativo. Nel 2013 frequenta l'Accademia del Suono, studiando vibrafono jazz e improvvisazione con Andrea Dulbecco. Ha ottenuto diversi premi del Conservatorio, tra cui, nel 2018, il primo premio nella categoria strumenti a tastiera e percussioni. Nel 2018 accede al Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris, perfezionandosi sotto la guida di Gilles Durot, Florent Jodelet e Jens McManama. Nel 2019 consegue la laurea triennale presso il Conservatorio "G. Verdi". Durante il suo percorso di studi ha lavorato con importanti compositori, quali Stefano Gervasoni, Mario Garuti, Ivan Fedele, Alessandro Solbiati, Frédéric Durieux, Michael Jarrell, Toshio Hosokawa; ha collaborato con formazioni musicali quali Zaum_percussion, Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi, mdi ensemble, LaFil-Filarmonica di Milano, laVerdi, Milano Classica, Orchestra Cantelli, Kansas Jazz Orchestra e Giovine Orchestra Genovese, e con istituzioni musicali quali Ravenna Festival, Società del Quartetto e Milano Musica.

MARIA GRAZIA BELLOCCHIO Pianista

Ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Antonio Beltrami e Chiaralberta Pastorelli, perfezionandosi poi alla Hochschule di Berna con Karl Engel e a Milano con Franco Gei. Nelle sue prime apparizioni in pubblico ha eseguito il Concerto per pianoforte di Skrjabin con l'Orchestra della Rai di Milano, il *Concerto n. 7* di Beethoven con l'Orchestra del Conservatorio di Milano e l'Orchestra Sinfonica Siciliana e *Les Noces* di Stravinskij al Teatro Comunale di Bologna. Si è esibita come solista con l'Orchestra da Camera di Pesaro e quella di Padova, la Scottish Chamber Orchestra, l'Orchestra Toscanini di Parma, l'Orchestra sinfonica laVerdi di Milano. È stata invitata a far parte dell'Orchestra dello Schleswig-Holstein Musik Festival diretta da Leonard Bernstein. Suona regolarmente nelle più prestigiose sale da concerto italiane e straniere, in un repertorio che spazia da Bach ai giovani compositori contemporanei. Collabora stabilmente con il Divertimento Ensemble diretto da Sandro Gorli, dal 2012 membro del network europeo Ulysses, che riunisce tredici tra le maggiori istituzioni europee dedite a promuovere e diffondere la musica contemporanea. Ha inciso brani di Bruno Maderna, Sandro Gorli, Franco Donatoni, Stefano Gervasoni e Ivan Fedele. Insegna pianoforte presso il Conservatorio "G. Donizetti" di Bergamo e tiene regolarmente masterclass per istituzioni italiane e straniere. Nel 2012 ha ideato il progetto "Call for Young Performers" nell'ambito di IDEA, l'accademia di Divertimento Ensemble: questo corso monografico dedicato alla letteratura contemporanea per pianoforte, giunto quest'anno alla nona edizione, ha finora affrontato la produzione di Stockhausen, Kurtág, Berio, Kagel, Ligeti e Gervasoni.

ANNA D'ERRICO Pianista

Il suo repertorio spazia dal classicismo alla musica d'oggi, alla quale dedica uno speciale interesse che l'ha portata a stabilire un rapporto di collaborazione con alcuni dei più interessanti compositori della scena attuale. Ha suonato in istituzioni internazionali quali il Festival di Lucerna, Carnegie Hall di Londra, Elbphilharmonie di Amburgo, IPhilharmonie di Essen, Wien Modern, RaiNuovaMusica, Mozarteum di Salisburgo, Konzerthaus di Berlino, la Fenice di Venezia, Cantiere di Montepulciano, Gare du Nord di Basilea, Parco della Musica di Roma, LAC di Lugano, Festival June in Buffalo, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea di Madrid. Ha suonato come solista con le più importanti orchestre italiane, con Radio France, con l'IRCAM e con lo ZKM di Karlsruhe. Ha lavorato con compositori quali Salvatore Sciarrino, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Georges Aperghis, Pierluigi Billone, Mark André, Beat Furrer, Rebecca Saunders, Heinz Holliger, Claudio Ambrosini, Jörg Widmann, George Benjamin, Helmut Oehring, e con direttori quali Pierre Boulez, Peter Eötvös, Lucas Vis, Marco Angius, Matthias Pintscher, Ilan Volkov, Jean Deroyer, Igor Dronov. Ha avviato collaborazioni stabili con l'Ensemble Interface, di cui è membro fondatore, e Syntax Ensemble, e si è esibita con interpreti quali Uli Fussenegger, Ian Pace, Claire Chase, Marco Fusi, Donatienne Michel-Dansac, e ensemble quali Ensemble Modern, Prometeo, Algoritmo, Icarus, Linea, Meitar. Ha tenuto corsi presso importanti istituzioni accademiche internazionali, quali il Conservatoire du Quebec e quello di Montreal, University of Minnesota Duluth, Yong Siew Toh Conservatory of Music di Singapore, Real Conservatorio Superior di Madrid, Sydney Conservatorium e University of Queensland. Suoi progetti educativi sono stati premiati con il "Leone d'argento" della Biennale di Venezia e il Premio Abbiati. È docente di pianoforte presso il Conservatorio di Udine.

ALDO ORVIETO Pianista

Dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. Ha inciso più di settanta dischi e registrato produzioni e concerti per le più importanti radio europee tra cui la BBC, la Rai, Radio France, le principali emittenti tedesche e svizzere, la Radio belga e quella svedese. Ha inciso, tra l'altro, l'integrale della musica per pianoforte di Camillo Togni e quella delle liriche da camera di Ottorino Respighi. Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, le orchestre della Fenice di Venezia, del Teatro Comunale di Bologna e dell'Arena di Verona, l'Orchestra della Toscana di Firenze, l'Ensemble 2e2m di Parigi. Ha svolto intensa attività concertistica e discografica con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo e Dora Bratchkova, con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con le cantanti Sara Mingardo, Monica Bacelli e Luisa Castellani. Ha partecipato a centinaia di prime esecuzioni assolute e gli sono state dedicate nuove composizioni da Claudio Ambrosini, Aldo Clementi, Azio Corghi, Luis De Pablo, Stefano Gervasoni, Luca Francesconi, Adriano Guarnieri, Fabio Nieder, Alessandro Solbiati e Salvatore Sciarrino; ha ricevuto consensi da alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo tra cui Luigi Nono, Goffredo Petrassi e Mauricio Kagel. È regolarmente invitato a esibirsi nei principali Festival dedicati alla musica moderna e contemporanea, tra cui la Biennale di Venezia, Milano Musica, i Berliner Festspiele, il Festival di Avignone e quello di Strasburgo, Ars Musica a Bruxelles, Warsaw Autumn, la Biennale di Zagabria, lo Huddersfield Contemporary Music Festival. Nel 1979 è stato tra i fondatori dell'Ex Novo Ensemble e, nel 2004, della rassegna concertistica Ex Novo Musica.

ALVISE VIDOLIN LUCA RICHELLI

Biografie alle pagine 40 e 41



Salvatore Sciarrino e Matteo Cesari,
Sala delle Cariatidi, Festival Milano Musica 2017.
Foto di Margherita Busacca.

DOMENICA 18 OTTOBRE 2020
ORE 11

Matteo Cesari flauto

Ensemble Suono Giallo

Simone Nocchi pianoforte

Michele Bianchini sax soprano

Laura Mancini percussioni

Andrea Biagini flauto

Salvatore Sciarrino ⁽¹⁹⁴⁷⁾

Autostrada prima di Babilonia (2014) — 12'

per flauto

Il pomeriggio di un allarme al parcheggio (2014) — 8'

versione per flauto

Un capitolo mancante (2017) — 10'

per flauto

Cresce veloce un cristallo (2017) — 6'

per flauto

Un Tibetano a Parigi (nuovi skyline da respirare) (2018) — 5'

per flauto

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Perduto in una città d'acque (1991) — 10'

per pianoforte

Il motivo degli oggetti di vetro (1987) — 5'

per due flauti e pianoforte

Canzona di ringraziamento (1985) — 6'

per sax soprano

Il legno e la parola (2004) — 8'

per marimbone e campana a lastra

Fogli per giovani fauni (2018) — 16'

per flauto

1. *Wind's gate*

2. *Canzone che vola, canzone perduta*

3. *Sur des gammes chinoises (par nous autrement dites naturelles)*

in collaborazione con



Comune di
Milano

PALAZZO REALE

Salvatore Sciarrino

Quando si parla della musica di Salvatore Sciarrino, si parla di solito di ricerca timbrica, di processi compositivi che scaturiscono dalle potenzialità insite nei materiali sonori, di una musica che si muove al confine con il silenzio, fatta di pulviscoli evanescenti, di nuvole impalpabili che si espandono e si contraggono. Ma questa musica, così personale, è anche una metafora del linguaggio, funziona come una specie di illusione sonora del reale: perché dietro di essa c'è il mondo, ci sono stimoli che provengono da qualsiasi esperienza umana, c'è l'ambiente che ci circonda (anche quello urbano), c'è la natura (il mondo minerale, vegetale, animale) e c'è la tecnologia. Ne è un esempio *Il motivo degli oggetti di vetro* (1986) per due flauti e pianoforte, nato da un'esperienza sonora vissuta dal compositore in un pomeriggio di luglio sull'isola di Stromboli. Risalendo dal bagno fu circondato da suoni minuscoli, che annotò sul suo diario: il fischio dei gabbiani in riposo, le cicale, il ronzare dei mosconi, il rumore di legni battuti su una barca, il brontolio del vulcano. Sciarrino ricreò poi artificialmente quella fonosfera, trasformandola in una serie di suoni strumentali, giocando sulla tensione delle pause e del silenzio, usando, nel dialogo tra i due flauti, una cellula di tre note nel registro acuto, tranquillamente reiterata, suoni lamentosi (ronzando con le labbra), effetti "fricativi" (ottenuti ripetendo il fonema TS) e colpi di lingua, densi soffi che alla fine si mescolano con gesti violenti del pianoforte, infrangendosi e disperdendo questo ecosistema sonoro. L'immagine dell'acqua della laguna veneziana, la dimensione del silenzio e della solitudine sono invece alla base di *Perduto in una città d'acque* (1991), che Sciarrino compose in memoria di Luigi Nono. Una successione di ampi bicordi consonanti, proiettati su registri estremi, crea

una dimensione armonica, vuota o dilatata, con lunghe risonanze separate da silenzi irregolari ("un periodare artificioso, simile eppure sempre disuguale come in sonno"). Questa musica, lenta e meditativa, si dipana come un corale spettrale, quasi proveniente da una cattedrale inghiottita nella laguna, punteggiato solo da secchi break nella prima parte e da minuscole onde nella seconda, come improvvisi bagliori. In questa ricerca di mimesi tra realtà e musica, Sciarrino ha anche cercato di infondere negli strumenti i tratti della voce umana, passando da una dimensione cosmologica della scrittura strumentale (come eco dei suoni del mondo, legata alle articolazioni timbriche proprie degli strumenti) a una dimensione vocale (come eco, appunto, della voce umana). In *Il legno e la parola* (2004) per marimbone e campana a lastra, egli non tratta lo strumento né come una percussione né come una tastiera, ma cerca di dargli un carattere vocale, di farlo mormorare, lamentare, gridare, come in un lungo recitativo, disegnando brevi frasi intermittenti e interrogative, usando registri e dinamiche estreme, introducendo rari rintocchi di una campana a lastra, inventando una speciale tecnica che permette di modulare l'altezza di un singolo suono (la mano destra suona con due bacchette, mentre la sinistra fa glissare la testa di una terza bacchetta lungo la stessa piastra).

Lo strumento che Sciarrino ha scandagliato più di ogni altro, nelle sue possibilità timbriche ed espressive, è senz'altro il flauto, al quale ha dedicato numerose composizioni solistiche, creando un nuovo universo di suoni, capace di suggerire anche una nuova percezione del tempo e l'idea primigenia dell'alito vitale: "Si tratta di un vero e proprio corpus, e questo vuol dire innanzitutto che il flauto non è più lo stesso. E non

tanto pretendo di averlo messo a soqquadro, bensì attirato in un angolo sconosciuto del mondo". Uno dei pezzi storici in questo repertorio è la *Canzona di ringraziamento*, composta nel 1985 (e trascritta nel 2018 per saxofono da Alberto Napolitano), costruita come un corale figurato, con emissioni diversissime e dinamiche contrapposte che si sovrappongono sfruttando i diversi tempi di riverberazione ("come emulsionate nel medesimo istante"): in questa polifonia virtuale, una linea melodica sospesa nel registro acuto è contrappuntata da fremiti nel registro grave, come lo svolazzare di un insetto. Nel lungo percorso creativo dedicato al flauto, la scrittura strumentale ha conosciuto un'evoluzione costante, individuando via via un preciso lessico di suoni, ma anche affinandosi nei dettagli, ed evolvendo sempre, spesso sotteraneamente. Nei lavori più recenti, Sciarrino non ha cercato tecniche nuove, ma nuove articolazioni, nuove prospettive poetiche, legate anche a frastornanti paesaggi stradali. *Autostrada prima di Babilonia* (2014) nasce ad esempio dall'immaginare un viaggio in autostrada vicino a Baghdad, dove il rumore assordante delle auto e di camion sgangherati (con "rimorchi traballanti come antichi carri") viene associato al mito dell'antica Babilonia, "emblema precoce delle megalopoli, sinonimo di confusione". La prima parte (*ampiamente/non troppo mosso*) è un ribollire di suoni, molto fitto, quasi senza silenzi, dove si mescolano armonici, soffi taglienti e ritmati, tremoli di armonici, trilli timbrici, brevi frammenti di melodia, come detriti archeologici "sbriciolati dal tempo, invasi forse di immondizia e dai bossoli di guerre perenni? Rovina mescolata a rovina"; nella seconda parte (*non troppo adagio*) la trama si fa più scarna e si conclude con un dialogo spezzato tra regi-

stri estremi. Altro pezzo "automobilistico" è *Il pomeriggio di un allarme al parcheggio* (2015), legato al ricordo di una passeggiata per Berlino, quando il compositore assistette, divertito, alla scenetta di una coppia che non riusciva a bloccare l'allarme di un'automobile, scattato all'improvviso. Quello strano campionario di allarmi (che si intrecciava con il sommesso *continuum* del traffico, con le voci provenienti dai giardini, con il canto degli uccelli) fu annotato dal compositore nel suo quaderno e si trasformò in una musica che sfrutta sistematicamente l'effetto glissato di un flauto a testata mobile. Qui ascolteremo la versione variata per flauto normale, più ardua in alcuni passaggi. Nella prima parte (*calmo*) si addensano numerose figure diverse, sostenute da un trillare continuo e animate da sottili glissati e ampi ondeggiamenti. Questo pomeriggio, non di un fauno, si conclude con un movimento più nervoso e ansimante (*qualche istante dopo, meno calmo*), dominato da ampi soffi, da movimenti meccanici, da glissati in rapida alternanza. In *Un capitolo mancante* (2016), scritto per Matteo Cesari, Sciarrino ha introdotto per la prima volta la voce del flautista, che si mescola con i suoni strumentali in un gioco di interferenze ambiguo e sottile, creando una specie di dialogo tra la bella e la bestia: "Quando la voce si immette nel flauto e tenta di sovrapporsi al suono e canta, nel momento in cui suono e voce si identificano, allora lo strumento impazzisce, non regge l'interferenza, mostra un volto terrificante. Vibra in modo stridente durante l'accoppiamento mostruoso, si inarca come un serpente, imbizarrisce come un cavallo". Nel "tempo plurimo" di questo confronto si alternano suoni distesi e passaggi precipitati, come colorature vocali, dove emergono bande di armonici, inizialmente come elementi di disturbo, poi

come una cascata di suoni che avvolge tutto il finale. Per Cesari è stato scritto anche *Cresce veloce un cristallo* (2017), impegnativo pezzo per flauto e risuonatori naturali, dove Sciarrino, da curioso osservatore dei fenomeni naturali e della formazione organica dei minerali, ha creato un ricercato gioco di metamorfosi sonore, sovrapponendo rapidamente ai suoni articolati dalla mano sinistra i trilli della mano destra, partendo da connotazioni "dure", raffiche di colpi di lingua, disegni frenetici, staccati, che si trasformano alla fine in un uniforme ordito di soffi. Il fauno, assente nel parcheggio pomeridiano, appare invece in *Fogli per giovani fauni* (2018), che fa esplicito riferimento all'*Après-midi d'un faune* di Mallarmé e al preludio orchestrale di Debussy. Dei tre *Fogli* sciarriniani, diversi tra loro e concepiti come studi per giovani strumentisti, i primi due sono speculari, basati su materiali simili ("l'interprete dovrà dimostrare che da articolazioni simili possono sorgere musiche di contrastanti significati"): in *Wind's gate* il gioco di soffi, sospeso e carico di tensione, è interrotto da una sezione di rapidi e soffici arpeggi di biscrome; in *Canzone che vola,*

canzone perduta, dal carattere più volubile, la sezione centrale è invece dominata da un frenetico gioco di soffi taglienti e ribattuti; il terzo pezzo, *Sur des gammes chinoises (par nous autrement dites naturelles)* permette di sfoggiare agilità e virtuosismo, nel suo scorrevole alternarsi di trilli timbrici e cluster di armonici ribattuti. Esplicitamente riferito a *Un americano a Parigi* di Gershwin e accompagnato da riflessioni dove si mescolano archeologia, teologia e coscienza ecologica è infine *Un Tibetano a Parigi* (2018), che nasce dall'idea di contrapporre due livelli di tempo distinti: una parte molto rapida, con un'unità di tempo regolare, fatta di colpi di lingua con ritmi sincopati e accentati, che suona come una marimba in lontananza ed evoca atmosfere rituali; e una parte che si muove completamente fuori dal *tactus*, fatta lente cadenze (evidenziate graficamente sulla partitura con delle aree grigie), passaggi nervosi, squarci trillati, linee glissate, cluster, soffi taglienti, suoni frullati, bande di armonici naturali, che invadono progressivamente lo spazio sonoro.

Gianluigi Mattietti



Elaborazione grafica di un dettaglio del diagramma per *Il pomeriggio di un allarme al parcheggio* di Salvatore Sciarrino. Collezione Salvatore Sciarrino. Fondazione Paul Sacher, Basilea, per gentile concessione.

**Salvatore
Sciarrino**

Un Tibetano a Parigi (nuovi skyline da respirare)

con flauto aperto, 2018



Salvatore Sciarrino.
Foto di Luca Carrà.

Il vento entra nella vita quotidiana. Fenomeno periodico è il vento, simile al respiro umano, che ci introduce allo studio del flauto odierno. Di recente ho fatto amare riflessioni sociali, travestite da archeologia: disciplina che serve da metafora e mostra i sintomi della dispersione culturale. Il turismo consuma la cultura, la guerra la distrugge; ma anche l'accademia che prima la studia, infine l'abbandona alle intemperie.

La vena di ironia affiora più esplicitamente nei titoli e nelle introduzioni alle opere, cominciando da *Autostrada prima di Babilonia* (2014), lungo i pezzi per flauto che seguirono: *Il pomeriggio di un allarme al parcheggio*, *Un capitolo mancante*, *Cresce veloce un cristallo*; e ora con *Fogli per giovani fauni*, un ciclo che vuole incoraggiare nuovi interpreti. Sarebbero loro i fauni, discendenti da Mallarmé attraverso Debussy, che ha indicato una strada di melodie sospese, sfilacciate nel vento dalla lontananza.

Questa vena amara è cresciuta in proporzione alla coscienza ecologica, allo studio dell'archeologia preistorica, la quale sfuma nella teologia, poiché sonda il mistero delle origini e mette in dubbio ogni certezza del presente. Le scienze del resto, la fisica, non han sempre sconfinato nella filosofia? Ed erano poeti alcuni fra i primi filosofi.

A chi si interroga sopra questi temi, convinto mi ci affacci adesso, devo rammentare un respiro ancestrale, quello di *All'aure* (1977), la lucida follia "delle belle domeniche sulle province tranquille" (*Lohengrin*, 1983-84). Oltre l'apparenza della malinconia, allo sguardo si stendevano cieli inquinati; e attorno all'isola di Andromeda (*Perseo*, 1990) il mare era già oleoso e affogato nella plastica.

Noi, chiusi dentro i nostri cubicoli, schiacciati dalle bugie tecnologiche, mettiamo a rischio la nostra umanità scissa da sé. Si diffonde confusione d'ogni genere. Non distinguiamo tra comodo e felicità; ci illudiamo che tirare avanti permetta di afferrarla, la felicità. Tale schematismo mentale si ripete in ogni presente: e, quando pensiamo al passato, l'orgoglio della nostra ignoranza fa apparire indifesi i nostri antenati, sprovveduti e sofferenti nel loro ambiente. Dei nostri simili, scomparsi a fiumane, quasi niente rimane, ritroviamo frammenti casuali fra loro distanti nel tempo e nello spazio. Essendo mutati i contesti, l'esistenza degli antichi diviene indecifrabile alla nostra percezione, priva di quella immaginazione globale che chiamiamo vita. Senza l'abitudine a mettersi nei panni altrui, sfuggono gli aspetti sostanziali e il senso stesso dell'uomo. Soltanto il senso sarebbe necessario, per vedere con altri occhi, ossia con occhi di altri. Scorgeremmo



impossibili dettagli. Dunque dovremmo evitare di prender per vero ciò che ciascuno di noi pretende che gli altri notino. Prender coscienza di quanto le prospettive soggettive siano illusorie e, al contrario, di quanto l'individuo sia capace di sperimentare il piacere di essere al mondo, e quanto ciò sia straordinario e bello. Sembrerà curioso, ma questa esperienza trasversale non è comune come ci auguriamo. La maggior parte degli uomini rimane chiusa nel suo cubicolo.

Se pensassimo meno ad affermare anziché a capire (entrare negli altri, nelle menti, nell'altrove), allora la riflessione potrebbe condurci alla dignità che non sempre meritiamo. La società ne guadagnerebbe, e in particolare il nostro pianeta giunto a una svolta decisiva.

Si considera l'arte quasi fosse una propaggine recente dell'evoluzione umana. Eppure avvengono scoperte che si oppongono alla nostra presunzione. È stato trovato un ripostiglio di flauti in Germania, in una caverna. Erano strumenti ricavati dal femore di rapaci (quindi cavi, di aquile o avvoltoi), alcuni in pezzi e uno integro. Senza che lo tocchiamo, possiamo suonarlo virtualmente: ci sorprende che intoni già una gamma pentatonica. Da quanti millenni esistono queste scale ancora in uso? L'analisi del carbonio 14 fissa la data del flauto a 30.000 anni fa. Ero giovane fra il 1960 e il 1980, quando si ipotizzava che l'uomo avesse cominciato a popolare l'Europa negli ultimi 20.000 anni. A tale periodo che pareva lontanissimo si attribuivano, per esempio, gli eleganti graffiti dell'Addaura presso Palermo.

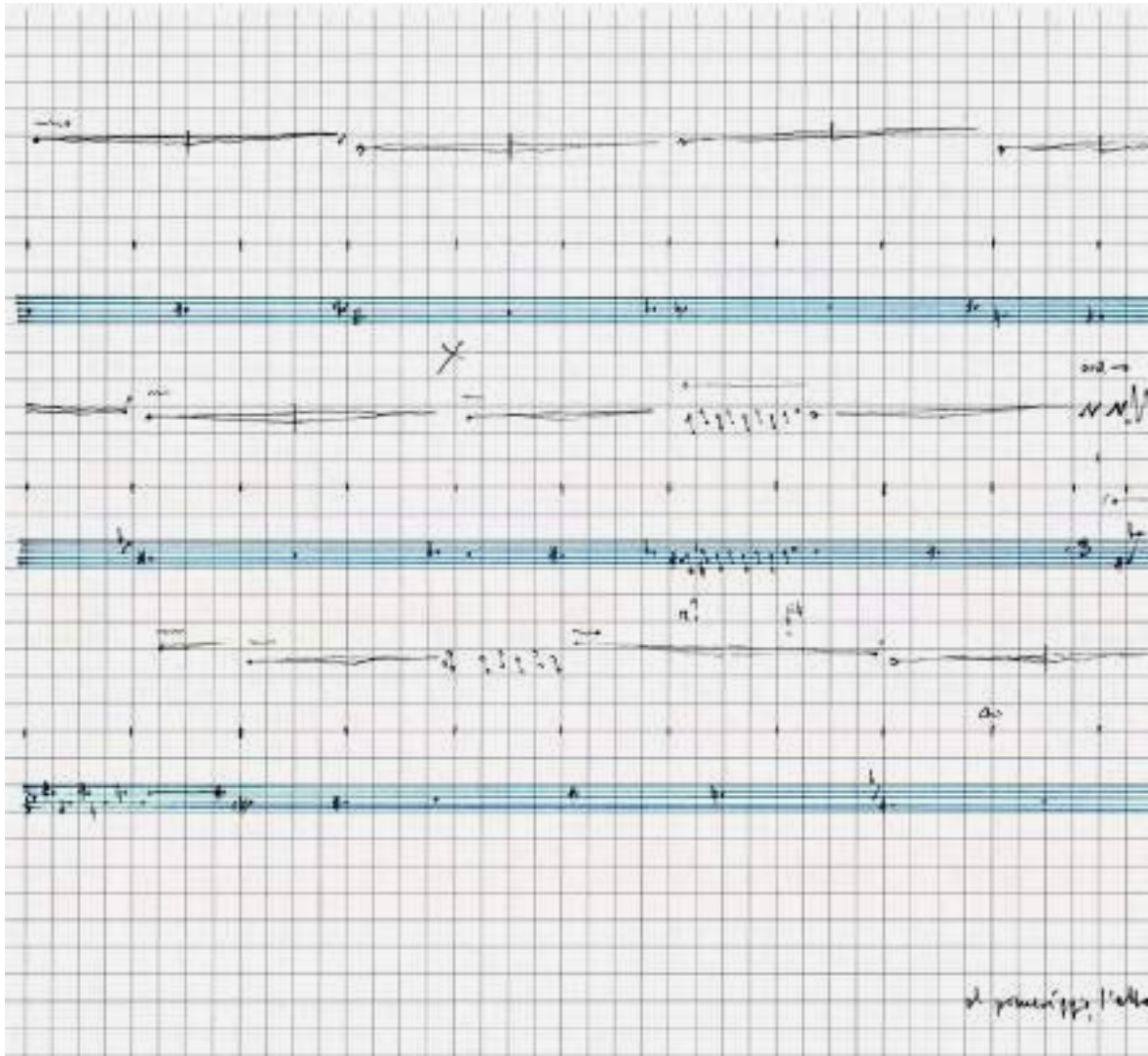
L'invenzione del fuoco si diceva vecchia di 50.000 anni e, per gli studiosi, la nascita dell'arte coincideva con le pitture di Altamira in Spagna e di Lascaux in Francia. Non si valutava che nella loro bellezza rappresentassero casi troppo isolati. Senza porsi domande fondamentali: se la conformazione geologica non fosse radicalmente mutata, se fosse possibile dipingere privi di illuminazione, cioè di un adeguato tiraggio d'aria per il fumo delle torce. Questi luoghi forse si presentavano meno inaccessibili, qualora fossero frequentati per una qualche ritualità collettiva.

Circa a metà del secolo scorso occorre la più impressionante fra tutte le scoperte, e sconvolge tutte le datazioni a cui attribuiamo l'importanza di una tappa evolutiva. Olduvai, in Africa, ha rivelato gli avanzi di una capanna lastricata, già distinte all'interno le funzioni del dormire e del mangiare, focolari tondi lasciati in terra battuta. Dinnanzi alla porta ripari per il vento (ecco il vento nella vita quotidiana). Qualche metro più in basso, un sito apposito per la macellazione dei piccoli animali (per nutrirsi ma soprattutto per vestirsi di pelli aderenti). La datazione della capanna di Olduvai è assoluta. Infatti il metodo della termoluminescenza calcola in base all'azione della fiamma sulle pietre dei focolari, e spaventa: 1.800.000 anni fa.

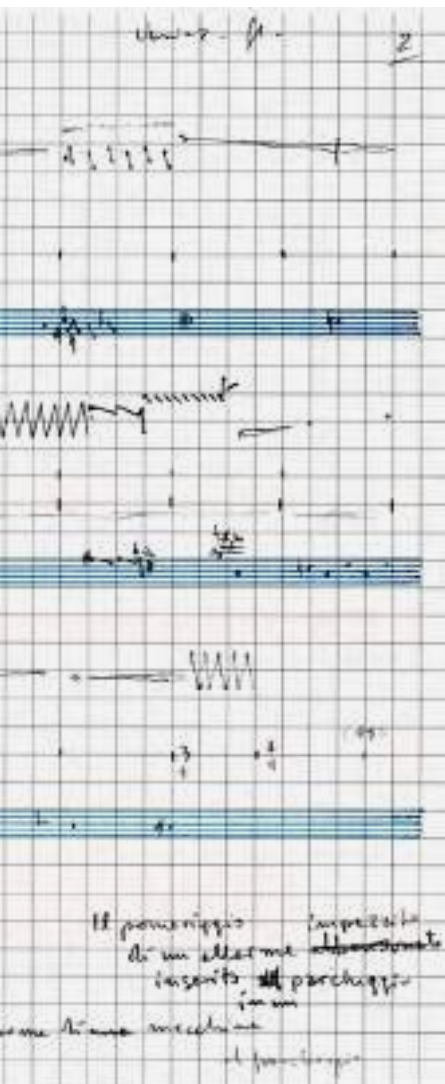
Dunque esseri ingegnosi e raffinati. Felici? In Italia, fra gli ultimi ritrovamenti, v'è Isernia. Si tratta di un'opera di bonifica assai avanzata, geniale, sulla riva di quel che era una palude di montagna. Ossa di animali giganti, raccolte in giro e conficcate verticalmente, una sorta di molo per meglio protendersi sull'acqua. V'erano ciottoli con tracce di pittura, e i focolari datano 800.000 anni.

Nulla di tutto ciò è riuscito a turbare il provincialismo italiano, né le datazioni brancolanti di alcuni importanti musei di paleontologia. Mentre perfino libri divulgativi e un po' spumanti, quali *La storia del mondo in 100 oggetti*, hanno accolto un paio di foto di arnesi olduvaiani. Teniamo conto che in collezioni italiane storiche, anche posteriori all'Ottocento, possiamo ancora sorridere leggendo i cartigli. I reperti silicei vengono chiamati "pietre di tuono" o "pietre di fulmine" con terminologia anteriore a Darwin!

Lo splendido museo di Ancona incespitava sul preconconcetto dei professori: che gli strumenti di pietra debbano essere tutti a punta, avendo scartato il resto che invece fornirebbe il carattere delle industrie litiche. Sono esposti pure alcuni enormi oggetti sfaccettati da ogni lato come diamanti. Taglienti e pesanti, essi erano certo poco ergonomici (cioè non adatti alla mano) come utensili; probabilmente gli antenati se li godevano come cose preziose, di design.



Salvatore Sciarrino. Diagramma per *Il pomeriggio di un allarme al parcheggio*.
 Collezione Salvatore Sciarrino. Fondazione Paul Sacher, Basilea, per gentile concessione.



ENSEMBLE SUONO GIALLO

ANDREA BIAGINI
Flautista

MICHELE BIANCHINI
Sassofonista

LAURA MANCINI
Percussionista

SIMONE NOCCHI
Pianista

L'Ensemble Suono Giallo si è formato nel 2015 a Città di Castello in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita del pittore Alberto Burri. L'intento del progetto è nel nome stesso dell'ensemble: un viaggio sinestetico di kandinskiana memoria. Partendo da questo presupposto, il gruppo si propone di divulgare e promuovere la musica contemporanea con nuove commissioni, concerti e attività educative. L'Ensemble si è esibito presso importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui il Ravenna Festival, Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", la Gioventù musicale di Modena, il Festival delle Nazioni, il Festival Nuova Consonanza di Roma, i Weimarer Frühjahrstage für Zeitgenössische Musik, il Festival Intersonenzen di Potsdam. Nel 2017 è stato ensemble in residenza presso il Concorso internazionale di composizione "Franco Evangelisti" di Roma. Ha collaborato con compositori quali Salvatore Sciarrino, Francesco Filidei, Franck Bedrossian, Yan Maresz, Raphaël Cendo, Simone Movio, Nicolas Tzortzis, Georgia Spiropoulos, Nicola Sani e Mauro Montalbetti, alcuni dei quali hanno dedicato opere all'Ensemble. Dal 2016 l'Ensemble Suono Giallo è ensemble in residenza presso il corso estivo di perfezionamento di composizione ilSUONO Contemporary Music Week, che si tiene ogni anno a Città di Castello, richiamando studenti dal mondo intero.

MATTEO CESARI

Flautista

Artista, interprete e ricercatore appassionato particolarmente dalla musica del suo tempo, si è esibito come solista in tutto il mondo, dall'Europa alla Cina, dall'Australia agli Stati Uniti. Nato a Bologna, ha studiato al CNSMD di Parigi e alla Sorbona, laureandosi nell'aprile 2015 con una tesi sull'interpretazione del tempo in *L'orologio di Bergson* di Salvatore Sciarrino e *Carceri d'Invenzione IIb* di Brian Ferneyhough. Ha vinto numerosi premi, tra cui il Kranichsteiner Musikpreis degli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Ha collaborato con illustri interpreti come Maurizio Pollini, i cantanti Stéphane Degout e Barbara Hannigan, Anneleen Lenaerts (arpa solista dei Wiener Philharmoniker), Émilie Gstaud (arpa solista dell'Orchestre Nationale de France); si è esibito come solista con il Quartetto Prometeo, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, l'Ensemble InterContemporain di Pierre Boulez e la BBC Scottish Orchestra diretta da Matthias Pintscher. Ha lavorato con alcuni tra i più importanti compositori e direttori d'orchestra del nostro tempo, come Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Pierre Boulez, Péter Eötvös, Tito Ceccherini, Ivan Fedele, Hugues Dufourt, Stefano Gervasoni, Bruno Mantovani, Michael Finnis e Pierluigi Billone. Ha tenuto masterclass e seminari presso il Conservatorio di Shanghai, la Tokyo University of the Arts, la Monash University di Melbourne, l'Università di Londra. Insegna regolarmente come assistente nella classe di composizione di Salvatore Sciarrino presso l'Accademia Chigiana di Siena. È stato recentemente invitato da Maurizio Pollini a prendere parte come solista al "Pollini Project" presso la Toppan Hall di Tokyo e la Fondazione Louis Vuitton di Parigi.



Georges Aperghis. Foto di Patricia Dietz
Scherzo II (2020), partitura manoscritta (dettaglio).
©Editions Durand, per gentile concessione.

DOMENICA 18 OTTOBRE 2020
ORE 20

Mariangela Vacatello pianoforte

Claude Debussy (1862-1918)

Étude n. 10 pour les sonorités opposées (1915) — 4'

Marco Stroppa (1959)

Trois études pour piano (2020) — 12'

Prima esecuzione assoluta nella versione definitiva

Georges Aperghis (1945)

Scherzo II (2020) — 8'

Prima esecuzione assoluta

Claude Debussy

Étude n. 1 pour les cinq doigts d'après Monsieur Czerny (1915) — 3'

Yan Marez (1966)

Miniatures (2020) — 10'

per pianoforte

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Robert Schumann (1810-1856)

Kreisleriana op. 16 (1838) — 28'

otto fantasie per pianoforte

Äußerst bewegt

Sehr innig und nicht zu rasch

Sehr aufgeregt

Sehr langsam

Sehr lebhaft

Sehr langsam

Sehr rasch

Schnell und spielend



Concerto inserito nel Palinsesto 2020
promosso dal Comune di Milano

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Georges Aperghis, Yan Marez, Marco Stroppa e Luciana Galliano

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

con il sostegno di

**INSTITUT
FRANÇAIS**

**nu
o cen
vi ati**

FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Debussy, Stroppa, Aperghis, Maresz, Schumann

Robert Schumann scriveva che gli *Studi* (di Chopin, ma vale perfettamente per gli *Studi* di Debussy) possono essere veri “quadri poetici”, e **Claude Debussy** (1862-1918) scrisse i suoi dodici *Études* (a Chopin dedicati) nell'estate del 1915 proprio dopo aver curato l'edizione degli *Études* di Chopin per Durand; ne era contento – cosa per lui rara – e li pubblicò relativamente presto. L'*Étude n. 1 pour les cinq doigts d'après Monsieur Czerny* è davvero un affettuoso e mobilissimo quadro poetico; come nel primo brano del *Children's Corner*, “Doctor Gradus ad Parnassum”, ma con intento di superiore levatura, Debussy esplora la scrittura clavicembalistica del Settecento. L'apparente semplicità del moto contiguo delle cinque dita echeggia, sì, la scuola della velocità di Monsieur Czerny, ma quella mite pedanteria è spazzata via da una modernità, anche ironica, di straripante energia e di brillante invenzione, che incrementa esponenzialmente la tessitura sino alla rapinosa coda prescritta *strepitoso*. È probabilmente il più difficile degli *Études*, ma la stessa cosa si dice del n. 10... Anche nella scrittura pianistica, infatti, Debussy predilige l'aspetto armonico a quello lineare, e nell'*Étude n. 10 pour les sonorités opposées* le modulazioni o meglio le ambigue sfumature tonali, la sovrapposizione di varie tessiture e, appunto, le “sonorità contrastanti” richiedono grande padronanza nel tocco, nel colore e nel timbro: “Bisogna dimenticare che il piano ha dei martelli”. Strutturato in otto sezioni, lo studio ha un suo climax precisamente alla fine della quinta – alla sezione aurea di 2:3 – con l'unico *ff* di tutto il brano, probabilmente a lungo meditato, nell'usuale economia di mezzi tipica dell'ultimo Debussy.

I *Trois Études* di **Marco Stroppa** nascono da una commissione Sacem e Salabert per un Festival Messiaen nel 2016, e sono dedicati al primo interprete Florent Boffard; nel 2020 sono stati rivisti per l'esecuzione di Mariangela Vacatello. Continuando la genealogia e le simmetrie dei rimandi musicali di collocazione parigina (Stroppa vive da anni a Parigi), il primo *Étude* è composto per i “cinque suoni” *d'après Monsieur Claude*; Stroppa apre questo primo studio con un'esposizione metricamente dilatata dei cinque suoni e lo chiuderà con l'indicazione *meticolosissimamente agitato*. Nel secondo tempo *animato*, “dove Claude incontra Olivier”, questi è Messiaen e Claude è esplicitamente Debussy. L'omaggio, che apre *con arguzia*, riprende dello studio di Debussy l'attenzione alle risonanze in un dettagliatissimo gioco di pedale, e anche l'incalzante struttura da “apprendista stregone”, dove dalla piana esposizione delle cinque note si arriva progressivamente a quella che può sembrare una giga impazzita. Continuando il percorso *d'après Monsieur Claude* il secondo studio è dedicato alle terze, ma *engourdis*, intorpidite; se Claude inseriva, rispetto all'ur-modello chopiniano per le terze, oltre alle tensioni di una costante ambiguità tonale, una terza voce talvolta a pedale, Stroppa nel suo studio prescritto *Indolente, indomito*. *Con sentimento di irrefrenabile continuità* “ispessisce” ulteriormente il procedimento; il raffinato quadro enarmonico potrebbe perdersi nei suoni temperati dello strumento ma vive grazie al pedale di risonanza, anche qui meticolosamente indicato.

Il terzo studio di Debussy rompeva un tabù dell'armonia tradizionale, dedicato com'è alle quarte, in qualche modo ricordando il carattere cantabile dell'*Étude n. 3* di Chopin, con la sua bella melodia (*Tristesse*). Stroppa titola il suo terzo *Étude Pour les huit sons guillerets* e naturalmente gioca con le quarte, con grande vivacità e acrobatica leggerezza. Il brano apre su una quarta eccedente, il famoso *diabolus in musica* dei trattatisti medievali per secoli evitato e diventato nella musica contemporanea un locus simbolico; qui è prescritto *ff éclatant*, abbagliante. Accostando quarte giuste ed eccedenti, Stroppa crea una trina melodica da cui poi si sviluppa un gioco *saltellante* (così in partitura) sempre più fitto come da toccata e sempre più evanescente sino al *ppppp* finale.

Il compositore continua qui la sua personale ricerca, portata avanti all'IRCAM e al MIT, per cui il suono non è più considerato l'entità minima, l'unità del linguaggio musicale, ma piuttosto massa in una certa traiettoria, un'entità dinamica di cui plasmare l'evoluzione interna. Gli approfonditi studi di Stroppa sul suono di sintesi, interamente composto con una sua logica intrinseca per risultare significativo anche dal punto di vista della percepibilità, i suoi studi sul cognitivismo e l'acustica fondano un linguaggio molto raffinato che indaga i riverberi interni e gli armonici inusuali anche dei suoni acustici, insieme alla loro storia.

Georges Aperghis nasce ad Atene nel 1945 da madre pittrice e da padre scultore, e ha esitato a lungo tra l'arte figurativa e la musica. Autodidatta, nel 1963, alla fine del tragico periodo dei colonnelli, si trasferisce a Parigi e si avvicina subito a personalità come Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Iannis Xenakis. Aperghis, che Christian Leblé definisce "uno dei personaggi musicali più umani della sua epoca", è musicista sempre impegnato sull'opportunità del discorso che la sua musica esprime, sino a realizzare opere su testi di Lévi-Strauss o Alain Badiou, in questo davvero seguace di Mauricio Kagel, la cui musica costituì uno degli stimoli che lo spinse a scegliere la composizione; è rivelativo che abbia vinto la prima edizione del Mauricio Kagel Musikpreis, nel 2011. Aperghis è noto per la sua originale concezione del teatro musicale; nel 2015 gli è stato attribuito il Frontiers of Knowledge Award per la musica contemporanea per la sua reinvenzione del teatro musicale con l'accumulo di suoni, gesti, spazio e tecnologia e il coinvolgimento degli artisti nel processo compositivo. Dagli inizi ha scritto comunque regolarmente anche musica strumentale; la sua collaborazione con Vacatello inizia con la revisione di *Dans le mur* per un'esecuzione nel 2017, il cui gesto fondante è l'idea stilizzata dello "spruzzo sonoro" analogo allo spruzzo di graffiti sul muro. Mariangela Vacatello era la dedicataria dello *Scherzo I* da lei eseguito alla Biennale nel 2019, e ora lo è dello *Scherzo II* (2020), che continua la tipica e ironica drammaturgia strumentale di Aperghis. La propensione del compositore all'esperimento e alla provocazione è qui particolarmente sorridente, nonostante la complessità della tessitura; la plasticità di figure quasi personaggi articola il dipanarsi del brano con gesti sonori e frammenti che ritornano,

si accumulano, mutano in arabeschi, si deformano, in un divenire che non è sviluppo ma è finemente ritmico ed esprime tanto la naturalezza di un accadere casuale – si di-

rebbe stocastico, ricordando il maestro Xenakis – quanto la necessità motoria che si impone alla materia sonora, in una sorta di macchina musicale quasi umana.

A Mariangela Vacatello

SCHERZO II. Georges Aperghis

Handwritten musical score for Scherzo II by Georges Aperghis, dedicated to Mariangela Vacatello. The score is written on four systems of grand staff notation (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and frequent changes in time signature: 4/8, 3/16, 5/16, 3/16, 5/8, 3/8, 2/8, 3/8, 9/16, and 7/16. The notation includes various articulations and dynamic markings.

Georges Aperghis. Scherzo II (2020), partitura manoscritta. ©Éditions Durand, per gentile concessione.

Uno dei motivi dello stile non ortodosso di **Yan Maresz** è l'ampio raggio della sua educazione. Nato a Monaco nel 1966, studia pianoforte e percussioni all'Académie de musique di Monte-Carlo; molto presto scopre il jazz e studia da sé chitarra, continuando dal 1983 con John McLaughlin, di cui è stato l'unico allievo e, dal 1989, il principale orchestratore e arrangiatore. Ha poi studiato jazz dal 1984 al 1986 al Berklee College of Music di Boston, concentrandosi progressivamente sulla composizione. Nel 1986 è entrato nella classe di composizione del neo-romantico David Diamond alla Juilliard School di New York e, parallelamente alla composizione, ha continuato l'attività nel mondo del jazz: "I miei anni a Boston e New York sono stati gli anni più felici della mia vita". Nel 1993 si è stabilito a Parigi, studiando con Tristan Murail all'IRCAM, dove è rimasto attivo.

Il progetto espressivo di Maresz muove dalla sperimentazione di timbriche inedite, suoni nuovi che non tradiscano la qualità espressiva degli strumenti e non ne abbandonino l'idioma. Dice il compositore delle *Miniatures* dedicate a Mariangela Vacatello: "Queste quattro *Miniatures* sono l'inizio di un progetto a più lungo termine [...] basato su quattro pezzi centrali che utilizzano le modalità fondamentali di produzione del suono, e che saranno circondati da un numero più o meno grande di brani con tecniche pianistiche tradizionali. Potremmo quindi vedere questo ciclo di miniature come una moltitudine di satelliti che ruotano attorno

alle quattro parti fondamentali usando il respiro, l'attrito, il tocco e l'eccitazione ondulatoria derivanti da un segnale elettronico trasmesso da un altoparlante in miniatura sulla tavola armonica. [...]

[Le *Miniatures*] esplorano ancora una volta alcune questioni fondamentali nel mio lavoro: poliritmia locale e formale, ciclicità e moto, sospensione, canoni di Vuza". Dalle articolazioni cromatiche della prima Miniatura in tempo vivace alla pulsazione allegro della seconda e all'oscillazione della terza, sino al rallentato respiro della quarta, il risultato è profondamente eufonico, attinge da una tavolozza sia tradizionale che sperimentale ed esprime un chiaro carattere musicale con un linguaggio che comunica senza il ricorso alla tonalità.

I canoni di Vuza sono elaborazioni matematiche di canoni dai ritmi aperiodici, a mosaico, formalizzati dalla fattorizzazione di gruppi come somma di sottoinsiemi; sembrano astrusità, ma sono elementi contemporanei dell'eterna solidarietà fra matematica e musica. Torna qui come nume tutelare del pianismo contemporaneo Olivier Messiaen, forse il primo teorico e compositore ad aver introdotto e studiato il concetto di canone ritmico indipendentemente dalle altezze, ad esempio in *Visions de l'Amen* (1943).

Può essere una buona chiave d'ascolto per *Kreisleriana* op. 16 (1838) la definizione che Debussy coniava del “principio dell'ornamento, che [...] non ha alcun rapporto col significato attribuitogli nelle grammatiche musicali”, nelle quali il ciclo pianistico *Kreisleriana*, dedicato “all'amico F. Chopin” e che **Robert Schumann** considerava il suo migliore, è definito come “successione di momenti senza stretta relazione”, in cui emergerebbe “il lato demoniaco della personalità di Schumann”. Schumann, con la sua vertiginosa intelligenza musicale, tesse fra gli otto episodi delle relazioni tematiche e armoniche e strutturali sottili e nascoste nella trama, tanto chiare all'ascolto quanto difficilmente definibili dall'analisi. Per un compositore così vicino a poesia e letteratura come Schumann si tratta del tentativo di tradurre in musica le tecniche letterarie, secondo una graduale evoluzione che inizia nel 1828 con *Papillons* op. 2, in cui sono rappresentati specifici episodi dell'omonimo romanzo di Jean Paul, e culmina in *Kreisleriana*, in cui la rielaborazione letteraria dell'omonima opera di E.T.A. Hoffmann interessa strati strutturali più profondi delle caratteristiche apparenti. Certo Schumann si sarà riconosciuto nei *Dolori musicali del Kapellmeister Johannes Kreisler* (così è intitolato il primo dei dodici capitoli di *Kreisleriana*), che descrive come

“eccentrico, selvaggio e intelligente”, sulle cui romantiche duplicità musicali sublime/perturbante, estasi/tormento avrà proiettato i propri ego di Florestano ed Eusebio. Certo nel testo di Hoffmann è menzionato una volta Satana, ma il senso della musica vi si conferma come slancio verso forze e significati superiori, e l'aspetto più “demoniaco” è la carica rivoluzionaria della musica rispetto alle coscienze perbeniste che non ne capiscono l'infinita profondità. Così l'invenzione rapinosa e insieme tenera, ardente e appassionata del pianismo di *Kreisleriana* – in cui l'ascolto di Giagtzoglou rintraccia una decisiva influenza bachiana – si sviluppa attraverso gli *äusserst* (estremamente) e i *sehr* (molto) disseminati nella partitura e attraverso l'incalzare delle sincope che portano al parossismo espressivo le figure esposte nel n. 1 e soprattutto nel complesso e abbagliante n. 2, *Sehr innig und nicht zu rasch* (molto intimo e non troppo veloce), il più lungo e articolato degli otto movimenti, con cambi di tempo e due contrastanti Intermezzi.

Luciana Galliano



MARIANGELA VACATELLO

Pianista

Nata a Castellammare di Stabia in una famiglia di musicisti, si è diplomata in pianoforte con Riccardo Risaliti e poi laureata con Paolo Bordonni presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, studiando contemporaneamente composizione sperimentale con Bruno Zanolini e Fabio Vacchi, prima di perfezionarsi a Parigi con Dominique Merlet e frequentando numerose master-class. Inizia giovanissima la carriera di concertista e si impone sulla scena internazionale all'età di 17 anni, vincendo il secondo premio al Concorso Franz Liszt di Utrecht; seguiranno il Concorso pianistico internazionale Ferruccio Busoni di Bolzano, il Van Cliburn International Piano Competition, il Top of the World" in Norvegia, il Concours Reine Elisabeth di Bruxelles, il XVII Premio Venezia, The Solti Foundation Award, il Premio della critica "Nino Carloni" e molti altri. Interprete brillante e versatile, ha collaborato con l'IRCAM di Parigi e con la Fondazione di Arte Contemporanea Spino-la-Banna, per la quale è stata artista in residenza insieme al compositore Georges Aperghis. Si è esibita in tutto il mondo in sedi prestigiose quali la Scala di Milano, l'IRCAM di Parigi,

la Società dei Concerti di Milano, il Teatro Carlo Felice di Genova, l'Unione Musicale di Torino, la Wigmore Hall di Londra, la Carnegie Hall di New York, la Walt Disney Hall di Los Angeles, l'Oriental Centre di Shanghai, il Linder Auditorium di Johannesburg, il Konzerthaus di Berlino, il Bozar e il Théâtre de La Monnaie di Bruxelles, Il festival di Radio France a Montpellier e il Mozarteum di Salisburgo, con importanti orchestre come l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'OSN Rai di Torino, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra da camera di Praga e quella della RSI di Lugano, con direttori del calibro di Krzysztof Penderecki, Andris Nelsons, Gábor Takács-Nagy, Martin Haselböck, Gustav Kuhn, Xian Zhang, Andrés Orozco-Estrada, Roland Boër, Gérard Korsten, Daniel Kawka, Bernhard Gueller, Zsolt Hamar, Donato Renzetti, Alain Lombard. Con l'Orchestra della Magna Grecia ha eseguito i *Cinque Concerti* di Sergej Rachmaninov. All'attività concertistica affianca l'attività didattica presso l'Accademia di Musica di Pinerolo e l'Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Briccialdi" di Terni.

Mariangela Vacatello.
Foto di Massimo Denaro

**Marco
Stroppa**

Trois études (2016)

per pianoforte

1. Pour les "cinq sons", *d'après Monsieur Claude*
(Per i "cinque suoni", *secondo il Signor Claude*)
2. Pour les tierces engourdies (Per le terze intorpidite)
3. Pour les huit sons guillerets (Per gli otto suoni arzilli)

Commissione della SACEM et della Fondazione Francis et Mica Salabert per il Festival Messiaen au pays de La Meije.



Marco Stroppa.
Foto di Roberto Masotti.

Questo breve ciclo di studi per pianoforte nacque nel 2016, quando Florent Boffard mi chiese un brano per il Festival Messiaen au pays de la Meije. Pensai subito a una serie di studi che insistessero su una difficoltà strumentale o compositiva particolare e prendessero come punto di partenza qualche studio di Debussy, autore che Messiaen analizzò in modo magistrale e che fu anche molto importante per me.

Ho quindi escogitato una serie di cammini deformanti sugli studi di Debussy, tanto nei titoli che nelle scelte compositive.

Per realizzare questo obiettivo, mi sono imposto una serie di regole precise, come utilizzare lo stesso numero di battute degli studi originali, seguirne il percorso formale globale, non ricorrere a citazioni dirette, ma permetterne il riconoscimento, in modo da poter elaborare dei percorsi multipli e incrociare la mia musica con quella di Debussy.

Le otto dita, ad esempio, si coagulano in mini-cluster di quattro suoni a mani alternate, di colore e sonorità diversi (cromatici, diatonici, per tasti neri, con delle note mancanti, e così via).

I cinque suoni, invece, richiamo alle cinque dita di Debussy, sono dilatati, all'inizio, dalla scelta di un registro differente per ogni suono; sviluppandosi in seguito con l'integrazione di qualche accordo e canone ritmico di Messiaen, questo studio si conclude con una vertiginosa discesa seguita da qualche suono isolato, specchio simmetrico della scala ascendente di re bemolle verso la fine dello studio di Debussy.

Lo studio sulle terze, infine, è per antifrasi; leggere e volatili nel brano di riferimento, si trasformano in personaggi "obesi" e intorpiditi: dei gruppi di accordi di otto suoni (rigorose sovrapposizioni di terze) lasciano però apparire, come risonanza, il contorno originale, ma due ottave più basse, mentre la fine *con fuoco* diventa una sonorità placata ed eterea.

100

pppp (*pppp*) *f* *ppp*

fff brusco *fff brusco*

102

ppp

fff brusco

103

ff *pp < ff* *fff brusco* *pp* *fff brusco* *p*

fff brusco

105

fff brusco *fff brusco* *fff ruzzolando* *fff*

8va *15ma* *A* *5* *8va* *5*

A tutta birra



Yan Maresz.
Foto di Yan Geslin Burdinat.

Queste miniature costituiscono l'avvio di un progetto a più lungo termine, il cui numero finale di pezzi è per ora ignoto.

Il progetto artistico si basa su quattro futuri pezzi centrali, che utilizzeranno i modi fondamentali di produzione del suono e che saranno contornati da un numero più o meno grande di pezzi con tecniche pianistiche tradizionali.

Si potrebbe dunque considerare questo ciclo di miniature come una moltitudine di satelliti gravitanti intorno ai quattro pezzi fondamentali che utilizzano il respiro, lo sfregamento, il battito così come l'eccitazione ondulatoria prodotta da un segnale elettronico diffuso da un mini-altoparlante collocato sulla tavola armonica. In fondo, mi piace anche l'idea di costruire un ciclo intorno a cardini che alla fine, forse, non vedranno mai la luce del giorno...

Queste prime quattro miniature esplorano nuovamente alcune problematiche fondamentali del mio lavoro: la poliritmia locale e formale, la ciclicità e la mobilità, la sospensione, i canoni di Vuza. Sono dedicate a Mariangela Vacatello.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

System 1 of the piano score. The right hand features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dashed oval highlights the first two measures of both hands.

System 2 of the piano score. The right hand continues the melodic line with a slur over the first two measures, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dashed oval highlights the last two measures of both hands.

System 3 of the piano score. The right hand features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dashed oval highlights the first two measures of both hands.

System 4 of the piano score. The right hand features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

System 5 of the piano score. The right hand features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dashed oval highlights the first two measures of both hands.



Giacomo Manzoni. Foto di Ralph Fassey.
Il mare azzurro... ritraendosi, dettaglio della partitura.
©Edizioni RaiCom

LUNEDÌ 26 OTTOBRE 2020
ORE 20

mdi ensemble

Sonia Formenti flauto
Paolo Casiraghi clarinetto
Lorenzo Derinni violino
Paolo Fumagalli violino, viola
Giorgio Casati violoncello
Luca Ieracitano pianoforte
Joo Cho mezzosoprano
Yoichi Sugiyama direttore

Giacomo Manzoni (1932)

Il mare azzurro... ritraendosi (2018)
due canti su testi di Rilke e Seneca — 10'
per voce femminile, flauto basso, clarinetto basso,
viola e violoncello

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Luigi Nono (1924-1990)

"Hay que caminar" soñando (1989) — 25'
per due violini

Lorenzo Troiani (1989)

La fine è senza fine (2017) — 11'
per ensemble

Franco Donatoni (1927-2000)

L'ultima sera (1980) — 20'
per mezzosoprano e cinque strumenti

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Giacomo Manzoni, Lorenzo Troiani e Paolo Petazzi

In collaborazione con



nell'ambito della rassegna
Sound of Wander

Manzoni, Nono, Troiani, Donatoni

Nella musica vocale di **Giacomo Manzoni**, in particolare nella intensa fioritura seguita al compimento del *Doktor Faustus* (composto tra il 1985 e il 1988), colpisce la varietà dei testi con cui egli si è confrontato, arricchita nel 2018 da quelli di *Il mare azzurro... ritraendosi*. Tale varietà rivela un aspetto centrale della sua poetica: l'inquieta curiosità, la tensione di ricerca che lo ha spinto costantemente a interrogare la materia sonora da diverse angolature e prospettive, sul filo di un rigore e di una sensibilità di cui già le scelte testuali svelano spesso imprevedibili risvolti segreti, sotto il segno di una profonda inquietudine e di uno spirito aperto. In una intervista del 2010 aveva detto: "I testi diventano musica; ma servono a suscitare illuminazioni, stimolano il compositore verso problemi nuovi. Possono essere scoperte improvvisate; [...] ma ci sono testi che hanno bisogno di tempo, anche se suscitano una forte impressione". Manzoni stesso, a proposito del suo nuovo lavoro, narra che lungo è stato il tempo di attesa per i testi di Rilke e Seneca (o pseudo-Seneca) musicati nei due canti di *Il mare azzurro... ritraendosi*, datati estate/autunno 2018 e dedicati a Emilio Vedova.

Auswanderer-Schiff, del 18 agosto 1907, fu pubblicato a Lipsia nel 1908 nella seconda parte delle *Nuove poesie (Der neuen Gedichte anderer Teil)*, mentre i quattro distici di *Omnia tempus edax* formano il nobile e solenne testo di apertura della raccolta degli *Epigrammata* attribuiti a Seneca. Su questa attribuzione (come sul numero degli epigrammi, 72 o 75) sembra impossibile giungere a conclusioni definitive: potrebbero essere autentici, perché molti indizi li

collegano all'ambiente, alla vita e al pensiero di Seneca; ma almeno in parte potrebbero essere di scuola, oppure di autori sconosciuti che intendevano imitare Seneca. Per Manzoni è, se non sbaglio, il primo testo in lingua latina, e un ulteriore arricchimento delle sue scelte poetiche.

Di Rilke finora aveva musicato *An die Musik* per soprano e flauto (1989), scegliendo solo alcuni versi per un pezzo composto in memoria di Maderna. Usa invece per intero *Auswanderer-Schiff (Nave di emigranti)*, che nel sottotitolo porta l'indicazione "Napoli" e ha un carattere completamente diverso, confrontandosi direttamente con una dolorosa realtà sociale, quella dell'emigrazione. Non occorre sottolineare la tremenda attualità di questa poesia, con l'immagine minacciosa della nave "spalancata come la morte", dopo l'inizio concitato e il violento contrasto cromatico tra la massa rovente delle arance e il mare azzurro. Nel breve epigramma di Seneca, la riflessione sulla voracità con cui il tempo tutto distrugge è esemplificata con una sorta di *crescendo*, che raggiunge alla fine il punto culminante nella catastrofe cosmica. Come osserva Manzoni, sono due testi "che toccano corde fondamentali e dolorose del vivere e del morire"; e sono testi che rivelano, anche a una prima lettura, un disegno drammaturgico interno, che la musica intensifica e trasfigura impadronendosi. La tesa linea vocale instaura un rapporto mobile e complesso con la scrittura strumentale. I quattro strumenti, il flauto basso e il clarinetto basso, la viola e il violoncello, sembrano scelti per creare una varietà di colori e situazioni sotto il segno di una cupa tensione.

Nella poesia di Rilke, voce e strumenti tracciano un percorso ricco di contrasti, mosso e frantumato, fino alla inesorabile rinuncia al canto nel parlato delle ultime parole, *offen wie der Tod* ("spalancata come la morte"). In Seneca il carattere più riflessivo del testo comporta una drammaturgia diversa. Pur nella ricca articolazione, si può avvertire una cesura più netta a metà del testo, sul parlato che segue al *fortissimo* alla fine del secondo distico; poi sette intense battute strumentali precedono la frase interrogativa cui rispondono le ultime riflessioni e la visione della catastrofe cosmica.

Le ultime due pagine sinfoniche di **Luigi Nono**, *Caminantes... Ayacucho* (composto tra il 1986 e il 17 gennaio 1987) e *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* (1987) per orchestra divisa in 7 cori, formano idealmente un trittico con "*Hay que caminar*" *soñando* (1989) per due violini, a conclusione del catalogo del compositore. Non per caso i tre titoli si riferiscono tutti a una frase che dovette apparirgli come una illuminazione e che potrebbe fungere da motto per la sua ricerca, non solo nell'ultima fase, una scritta da lui letta sul muro di un chiostro a Toledo: "Caminantes, no hay caminos, hay que caminar". O voi che camminate, non vi sono strade, c'è da camminare; non esistono percorsi segnati, strade certe e sicure, bisogna rifiutare le vie predefinite per aprirsi alla ricerca incessante. "È il *Wanderer* di Nietzsche, della continua ricerca, del *Prometeo* di Cacciari. È il mare sul quale si va inventando, scoprendo la rotta", commenta Nono in un'intervista del 1987 con Enzo Restagno,¹ annunciando il progetto di tre composizioni legate nei titoli alla frase spagnola del chiostro di Toledo.² Due ebbero la prima esecuzione nel 1987, la terza, che Nono allora rimandava ad "altri tempi e altre attese", fu poi il pezzo per due violini, l'ultimo del suo catalogo. Nella estrema rarefazione della scrittura del pezzo dedicato a Tarkovskij si riconosce, credo, la tensione a una assoluta interiorizzazione e la voce di una totale solitudine. L'osservazione può valere per altre pagine di Nono, anche per "*Hay que caminar*" *soñando*, che, portato a termine a Berlino il 2 marzo 1989 su commissione del WDR di Colonia, fu ese-

1 *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Luigi Nono*, a c. di Enzo Restagno, EDT, Torino 1987, p. 72.

2 Una frase molto simile a quella ricordata da Nono si legge in Antonio Machado, nei primi versi del XXIX dei *Proverbios y cantares* raccolti nei *Campos de Castilla* (1912): "Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace el camino al andar" ("Viandante, son le tue orme / la via, e nulla più; / viandante, non c'è via, / la via si fa con l'andare"; trad. di Oreste Macri, in A. Machado, *Poesie*, a c. di O. Macri, Lerici, Milano 1961, p. 563).

guito per la prima volta a Milano nell'ambito del "Dialogo con Maderna" il 14 ottobre 1989 da Irvine Arditti e David Alberman, che lo riproposero subito dopo a Parigi al Festival d'Automne. L'immagine del titolo, quella dell'andare e del cercarsi un cammino, è implicita nelle indicazioni per gli interpreti, ai quali Nono chiede di fare uso di diversi leggi, liberamente disposti, e di crearsi un percorso fra i leggi "camminando alla fine di ogni parte, cercandoli come cercando un cammino". Anche nella *Lontananza nostalgica utopica futura* del 1988 Gidon Kremer si creava un percorso con la disposizione dei leggi. Ma non soltanto per evocare l'immagine del viandante: il "camminare" che Nono chiede agli interpreti della *Lontananza* e di "*Hay que caminar*" *soñando* si lega al suo interesse per il movimento del suono nello spazio e per la sperimentazione di diversi modi di "far suonare" lo spazio, creando situazioni acustiche comunque non statiche, scoprendo le potenzialità di ogni ambiente. Si è già accennato, a proposito della *Lontananza*, agli aspetti affini degli ultimi due lavori del catalogo di Nono; ma all'interno di questa fase della sua ricerca vanno osservate le differenze. L'esperienza della *Lontananza* si lega specificamente alla collaborazione con Gidon Kremer; la scrittura di "*Hay que caminar*" *soñando* si ricollega più da vicino a quella di *Fragmente-Stille, an Diotima*. Già nei materiali del quartetto si trovava la "scala enigmatica" su cui Verdi scrisse la sua tarda *Ave Maria*,

usata soltanto nella sua forma ascendente; in "*Hay que caminar*" *soñando* Nono pone in evidenza i suoni di questa scala, chiede agli interpreti di farli risaltare "quasi senza vibrato", esplora le potenzialità della scala ascendente nella prima parte del pezzo e di quella discendente nella terza parte. Più immediatamente dell'interesse di Nono per questo materiale l'ascoltatore potrà cogliere la natura estremamente inquieta, non statica del suono: ai suoi interpreti Nono chiede di cambiare continuamente l'intensità e il modo di produzione del suono (anche questo è un aspetto che prosegue la ricerca di *Fragmente-Stille*), creando sfumature sempre cangianti, variegatissime. Si può dire che in ogni battuta i due violinisti trovano minuziosamente prescritta una grande varietà di comportamenti esecutivi e, nel caso di suoni tenuti, Nono raccomanda esplicitamente: "i suoni tenuti mai statici, ma modulati meno di 1/16". Prevalgono nella dinamica diverse sfumature di pianissimo, soprattutto nella prima parte, mentre la seconda presenta contrasti un poco più frequenti e la terza inizia con brevi frammentatissimi gesti concitati, per approdare a un sospeso sussurro. L'inquietante ricerca sul suono serve a definire percorsi musicali fatti di frammenti e illuminazioni, di silenzi e tensioni di canto, di rarefazioni estreme e scatti improvvisi. Anche l'intrecciarsi dei percorsi dei due violini non può essere definito in termini univoci.

Composto nel 2017 e presentato in prima esecuzione a Graz dallo Schallfeld Ensemble il 25 ottobre 2017, il quintetto *La fine è senza fine* di **Lorenzo Troiani** è dedicato a Francesco Filidei e fa parte di un ciclo cui appartengono anche *Cara è la fine* per violino solo (2015), *Cara è la fine II* per violino e due assistenti, *Qui sono inafferrabile* per violoncello solo (diretta premessa a *La fine senza fine*, dove il violoncello ha un ruolo preminente), *Studi sulla fine I e II* per ensemble e la prima esperienza teatrale di Troiani, il breve atto unico *Antigone. Und kein Ende* (rappresentato a Graz il 29 maggio 2018).

Si riconoscono in *La fine è senza fine* alcuni aspetti fondamentali della poetica di Lorenzo Troiani (Roma, 1989). L'uso di tecniche "estese", di modi non convenzionali di produzione del suono è costante e va inteso come mutamento di prospettiva: si esplorano i luoghi in cui il suono rivela la massima instabilità e si cerca di controllarla il più possibile, indagando in regioni marginali, periferiche, per esplorarne la ricchezza e operare con la musica come fosse una lente di ingrandimento per scoprire la vita in ogni fenomeno acustico (accanto al titolo si legge una citazione dai frammenti postumi di Nietzsche: "Non c'è un mondo inorganico. Tutto il reale è vivente"). "Mi interessa profondamente l'idea che si possa amplificare qualcosa e dargli forma", osserva Troiani. Nella sua poetica inoltre è essenziale l'interesse per processi gradualità, in costante transizione. Specificamente in questo pezzo (e nel ciclo cui appartiene) si cerca di vedere se, lavorando sui confini degli strumenti, si possono gradualmente condurre gli interpreti a uscirne fuori, traversando una fine "che non ha fine perché c'è uno spazio ulteriore".

Nelle note di programma a *La fine è senza fine*, l'immagine del funambolo allude chiaramente a una litografia di Paul Klee del 1923, *Der Seiltänzer (Il funambolo)*. Klee è uno degli artisti prediletti da Troiani; il pensiero di Klee è stato l'argomento della

sua tesi di laurea in filosofia all'Università di Roma nel 2011. A proposito di questa litografia (che il compositore ama associare al ciclo citato), Troiani, in una intervista con Ruth Ranacher del gennaio 2017, ha detto: "Un funambolo si muove qui sulla struttura geometrica di una linea, la corda, con la sua asta per l'equilibrio. È una figura priva di sicurezza, che oscilla su una linea. Mentre il funambolo si tiene in equilibrio, crea sotto di sé uno spazio basato su geometria e struttura. Questa immagine ispira il mio lavoro di compositore". Per il funambolo in precario, instabile equilibrio, "guardare è come deformare", tanto diverse appaiono le cose dall'alto, da quella posizione "periferica, marginale". Comprendendo che "la nostra corda tesa è senza fine", si può sviluppare "un punto di vista periferico sulle cose e sugli strumenti". Nella citata intervista, Troiani accenna alla propria costante riflessione sull'idea della fine e, tra le infinite possibili implicazioni, si domanda: "Che cosa significa la fine del comporre? Possiamo ideare un altro genere e modo del comporre? Possiamo intendere comporre non nel senso di *cum-ponere*, ma anche come *trans-ire* (passare attraverso)?". L'attraversamento della fine consente a Troiani di rispondere alla domanda: c'è qualcosa dopo la fine? "La fine è senza fine": le stesse parole del titolo del pezzo scritto nel 2017, anno dell'intervista. Il gesto finale del violoncello, come vedremo, sembra letteralmente mimare l'attraversamento della fine, uscendo dallo strumento.

Si conclude così la linea ininterrotta, "infinita", del violoncello che percorre tutto il pezzo, variando la pressione e la posizione dell'arco, che è prevalentemente tenuto in posizione verticale, perpendicolare, e fa risuonare una regione "marginale" dello strumento, presso il ponticello; ma che poi va usato in diagonale e gradualmente assume la posizione orizzontale "normale", per tornare in verticale nella sezione conclusiva, nella quale però entra in gioco un secondo arco. Al

ruolo centrale del violoncello corrisponde la disposizione intorno a lui degli altri quattro strumenti: il pianoforte e il clarinetto basso dietro, il violino e il flauto basso davanti. La quarta corda del violoncello è scordata: si bemolle invece di do.

Nel corso del pezzo i rapporti tra gli strumenti mutano gradualmente. All'inizio gli altri strumenti tendono essenzialmente ad amplificare la risonanza del violoncello, con interventi che peraltro all'ascolto si rivelano sempre molto incisivi, e che gradualmente crescono di importanza, fino a essere presenze sullo stesso piano. Nella sezione conclusiva la situazione muta ancora, con gesti di evidenza teatrale e con il compiersi del processo di uscita dagli strumenti. Il violinista, che ha sempre suonato in un'area ai margini estremi, sulla cavigliera, ha il violino collegato con due fili metallici al pianoforte (a una nota nel registro medio e al si bemolle grave) e nel corso del pezzo suona su questi fili, come proiezioni delle corde, uscendo dal proprio strumento, finché nella sezione conclusiva lo abbandona per prendere un tubo armonico e ruotarlo stando in piedi di fronte al pubblico. Anche il flautista, l'altro musicista che sta davanti al violoncello, fa la stessa cosa. Nella stessa sezione conclusiva, una immediata teatralità hanno inoltre i colpi di martello sulla struttura metallica del pianoforte e i gesti del clarinetista, che pizzica un nastro da registratore a cassetta legato al si bemolle fondamentale del pianoforte, con un gesto che è il punto d'arrivo di un processo graduale di uscita dallo strumento (che all'inizio suonava tenendo l'ancia profondamente nella bocca, tra i denti). Evidenza teatrale ha naturalmente la già citata uscita del violoncellista, che nell'ultima sezione suona con due archi (in verticale) e alla fine con la sinistra tiene il secondo arco fermo, a contatto con il ponticello, mentre con la destra vi suona sopra ed esce dallo strumento.

Nel catalogo di **Franco Donatoni**, dopo la *Serenata* per sedici strumenti e voce femminile del 1959 (su testi di Dylan Thomas), non si trovano lavori con voce fino al 1978, l'anno di *De près* per voce femminile, due ottavini e tre violini, di *Arie* per voce e orchestra, e di *...ed insieme bussarono* per voce e pianoforte. Nella *Autobiografia raccontata da Enzo Restagno*, a proposito della propria reticenza a usare la voce Donatoni osservava: "Usare la voce vuol dire per un compositore cantare interiormente, ma io non potevo farlo"¹ e indicava il 1977 (ma *Duo pour Bruno* è del 1976) come l'inizio di una fase nuova, sotto il segno della acquisita consapevolezza della "necessità di riscoprire l'invenzione" e del superamento del severo rigore autocostrittivo delle pratiche che miravano alla negazione dell'io creatore attraverso comportamenti predeterminati. In verità Donatoni usò raramente la voce anche dopo il 1978, e lo fece comunque in modo problematico. Il lavoro con voce successivo a quelli citati è *L'ultima sera* per voce femminile e cinque strumenti su testi di Fernando Pessoa, composto tra ottobre e dicembre 1980 su commissione di Radio France, eseguito per la prima volta a Parigi il 18 giugno 1981 dall'Ensemble Contrastés con la voce di Anna Ringart.

Il pezzo è dedicato "a Marisella", alla pianista Maria Isabella De Carli, che durante l'estate 1980 gli aveva segnalato Pessoa: nel 1979 era uscito il primo dei due volumi curati da Antonio Tabucchi per Adelphi con il titolo *Una sola moltitudine*. È naturale che Donatoni si sia sentito attratto dal poeta che aveva scavato "nei sotterranei dell'io" (Tabucchi) attraverso la creazione di una moltitudine di eteronimi e che nel 1917 aveva scritto (firmando con l'eteronimo Álvaro de Campos): "Sono solo, come nessuno lo è ancora stato, / vuoto dentro di me, senza prima né dopo". Nella breve presentazione del pezzo Donatoni si limitò a scrivere: "Il testo utilizza

¹ In *Donatoni*, a c. di Enzo Restagno, EDT, Torino 1990, pp. 45-46.

frammenti poetici tratti dalle opere di Fernando Pessoa. La scelta e il montaggio dei frammenti mi esonerano da ogni ulteriore commento di natura formale e non consentono alcun camuffamento che non sia quello che, madrigalisticamente, le parole operano per risolversi in processo compositivo”.

Il rapporto testo-musica in queste pagine è di natura “madrigalistica”, ma in modo complesso, perché si elude ogni possibilità di immediatezza cantabile o di declamazione, e l’intonazione della parola è stilizzata, non naturalistica, perché la parola nelle intenzioni del compositore dovrebbe risolversi nel processo compositivo e la voce essere trattata come uno strumento accanto agli altri cinque (flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte). La stilizzazione si vale di diversi procedimenti, dallo *Sprechgesang*, dal sussurro o dal “parlato afono” sulla stessa nota alla elaborata ornamentazione o all’emissione a bocca chiusa, e si crea una grande varietà di situazioni nel rapporto con gli strumenti. Osserva Donatoni nella citata *Autobiografia*:

Non c’è il classico rapporto tra voce solista e strumenti che l’accompagnano; ho cercato più che altro di amalgamare la voce agli strumenti attraverso una serie di scambi timbrici, una vera osmosi del materiale musicale. Per me il problema della voce è ben lungi dall’essere risolto; puoi tentare in ogni modo di trattare la voce alla stregua di uno strumento, ma lei finisce sempre con l’imporsi perché ha un modo di essere fonico che è altro da quello degli strumenti.²

Da poesie in quattro casi firmate da Pessoa, negli altri quattro da uno dei principali eteronimi, Álvaro de Campos, Donatoni ha isolato otto frammenti brevissimi, da un massimo di tre versi (nel primo e nell’ultimo pezzo le terzine conclusive dei sonetti X e VII delle *Stazioni della Via Crucis*) a un

minimo di 4 parole. La volontà di trattare la voce come strumento e di risolvere la parola nel processo compositivo è subito programmaticamente evidente nel primo pezzo, nella piena autosufficienza delle veloci figurazioni di flauto, clarinetto, violino e violoncello che suonano sempre *fortissimo*, mentre la voce, dopo 11 battute, si inserisce *piano* nel contesto e diventa più chiaramente percepibile solo quando la scrittura strumentale cambia, alternando accordi e pause. Nel terzo pezzo la voce si inserisce tra gli strumenti con lunghi vocalizzi (sulla “a” o su “una vocale a piacere”) e soltanto alla fine sussurra su un’unica altezza “là fuori il vento”. Nella prima metà del quarto pezzo canta a bocca “mezza chiusa” e solo poi giunge a intonare “Culliamo tutti tra le braccia un figlio morto”. Nel settimo pezzo il silenzio notturno accentuato da ronzio e sussurro “di un nonnulla” suscita la scrittura in armonici di violino e violoncello e un’alternanza di parlato afono e canto a bocca chiusa nella voce. Il canto e gli strumenti sono tutti presenti e accomunati dall’indicazione *forte* nell’ultimo verso dell’ottavo pezzo (da cui proviene il titolo), “l’ultima sera di un impero in fiamme”. Sono solo alcuni esempi dei modi in cui Donatoni crea in questo ciclo una successione di frantumate e improvvise illuminazioni.

Paolo Petazzi

² Donatoni, cit., p. 57.

Giacomo Manzoni

Dai tempi lontani in cui avevo cominciato a leggere Rilke, mi aveva colpito la poesia *Auswanderer-Schiff, Neapel*: egli fu spesso già dal 1906 a Napoli e Capri, ed è evidente che questo testo, datato 1907, riflette un'esperienza diretta come osservatore delle moltitudini di giovani italiani disperati che si imbarcavano per le Americhe in cerca della sopravvivenza. Per quel non molto che ne so, questa è la sola poesia rilkeana a intenso sfondo sociale, e chissà perché mi venne spontaneo di musicarla finalmente proprio in un periodo (il 2018) in cui il problema dei migranti verso l'Europa era rovente. A questa accostai un testo di Seneca – o pseudo-Seneca – a sua volta accantonato da decenni in attesa della giusta occasione. Che si presentò con la proposta della Fondazione Vedova per un brano destinato a un concerto in memoria del grande artista e amico: conoscendolo bene, credo che sarebbe stato d'accordo con la lucida visione materialista rappresentata da questo testo.

L'iniziativa non ebbe seguito, e Milano Musica ha ritenuto di salvare la composizione dall'oblio: di questo le sono grato. L'ascoltatore potrà agevolmente percepire il perché della scelta di un organico così particolare (flauto basso, clarinetto basso, viola e violoncello) per due testi che toccano corde fondamentali e dolorose del vivere e del morire.

80 *lento*

Fl. b. *mf* *f*

Cl. b. *mf* *f*

VOCE *mf* *f* (parlato)
Koh - len auf - nahm, offen wie der Tod.
riaccorda 4ª c. al do

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Il mare azzurro... ritraendosi

per voce femminile, flauto basso, clarinetto basso, viola e violoncello

Giacomo Manzoni

Auswanderer-Schiff Neapel

*Denk: daß einer heiß und glühend flüchte,
und die Sieger wären hinterher,
und auf einmal machte der
Flüchtende kurz, unerwartet, Kehr
gegen Hunderte: so sehr
warf sich das Erglühende der Früchte
immer wieder an das blaue Meer*

*als das langsame Orangen-Boot
sie vorübertrug bis an das große
graue Schiff, zu dem, von Stoß zu Stoße,
andre Boote Fische hoben, Brot,
während es, voll Hohn, in seinem Schooße
Kohlen aufnahm, offen wie der Tod.*

Rainer Maria Rilke (1907)

*Omnia tempus edax depascitur, omnia carpit,
omnia sede movet, nil sinit esse diu.
Flumina deficiunt, profugum mare litora siccant,
subsident montes et iuga celsa ruunt.
Quid tam parva loquor? Moles pulcherrima caeli
ardebit flammis tota repente suis.
Omnia mors poscit. Lex est, non poena, perire:
hic aliquo mundus tempore nullus erit.*

Il tempo vorace tutto divora e porta via,
tutto smuove dalla sua sede, nulla lascia esistere a lungo.
i fiumi si disseccano, il mare ritraendosi prosciuga i lidi,
i monti franano, gli alti gioghi crollano.
Perché parlo di piccole cose? La bellissima volta del cielo
all'improvviso brucerà tutta per le sue fiamme.
La morte tutto pretende. È legge, non pena, morire:
un giorno non esisterà più questo mondo.

Seneca (attr.)

Nave di emigranti Napoli

Immagina che un uomo fugga, accaldato e ardente,
e i vincitori lo incalzano,
e di colpo il fuggiasco
per un attimo, d'improvviso, si volti
verso la calca: proprio così
si lanciava il riflesso dei frutti
a ondate sul mare azzurro

quando la lenta barca delle arance
le traghettò fino alla grande
nave grigia su cui, fra loro urtandosi,
altre barche pesci issavano, pane
mentre essa, piena di scherno, nel suo grembo
carboni accoglieva, spalancata come la morte.

Lorenzo Troiani

La fine è senza fine



Lorenzo Troiani.
Foto di Sara Di Gianvito.

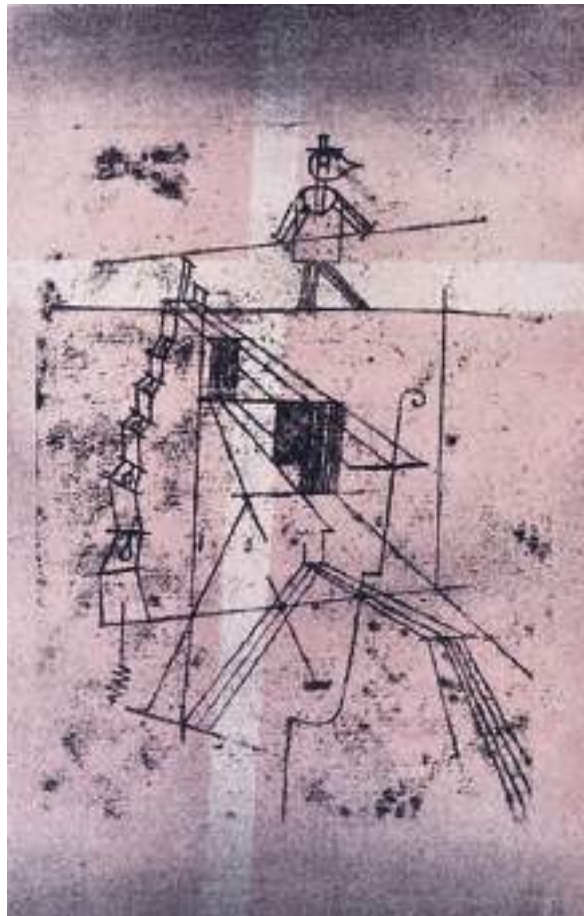
Immaginiamo di essere un funambolo.

Su una corda. Oscillando. Instabili. La nostra posizione è periferica, marginale. Siamo in alto, con i muscoli tesi. E guardiamo sotto. Da un'angolazione diversa. Le cose appaiono trasformate, quasi irriconoscibili. Da qui, guardare è come deformare, perché oscilliamo su una corda tesa. E tutto comincia a tremare.

Il movimento dell'asta aiuta la ricerca di equilibrio. Disegna figure nell'aria, come risonanze di ogni piccolo gesto. E con il tempo acquisiamo padronanza. Comprendiamo il tempo di oscillazione, la lunghezza di vibrazione. E capiamo che la nostra corda tesa è senza fine.

La *fine è senza fine* per quintetto, parte da questa idea, sviluppando un punto di vista periferico sulle cose e sugli strumenti.

Perché i margini possono essere molto più ricchi di quanto pensiamo.



Paul Klee, *Der Seiltänzer*
(Il funambolo), 1923.

MDI ENSEMBLE

Formatosi a Milano nel 2002, l'ensemble è stato insignito nel 2017 del premio "Una vita nella musica" dal Teatro alla Fenice di Venezia, per aver perseguito "con tenacia e infaticabile studio uno scopo molto preciso, affrontare cioè la produzione di musica contemporanea con una forte identità di suono e di stile interpretativo, alla stregua delle formazioni cameristiche dedite al repertorio tradizionale". Sin dagli esordi l'ensemble collabora con compositori quali Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Gérard Pesson, Marco Stroppa, Stefano Gervasoni, Sofia Gubaidulina. In residenza presso il Festival Milano Musica dal 2012 al 2017, l'ensemble è ospite regolare delle più importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui MITO-SettembreMusica, la Biennale Musica di Venezia, la Società del Quartetto di Milano, il Ravenna e il Bologna Festival, il Festival dei Due Mondi, il Festival Transart, Présences di Radio France, il Festival Jeunesse di Vienna, l'ORF di Innsbruck, Villa Concordia a Bamberg, la SWR Symphonieorchester di Stoccarda, la Société de Musique contemporaine di Losanna, il LACMA di Los Angeles, il Chelsea Music Festival di New York. Ha collaborato con direttori quali Stefan Asbury, Beat Furrer, Emilio Pomarico, Pierre-André Valade. Dal 2015 cura a Firenze il ciclo di concerti "Contrasti", inserito nel calendario dell'Estate Fiorentina. Nel 2016 ha assunto la direzione artistica di "Sound of Wander", rassegna di concerti e masterclass a Milano, ottenendo il premio Abbiati 2017 per le prime italiane di Dmitrij Kourliandskij. Nel 2019, in collaborazione con l'Accademia Filarmonica Romana, ha ideato la New Music Week, un workshop internazionale di composizione e prassi strumentale contemporanea. Ha inciso CD dedicati a Simone Movio, Mauro Lanza, Marco Momi, Giovanni Verrando, Misato Mochizuki, Emanuele Casale, Sylvano Bussozzi, Stefano Gervasoni (Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros). Il DVD *See the Sound. Homage to Helmut Lachenmann* è stato trasmesso da Rai 5 e Sky Classica.

YOICHI SUGIYAMA

Direttore d'orchestra

Nato a Tokyo, ha studiato direzione d'orchestra con Emilio Pomarico e Morihiro Okabe e composizione con Franco Donatoni, Sandro Gorli e Akira Miyoshi. È attivo sia come direttore sia come compositore in Europa e Giappone. È stato ospite dei più importanti festival europei come Wien Modern, il Festival d'Automne, Milano Musica, il Suntory Summer Festival, collaborando con orchestre, ensemble e istituzioni quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il Teatro Comunale di Bologna, l'Arena di Verona, il Teatro Massimo di Palermo, l'Orchestra Haydn di Bolzano, l'Orchestra di Padova e del Veneto, la Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, la Tokyo Philharmonic Orchestra, la New Japan Symphony Orchestra, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Ensemble Modern, il Klangforum Wien, il Nieuw Ensemble e l'Ensemble Contrechamps. Collabora frequentemente con mdi ensemble sin dalla sua fondazione. Le sue composizioni sono state commissionate ed eseguite in prestigiosi festival internazionali. Nel 2014 gli è stato attribuito il premio Keizo Saji dalla Suntory Foundation for the Arts per il suo quintetto *The Last Interview from Africa*. Nel 2015 è stato *composer in residence* al Music From Japan Festival di New York. Nel 2017 ha ricevuto il Toshi Ichiyangi Contemporary Prize e nel 2018 il New Face Award. Il suo disco monografico dedicato a Stefano Gervasoni inciso con mdi ensemble ha ricevuto il Grand prix du Disque dell'Académie Charles Cros. Il disco monografico dedicato a Franco Donatoni con la Tokyo Philharmonic Orchestra ha ottenuto il Premio del disco Amadeus nella categoria "contemporanea". Attualmente insegna presso la Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado" di Milano.

JOO CHO

Soprano

Nata a Seul, si è diplomata al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, perfezionandosi poi con Peter Schreier e Helmut Deutsch. Ha frequentato con continuità l'opera lirica e l'ambito sinfonico-oratoriale, esibendosi in sedi quali l'Opera House di Seoul, la Suntory Hall di Tokyo, l'Auditorio Nacional a Madrid, i Tiroler Festspiele di Erl, il Teatro Regio di Parma, l'Auditorium della Conciliazione a Roma, il Teatro degli Arcimboldi a Milano, il Teatro Comunale di Modena, e collaborando con direttori del calibro di Gustav Kuhn, Donato Renzetti, Romano Gandolfi, John Anderson, Christopher Field, Carlo Frajese, Tito Ceccherini. Ha interpretato *La traviata* e la *Messa da Requiem* di Verdi, *Così fan tutte* e *Die Zauberflöte* di Mozart, *La bohème* di Puccini, *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal* di Wagner, *Exsultate, jubilate* e il *Requiem* di Mozart, la *Quarta Sinfonia* di Mahler, *Les Illuminations* di Britten, lo *Stabat mater* di Rossini, *Mirjams Siegesgesang* di Schubert. Svolge un'intensa attività concertistica in ambito liederistico; ha tenuto recital al Palacio del Marqués de Salamanca a Madrid, al Musée Debussy di Saint-Germain-en-Laye, al Musée Würth di Strasburgo, allo Shakespeare Institute a Stratford-upon-Avon, al Festival MITO-SettembreMusica a Milano, al Conservatorio di Torino, alla Sala della musica a Lugano, al Palais Sternberg a Vienna. Attiva anche come interprete di musica novecentesca e contemporanea, vanta numerose prime esecuzioni assolute, tra cui da ricordare quella, postuma, di *Sette* di Niccolò Castiglioni (al Passionsspielhaus di Erl) e altre di opere di Giacomo Manzoni, Adriano Guarnieri, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, Vladimir Rannev, Alessandro Melchiorre, Osvaldo Coluccino, Yotam Haber, Corrado Rojca, Rossella Spinosa, Gabriele Cosmi, Giovanni Damiani, Giuliano Zosi, Dario Maggi, Gabriele Manca, Alessandro Solbiati, Nicola Sani e molti altri. Nel 2015 ha eseguito a Milano *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono per l'Associazione Gli Amici di Musica/Realtà fondata da Luigi Pestalozza, in occasione dei 25 anni dalla morte del compositore.

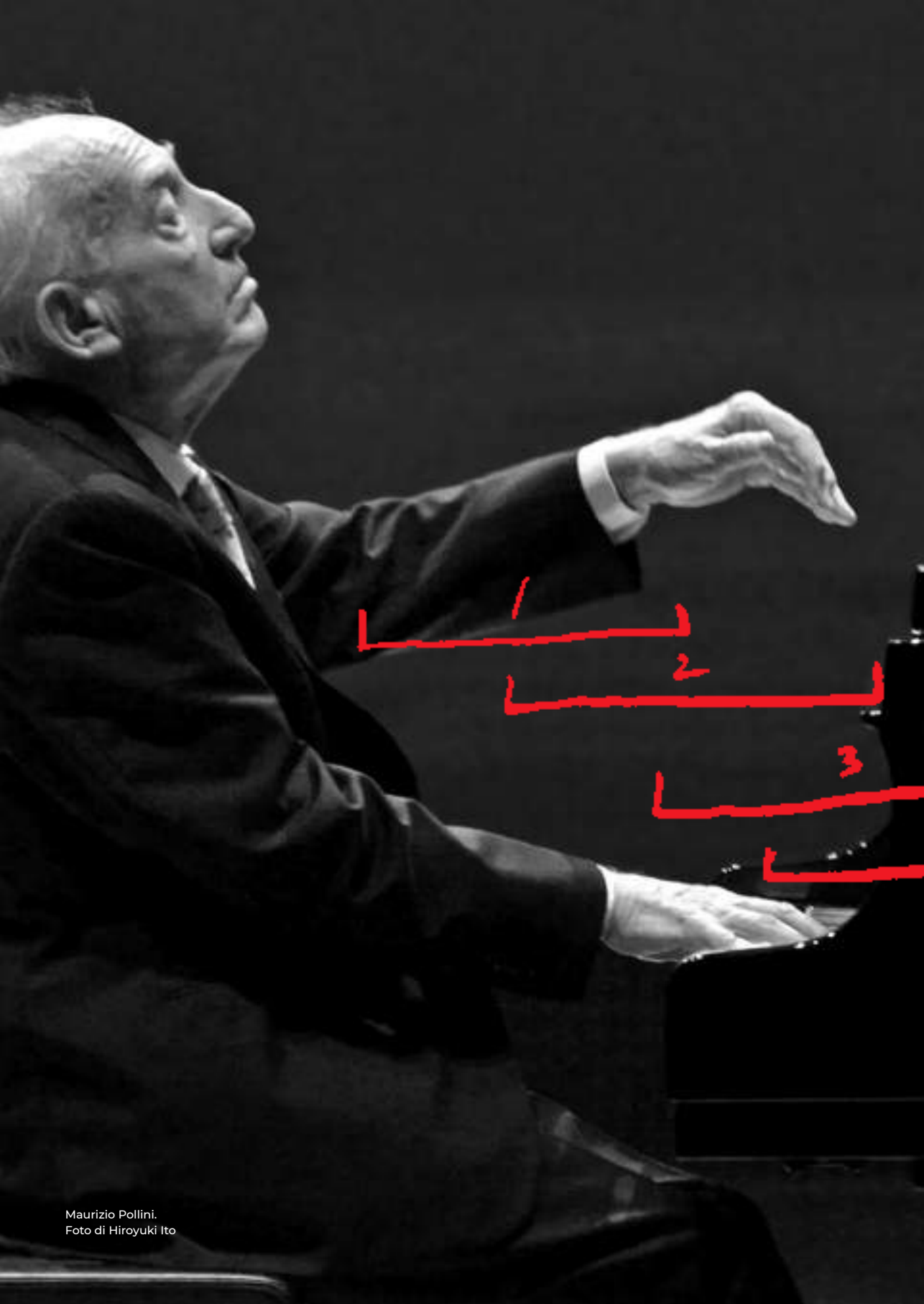
ALLUNGAMENTO
 ACQUARO
 SILENZIO INTENSO
 NON SETTIMA (ESATTO)
 ACQUARO
 P. SILENZIO

Andante

Solo Flauto

2.14 Poi Solo Flauto 1.

Andante



Maurizio Pollini.
Foto di Hiroyuki Ito

CONSERVATORIO G. VERDI
SALA VERDI

6

VENERDÌ 30 OTTOBRE 2020
ORE 20

Maurizio Pollini pianoforte
André Richard regia del suono

Arnold Schönberg ⁽¹⁸⁷⁴⁻¹⁹⁵¹⁾
Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911) — 6'

Luigi Nono ⁽¹⁹²⁴⁻¹⁹⁹⁰⁾
.....sofferte onde serene... (1976) — 14'
per pianoforte e nastro magnetico

Ludwig van Beethoven ⁽¹⁷⁷⁰⁻¹⁸²⁷⁾
Sonata n. 29 in si bemolle maggiore op. 106
"Hammerklavier" (1817-19) — 45-50'

per ricordare
Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

Maurizio Pollini dona il suo concerto a Milano Musica
per la commissione di nuove opere, sostenendo
il "Fondo per la nuova musica" istituito dall'Associazione.



Elaborazione grafica del dettaglio di uno schizzo di
.....sofferte onde serene... (1976) di Luigi Nono;
Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione

in collaborazione con

 Conservatorio
di Milano

Schönberg, Nono, Beethoven

Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911)

Dopo l'incandescente esplosione creativa del 1909 (l'anno, fra l'altro, dei *Drei Klavierstücke* op. 11, dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 e di *Erwartung*) vi fu un forte rallentamento nell'attività compositiva di Schönberg: nel 1910 cominciò a lavorare a un nuovo atto unico, *Die glückliche Hand* (che avrebbe portato a termine solo nel 1913) e iniziò un ciclo di piccoli pezzi per orchestra, che rimasero incompiuti e inediti e che costituiscono, un anno prima dell'op. 19, il punto di partenza della sua ricerca nell'ambito di forme estremamente brevi e concentrate. In quella direzione Webern si era già avviato con alcuni dei *Fünf Sätze* op. 5 e dei *Sechs Stücke* op. 6 del 1909 e non si può escludere che abbia esercitato una qualche influenza sul maestro. Ma per Webern la ricerca nell'ambito di una concentrazione estrema, fino alle soglie dell'ammutilamento, fu l'aspetto determinante della sua musica negli anni 1909-13 (con pezzi da camera e per orchestra, mai per pianoforte solo), mentre Schönberg subito dopo l'op. 19 tentò altre strade.

Nei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) si attua nel modo più radicale, nell'opera di Schönberg, la tensione verso un'assoluta interiorizzazione: l'invenzione procede per brevi illuminazioni, improvvisate interiezioni e il timbro "monocromo" del pianoforte sembra rivolto a una raggelata astrazione (dopo la varietà timbrica degli incompiuti pezzi per orchestra da camera del 1910). Rispetto alla contemporanea ricerca di Webern nell'ambito della massima concentrazione, la scelta del pianoforte è un significativo elemento di distanza; un'altra differenza decisiva riguarda la tendenza di Schönberg a procedere per immediate associazioni,

concedendo poco spazio all'intensiva organizzazione weberniana, all'elaborazione di motivi o nuclei intervallari, sebbene anche questo aspetto non sia assente nell'op. 19, ad esempio nel secondo pezzo, fondato sull'intervallo di terza, mentre il primo, il più lungo, una pagina di diafana trasparenza, quasi tutta sussurrata in pianissimo, rinuncia a elementi unificatori nel succedersi informale di tre diverse sezioni.

Nel terzo pezzo le prime quattro battute contrappongono densi accordi forte alla mano destra a un oscuro disegno melodico in ottave eseguito pianissimo dalla mano sinistra; le cinque battute successive stabiliscono con le precedenti un netto contrasto. Il quarto pezzo si apre con gesti leggeri, quasi una gentile reminiscenza, ma si conclude bruscamente con un violento martellato (trasposizione del motivo iniziale); c'è qualche affinità tra il quarto e il quinto pezzo, che appare anch'esso all'inizio memore di una tenera cantabilità (e sembra quasi evocare un valzer), ma presenta alla fine un'intensificazione unita a un rallentando. Nell'ultimo pezzo si tocca il limite estremo di smaterializzazione del linguaggio sonoro. Il timbro scarnificato, gelido, deriva dalla contrapposizione di piani sonori quasi immobili, la cui intensità va dal pianissimo al piano: si sfiorano le soglie del silenzio, quasi rimandando a una dimensione al di là della percezione acustica. Queste nove battute furono scritte come omaggio a Mahler (morto il 18 maggio 1911; il manoscritto porta la data del 17 giugno). Gli altri pezzi dell'op. 19 sono del febbraio 1911. La prima esecuzione ebbe luogo a Berlino il 4 febbraio 1912 con Louis Closson al pianoforte, in un concerto di musiche schönberghiane (fra cui la trascrizione di Webern degli *Orchesterstücke* op. 16 per due pianoforti a otto mani).

**Luigi Nono,sofferte onde serene...
(1976)**

Il pianoforte, che Nono ebbe a definire “lo strumento più obbligatorio e più vincolante che esista”, è del tutto assente nel primo ventennio dell’attività creativa del compositore veneziano: dovette apparire inizialmente poco congeniale alla vocazione materica di cui assai presto Nono prese coscienza. Lo “scoprì” solo nel 1971-72, anche attraverso il rapporto con un interprete, Maurizio Pollini, e più specificamente con la ricchezza del suono di Pollini, come il compositore ebbe più volte a sottolineare: al 1971-72 risale *Como una ola de fuerza y luz* per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico; venne poi, nel 1976, l’unico suo pezzo per pianoforte e nastro magnetico, presentato da Maurizio Pollini in prima esecuzione il 17 aprile 1977.

Fu il primo lavoro posteriore all’ “azione scenica” *Al gran sole carico d’amore* (1972-74) e si ha l’impressione che, dopo la complessità della vasta sintesi compiuta da Nono nel lavoro teatrale, consofferte onde serene... egli schiuda alla sua ricerca nuovi orizzonti, in una direzione che per alcuni aspetti avrebbe trovato conferma nell’ultimo decennio: penso al carattere meditativo, di riflessiva introspezione del pezzo pianistico, al rilievo determinante che ha in esso l’attenzione al suono e anche alla natura della concezione formale, frammentaria e labirintica. Dal punto di vista della tecnologia elettronica,sofferte onde serene... appartiene a una fase precedente e la conclude: nel 1976 Nono non aveva ancora iniziato la sua esplorazione delle possibilità del *live electronics*, e in seguito non avrebbe più fatto uso della registrazione su nastro, di cui gli dispiaceva la rigidità, il fatto che fosse fissata una volta per tutte. Invece la

concretezza con cui il pezzo fu pensato, per così dire, sull’interprete, nella parte dal vivo come in quella registrata, appartiene ai caratteri costanti del pensiero di Nono. E nella stessa prospettiva va vista l’idea di usare il mezzo elettronico per elaborare e manipolare un materiale musicale registrato al pianoforte dallo stesso Pollini, dunque per sottolineare e trasformare le caratteristiche di suoni originariamente prodotti da uno strumento acustico (come accade anche nelle opere dell’ultimo decennio, con il *live electronics*).

Nono stesso, nel dialogo del 1987 con Enzo Restagno (che apre il volume di autori vari *Nono*, EDT, Torino 1987, p. 57), pone l’accento sulla particolare collocazione disofferte onde serene..., dopo la complessa sintesi delle diverse esperienze che confluiscono in *Al gran sole*:

Dopo quella complessità ho sentito il bisogno di ricominciare da capo, di rimettermi a studiare, cominciando proprio dallo strumento più obbligatorio e più vincolante che esista, il pianoforte. Mi sentivo molto attratto dalla tecnica di Maurizio Pollini, non solo dal suo straordinario modo di suonare, ma da certe sfumature del suo tocco, che nelle sale da concerto non si riescono a percepire. Con l’ausilio dei microfoni questi dettagli inafferrabili e straordinari avrebbero potuto essere amplificati e diffusi in una dimensione assolutamente nuova. È curioso che nel compiere operazioni di questo genere sul suono di Pollini mi siano saltate fuori certe memorie antiche veneziane: le classiche risonanze della scuola di San Marco e della Laguna riverberate idealmente nelle luci e nei colori della città. Per ottenere questi effetti magici usavo talvolta il taglio dell’attacco, il suono si manifestava così come una specie di risonanza senza tempo. [...] È come ascoltare il vento, ascolti qualcosa che passa ma non senti

l'inizio, non senti la fine e percepisci una continuità di lontananze, di presenze, di essenze indefinibili. Con Maurizio Pollini abbiamo lavorato tre giorni nello studio. [...] Con i suoni composti su nastro sono riuscito a ottenere un effetto di ambiguità che dinamizza l'esecuzione. Talvolta alcuni suoni del pianoforte, composti appunto su nastro, sono come echi della stessa altezza dal vivo.

L'evocazione delle luci, dei riverberi veneziani, e della magica "risonanza senza tempo" ottenuta con un intervento sul suono del pianoforte può introdurre con la massima suggestione alla poetica intensità del pezzo, su cui è essenziale conoscere anche il testo di presentazione di Nono, un documento di toccante eloquenza sulle ragioni profonde e sui caratteri disofferte onde serene...:

Mentre si approfondisce sia l'amicizia per Maurizio Pollini che la stupefatta coscienza mia per il suo pianismo, un duro vento di morte spazzò "l'infinito sorriso delle onde" nella famiglia mia e in quella dei Pollini. Questa comunanza ci accomunò ancor più nella tristezza dell'infinito sorriso disofferte onde serene... La dedica: A Maurizio e Marilisa Pollini significa anche questo. Alla mia casa, alla Giudecca di Venezia, giungono continuamente suoni di campane varie, variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole. Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare. Inviti al lavoro, alla meditazione, avvertimenti. E la vita vi continua nella sofferta e serena necessità dell'"equilibrio del profondo interiore", come dice Kafka. Pollini, pianoforte dal vivo, si amplia con Pollini, pianoforte elaborato e composto su nastro. Non contra-stante, né contra-punto.

Registrazioni di Pollini, fatte in studio, soprattutto attacchi di suoni, la sua percussione estremamente articolata sui tasti, vari campi intervallari, sono stati ulteriormente composti su nastro, sempre nello studio di Fonologia della RAI di Milano, con l'assistenza di Marino

Zuccheri. Ne risultano due piani acustici, che spesso "con-fondono", annullando spesso l'estraneità meccanica del nastro. Tra essi due sono stati studiati rapporti di formazione del suono. Compreso l'uso delle vibrazioni dei colpi di pedale, forse particolari risonanze "nel profondo interiore". Non "episodi" che si esauriscono nella successione, ma "memorie" e "presenze" che si sovrappongono, in quanto memorie, in quanto presenze che si con-fondono, esse si, con le "onde serene".

La scrittura pianistica non trova corrispondenza né nel precedente lavoro nato dalla collaborazione di Nono con Pollini (il già citato *Como una ola de fuerza y luz*), dove il suono del pianoforte era esplorato soltanto nei registri da quello centrale a quello più grave (e con la tecnologia elettronica si creavano suoni ancora più gravi), né nella letteratura pianistica degli ultimi decenni. Nono sembra concentrarsi su aggregati di suoni continuamente mutevoli, sottoposti a infinite sfaccettature: mutano i registri, le densità, le altezze, e la figura dominan-



te sembra essere quella della nota ripetuta, che si colloca sopra, sotto, o all'interno dell'aggregato. Non c'è spazio per arabeschi, scariche o volate (né, ovviamente, per figure appartenenti alla tradizione): l'insistenza, che potrebbe apparire statica, sulle brevi ripetizioni e sulla scrittura "percussiva" per aggregati corrisponde però all'estrema mobilità delle sfaccettature, l'attenzione al suono si manifesta nervosamente in un costante cangiare, che conosce trasparenze e momenti densi, tormentosamente aggrovigliati, stupefazioni contemplative e scatti di rabbiosa tensione. Nel testo di presentazione, Nono parla poeticamente della varietà di suoni di campane, e poi ricorda l'attenzione agli "attacchi di suoni" e alla "percussione estremamente articolata sui tasti" di Pollini.

L'immagine delle campane e la testimonianza sul lavoro con Pollini fanno entrambe comprendere che Nono volle poeticamente indagare e reinventare il suono del pianoforte nella sua specifica natura ap-

punto di strumento a percussione, capace di addensare e sciogliere grumi di materia sonora. In questa indagine materica è determinante l'idea di concepire il nastro come un "doppio" dello strumento dal vivo, in uno straordinario gioco di rifrazioni, rimandi, ambivalenti fusioni o dialoghi. La struttura del pezzo non presenta alcuna linearità, non si può riassumere in un percorso univoco.

Si ritrovano determinati gesti, sonorità, altezze, senza poterli ricondurre a un'organizzazione formale prevedibile. Su ciò richiama l'attenzione lo stesso Nono: "Non 'episodi' che si esauriscono nella successione, ma 'memorie' e 'presenze' che si sovrappongono...", in un tempo non lineare. Come in un labirintico intrecciarsi di frammenti: anche da questo punto di vista*sofferte onde serene...* preannuncia qualcosa dell'ultima fase del pensiero del compositore veneziano a partire da *Frammente-Stille, an Diotima*.



Luigi Nono,
.....*sofferte onde serene...* (1976),
schizzo, Archivio
Luigi Nono, Venezia
©Eredi Luigi Nono,
per gentile
concessione

**Ludwig van Beethoven, Sonata n. 29
in si bemolle maggiore op. 106
"Hammerklavier" (1817-1819)**

Beethoven lavorò alla *Sonata in si bemolle maggiore op. 106* tra l'autunno 1817 e la fine del 1818 (e nello stesso periodo, angustiato dalle vicende processuali e dalle amarezze per la tutela del nipote, iniziò la *Nona Sinfonia* e la *Missa solenne*) e la pubblicò nel 1819 con dedica all'arciduca Rodolfo come "Grosse Sonate für das Hammerklavier". La parola tedesca *Hammerklavier*, che significa semplicemente "tastiera a martelli" (cioè pianoforte), e che Beethoven usò anche per le *Sonate op. 101* e *op. 109*, rimase nella consuetudine legata quasi come un titolo alla *Sonata op. 106*, che è "grande" in un senso non generico: Beethoven l'aveva concepita come la sua sonata pianistica di più ampie dimensioni, che da ogni punto di vista richiede all'interprete un impegno estremo. L'inizio ha il carattere di una fanfara preceduta da un colpo di timpano. Tra gli schizzi dell'autunno 1817 se ne trova uno che rende omaggio all'arciduca Rodolfo con il motivo iniziale dell'op. 106 sulle parole "Vivat, vivat Rudolfus". È un motivo che assume rilievo determinante nel primo tempo, in cui tra l'altro diventa protagonista di un fugato all'inizio dello sviluppo, e per qualche aspetto nell'intera sonata (ad esempio attraverso varianti del ritmo fondamentale). Inutile dire che non resta traccia di intento celebrativo nella poderosa forza d'urto delle masse sonore dell'attacco, cui segue la linearità della scrittura contrappuntistica della prosecuzione del primo tema, articolato in diversi elementi, fino alla ripetizione degli accordi della "fanfara". Una tensione incessante caratterizza l'esposizione, dove il secondo tema non determina uno stacco netto, e solo l'idea conclusiva "dolce ed espressivo" crea un evidente contrasto. Soltanto l'analisi può mostrare la nuova complessità dell'elaborazione degli organismi tematici, gli aspetti che li collegano,

l'arditezza dei rapporti tonali e dei percorsi modulanti all'interno dello svolgimento del primo tempo. La stessa ripresa non è un punto d'arrivo, si differenzia dall'esposizione e si apre a nuovi percorsi, dilatandosi senza cesure in una coda di ampio respiro.

Nelle idee dello *Scherzo* si avvertono affinità con il materiale del primo tempo. All'interno della disposizione formale consueta (prima parte, sezione centrale, ritorno della prima parte, che qui non è ripetuta alla lettera, ma riscritta) ci sono molte cose sorprendenti, in particolare nella misteriosa sezione centrale e anche nel modo in cui si collega al ritorno della prima parte attraverso un *Presto* (e poi *Prestissimo*). Da notare anche il breve richiamo al *Presto* nelle ultime battute dello *Scherzo*.

L'Adagio sostenuto (*Appassionato e con molto sentimento*), uno dei vertici assoluti tra i tempi lenti beethoveniani, di intensità, ampiezza e concentrazione senza precedenti, conobbe un ritocco quando la sonata stava per essere data alle stampe. In una lettera a Ferdinand Ries (che porta la data 16 aprile 1819, ma probabilmente fu scritta in giugno), Beethoven comunica le indicazioni di metronomo dell'op. 106 e il mutamento dell'inizio dell'Adagio sostenuto, perché Ries, amico ed ex allievo, a Londra stava seguendo la pubblicazione della *Sonata op. 106*. Beethoven aggiunge all'inizio due sole note, la e do diesis. Sono state paragonate ai gradini di accesso a un tempio o commentate in termini di logica musicale; ma da qualsiasi punto di vista la loro arcana suggestione è di immediata evidenza. Il primo tema ha un carattere riflessivo e intensamente doloroso; ma dopo 26 battute la raccolta concentrazione meditativa e la scrittura compatta che lo caratterizzano vengono abbandonate, e una melodia si effonde liberamente, *in crescendo*, "con grand'espressione". Ancora diversa la scrittura del nuovo tema in re maggiore che segue, in cui si alternano dialogando il

registro grave e il registro acuto della tastiera. Dopo un breve sviluppo, la ripresa comporta sensibili mutamenti: ad esempio, nel ritorno variato del primo tema una ricca ornamentazione fa presagire qualcosa della tensione verso il registro acuto delle variazioni della Arietta dell'*op. 111*. Il vasto respiro dell'Adagio non si arresta alla fine della ripresa, ma fluisce ancora in un'ampia coda in cui prosegue, in ordine mutato, la riflessione sulle tre idee principali.

Un Largo percorso da pause cariche di attesa e di significato funge da introduzione al quarto movimento, sembra interrogare la materia sonora con ansiosa inquietudine, muta tempo due volte e conduce in un incalzante Prestissimo all'Allegro risoluto, alla "fuga a tre voci con alcune licenze" che segna uno dei più ardui vertici dell'interesse dell'ultimo Beethoven per questa forma appartenente a un'altra epoca, insieme con i più complessi episodi contrappuntistici della *Missa solemnis* e con la fuga alla fine del *Quartetto op. 130* (1825-26), che fu poi pubblicata separatamente come *op. 133*. Non si tratta di un ritorno al passato o di un omaggio alla tradizione, ma della volontà di appropriarsi in modo personalissimo e radicale della complessità di questa forma e dei suoi procedimenti, per piegarli a istanze espressive e concettuali nuove, di aspra e violenta tensione. Già Schindler, nella sua biografia, aveva descritto la genesi della fuga del "Credo" della *Missa* come una lot-

ta, e metafore del genere sono state più volte usate per evocare il rapporto di Beethoven con la fuga e la tensione drammatica cui intendeva piegarla ("C'era qualcosa di simile all'odio e alla violenza", scrisse Thomas Mann in un passo della prima edizione del *Doktor Faustus*, in seguito tagliato; ma un carattere del tutto diverso ha la fuga nella *Sonata op. 110*). La fuga che conclude l'*op. 106* richiede all'interprete eccezionali doti di virtuosismo insieme a una superiore intelligenza, capace di dominarne con chiarezza il complesso percorso attraverso ardite e inaudite asprezze. Di per sé "l'organismo tematico" (Carli Ballola) iniziale si impone per l'energia e l'aggressiva tensione, con il trillo e i disegni rapidissimi in sedicesimi. Viene in seguito elaborato per "aumentazione" (cioè con valori di durata aumentati), in forma retrograda e rovesciata, e soltanto dopo più di metà della fuga concede spazio a un nuovo tema, a un breve momento di quiete, "sempre dolce e cantabile", prima di riprendere la furiosa corsa, in un'elaborazione intrecciata con il nuovo tema, poi combinando forma originale e rovesciata, fino alla coda conclusiva.

Franz Liszt a Parigi nel 1836 fu il primo che osò proporre in concerto una sonata che molti ritenevano impossibile presentare in pubblico: in quella occasione ebbe la sconfinata ammirazione di Berlioz.

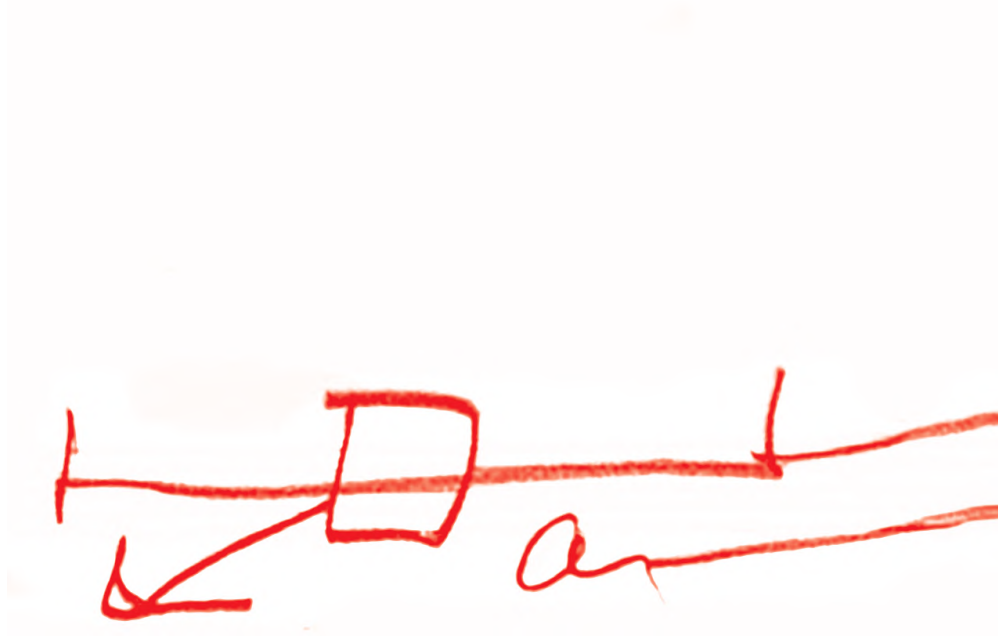
Paolo Petazzi

MAURIZIO POLLINI

Pianista

Il nome di Maurizio Pollini evoca una carriera impareggiabile, storia di uomo e d'artista riconosciuta in tutto il mondo, applaudita dal pubblico e dalla critica di ogni continente e di numerose generazioni. Per più di quarant'anni è stato protagonista in tutte le più importanti sale da concerto e nei festival europei, americani e giapponesi e ha suonato con le più celebri orchestre e i più grandi direttori, fra cui Abbado, Muti, Boulez, Thielemann, Rattle. Gli sono stati conferiti numerosi dei più importanti premi musicali internazionali: l'Ernst-von-Siemens Musikpreis, il Praemium Imperiale giapponese e il Royal Philharmonic Society Award, solo per citarne alcuni. Il suo repertorio si estende da Bach ai più rappresentativi compositori del XX secolo – Schönberg, Webern, Boulez, Nono, Stockhausen, Manzoni, Sciarrino – e comprende l'integrale delle Sonate di Beethoven. Ideatore del ciclo di concerti "Prospettive", che esplora un vasto repertorio che va da Gesualdo da Venosa a Sciarri-

no e che testimonia la sua profonda conoscenza della musica di ogni tempo, ne è stato protagonista, con altri musicisti di rilievo, a Tokyo, al Festival di Salisburgo, alla Carnegie Hall di New York, alla Cité de la Musique di Parigi, a Londra, a Vienna, al Festival di Lucerna, alla Scala di Milano e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Le sue interpretazioni su CD hanno ricevuto i più importanti premi discografici: Grammy, ECHO Klassik, Diapason d'or, Choc de la musique. Nel marzo 2020 DGG ha pubblicato la prima parte di un importante progetto legato alle ultime Sonate di Beethoven, dall'*op. 101* all'*op. 111*; il box comprende le *Sonate op. 109, op. 110 e op. 111* e un DVD live, che include anche una conversazione con Jörg Widmann sul tema dell'interpretazione di Beethoven e della musica contemporanea.

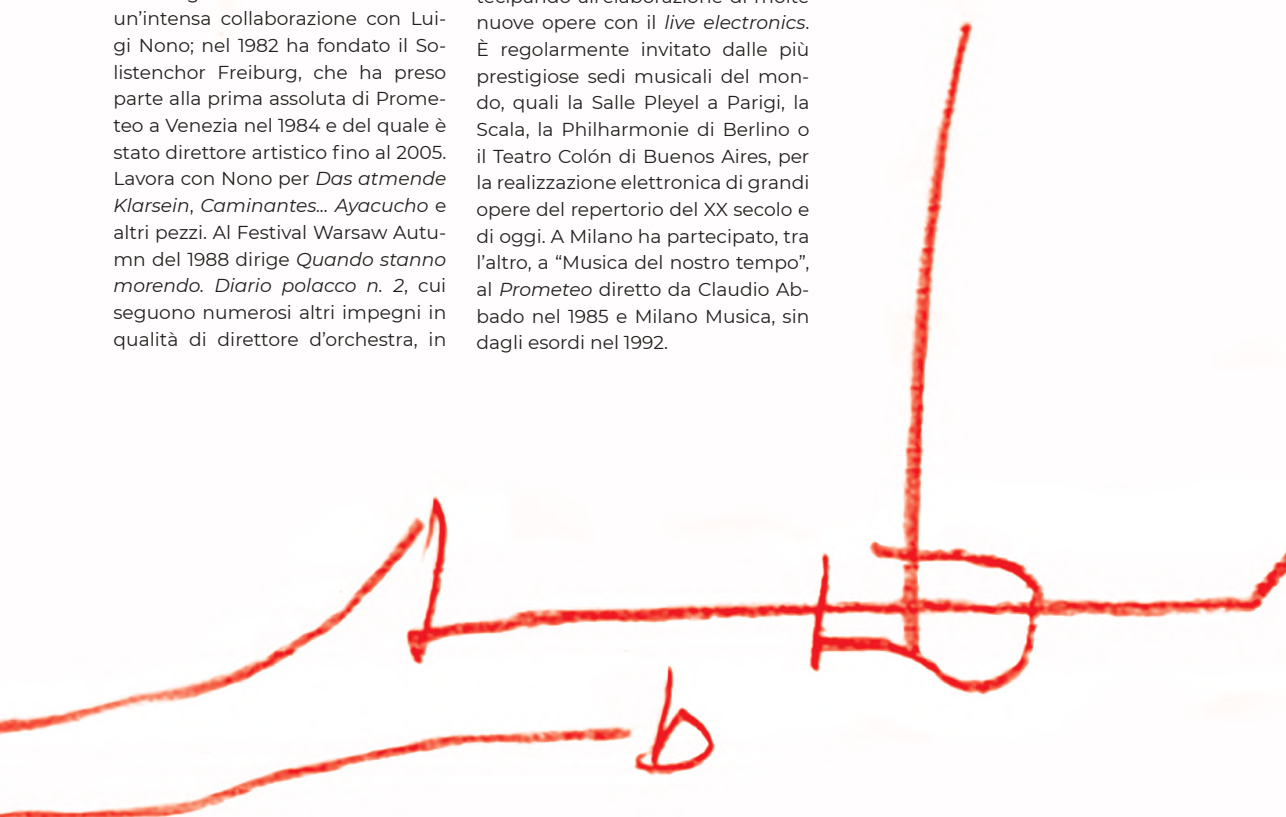


ANDRÉ RICHARD

Regista del suono

Compositore, direttore di coro e di ensemble vocali e strumentali, è anche musicista e interprete specializzato nell'esecuzione di live electronics. Nato a Berna, ha studiato al Conservatorio di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo, perfezionandosi in composizione con Klaus Huber e Brian Ferneyhough e in musica elettronica all'Experimentalstudio di Friburgo e all'IRCAM di Parigi. Successivamente ha insegnato al Conservatorio di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo, dove ha inoltre co-diretto per molti anni l'Institut für Neue Musik. Le sue opere sono eseguite nell'ambito di importanti festival internazionali. Negli anni Ottanta ha stretto un'intensa collaborazione con Luigi Nono; nel 1982 ha fondato il Solistenchor Freiburg, che ha preso parte alla prima assoluta di Prometeo a Venezia nel 1984 e del quale è stato direttore artistico fino al 2005. Lavora con Nono per *Das atmende Klarsein*, *Caminantes...* *Ayacucho* e altri pezzi. Al Festival Warsaw Autumn del 1988 dirige *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, cui seguono numerosi altri impegni in qualità di direttore d'orchestra, in

tutta Europa e non solo. Nel 2009, dopo Risonanze erranti a Venezia, realizza l'elettronica per l'opera *Al gran sole carico d'amore* al Festival di Salisburgo, con Ingo Metzmacher sul podio. Nel 2010, realizza l'elettronica dell'opera *...22,13...* di Mark Andre a Berlino e ad Amburgo, e il *live electronics* di *Erinnere dich an Golgotha* di Klaus Huber. Alla Biennale di Venezia del 2013 partecipa, con il Quartetto Arditti, all'esecuzione di *Helikopter-Streichquartett* di Karlheinz Stockhausen. Dal 1989 al 2005 è stato Direttore artistico dell'Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks di Friburgo, partecipando all'elaborazione di molte nuove opere con il *live electronics*. È regolarmente invitato dalle più prestigiose sedi musicali del mondo, quali la Salle Pleyel a Parigi, la Scala, la Philharmonie di Berlino o il Teatro Colón di Buenos Aires, per la realizzazione elettronica di grandi opere del repertorio del XX secolo e di oggi. A Milano ha partecipato, tra l'altro, a "Musica del nostro tempo", al *Prometeo* diretto da Claudio Abbado nel 1985 e Milano Musica, sin dagli esordi nel 1992.



Elaborazione grafica del dettaglio di uno schizzo di *.....sofferte onde serene...* (1976) di Luigi Nono; Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione



Francesca Verunelli. Foto di Julian Hargreaves,
Académie de France, Villa Medici.

AUDITORIUM SAN FEDELE

7

VENERDÌ 6 NOVEMBRE 2020
ORE 20

Quatuor Diotima

Yun Peng Zhao violino

Constance Ronzatti violino

Franck Chevalier viola

Pierre Morlet violoncello

Francesca Verunelli ⁽¹⁹⁷⁹⁾

Flowers#3 (dripping) (2019) — 18' ca.

per quartetto d'archi

Co-commissione Wittener Tage für neue Kammermusik (WDR),
GMEM Centre National de Création Musicale (Marsiglia, Francia),
Transit New Music Festival (Lovanio, Belgio), Milano Musica

Prima esecuzione in Italia

Béla Bartók ⁽¹⁸⁸¹⁻¹⁹⁴⁵⁾

Quartetto n. 3 (1927) — 17'

Luigi Nono ⁽¹⁹²⁴⁻¹⁹⁹⁰⁾

Fragmente-Stille, an Diotima (1979-80) — 35'

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Francesca Verunelli e Gianluigi Mattietti



Concerto inserito nel Palinsesto 2020
promosso dal Comune di Milano

in collaborazione con



FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

con il sostegno di

Bartók, Nono, Verunelli

Durante uno dei suoi tour concertistici in Germania, **Béla Bartók** ebbe l'occasione di ascoltare per la prima volta, nel luglio del 1927, la *Suite lirica* di Alban Berg. Questa scoperta fu un forte stimolo alla composizione del suo terzo quartetto per archi, che iniziò a scrivere poco dopo il suo ritorno a Budapest e completò quella stessa estate, a dieci anni di distanza dal suo precedente quartetto. Più breve e più sperimentale rispetto agli altri cinque, il *Quartetto n. 3* rivela non solo l'influenza di Berg, nell'uso dei timbri strumentali e nella struttura formale, ma anche quella di Bach e del contrappunto barocco, che il compositore aveva approfonditamente studiato in quel periodo. Questo lavoro mostra infatti una *texture* densamente cromatica, basata su una fitta polifonia imitativa, che rimarrà come tratto distintivo del linguaggio musicale bartokiano. È in un unico movimento, suddiviso in due parti principali (come già la *Sonata n. 2* per violino e pianoforte), ciascuna delle quali corrisponde allo schema tripartito esposizione-sviluppo-ripresa. Queste due parti, Moderato e Allegro, sono seguite da una ricapitolazione condensata della prima parte e da una coda, che è a sua volta una ripresa variata della seconda parte, per cui la forma complessiva si può riassumere in uno schema moderato-allegro-moderato-allegro. Bartók fonde insieme elementi tardo-romantici, espressionisti e folklorici, costruendo tutto il materiale a partire da cellule di poche note, creando catene di motivi, intrecciando micromelodie in un ordito assai complesso per la densità contrappuntistica, per le diverse modalità esecutive utilizzate (armonici, glissati, martellati, sul ponticello ecc.), per la stratificazione di

impulsi ritmici contrastanti e per alcune soluzioni bitonali. All'unità macroformale contribuiscono anche l'evoluzione generale dei tempi nelle due parti (la prima tende a rallentare, la seconda è invece pensata come una graduale accelerazione) e l'architettura tonale complessiva, che passa da una polarizzazione intorno al do# nella prima parte a una intorno al re nella seconda, e intorno al re# nelle due riprese. La prima parte si apre in un'atmosfera misteriosa, con un fugato basato su un motivo sinuoso, seguito da un secondo tema dal ritmo puntato. Lo sviluppo, introdotto da grandi accordi, rielabora il motivo principale, con una scrittura carica di tensione e ricca di imitazioni, fino a una conclusione (Lento) dove il primo tema si ripresenta raddoppiato tra violino secondo e viola, in una variante distesa e melodica che si dipana su un delicato accompagnamento delle voci esterne. La seconda parte si apre con un lungo trillo e grandi accordi pizzicati di viola e violoncello. Il tema principale, che ha il sapore di una danza popolare e un rapporto bitonale con l'accompagnamento, innerva tutta questa parte in diverse configurazioni, in forma di canone, in una polifonia a quattro voci (con inversioni del tema stesso), in una vera e propria fuga "sussurrata" (*piano e leggerissimo*), con i timbri che si trasfigurano attraverso glissati, suoni sul ponticello e col legno. Nella Ricapitolazione i temi sono trattati ancora in maniera contrappuntistica; e quando la tensione sembra disperdersi in un Lento, improvvisamente attacca la Coda con disegni velocissimi e ribattuti (sul ponticello) creando una trama vorticoso e spettrale sulla quale si ripresenta il tema danzante.

Ispirato alle poesie d'amore a Diotima di Hölderlin e composto tra il 1979 e il 1980 su commissione della città di Bonn per il XXX Festival Beethoven, *Fragmente-Stille, an Diotima* di **Luigi Nono** fu eseguito la prima volta a Bad Godesberg il 2 giugno 1980 dal Quartetto LaSalle. 52 frammenti poetici di Hölderlin punteggiano la partitura non come momenti evocativi, ma come intime risonanze, "attimi, frammenti, che hanno in loro stessi qualcosa di infinito, che in rapporto tra di loro (e liberati dal regolare susseguirsi delle parole del libro) formano un altro 'infinito' [...]. I frammenti di Hölderlin

dovrebbero vibrare in ognuno degli uomini del Quartetto LaSalle, indipendentemente dalla musica", nelle parole del compositore. Questi frammenti poetici suggeriscono una scrittura musicale discontinua, piena di silenzi (o di gradazioni dinamiche prossime al silenzio), fatta di legami sotterranei, di evoluzioni asincrone, di bolle sonore separate da lunghissime pause, con alcuni riferimenti a una *chanson* di Ockeghem, al primo dei *Quattro pezzi sacri* di Verdi e al *Quartetto op. 132* di Beethoven, di cui ricorre l'indicazione espressiva "mit innigster Empfindung".

Luigi Nono, *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980), partitura, p.17; Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

I FRAMMENTI, TUTTI DA POESIE DI F. HÖL

MA MOLTEPLICI

— IN NESSUN CASO DA
FRAMMENTI
— IN NESSUN CASO INDI

E SIL

MA MOLTEPLICI FRAMMENTI E

PER RISCOPRIRE ALTREMENTI
DI ALTRI

GLI ESECUTORI NE COLGANO
FANTASTICO E REALE, UNITA
E DELLA AUTONOMIA DELLA
DELICATA DELLA VITA INTE

BERLIN, INSCRITTI NELLA PARTITURA:

ESSER DETTI DURANTE L'ESECUZIONE
CAZIONI NATURALISTICHE PER L'ESECUZIONE

FINZI

SILENZI DI ALTRI SPAZI DI ALTRI CIELI,

IL POSSIBILE NON "DIRE ADDIO ALLA
SPERANZA"
SPAZI DI ALTRI

MOMENTI DI STUPORE **CIELI**

MENTE NELLA LORO AUTONOMIA

MUSICA, TESI A UN' "ARMONIA
ZIONE".

È invece l'armonia al centro degli interessi musicali di **Francesca Verunelli**, un interesse declinato in maniera diversa nei suoi tre quartetti per archi. Nel *Quartetto n. 1* (2012) aveva cercato di eliminare ogni elemento residuo di retorica classica, focalizzando la composizione sull'armonia intesa come relazione tra aggregati percepibili, quindi sul recupero di un'idea di "ritmo armonico", con una maniera narrativa giocata sui meccanismi di attesa propri dell'ascolto musicale; il *Quartetto n. 2* (2015) era invece giocato su continue metamorfosi dei materiali, posti in contesti armonici sempre diversi e microtonali, che permettevano di giocare ancora con la percezione, sfruttando concatenazioni accordali create a partire da una sorta di "cristallo armonico" e su armonie incomplete che venivano di volta in volta ricontestualizzate. Il terzo quartetto (2019), intitolato *Flowers#3 (dripping)*, approfondisce questa ricerca di un'armonia microtonale riprendendo un precedente lavoro per violoncello solo, *Ultimi fiori* (2017), dove la Verunelli dava forma a una sorta di canzone, una trenodia, che partiva lenta e sospesa per poi animarsi fino a un punto di tensione estremo. In questo quartetto, dedicato all'amica Ina Maria Rheber, prematuramente scomparsa, la Verunelli esplora la microtonalità da una prospettiva molto diversa sia rispetto allo spettralismo, sia rispetto alla *just intonation* classica di compositori come Harry Partch, Ben Johnston, James Tenney. Usa due spettri distinti che "battono" perché sono a distanza di soli 30

cents (un po' meno di un quarto di tono), accordando tredici delle sedici corde del quartetto su diverse parziali della prima serie armonica, le altre tre su parziali della seconda. Il gioco di armonici, così allargato, offre un serbatoio molto vasto di suoni microtonali, che vanno suonati sempre senza vibrato, con una cura attentissima alle modalità di pressione dell'arco, con arcate lunghe e lente che generano sonorità sporche, instabili, ma di grande forza drammatica. Le strutture contrappuntistiche sono organizzate non come nuvole di suoni in movimento, ma sulla base di precise relazioni armoniche, con una loro sintassi quasi beethoveniana. Il pezzo inizia con una sorta di lungo corale, lento, straniante (*unreal*), con un'inequivocabile indicazione esecutiva per i quattro archi: "morto, senza alcuna espressione o variazione interna nella qualità del suono e nella dinamica". In questa trama polifonica, che si muove lentamente verso l'acuto e che a tratti sembra più il suono di una fisarmonica che di un quartetto, si innestano quasi impercettibilmente piccoli glissati, note ribattute, pulsazioni, graduali metamorfosi timbriche, suoni aspri (*crushed, scratched*), che insieme trasformano l'ordito in una trama piena di microfratture, fino al culmine nella sezione finale dominata da un lunghissimo suono distorto del violoncello, come un urlo disperato che emerge con forza sullo sfondo di strutture armoniche chiare degli altri strumenti, simili a quelle iniziali.

Gianluigi Mattietti

Il *dripping*... be', se capita, capita; non dipende minimamente dal tuo lavoro. Il *dripping* dimostra semplicemente che non stavi cercando di controllare il tuo lavoro, ma che esso stava sviluppandosi autonomamente, e, se sgocciola, questo fa parte della sua evoluzione naturale. Penso che i materiali vadano controllati in una certa misura, ma è importante lasciare che essi abbiano una sorta di potere autonomo, come la forza naturale della gravità: se dipingi su una parete, la forza di gravità farà colare e sgocciolare la pittura; non c'è motivo di opporvisi. Diventa parte della tua esperienza, parte dell'azione che stai compiendo, anche perché molte cose documentano un particolare momento: fare un passo indietro e modificare successivamente significherebbe modificare quel momento e manipolare qualcosa di molto immediato e fresco.

Keith Haring (Bordeaux, 16 dicembre 1985)

Quando ho letto queste parole, mi hanno colpito, perché devo dire che in qualche modo avevo sempre pensato il contrario. Il potere dell'arte consiste anzitutto nella sua capacità di tradurre con significativa approssimazione l'infinita della vita entro una griglia di limiti stabiliti: l'atto di convogliare dolorosamente tale infinita in una forma controllata, rendendola così "visibile". Ma mi sono trovata a misurarmi con l'ineadeguatezza e l'impotenza del gesto artistico rispetto alla vita. Pertanto, il *dripping* di cui sto parlando non è quello finale del gesto artistico, bensì quello della vita, che va oltre il gesto artistico: il *dripping* che sempre ha luogo e sempre va oltre il "dipinto", e che non possiamo uguagliare o rispecchiare in alcun modo prestabilito, per quanto ci proviamo. Questo quartetto continua (in linea col mio lavoro precedente) a esplorare molto sottilmente strutture armoniche microtonali entro la cornice del mondo acustico strumentale tradizionale. In effetti, praticare questo genere di precisione nell'intonazione (ogni nota è scritta con la sua precisa deviazione matematica microtonale in *midicents*) per mezzo di strumenti acustici e di tecniche esecutive standard è molto difficile. In questo caso ho fatto uso di molti nodi delle accordature aperte per avere una gamma microtonale molto dettagliata, accessibile eseguendo armoniche naturali estese. Tredici delle sedici corde sono intonate secondo una parte di una medesima serie armonica in si bemolle basso. Le altre tre sono intonate in modo tale da rappresentare una controparte armonica dialettica. Tutti i nodi – che siano toccati lievemente (posizione armonica) o premuti – formano la griglia attraverso la quale questa musica si realizza. Questo pezzo commemora ed è dedicato a Ina Maria Rheber, una delle mie più care amiche, morta prematuramente e tragicamente nella primavera del 2018. È un piccolissimo omaggio a questa persona straordinaria, della quale ho avuto l'immenso privilegio di essere amica.

FLOWERS #3 (DRIPPING)

30

Vln 1

30

IVC p4 +32c

IIIc p7 -48c

8^{va}

IVC p4 +32c

IVC p3 +34c

IVC p4 +32c

pp *p*

Vln 2

30

IVC p2 -32c

IVC p3 -30c

IVC p2 -32c

IIIc p2 +4c

IVC p4 -32c

Vla

30

IVC p4 +36c

IIIc p3 -14c

IVC p5 +22c

IVC p6 +38c

Vc

30

IC p2 -32c

IIc p4 -14c

IVC p10 -14c

IVC p12 +2c

Francesca Verunelli, *Flowers #3 (dripping)*

The image displays a musical score with several intervals marked in boxes and ovals. The intervals and their cent values are:

- IVC p6: +34c
- IVC p3: +34c
- IVC p5: -46c
- IVC p3: -30c
- IVC p2: -32c
- IVC p7: +4c
- IIIc p3: -14c
- IIIc p12: +4c
- IVC p14: -32c

QUARTETTO DIOTIMA

Fondato nel 1996 da quattro diplomati del Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse di Parigi, è presto diventato uno degli ensemble più richiesti al mondo. Il suo nome riflette la doppia identità musicale del Quartetto: fa infatti riferimento al Romanticismo tedesco (Hölderlin chiama così l'amore della sua vita nel suo romanzo *Hyperion*), ma anche a un brano fondamentale della musica contemporanea, *Fragmente-Stille, an Diotima* di Luigi Nono. Il Quartetto ha collaborato intensamente con alcuni dei più importanti compositori del XX secolo, tra cui Pierre Boulez e Helmut Lachenmann. Commissiona o ispira regolarmente nuovi brani ai più brillanti compositori del nostro tempo, quali Toshio Hosokawa, Miroslav Srnka, Alberto Posadas, Mauro Lanza, Gérard Pesson, Rebecca Saunders e Tristan Murail; non trascura tuttavia il repertorio dei grandi compositori dell'Otto e Novecento, in particolare Beethoven, Schubert, la seconda scuola di Vienna (Schönberg, Berg e Webern), Janáček, Debussy, Ravel e Bartók. Le interpretazioni del Quartetto sono unanimemente acclamate dalla critica e le loro incisioni hanno ricevuto importanti premi, tra cui due Diapason d'or de l'an-

née, uno Choc de l'année di "Classica", un ffff Télérama. Nel 2016 è stata lanciata la "Diotima Collection", dedicata ai lavori dei più noti compositori contemporanei; ai primi due CD della collana, dedicati a Miroslav Srnka e ad Alberto Posadas, sono seguiti ritratti di Gérard Pesson, Enno Pope e Stefano Gervasoni. Dal 2008 la formazione è quartetto in résidence della Région Centre-Val de Loire, dove segue anche laboratori artistici e pedagogici; inoltre ha creato una stagione di concerti per quartetti d'archi a Orléans e tiene masterclass per giovani compositori e quartetti di tutto il mondo all'Abbazia di Noirlac. Durante la stagione in corso, eseguirà in prima mondiale un otetto di Eric Tanguy, un quintetto per due violoncelli di Enno Poppe e un quartetto di Oscar Bianchi, e si esibirà alla Philharmonie di Berlino, alla Elbphilharmonie di Amburgo e in altre città della Germania. Il Quartetto Diotima è sostenuto dalla Direzione Regionale degli Affari Culturali Centre-Val de Loire e riceve regolarmente il supporto dell'Institut Français, della Spedidam, del Fonds pour la Création Musicale, dell'Adami e di sponsor privati.



Salvatore Sciarrino e Quartetto Diotima, Festival Milano Musica 2017. Foto di Margherita Busacca.



Andrej Tarkovskij sul set di *Stalker*.

AUDITORIUM SAN FEDELE

8

LUNEDÌ 9 NOVEMBRE 2020

ORE 20

Andrej Tarkovskij

Stalker (1979)

Proiezione con acusmonium

Dante Tanzi, regia del suono

“Mi hanno sovente domandato cos'è la Zona, che cosa simboleggia, e hanno avanzato le interpretazioni più impensabili. Io cado in uno stato di rabbia e di disperazione quando sento domande del genere. La Zona è la Zona, la Zona è la vita: attraversandola l'uomo o si spezza o resiste. Se l'uomo resisterà dipende dal sentimento della sua dignità, dalla sua capacità di distinguere il fondamentale dal passeggero.”

Andrej Tarkovskij

Da un'intervista al regista, in A. Tarkovskij,
Scolpire il tempo, Ubulibri, Milano 1988, p. 178.

In collaborazione con

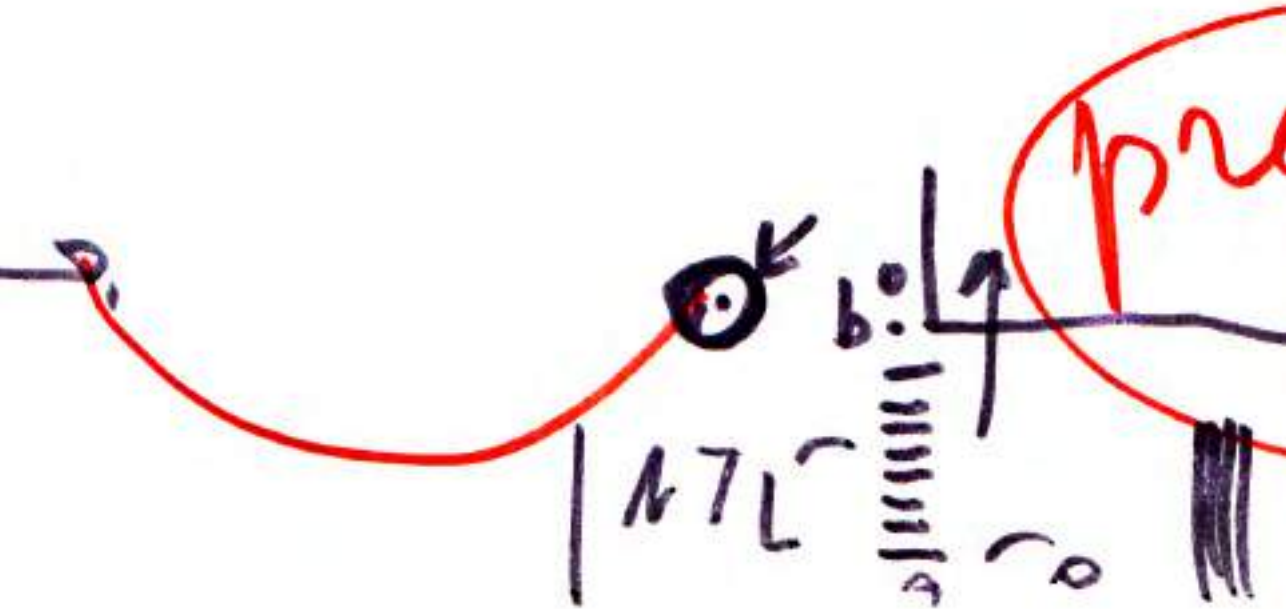


nell'ambito della Stagione INNER_SPACES#7

Lo scopo della proiezione con il sistema audio spazializzato dell'acusmonium non è quello di creare effetti fonici speciali o di aggiungere sonorità non previste dal regista: si tratta invece di rendere più percepibile l'unità immagine/suono nell'esperienza cinematografica. Il cinema non è una realtà artificiosa, non è neanche un linguaggio di sintesi tra le varie arti, è piuttosto una realtà esperienziale, come spiegava il regista russo: "Una persona va al cinema per cercare un'esperienza di vita, perché il cinematografico, come nessun'altra forma d'arte, allarga, arricchisce e concentra l'esperienza effettiva dell'uomo, e, per questo, non solo l'aumenta ma la rende, per così dire, più lunga, decisamente più lunga. Ecco dunque dove risiede l'effettiva forza del cinema".¹ L'acusmonium integra maggiormente l'elemento sonoro con l'immagine, creando all'interno della sala uno spazio acustico nuovo. Così l'insieme ha più unità, un'unità

intesa come fedeltà alla realtà, e al tempo stesso la realtà del cinema è più presente, più vicina allo spettatore, più reale e naturale, seguendo un principio di Tarkovskij: "l'immagine cinematografica può incarnarsi solo in forme fattuali, naturali, di vita percepita attraverso la vista e l'udito". Ma va sottolineato che tutto questo è al servizio degli interessi maggiori del regista. Da una parte, la questione del tempo: "La specificità del cinema è una scultura del tempo. [...] Il cinema usa la realtà (poiché il tempo è la realtà), usa le immagini del tempo che scorre". Dall'altra, il pensiero di Tarkovskij è aperto alla ricerca della profondità delle cose, al senso nascosto della realtà: nell'artista, appunto, "si manifesta l'istinto spirituale dell'umanità, e nella sua opera l'aspirazione dell'uomo verso l'eterno, il trascendente, il divino, sovente a dispetto della natura peccaminosa del poeta stesso".

¹ Questa citazione e le seguenti sono tratte da A. Tarkovskij, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, a c. di A. Ulivi e A. Tarkovskij, Rizzoli, Milano 2012.



DANTE TANZI

Regista del suono

Diplomato in Musica elettronica e Tecnologie del suono al conservatorio "G. Verdi" di Como, nel 2009 ha seguito uno stage sull'interpretazione del repertorio acusmatico con Denis Dufour e Jonathan Prager. Dal 2012 collabora col centro culturale San Fedele di Milano, curando la diffusione spazializzata del suono con l'acusmonium SATOR nell'ambito delle rassegne dedicate alla musica acusmatica, alla videoarte e al Cin'acusmonium. A partire dal 2011 ha curato la programmazione dei concerti di musica acusmatica per diverse edizioni del Festival 5 Giornate (Milano) e per oltre 40 concerti dell'acusmonium mobile AUDIOR. Nel 2019 è stato invitato a Malmö (Svezia) a eseguire un programma di musiche di François

Bayle, Marc Favre e Erik Mikael Karlsson per i festival *Sound Spaces* e *Intonal*. Co-fondatore dell'associazione Audior (www.audior.eu), ha curato la pubblicazione su CD di cinque album di musica acusmatica ("The obs * акусма AUDIOR series") e ha tenuto laboratori di spazializzazione del suono presso conservatori, scuole di musica, teatri e centri culturali. Dal 1985 al 2009 ha lavorato presso il LIM, il Laboratorio di Informatica Musicale dell'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato articoli su "Leonardo Music Journal", "Organised Sound", "Leonardo", "Crossings", "De Musica", "Interface" e "Contemporary Music Review". Fa parte della giuria del Prix Russolo. Sue composizioni sono state eseguite in Italia e all'estero.



Dante Tanzi
Fine (1) ++ di (2)

Elaborazione grafica di un dettaglio della fotocopia annotata dell'autografo de *La lontananza nostalgica utopica futura*. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer (1989) di Luigi Nono; Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.



Giorgio Netti

GIOVEDÌ 12 NOVEMBRE 2020
ORE 20

mdi ensemble

Lorenzo Gentili-Tedeschi, Lorenzo Derinni violini

Paolo Fumagalli viola

Giorgio Casati violoncello

Giuseppe Silvi ingegnere del suono

Giorgio Netti ⁽¹⁹⁶³⁾

Ciclo dell'assedio (2001/08)

Prima esecuzione integrale in Italia

) place (— 27'

per quartetto d'archi

rinascere sirena — 21'

per trio d'archi

inoltre — 12'

per due violini

tête — 8'

per violoncello solo (senz'arco) e voce preregistrata

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione
con Giorgio Netti e Gianluigi Mattietti

in coproduzione con



nell'ambito della rassegna
Sound of Wander

in collaborazione con



“Ho cercato di fondere intuizione iniziale, pratica strumentale e struttura in un unico spazio ideale, la forma, all'interno della quale ogni momento distinto poteva essere percepito sia come singolarità irripetibile che (come) materializzazione localizzata di una forza coesiva più ampia, che nutre ed è alimentato da quell'attitudine dell'attenzione praticata.”

Ciclo dell'assedio

Il “Ciclo dell'assedio” (2001-2008) è un lavoro che a partire dalla formazione tradizionale del quartetto d'archi, in relazione ai ruoli differenti che i due violini, la viola e il violoncello hanno interpretato nella storia-memoria del quartetto, ne approfondisce alcune delle possibili dinamiche interne.

Ogni parte è eseguibile separatamente; nell'integrale l'ordine sarà: *)place* (per quartetto d'archi; *rinascere sirena* per trio d'archi (violino, viola, violoncello); *inoltre* per due violini; *tête* per cello solo (senz'arco) e voce pre registrata.

È un progetto d'ascolto allargato, che vorrebbe suggerire ulteriori spazi musicali dentro e fuori ciò che abitualmente è considerato musica. Dopo il quartetto iniziale, ogni pezzo ne scompone progressivamente l'organico, radicalizzando la specificità delle singole parti fino al solo finale, ancora più solo per il fatto di non usare l'arco.

L'oggetto dell'assedio al quale il ciclo si riferisce è la zona del *ponticello*, inteso come il luogo in cui lo spazio acustico del quartetto d'archi, addensandosi logaritmicamente, precipita: un “orizzonte degli eventi” musicale che precede l'acustico buco nero dello spazio sonoro quotidiano, il cosiddetto rumore. Lavorando sulla soglia fra i due, il ciclo mira ad ampliarne le relazioni possibili, per arrivare a poter esercitare in qualsiasi occasione un ascolto più interno, personale, meno condizionato dalle categorie estetiche riconosciute.

)place (per quartetto d'archi (2001-2002)

“Tutto quindi è fra parentesi tranne il luogo in cui accade.”

place è un luogo, è un luogo attorno al quale l'abitato si sviluppa è un centro, non necessariamente l'unico, caratterizzato dal suo essere vuoto, puro spazio conquistato e lì protetto, in cui è impossibile mettere radici ma del quale ogni umana radice si nutre; *place* è una piazza, una piazza attraversata: mi è sembrato di sentire la forza di una piazza nel suo abbraccio, nella capacità di contenere, orientando senza costrizione tutto ciò che è di passaggio

la piazza non è un punto, la piazza è un vuoto, un vuoto condiviso e circoscritto

è lo spazio disponibile all'incontro degli uomini fra loro e soprattutto, all'incontro tra natura e artificio; lì è l'aprirsi alla distanza da un progetto contenuta: dove il disperso si raccoglie, il mobile frammento

torna a fare parte di un mosaico, diventa flusso che rallenta e si distende tracciandone i contorni la piazza anche contiene, dall'opaco al trasparente uno spessore, un volume: la piazza è base, solido suolo, fondo, chiama per questo all'altezza, ce la indica

la piazza dunque tace, è un timpano teso che nell'ascolto si fa suono) *place* (l'inversione degli estremi mette fra parentesi l'infinita scansione degli istanti attraversanti per tentare di risalire a una loro possibile matrice: tutto quindi è fra parentesi tranne il luogo in cui accade, perché a partire da quello si orienta e rinasce

) (due ali, due orecchie, due ponti e un luogo in mezzo: il corpo umano/strumentale con la sua memoria, le risonanze lì contenute che con gli anni diventano materia, vita a sua volta

il dentro, il dentro del fuori, il fuori, il fuori del dentro, quattro di un cerchio, la piazza

la materia del quartetto d'archi, la memoria, il materiale: il legno sottile, cuore cavo della cassa, vivo, d'ombra e luce, interno-esterno, in attesa del contatto, pronto e

l'arco come mediazione, crine, crinale, profilo, confine, limite mobile, misura, come organo di senso strumentale senza il quale tutto tace, indistinto, compatto; l'arco è il tatto, ha un palmo e un dorso, un interno e un esterno, due facce quindi, la seconda è quella antica, estrema, per niente duttile, legnosa (il legno): tiene insieme memorie precedenti alla cultura scritta e forse proprio per la forza di questo suo tenere assieme *tende* la cultura successiva (il crine), ne radica il suo diventare esperienza, mediazione dicevo

nel legno è la faccia antica che parla e tutto diventa rugoso, s'ispessisce, la materia è sollecitata ad aprirsi: lì la corda chiama il metallo, tutti i metalli di cui il nostro quotidiano è abitato, a cui il nostro quotidiano è abituato; la corda è tesa, è un filo d'equilibrio, una lama

e il ponticello, un ponte che copre la distanza fra le corde, unendole: quattro corde accordate per risuonare l'una dell'altra, quattro strumenti accordati per contenersi, divisi, sul ponte aereo della risonanza; questa del ponte è un'immagine antica, musicalmente e non solo, il novecento ha cercato di esplorarne nel dettaglio le radici; credo che la sua forza continuamente attuale stia nell'essere il ponte, un terzo luogo fra i due che unisce, un luogo altro, sospeso, forse il luogo stesso dell'estraniamento: non si tratta di esplorare le diverse abitudini del paese vicino, su un ponte non ci sono abitudini, solo il vuoto sottostante, da un soffio colmato

a parte lo spiazzamento, il "fuori gioco" dell'inizio, nel procedere di) *place* (ci si presenta una materia sonora incandescente, accettata per intero nella sua vitale complessità, grumosa e inusualmente fluida, in cui è difficile trattenerne (inscatolare, incasellare) qualcosa se non il flettere continuo appunto, il trasformarsi, o in altri termini, la tentata continuità fra luoghi acustici molto differenti che presuppone un'inspiegabile confidenza con l'incertezza e l'apparente inclassificabilità di quel mondo sonoro. Si intuisce una

corrente attraversante, un'energia che anima i suoni da dentro i suoni stessi, un ascolto dietro il nostro ascolto (di ascoltatori), un ascolto *prima*, praticato e poi compositivamente riscoperto e modellato.

rinascere sirena per trio d'archi (2003-2004)

“Il canto delle sirene non è una melodia ma uno stato energetico, un potente magnete che attrae l'elemento a lui affine contenuto nel corpo momentaneamente di passaggio.”

Un corpo (violoncello), due code (violino e viola), l'elemento fluido, lo spazio marino, denso, che in profondità rimane e in superficie torna; il canto delle sirene non è una melodia ma uno stato energetico, un potente magnete che attrae l'elemento a lui affine contenuto nel corpo momentaneamente di passaggio. La sua leggendaria melodiosità è un prestito visivo, un'immagine sonora derivata dalla tarda sinuosità di un corpo mezzo donna e mezzo pesce che originariamente coincideva con la ben più terrificata arpia, mezzo donna e mezzo uccello.

Le sirene chiamano, ri-chiamano l'attenzione a un passaggio, sono la soglia mobile di un limite ritenuto invalicabile: non si sa esattamente dove sia ma non ci si arriva per caso, tutt'attorno da sempre è calma di mare, ci si avvicina a remi. I loro prati e rive erano popolati di scheletri, il loro canto cancellava l'individualità disperdendo insieme al vento le durate, i ritmi personali, il movimento; dopo aver attratto chi di lì passava lo disattivavano, abbandonandolo inerte al riflusso del tempo e le maree.

A questa disperante perdita dell'io, contemporaneamente altre esperienze su altri meridiani ad altre latitudini suggerivano l'esistenza di una coscienza più profonda di quella individuale, per arrivare alla quale bisogna, dopo averlo compreso, superare il ritmo personale e ciò che apparentemente lo struttura caratterizzandoci. Attraversata l'inevitabile stasi, si ritrova al di là un'azione più ampia, meno o per nulla influenzata da cause contingenti e quindi più libera di esprimere l'originaria energia motrice, forse matrice.

Ulisse, legato al suo pennone, sta a cavallo fra le due concezioni, teme l'annullamento ma non vuole farsi sordo al richiamo e preferendo impedirsi una qualsiasi risposta, solo, solitario, ascolta.

Il trio nasce/rinascere dal quartetto d'archi che immediatamente lo precede; dal plurale sirene al singolare sirena, le voci diventano una, tre in una, tornando con il pensiero a quelle voci che gli antichi così distintamente sentivano parlare/cantare in loro: nell'unica molteplicità del loro canto il pezzo accetta di esporsi, così per come oggi lo sento, all'attrazione e il pericolo di un richiamo che nei secoli ha messo alla prova i naviganti di ogni mare. Da un lato l'idea di simultaneità, compresenza come prodotto di una verticalità che fonda i luoghi e di un'orizzontalità che li esplora, dall'altro la mediazione possibile fra l'assenza di scansione (di tanta musica contemporanea) e la pulsa-

zione ipnotica (tipica della musica giovanile), entrambe facce, anche se diverse, dello stesso tempo infinitamente esteso nel quale le sirene vorrebbero farci scomparire. Annullamento, azzeramento, assenza, come perdita oppure come superamento, essenza.

In questo lavoro la qualità del movimento viene generata da una trama di stati energetici, arrivando a essere partitura per velature successive contemporaneamente ogni volta nella sua totalità. La velocità di trasformazione, associata alla discontinuità che caratterizza il trio, mostra un prodotto frammentato, incandescente, a tratti anche violento, in bilico, sempre in divenire; eppure, una importante forza coesiva interna credo sia altrettanto evidente. Spesso il discorso, contraendo il processo di trasformazione, si interrompe e salta, rinunciando a fermarsi su questa o quella immagine raggiunta: la forma nella sua intera durata vorrebbe ricondurre la frammentazione, che da quel procedere deriva, a una più complessa discontinuità, ascoltata mentre esplora un sistema di cicli concentrici fra loro comunicanti. La discontinuità così progettata non è un aggregato più o meno casuale di interruzioni, ma una mappa dei possibili passaggi fra i differenti cicli, nel tentativo di ritrovare l'ulteriore continuità all'interno della quale anche la discontinuità è contenuta.

La ricerca qui si concentra sull'energia necessaria all'azione, sulle differenti qualità di un'unica energia che si manifesta in infiniti modi; il percorso del pezzo, nel sospendere il possibile sviluppo di ogni singola modalità, vorrebbe proporre un'esperienza più diretta di quell'energia: riconducendo continuamente l'attenzione dallo sviluppo locale alla potenzialità generale, vorrebbe rinascere ogni istante. Nel cercare lo stato nascente ho coltivato l'idea di un potente orientamento che dal fondo ci chiama, l'idea di un senso più grande che se non rinnoviamo costantemente ci sfugge.

inoltre per due violini (2005-2006)

“Nel comporre ho cercato di plasmare internamente la complessità del suono ascoltato.”

Qui tutto si comprime, diventa soglia; inoltre è dentro (*in*) e al di là (*oltre*) del quartetto: è il tentativo di trovare dall'interno, nella memoria sonora dello strumento stesso, una nuova origine, un nuovo luogo dell'ascolto; quel luogo è lo sgorgare, il fondersi di infiniti istanti nascenti in un'unica corrente.

Nel comporre, ho cercato di plasmare la complessità del suono ascoltato, rispettandone la materica fluidità e senza spezzare il suo tempo in segmenti; è l'esperienza di un'energia che da sempre già abita il violino e, di soglia in soglia, continuamente si trasforma. Ho cercato di incanalare quell'energia in un percorso che la rendesse percepibile senza snaturarne l'essenza: l'energia che abita i violini di Corelli, Tartini, Vivaldi, certo non citazioni né dirette né indirette ma l'imprevedibile vitalità delle loro articolazioni (tremoli, arpeggi, ribattuti, sincronie e fioriture improvvisate) che hanno fatto della scuola italiana, elettrica *ante litteram*, un irraggiungibile modello di virtuosismo strumentale; poi la tensione, il vuoto attorno e dentro alla costruzione delle frasi, le imitazioni, i pedali, la continua sovrapposizione delle corde...

Come osservando una sorgente, lo sguardo viene continuamente catturato dalla direzione del moto discendente e subito risale; il mio lavoro, soprattutto in questo duo (in-oltre, appunto), tenta di rimanere vicino alla “sorgenza” circoscritta, senza scivolar via per i solchi già segnati, più interessato alla qualità dell’energia affiorante che non alle sue possibili applicazioni. Il duo è pensato come unità complessa: strumento preparato e strumento puro, estraneità e tradizione dell’uno e dell’altro si fondono in una comune articolazione che vorrebbe trascendere entrambi gli stati.

Provenendo da un soffio raccolto nella sordina, *inoltre* è diventato il continuo tentativo di riavvicinare al “mondo intonato” un materiale sonoro, un’esperienza acustica che da altrove proviene; se nel quartetto e nel trio le altezze erano uno degli stati possibili del tutto, qui diventano un ponte alla tradizione strumentale trasfigurata. Il pezzo porta a uno stato incandescente la materia e nel suo ribollire riappaiono articolazioni, frammenti, incubi, divagazioni, che nel fondere diventeranno infine tutt’altro: una voce-violino, un *suono/uomo* sacro nella sua unicità, senza più articolazione, teso, sospeso, sullo sfondo elettrico, estremo, custodito; cuore svelato del ciclo che diventerà nel violoncello solo (*tête*) “testa vivente”. Allo stesso tempo un violino più antico e più moderno, un voce doppia che può contenere *anche* il risuonare di se stessa; forse un canto, più antico.

**tête per violoncello solo (senz’arco)
e voce preregistrata (2008-2009)**

“The shortest, sharpest and most enigmatic piece, because it is driven by a more ancient voice, perhaps an ancestor.”

tête si potrebbe metaforicamente definire il ponticello stesso dell’intero “Ciclo dell’assedio”: il pezzo più breve, più tagliente, più enigmatico, nel suo lasciarsi guidare da una voce più antica, forse un antenato, sempre al limite fra musica e parola. Il titolo viene da quella testa che poggia sul concavo dirupo della *Place, trois figures, une tête* (1950) di Alberto Giacometti, scultura e artista che hanno accomo pagnato l’elaborazione poetica del mio lavoro in questi anni.

L’idea nasce appunto dall’ascolto della sua voce, in un estratto di poco più di due minuti da un’intervista, ennesima formulazione in divenire di un pensiero che fa da sfondo a tutto il suo lavoro post-surrealista. Nonostante l’apparente estemporaneità del discorso, l’ascoltarla per me è stato come incontrare un testamento artistico che riunisce il suo, il mio e il lavoro di chiunque sia interessato all’arte come strumento di trasformazione. È stato come ritrovare la scatola nera, la registrazione dell’estremo carico di un vissuto compresso negli ultimi istanti prima della cesura definitiva.

Non essendo stato scritto, non si può neanche definire testo: l’audio di riferimento è un pensiero colto nel suo divenire espressione verbale

e, proprio per questo, con le sue caratteristiche acustiche ancora molto evidenti. Un francese “montanaro”, aderente all’instabilità ossessiva del pensiero che lo genera e scolpito in totale assenza di retorica.

L’ascolto analitico, l’esattamente *come* di questa voce parlante, ha poi generato molteplici livelli di strutturazione, che mi sono serviti a orientare complessivamente il lavoro strumentale. Il pezzo è la sintesi di un ascolto bifocale: dalle qualità “strumentali” della voce verso le qualità fonatorie dello strumento. Lo strumento ascolta se stesso nella voce e la voce si ascolta nello strumento, dando vita a un processo di identificazione e superamento reciproco che vorrebbe condurre la musica fin sulla soglia del parlato: un parlato che a sua volta intuisco come il *ponticello* di ogni musica.

L’assenza dell’arco ricerca, più che uno strumento amputato, uno strumento radicalizzato, l’antenato del violoncello nel violoncello: penso ai primi archi musicali, una corda tesa fra le due estremità di un ramo flessibile, poi l’aggiunta di un corpo risonante e un piccolo anello metallico sulla corda che arricchisse il suono di un ronzio, un sibilante antenato. Prima estensione di una voce incerta che stupita si accompagna (che stupita sia, compagna), più che uno strumento era/è una bocca strumentale, un *talking cello*. La musica si comprime così nello spazio ristretto della sola articolazione consonantica. Nessuna vocale, niente canto, assenza di mediazione d’arco, solo il contatto diretto fra le dita e i luoghi strumentali, al di là della risonanza direttamente verso i “nomi”, quella parola antica, più potente che, prima ancora della sintassi, nella specificità acustica del nominare, fisicamente generava.

MDI ENSEMBLE

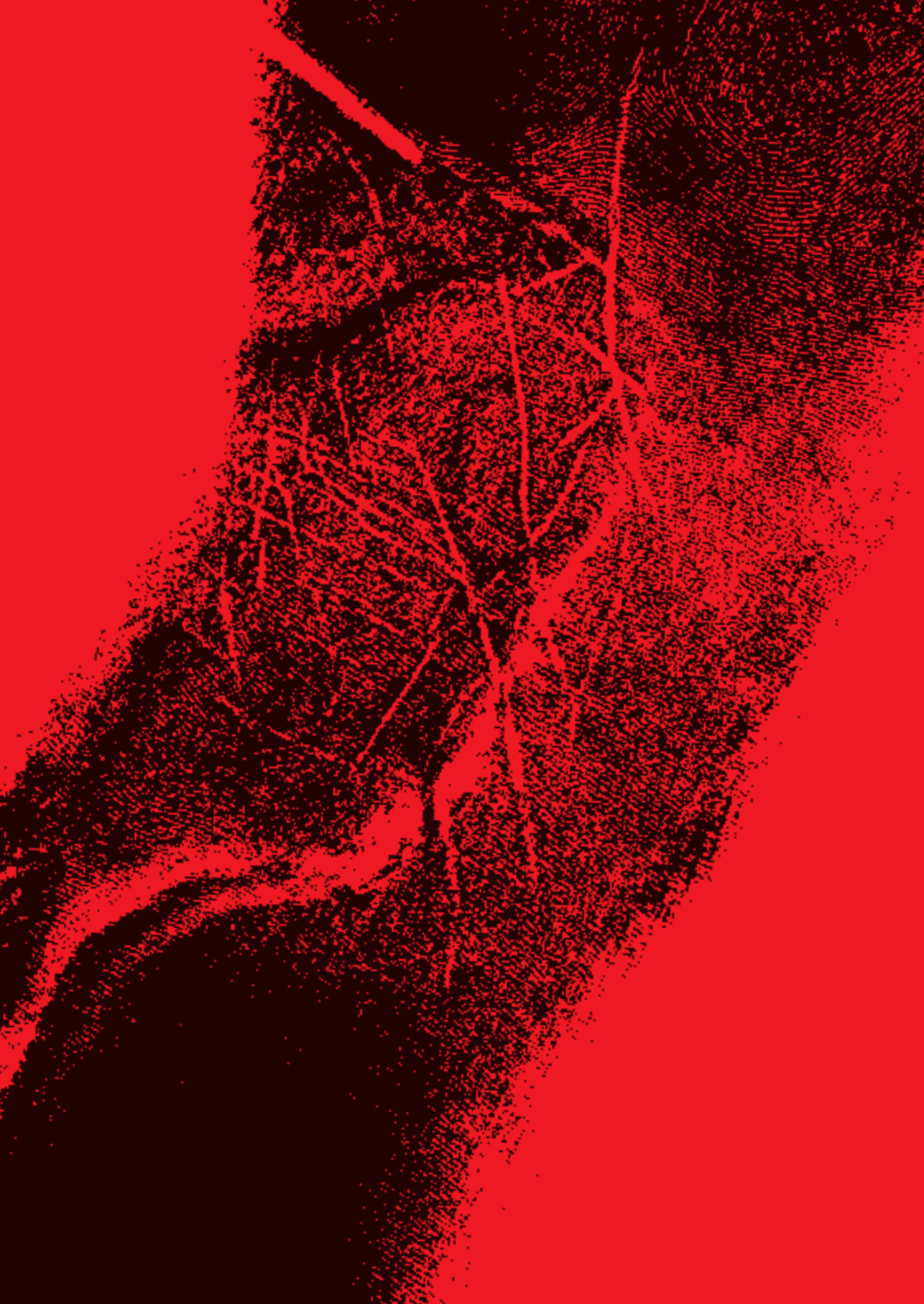
Biografia a pagina 87

GIUSEPPE SILVI

Ingegnere del suono

Giuseppe Silvi è professore di Elettroacustica al Conservatorio di Musica “N. Piccinni” di Bari. Si è formato al Conservatorio di Musica “S. Cecilia” di Roma, dove ha studiato musica elettronica con Giorgio Nottoli, Nicola Bernardini e Michelangelo Lupone, diplomandosi nel 2015. Fondamentali per la sua crescita artistica sono stati gli studi con Piero Schiavoni ed Enzo Filippetti, il perfezionamento con Alvise Vidolin ai corsi dell’Accademia Chigiana (2016) e la partecipazione in qualità di coordinatore e regista del suono alle dieci edizioni di EMUFest, il Festival Internazionale di Musica Elettronica di Roma. Collabora con i Conservatori di Roma, Piacenza

e Genova per le discipline di Informatica Musicale ed Esecuzione, curando con particolare attenzione problematiche di sostenibilità e interpretazione del repertorio. È compositore, specializzato in produzione e registrazione audio ambisonics e suoi lavori sono state eseguiti nei principali festival internazionali. Collabora attivamente con Roberto Fabbriciani, Alessandro Sbordoni e Giorgio Netti. Svolge attività di ricerca per il Centro Ricerche Musicali di Roma diretto da Michelangelo Lupone, progettando sistemi di ripresa, ascolto e software per la sala da concerto.



LUNEDÌ 16 NOVEMBRE 2020
ORE 15-18

Tavola rotonda

*Creazione artistica come bene
pubblico e necessità sociale*

Intervengono

Cecilia Balestra

Michele dall'Ongaro

Francesco Filidei

Helmut Lachenmann

Frank Madlener

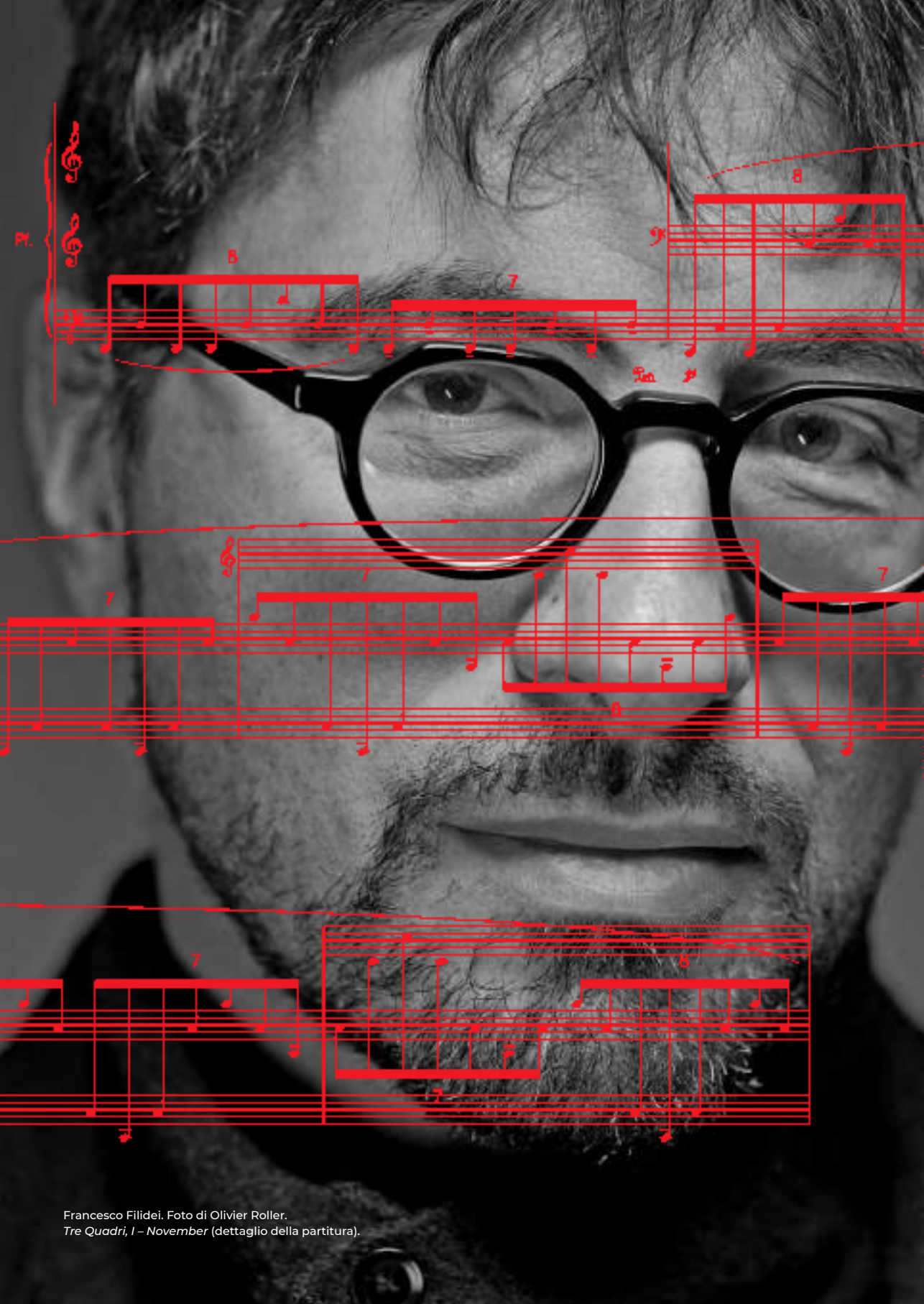
Dominique Meyer

Ulrich Mosch

Francesco Profumo

Moderatore

Oreste Bossini



Francesco Filidei. Foto di Olivier Roller.
Tre Quadri, I – November (dettaglio della partitura).

LUNEDÌ 16 NOVEMBRE 2020
ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Tito Ceccherini direttore

Maurizio Baglini pianoforte

Olivier Messiaen (1908-1992)*Un sourire* (1989) — 10'

per orchestra

Francesco Filidei (1973)*Tre quadri*

Concerto per pianoforte e orchestra (2020) — 37'

Co-commissione Milano Musica, Casa da Música di Porto,
International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn"**Prima esecuzione assoluta Torino / Reggio Emilia / Milano****Franco Donatoni** (1927-2000)*In cauda III* (1996) — 12'

per orchestra

Prima esecuzione in Italia**Igor Stravinskij** (1882-1971)*Le chant du rossignol* (1917) — 23'

Programma presentato anche a Torino
nell'ambito della Stagione 2020/2021
dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Auditorium Rai "Arturo Toscanini" di Torino
giovedì 12 novembre 2020 - ore 20.30

e a Reggio Emilia
Fondazione I Teatri di Reggio Emilia
Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia
domenica 15 novembre 2020 - ore 20.30



in coproduzione con



in collaborazione con



sponsor istituzionale



Stravinskij, Messiaen, Donatoni, Filidei

Nel 1908 **Igor Stravinskij** cominciò a comporre la sua prima opera, *Le rossignol* (*L'usignolo*), su libretto tratto da una fiaba di Hans Christian Andersen: la storia è quella dell'imperatore cinese estasiato dal canto di un usignolo, che poi lascia scappare quando viene attratto da un usignolo meccanico portatogli in dono dal Giappone; ma quando l'uccello meccanico si rompe e l'imperatore si ammala gravemente, l'usignolo vero ritorna e con il suo canto soave riporta in vita l'imperatore. Nel 1909 Stravinskij aveva completato il primo atto dell'opera, ma poi fu costretto a interromperla per dedicarsi alla composizione dei tre balletti commissionatigli da Sergej Djagilev, *L'uccello di fuoco* (1911), *Petruška* e *La sagra della primavera* (1913). L'opera fu così completata tra il 1913 e il 1914 e presentata all'Opéra di Parigi il 26 maggio 1914. Nel 1917 Djagilev chiese al compositore di trarre da quest'opera le musiche per un balletto: nacque così *Le chant du rossignol*, poema sinfonico in tre parti concatenate senza soluzione di continuità, che fu eseguito a Ginevra nel 1919 come pezzo da concerto e quindi presentato in forma di balletto all'Opéra nel 1920. Cinque anni separano dunque il primo atto dell'opera dagli altri due, che, composti dopo i tre celebri balletti, mostrano uno stile assai diverso, un gusto timbrico e armonico decisamente più modernista. Per il poema sinfonico, non a caso, Stravinskij utilizzò solo brani dal secondo e terzo atto. La partitura, orchestrata in uno stile concertante con molti interventi solistici, sfoggia colori brillanti e numerose asperità armoniche e ritmiche, e intreccia insieme effetti magici, echi popolari, varie cineserie, di moda all'epoca: per esempio nell'uso di

scale pentatoniche, di passaggi per quinte parallele, di strumenti come arpe, piatti, celesta, capaci di evocare atmosfere orientali. La prima parte (*La fête au palais de l'empereur*) riprende l'intermezzo tra il primo e il secondo atto dell'opera: i tremoli svolazzanti degli archi e le esplosioni dell'introduzione (*Presto*) rendono bene l'euforia dell'attesa dell'usignolo nel palazzo dell'imperatore. Dopo un delicato Andantino dominato dagli arabeschi dei flauti, un marcato disegno dei tromboni introduce la *Marche chinoise*, ricca di motivi pentatonici, che si dissolve alla fine su un breve *bicinum* dei fagotti. La seconda parte (*Les deux rossignols*) si apre con un lungo assolo del flauto, che dà voce al canto magico dell'usignolo, intercalato con una triste melodia del violino solo. Poi una transizione rapida dal carattere meccanico (*Presto*) e una fascia dalle sonorità acide (*Vivace*) preparano l'arrivo dell'usignolo meccanico, che ha la voce dell'oboe, e che distende il suo canto (fatto di progressioni) su un tappeto uniforme di archi, arpe, pianoforte e celesta. La terza parte (*Maladie et guérison de l'empereur*) inizia con nervose fanfare degli ottoni, che si intrecciano con un mesto corale di tromboni e fagotti e con brandelli melodici dell'usignolo meccanico. Ma un fluido disegno del flauto nel registro acuto segnala il ritorno del vero usignolo, e si alterna con una dolente melodia del violino solo accompagnata dagli arpeggi del clarinetto. Dopo una marcia funebre scandita dai glissati del trombone, come una variante distorta della festosa marcia cinese, il poema sinfonico si conclude, come l'opera, con il canto del pescatore, affidato alla tromba, in un'atmosfera di grande serenità.

Non solo un usignolo, ma numerosissimi uccelli hanno volteggiato nella fantasia creativa di **Olivier Messiaen**, che ha trovato nella sua passione per l'ornitologia una fondamentale fonte di ispirazione. Alla fine del 1989, il compositore francese interruppe la composizione di *Éclairs sur l'Au-Delà...* per scrivere un breve pezzo orchestrale commissionatogli da Radio France per il bicentenario della morte di Mozart: nacque così *Un sourire*, pezzo scritto "nello spirito di Mozart", senza citazioni o allusioni stilistiche, focalizzato sull'idea di contrasti repentini tra sezioni giustapposte, concepito come un ritratto della personalità del compositore salisburghese: "Nonostante il dolore, la sofferenza, la fame e il freddo, l'incomprensione e la vicinanza della morte, Mozart sorrideva sempre. Anche la sua musica sorrideva. Ecco perché mi sono permesso, in tutta umiltà, di chiamare il mio tributo *Un sorriso*". Scritto forse anche come studio per le parti ancora da completare di *Éclairs sur l'Au-Delà ...*, è un pezzo dalla natura intima e fragile, con una struttura elementare, fatta di gesti immediati e solide basi tonali, con un organico orchestrale senza contrabbassi, con quattro corni e una sola tromba.

Quattro sezioni lente (A), affidate agli archi, fanno da ritornello a tre episodi più esuberanti (B) secondo uno schema ABABABA. I tre episodi movimentati si basano sul canto di un uccello sudafricano, il Cossifa cigliabianche (*Cossypha heuglini*), che aveva avuto già un ruolo di spicco in *Des canyons aux étoiles*: sono passaggi ritmici e nervosi, affidati al dialogo serrato tra xilofoni e fiati, che si sviluppano ampiamente nella terza ripetizione, attraverso trascinati progressioni accordali e sottili effetti d'eco. Le sezioni lente sono caratterizzate da un'arcata melodica dei violini, dalla forza mistica, colorata dagli strumenti a fiato, e trasformata nella ripresa finale in un'un'ampia frase corale dell'intera orchestra.



Nell'ultima fase creativa di **Franco Donatoni** spiccano alcuni lavori orchestrali legati al proverbio latino *In cauda venenum* ("Il veleno è nella coda"), collegati tra loro da esplicite filiazioni, attraverso una continua rilettura degli stessi materiali, che dimostra la fecondità delle tecniche generative messe a punto dal compositore veronese. Capostipite di questa serie, *In cauda* (1982) è un'imponente partitura per coro e orchestra su testo di Brandolino Brandolini d'Adda, che usa la parola come sorgente dei materiali musicali, sagomati in forme diverse nelle tre parti del pezzo. Dalla terza parte, la più lenta, Donatoni ha estratto una sezione di 60 battute che è diventata il nucleo centrale di *In cauda II* (1993), sottoposta a tre diverse riletture nelle tre parti in cui si articola il pezzo. Dalla terza parte è quindi tratto il materiale di *In cauda III* (1996), pezzo composto per il 400° anniversario della città di Valladolid in Spagna. Anche in questo caso il materiale evolve in un modo completamente diverso, in un gioco combinatorio e antifonale basato su blocchi timbrici molto definiti. Il pezzo inizia con un reticolato di figure negli archi gravi e nel *piano*, che poi si rapprende in blocchi accordali brevi e nervosi. Su questa superficie sonora si innestano i pattern accordali degli ottoni e quelli dei legni, in un gioco elastico, una sorta di "palleggio" sonoro, fatto di slanci e di rilasci, ogni volta culminanti in una piccola volatina dell'ottavino e del controfagotto nei registri estremi. Questo gioco si

scioglie in un'alternanza di fasce armoniche tra archi e legni da una parte e ottoni dall'altra, e poi in un fitto dialogo di vibrafono e marimba con i tremoli in pianissimo degli archi, dalla leggerezza mendelssohniana. Tutto il discorso musicale si sviluppa attraverso dialoghi serrati tra coppie di blocchi timbrici distinti, con procedimenti combinatori che si fanno sempre più raffinati per l'abbinamento con altre contrapposizioni di tipo binario (forte-piano; arco-legno; staccato-legato; scale-accordi; accordi lunghi-brevi, etc.). Nell'epilogo i vari blocchi timbrici si fondono in un tutti orchestrale, seguendo vettori ascendenti e discendenti, fino agli ultimi accordi che risolvono a sorpresa su un grande unisono sul re.

Tre quadri di **Francesco Filidei** si compone di tre pezzi per pianoforte e orchestra indipendenti, ciascuno basato su una diversa idea musicale e con un diverso rapporto tra il solista e l'orchestra. *November* è un lavoro simile alle *Ballate* dello stesso compositore, ma in una forma più dilatata: la struttura musicale è infatti incardinata su una scala discendente ed è pensata come un racconto, un'avventura attraverso diversi stati emotivi, che suggeriscono una grande varietà di colori e soluzioni musicali, comprese alcune citazioni da altre partiture (ad esempio una melodia del corno, ripresa dalle *Ballate*, o un tema del pianoforte, già usato in *Little Nutcracker* e in *Erpice*). I disegni del pianoforte sono concepiti come nudi da rivestire di abiti orchestrali "a volte francescani a volte lussureggianti", e talvolta si scarnificano fino a ridursi a una sola nota ribattuta. Il secondo quadro (*Berceuse*) è un andante, dai colori più tenui, con l'orchestra che fa quasi da specchio al pianoforte. Questa pagina si basa sulla concatenazione delle dodici scale maggiori (nell'ordine: fa, si, re, sol#, do, fa#, mi♭, la, do#, sol, mi, la♭), esposte dal pianoforte e proiettate su registri diversi, creando morbidi incisi dal respiro brahmsiano. Le diverse scale via via si aggiungono, intrecciandosi con le scale precedenti, vengono messe in risalto come note di un *cantus firmus*, e alla fine si sfilano dall'ordito generale nell'ordine in cui vi erano entrate. Nel terzo quadro (*Quasi una bagatella*), composto per le celebrazioni

beethoveniane nel 2020, Filidei ha lavorato su materiali archetipici di Beethoven, strutture elementari come scale e arpeggi che hanno dettato l'architettura del pezzo, sulla quale poi si sono innestati chiari riferimenti al *Concerto n. 5 "Imperatore"*. Il pezzo inizia come fosse l'attacco del celebre concerto beethoveniano, con grandi accordi orchestrali, ai quali però il pianoforte risponde con una sola nota. Poi il pianista sbaglia, l'orchestra comincia a stonare, si innestano vari strumenti a percussione, in un virtuosistico gioco di distorsioni che lascia poi spazio ad ampi sviluppi, zone rarefatte (che svelano come lo scheletro portante sia una semplice scala diatonica) e *crescendo* così enfatici e prolungati da risultare grotteschi.

Gianluigi Mattietti

Scritti nel 2020, i lavori che compongono *Tre quadri* vengono a formare un concerto per pianoforte e orchestra classico, con un ampio primo movimento di carattere instabile, un andante centrale dall'inedere quasi sospeso ed un finale allegro in forma di scherzo.

I - November

November è il pezzo più articolato e complesso, un viaggio disegnato dal solista attraverso paesaggi sonori contrastanti.

La linea tracciata dal pianoforte è sostenuta in modo pressoché continuo dall'orchestra, che ne accoglie e veste la trama cercando di assecondarne le movenze. Come un corpo nudo dopo aver vestito abiti dai più umili ai più sgargianti si ritrova, una volta svestito, ancora più nudo, le figure tratteggiate dal pianoforte in *November* nascono semplici ed esili per colorarsi di luci e forme sempre più complesse, scoprendosi infine ancora più fragili.

Dai registri acuti e cristallini del pianoforte, seguendo in modo irregolare una scala cromatica discendente, si scoprono i registri gravi e profondi dell'orchestra, dai *pianissimo* impercettibili degli archi in tremolo sul ponticello si giunge attraverso gradualità *crescendo* al reiterarsi di accordi dissonanti in *fortissimo* di tutti gli strumenti. Ai riflessi autunnali dipinti dall'orchestra, a una poesia di Edoardo Sanguineti e a una di Nanni Balestrini, al giorno dei Morti e a quello dei Santi, alla pioggia e al vino rosso è probabilmente debitore il nome di questo lavoro.

Co-Commissionato da Milano Musica, Casa da Música di Porto, International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn", il pezzo è dedicato a Maurizio Baglini e Tito Ceccherini.

II - Berceuse

In un movimento cullante di sette ottavi, la costruzione di questo breve pezzo è interamente basata sull'addizione delle dodici scale maggiori.

Su un quasi basso di passacaglia formato dalla scala di fa maggiore distribuita fra i registri del pianoforte si adagiano tutte le altre scale, quella di si maggiore, quella di re maggiore e via dicendo, fino a riempire alla dodicesima scala il totale cromatico. Nella coda le note, così come erano entrate, si sfilano a una a una tornando al primo fa.

This page of musical notation is for a string quartet, specifically measures 1324 through 1328. The score is arranged in a standard four-staff format: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.).

- Violin I (Vn. I):** Features a melodic line with frequent triplet patterns and dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *f*.
- Violin II (Vn. II):** Mirrors the Violin I part with similar triplet patterns and dynamics.
- Viola (Vla.):** Provides harmonic support with sustained notes and some triplet patterns.
- Cello/Double Bass (Vcl./Cb.):** Features a rhythmic accompaniment with triplet patterns and dynamic markings.

The notation includes various musical symbols such as stems, beams, slurs, and dynamic markings. The page is densely packed with musical notation, showing a complex and rhythmic texture.

This page of a musical score, numbered 162 and 24, contains the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2
- Clarinets:** Bb Cl. 1 and Bb Cl. 2
- Bassoon:** Bb Cl. (natural multiphonics)
- Trumpets:** Tr. 1-2-3
- Trombones:** Tbn. 1-2-3
- Timpani:** Timp. I, II, III, IV (Thunder sheet)
- Percussion:** Perc. I, II, III, IV
- Other:** Aupa, Ctr., Flc., Pr., and a section with parts 1-4, 5-6, 7-8, 9-12, and 13.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mp*, *mf*, *ppp*, *f*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Breath only inside instrument" and "Reverse Multiphonics, breath only inside instrument".

Il pezzo non si muove da dove inizia, una vernice unica trasparente e lucida color verde chiaro lo copre interamente, lasciando filtrare evidenti venature chopiniane.

Ho voluto dare con questo procedimento una luce diversa a quello che suona come un pezzo tonale (essendo al contempo seriale, "dodecafonico" e modale). In questo senso, il brano è per me una variazione di intenti e di visione della tradizione.

Il pezzo è dedicato a Jiji des Corsicarlins.

III - Quasi una Bagatella

Come affrontare un omaggio ad uno dei massimi compositori che siano mai esistiti?

A questa domanda avevo già provato a rispondere orchestrando alcuni lavori organistici di Johann Sebastian Bach in *Killing Bach*. L'intento era stato quello di evidenziare le capacità costruttive bachiane provando a testarne la resistenza e aggredendole ogni volta in modo più subdolo e triviale.

Quando Patrick Hahn e François-Xavier Roth mi hanno chiesto di riflettere a un pezzo sul *Concerto n. 5 "Imperatore"* di Beethoven mi sono reso conto quasi subito che l'operazione non poteva essere analoga: Bach costruisce, Beethoven distrugge.

Provare a distruggere un distruttore?

Lavorando intorno al problema e riducendolo all'osso, non c'è stato molto da scavare, i materiali impiegati da Beethoven sono in pratica scale e arpeggi. Da questi materiali sono quindi partito, immaginando di rimmetterli in discussione in modo diverso dall'originale, ma cercando un afflato analogo.

Al contrario di *Killing Bach*, nel quale le citazioni dirette erano nate prima del loro trattamento, i riferimenti al concerto originale si sono incastrati in un'architettura dettata da scale ed arpeggi quasi archetipici. Dal titolo (che fa il verso a *Fantasia quasi Sonata* ma anche a *Sonata quasi una Fantasia*) alle tecniche pianistiche impiegate, si è affacciata, in modo un po' beffardo e sornione, la figura del primo Franz Liszt, primo grande e storico profeta di Beethoven.

Il pezzo è stato commissionato dalla Gürzenich-Orchester Köln.

TITO CECCHERINI

Direttore d'orchestra

Direttore fra i più colti e profondi della sua generazione, è apprezzato per la lucidità delle sue interpretazioni. Acclamato interprete del repertorio moderno, ha approfondito l'opera dei classici del Novecento, da Bartók, Debussy e Ravel a Schönberg, Webern e Ligeti. Direttore di provata esperienza, collabora con orchestre come l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Filarmonica della Scala, la BBC Symphony e la Philharmonia Orchestra di Londra, la WDR Sinfonieorchester di Colonia, la Radio Filharmonisch Orkest di Amsterdam, la HR-Sinfonieorchester di Francoforte, la SWR Symphonieorchester di Stoccarda, la Deutsche Radio Philharmonie di Saarbrücken Kaiserslautern, la Tokyo Philharmonic, la Bilkent Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, le Orchestre del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro La Fenice, del Teatro di San Carlo e dell'Opera di Roma, la Verdi di Milano, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Orchestra della Svizzera Italiana di Lugano, la Real Orquesta Sinfonica de Sevilla, la Haydn di Bolzano, l'Orchestra della Toscana, e con ensemble rinomati come l'InterContemporain, il Klangforum Wien, l'Ensemble Mo-

dern e il Contrechamps. Ha diretto *Turandot* al Bol'soi di Mosca, *Béatrice et Bénédict* di Berlioz e *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart al Capitole di Toulouse, *The Rake's Progress* di Stravinskij, *Da una casa di morti* di Janáček e *I puritani* di Bellini all'Opera di Francoforte, *Le Grand Macabre* di Ligeti all'Opernhaus di Zurigo, *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek e *Riccardo III* di Giorgio Battistelli al Teatro La Fenice di Venezia, *Il mondo della Luna* di Haydn alla Philharmonie di Parigi, *Maria Stuarda* di Donizetti e *Alessandro* di Gian Francesco De Majo al Nationaltheater di Mannheim, *Die Zauberflöte* ai Tiroler Festspiele, *Don Pasquale* all'Opéra de Rennes; inoltre si è esibito in festival di richiamo e sale prestigiose come il Festival di Lucerna, il Festival d'Automne di Parigi, la Suntory Hall di Tokyo, la Philharmonie di Berlino, il Teatro alla Scala. Le sue incisioni hanno ottenuto numerosi premi, tra cui lo Choc du Monde de la Musique, il Diapason d'Or e il Midem Classical Award.

MAURIZIO BAGLINI

Pianista

Vanta una brillante carriera come solista, camerista, didatta e direttore artistico. Come solista si esibisce in sedi prestigiose quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Scala di Milano, il Teatro di San Carlo di Napoli, la Salle Gaveau di Parigi, il Kennedy Center di Washington, ed è ospite di prestigiosi festival, tra cui il Festival de La Roque-d'Anthéron, lo Yokohama Piano Festival, l'Australian Chamber Music Festival, il Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo. Collabora con direttori quali Luciano Acocella, John Axelrod, Antonello Allemandi, Umberto Benedetti Michelangeli, Marcello Bufalini, Tito Ceccherini, Daniel Cohen, Howard Griffiths, Armin Jordan, Seikyo Kim, Emmanuel Krivine, Karl Martin, Donato Renzetti, Ola Rudner, Daniele Rustioni e Maximiano Valdés. La sua produzione discografica comprende musiche di Schumann, Liszt, Brahms, Schubert, Domenico Scarlatti e Musorgskij. Nel 2018 sono usciti il terzo CD dell'integrale per pianoforte di Schumann – con *Kreisleriana*, *Davidsbündlertänze* e *Kinderszenen* – e il secondo CD della serie "Live at Amiata Piano Festival", con il *Quintetto op. 163* di Schubert e il *Quintetto op. 44* di Schumann, con il

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

Quartetto della Scala e la violoncellista Silvia Chiesa. Dal 2008 promuove il progetto "Inno alla gioia", che lo porta a suonare in tutto il mondo la *Nona Sinfonia* di Beethoven nella trascrizione di Liszt, con oltre cinquanta esecuzioni finora. Suo anche il progetto "Web Piano", che abbina l'interpretazione dal vivo di grandi capolavori pianistici – come *Carnaval* di Schumann, i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij o *Images* di Debussy – alle proiezioni dell'artista multimediale Giuseppe Andrea L'Abbate. Come camerista suona stabilmente con la violoncellista Silvia Chiesa e ha collaborato con colleghi quali Massimo Quarta, Cinzia Forte, Roberto Prosseda e il Quartetto della Scala. Fondatore e Direttore artistico dell'Amiata Piano Festival, è consulente artistico per la danza e la musica del Teatro Verdi di Pordenone e Ambasciatore culturale della Regione Friuli Venezia Giulia. Tiene masterclass per l'Accademia Stauffer di Cremona e dal 2018 è docente di Pianoforte principale all'Istituto Superiore di Studi Musicali "Pietro Mascagni" di Livorno. Suona un pianoforte grand coda Fazioli.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994; i primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Da allora, all'organico originario si sono aggiunti molti fra i migliori strumentisti delle ultime generazioni. James Conlon ne è stato Direttore principale dall'ottobre 2016 al luglio 2020, dopo Juraj Valčuha (2009-2016) e Rafael Frühbeck de Burgos (2001-2007). Jeffrey Tate è stato Primo Direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011; Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite nel triennio 2003-2006, mentre Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dal 1996 al 2001. Altre presenze significative sul podio sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovich, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovich, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Hartmut Haenchen, Mikko Franck, Fabio Luisi, Christoph Eschenbach e Daniele Gatti. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici e televisivi della Rai, l'Orchestra ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempio, dal 2004, la rassegna di musica contemporanea Rai Nuova-Musica. L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia, quali MITO SettembreMusica, la Biennale di Venezia, il Ravenna Festival, il Festival Verdi di Parma e la Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che l'hanno vista protagonista, i

concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione, le celebrazioni per la Festa della Repubblica e il concerto di Natale al Senato. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre a varie tournée internazionali (Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Slovacchia, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino al concerto per l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, nel 2011 l'OSN Rai ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell'ambito di Abu Dhabi Classics e ha debuttato al Musikverein di Vienna, nel 2012 ha debuttato al Festival RadiRO di Bucarest e nel 2013 al Festival Enescu; è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel novembre 2014, in Russia nell'ottobre 2015 e nel Sud Italia (a Catania, Reggio Calabria e Taranto) nell'aprile 2016. Nel dicembre 2016 ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman), nel 2017 ha suonato al Konzerthaus di Vienna e nel 2019 al Festival Dvořák a Praga. Dal 2017 è l'orchestra principale del Rossini Opera Festival di Pesaro. L'OSN Rai ha partecipato ai film-opera prodotti da Andrea Andermann *La traviata à Paris* (2000) con la direzione di Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi, *Rigoletto a Mantova* (2010), ancora con Mehta e la regia di Marco Bellocchio, e *Cenerentola, una favola in diretta* (2012), con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Carlo Verdone, tutti trasmessi in mondovisione su Rai 1. L'Orchestra si occupa, inoltre, delle registrazioni di sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai; ai suoi concerti dal vivo spesso sono ricavati CD e DVD. Svolge un'ampia e articolata attività educativa dedicata ai giovani e giovanissimi, con spettacoli, concerti introdotti dagli stessi musicisti e masterclass.



Olivier Messiaen

SABATO 21 NOVEMBRE
ORE 17**DOMENICA 22 NOVEMBRE**
ORE 10.30 E ORE 17**Ciro Longobardi** pianoforte**Olivier Messiaen** ⁽¹⁹⁰⁸⁻¹⁹⁹²⁾*Catalogue d'oiseaux* (1956-58) — 150'

per pianoforte

Esecuzione integrale in tre concerti
introdotti da **Ciro Longobardi****Concerto I - sabato 21 novembre, ore 17 — 75'**

1er LIVRE

I - Le Chocard des Alpes

II - Le Lorient

III - Le Merle bleu

2e LIVRE

IV - Le Traquet stapazin

3e LIVRE

V - La Chouette hulotte

VI - L'Alouette lulu

Concerto II - domenica 22 novembre, ore 10.30 — 60'

4e LIVRE

VII - La Rousserolle effarvatte

5e LIVRE

VIII - L'Alouette calandrelle

IX - La Bouscarle

Concerto III - domenica 22 novembre, ore 17 — 60'

6e LIVRE

X - Le Merle de roche

7e LIVRE

XI - La Buse variable

XII - Le Traquet rieur

XIII - Le Courlis cendré

in collaborazione con

Ecosistemi poetici

La redazione musicale del *Catalogue d'oiseaux* durò circa due anni, dall'ottobre 1956 al settembre 1958, tuttavia i ripetuti viaggi e soggiorni necessari per la notazione del canto degli uccelli erano cominciati molti anni prima. È quanto dichiara lo stesso Messiaen nella prefazione al ciclo. E se la decisione finale di dedicarsi allo studio del canto dei volatili risale al 1952, tracce di materiali d'ispirazione ornitologica si ritrovano addirittura in una delle sue prime composizioni mature, i *Préludes* per pianoforte, scritti tra il 1928 e il 1929. Durante il lavoro di preparazione per il *Catalogue*, preoccupato che le trascrizioni di canti non fossero sufficienti a garantire un adeguato sviluppo formale e una consistente varietà, Messiaen cominciò a riportare nei suoi quaderni anche descrizioni dei paesaggi e dei propri stati d'animo, con le relative realizzazioni musicali; infatti "ogni solista è presentato nel suo habitat, circondato dal suo paesaggio e dai canti degli altri uccelli legati alla stessa regione". E così ciascun brano del ciclo esprime una sorta di ecosistema locale descritto da una prefazione e da frequenti didascalie, a cui si farà principalmente riferimento per questa nota, con l'aggiunta di piccoli cenni di guida all'ascolto.

L'amore incondizionato per la natura non deve far pensare ad atteggiamenti idilliaci o bucolici. Nello *Chocard des Alpes (Il gracchio alpino)* il solista, rimasto isolato dal suo stormo, si esprime con grida tragiche nella solitudine, accordi e gesti dissonanti che fanno da contraltare a un paesaggio alpino – "caos di blocchi crollati, rocce dantesche, allineate come le torri di una fortezza sovrannaturale" – rappresentato da sequenze dodecafoniche di accordi. Gracchio alpino e corvo imperiale si rispondono a distanza con grida e voli acrobatici sospesi su abissali

precipizi, mentre un'aquila reale attraversa misteriosamente lo spazio con un disegno lento e ascendente in pianissimo.

Nel *Loriot (Il rigogolo)* ci troviamo in un paesaggio completamente diverso, in un'alba di fine giugno, nella Francia occidentale. Una breve sequenza di accordi consonanti descrive l'innalzamento del sole nel cielo. Già dopo i primi due accordi si sente il canto del rigogolo, una veloce melodia armonizzata con risonanze superiori: "spianato, dorato, come il riso di un principe straniero, evoca l'Africa e l'Asia, o qualche pianeta sconosciuto, pieno di luce e arcobaleni, pieno di sorrisi alla Leonardo da Vinci". L'alba è accompagnata anche dalle strofe rapide e decise dello scricciolo, dal canto carezzevole e fiducioso del pettirosso, dal brio del merlo, dal ritmo cretico del codiroso e dal canto ripetitivo e incantatorio del tordo, nonché dai lunghi duetti, dolcemente virtuosistici, dei beccafichi. Con il sole allo zenit, inizia una dolce meditazione accordale sul canto del rigogolo, prima di altri conclusivi interventi degli uccelli che hanno accompagnato l'alba.

Le Merle bleu (Il passero solitario) si svolge in ambiente marino, sulla costa all'altezza dei Pirenei Orientali. Di nuovo ritroviamo accordi dissonanti in fortissimo a descrivere pareti rocciose, contro cui s'infrange l'acqua, descritta da figure veloci e frammentate nel registro medio-basso. Con un disegno prevalentemente pentatonico e un accompagnamento percussivo, "il passero solitario canta [...] quasi esotico, ricordando la musica balinese, il suo canto si mescola al rumore delle onde". Le cappellacce di Tekla si esibiscono in due lunghi e virtuosistici duetti, mentre l'immagine del mare blu si manifesta con sequenze di accordi in tempo ternario ("dolce, armonioso, contempla-

tivo”) seguite da una veloce e breve cadenza (“chiaro, perlato”).

Nel *Traquet stapazin (La monachella)* ci troviamo sempre all'altezza dei Pirenei Orientali, ma stavolta con uno sguardo più lirico. Una sequenza di accordi in piano descrive i vigneti terrazzati, ma subito la monachella fa la sua apparizione: “la sua strofa è forte, brusca, breve”. Si sentono l'ortolano (“flautato, malinconico, estatico”), la sterpazzola (“soleggiato, con loquacità”), il gabbiano e il corvo con le loro urla e il loro sghignazzare, il cardellino con i suoi campanelli. Anche qui è la descrizione del ciclo del sole che regola lo svolgimento formale del brano, con sequenze di accordi in *crescendo* – interrotti dagli interventi della monachella e di altri volatili – e in *diminuendo*, con un ciclo temporale che inizia alle cinque del mattino e si conclude alle dieci di sera.

La Chouette hulotte (L'allocco) si svolge in una scena notturna nei boschi a nord-ovest di Parigi, rappresentata attraverso una scrittura seriale a tre parti. Si tratta di una notte abitata dalla paura: “Ancor più del suo aspetto, la voce di questo uccello notturno provoca terrore”. I guaiti della civetta e le grida del gufo fanno da preludio al richiamo dell'allocco, una breve cellula melodica armonizzata con accordi violentemente dissonanti “come il grido di un bambino assassinato”.

Per contrasto, la notte nell'*Alouette lulu (La tottavilla)*, ambientata nei boschi del Forez, è calma e sovrannaturale. Messiaen la esprime attraverso sequenze di accordi, una sorta di corale che si muove intorno a una tonica di si bemolle, su cui la tottavilla sgrana le sue discese cromatiche (“poetico, liquido, irreal”). *Crescendo* e *diminuendo* mimano l'avvicinamento e l'allontanamen-

to del volatile, mentre l'usignolo si inserisce con i suoi gesti incisivi e i tremoli pungenti.

La Rousserolle effarvatte (La cannaiola) è il brano centrale dell'intero ciclo, nonché il più esteso e articolato. Ci troviamo nelle zone di stagni e paludi della Francia centrale: “L'intero pezzo è un grande movimento curvo, da mezzanotte – tre del mattino, a mezzanotte – tre del mattino, con gli eventi dal pomeriggio alla notte che ripetono in ordine inverso gli eventi dalla notte al mattino”. Si comincia a mezzanotte con la musica degli stagni, un ostinato ritmico con note accentate alla maniera di uno xilofono, e un coro di rane nella zona grave dello strumento. Segue un lungo solo della cannaiola, “dal timbro graffiato che evoca allo stesso tempo uno xilofono, un tappo cigolante, i *pizzicati* degli archi e i *glissandi* dell'arpa [...]”. La notte è solenne come la risonanza di un tam-tam”. Alle sei del mattino, tra i rumori nella macchia, il sole si alza e inizia il suo ciclo, accompagnato dal merlo e da altri uccelli, fino a mezzogiorno, quando il forapaglie fa sentire il suo interminabile trillo d'insetto. Alle cinque del pomeriggio, fra gli interventi in crescendo trillato del forapaglie, i ritmi potenti del cannareccione, il gracidio delle rane e l'immagine di iris e gigli (lente melodie di accordi) si impone un lungo duo virtuosistico di cannaiole. Alle sei della sera, dopo un altro interminabile trillo del forapaglie, entrano in scena il canto percussivo della folaga e le frasi di giubilo dell'allodola, mentre il porciglione spara il suo grido spaventoso, da maiale sgozzato, in progressivo diminuendo. Alle nove di sera, tramonto, “il sole è un disco di sangue”. A mezzanotte, “la notte si è insediata, sempre solenne come la risonanza di un tam-tam”. Alle tre, ancora un lungo solo della cannaiola e un ricordo della musica degli stagni.

Al brano più lungo segue quello più breve, *L'Alouette calandrelle (La calandrella)*. Siamo in Provenza, nel mese di luglio, alle due del pomeriggio: paesaggi di rocce aride, ginestre e cipressi. Si sentono la frase acuta e veloce della calandrella, dagli ampi intervalli con note ribattute, le percussioni monotone delle cicale, gli accordi in staccato del gheppio, il ritmo lunga-breve-lunga della quaglia. Segue un contrappunto a due voci tra la calandrella e la cappellaccia. Dalle quattro del pomeriggio, la piccola frase della calandrella e la frase di giubilo dell'allodola si espandono nel caldo torrido della Crau.

La Bouscarle (L'usignolo di fiume) descrive una bella mattinata di ombra e luce negli ultimi giorni di aprile, di nuovo nella Francia occidentale. Gestì acuti, bruschi e violenti segnano l'entrata in scena dell'usignolo, mentre il martin pescatore si manifesta con sequenze velocissime di accordi. I salici e i pioppi si riflettono nell'acqua in un passaggio liquido e fluido in pianissimo, mentre sul fiume ("calmo, cantante, ben timbrato") il merlo fischia, il pettirosso lancia le sue cascate perlate. Più ritmici sono gli interventi di altri volatili, come l'upupa (anapesto) e il re di quaglie (giambo), "vittoriosa" e in *accelerando-crescendo* la strofa del fringuello, "striduli" i fruscii della rondine riparia. Ancora un volo del martin pescatore e il pezzo si chiude su un'ultima esplosione dell'usignolo.

Nel *Merle de roche (La monticola)* ci troviamo in un paesaggio roccioso del sud della Francia, nel mese di maggio, caratterizzato da un caos di dolomiti e da grandi pietre dalla forma fantastica. Di notte, un'enorme mano di pietra domina le altre rocce (una melodia armonizzata con accordi-cluster), il gufo reale emette il suo ululato potente e grave. All'alba si sentono le grida della taccola, rumori vari e il canto del codiroso spazzacamino, una canzone monotona con accordi ribattuti. Delle sequenze dodecafo-

niche descrivono il paesaggio roccioso: "Le rocce sono terrificanti [...] un gruppo alla Max Ernst: fantasmi di pietra incappucciati, che trasportano una donna morta i cui capelli strisciano per terra". In contrasto con queste immagini di terrore, il canto della monticola, frammenti di melodia acuta meravigliosamente armonizzati, nelle ore di luce: "Il suo canto è luminosamente arancione, come il suo piumaggio". Il brano si chiude sull'immagine della mano di pietra, eretta in segno magico.

Di nuovo un paesaggio alpino per *La Buse variable (La poiana comune)*, nel sud della Francia. Il grido della poiana apre il brano (accordi in tremolo), poi il volatile plana lentamente (lenta sequenza dodecafonica in *crescendo*), "le orbite del suo volo riempiono il paesaggio". Segue una frase trionfante del fringuello alternata alla pulsazione dello zigolo giallo, poi il ritornello della tordela (una scorrevole melodia armonizzata). A questi si uniscono il cardellino (*come campanelli*) e la rondine, con un passaggio velocissimo nel registro acuto. All'allarme dell'averla, lanciato con accordi ribattuti nel registro medio-basso, segue una violenta scena di lotta tra sei cornacchie e la poiana, per una preda. Dopo le strofe precipitose della sterpazzola la poiana riprende il suo volo in cerchi, risalendo lentamente.

Una mattinata di sole e mare blu per *Le Traquet rieur (La monachella nera)*. Nel mese di maggio, sulle scogliere ai confini con i Pirenei orientali, dialogo tra il canto luminoso della monachella nera e quello più carezzevole del passero solitario (melodie armonizzate), tagliato dalle urla del gabbiano reale (accordi violenti) e dalle grida stridenti del rondone (tremoli negli acuti). Nera, dalla coda bianca con disegno nero, la monachella è arroccata su un punto di roccia, in fondo alla scogliera. Un colpo di vento (veloce sequenza ascendente) passa sul mare, sempre "blu gioioso".

Nel *Courlis cendré (Il chiurlo maggiore)* ci troviamo in un paesaggio marino atlantico, nella Francia nord-occidentale. Il canto del solista è caratterizzato da tremoli lenti ("flautato, triste"), scale cromatiche, trilli selvaggi, e un *glissando* lento ripetuto ("tragico e desolato"). Tra le onde, le grida di tutti i volatili di riva, il richiamo crudele del gabbiano, i ritmi dalle sonorità di corno del gabbiano reale, la melodia flautata della pettegola, le note ripetute del voltapietre, i fischi

stridenti e i tremoli acuti della beccaccia di mare. Una scorrevole sequenza dodecafonica descrive la distesa a perdita d'occhio del mare, e al climax la notte e la nebbia si diffondono sulle acque con una serie di accordi in *diminuendo*. Nell'oscurità, il faro fa sentire la sua voce lugubre con un accordo violentissimo. Qualche grido di uccello, il pianto del chiurlo, notte totale, rumore di risacca.

Ciro Longobardi

CIRO LONGOBARDI

Pianista

Finalista e miglior pianista al Concorso Gaudeamus di Rotterdam nel 1994 e vincitore del Kranichsteiner Musikpreis agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik nello stesso anno, ha suonato per Milano Musica, Ravenna Festival, Aperto di Reggio Emilia, Angelica di Bologna, Traiettorie di Parma, Rai NuovaMusica a Torino, Nuova Consonanza di Roma, per il Teatro di San Carlo e l'Associazione Scarlatti di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, la Biennale di Venezia, l'Accademia Chigiana di Siena, il Saarländischer Rundfunk di Saarbrücken, Unerhörte Musik a Berlino, l'INA GRM di Parigi, il Guggenheim Museum di New York, il Festival di Salisburgo e l'Istituto Italiano di Cultura di Stoccarda. Le sue incisioni hanno ottenuto numerosi premi, tra cui un Premio Speciale della Critica e un Premio Nazionale del Disco per l'integrale delle opere pianistiche di Ivan Fedele; l'album *Electronic Music for Piano* di John Cage, registrato in duo con Agostino Di Scipio, è stato nominato "CD del mese" da "Amadeus". La sua registrazione

dei *Notturmi* completi di Salvatore Sciarrino (con *Gaspard de la Nuit* di Ravel) è stata indicata dalla rivista inglese "Gramophone" tra i tre dischi di riferimento per l'opera del grande compositore siciliano. La sua registrazione integrale del *Catalogue d'Oiseaux* di Messiaen ha vinto il Premio Abbiati del disco come migliore album del repertorio solistico del 2018-19 e ha ottenuto il plauso della critica, tra cui una valutazione da 5 stelle dalla rivista francese "Diapason". Ha tenuto conferenze-concerto e masterclass per i Conservatori di Alicante, Rotterdam, Gand e Bruxelles, per la Hochschule di Basilea, per la University of Chicago e per la Manhattan School of Music di New York. Dal 2012 al 2014 ha tenuto l'insegnamento di pianoforte nell'ambito del Master in Performance Contemporanea presso il Conservatorio di Lugano. È membro fondatore e coordinatore artistico del collettivo Dissonanzen di Napoli. Attualmente insegna presso il Conservatorio "G. Martucci" di Salerno.



Elsa Biscari interpreta Maria Vincenza Cabizza in *Si (I'm smiling)*.
Foto di Margherita Busacca.

LUNEDÌ 23 NOVEMBRE 2020
ORE 20

Teatro della voce

Parole da Artaud. La voce e lo spazio

Cinque dialoghi in prima assoluta

Ideazione e coordinamento a cura di

Laura Catrani e **Gabriele Manca**

Trio SAX_ELEC_VLC (Tel Aviv)

Jonathan Chazan sassofono

Dennis Sobolev chitarra elettrica

Dan Weinstein violoncello

Sahba K. Amiri, Elsa Biscari,

Roberta Fanari, Irina Ghiviér, soprani

Laura Catrani, regia

Francesco Torrigiani, regia luci e supervisione

Simone Cardini ⁽¹⁹⁸⁶⁾

Il suffit de se laisser aller à être (2020) — 12' ca.

per voce e trio

Irina Ghiviér, soprano

Andrea Mattera ⁽¹⁹⁹⁵⁾

Si pone la questione... (2020) — 12' ca.

per voce e trio

Elsa Biscari, soprano

Luca Ricci ⁽¹⁹⁹²⁾

L'infime dedans (2020) — 12' ca.

per voci e trio

Sahba K. Amiri, Roberta Fanari, soprani

Daria Scia ⁽¹⁹⁸⁶⁾

En plein (2020) — 12' ca.

per voci e trio

Irina Ghivièr, Sahba K. Amiri, soprani

Mateo Servián Sforza ⁽¹⁹⁹¹⁾

[Σ] (2020) – 12'

per voce e trio

Roberta Fanari, soprano

Concerto conclusivo del workshop di Laura Catrani, in collaborazione con le Scuole di Composizione e di Musica vocale da camera del Conservatorio "G. Verdi" di Milano

in collaborazione con

 **Conservatorio
di Milano**

 **TEATRO
elfo
puccini**

con il sostegno di

 **INTERCETTAZIONI**

Un progetto di Circuito CLAPS, Industria Scenica, Milano Musica, Teatro delle Moire e ZONA K, con il contributo di Regione Lombardia, MiBACT e Fondazione Cariplo.

Teatro della voce

Parole da Artaud. La voce e lo spazio

Cinque dialoghi in prima assoluta

Per il terzo anno consecutivo il Conservatorio di Milano, in collaborazione con Milano Musica, propone un "Teatro della voce", cinque composizioni originali per voce nelle quali la componente teatrale sia quasi completamente affidata all'"eccesso" che proprio la voce porta con sé, per dirla con Luciano Berio. Ancora una volta un teatro Di voce, non solo CON voce. Nello spettacolo proposto quest'anno, a coronamento di un workshop destinato agli studenti di composizione, al lavoro didattico-artistico del soprano Laura Catrani si affianca quello del trio israeliano SEV (sassofono, chitarra elettrica e violoncello). Il teatro di voce, quindi, si vestirà di un nuovo spazio, di nuove sonorità.

Dopo i percorsi labirintici sull'ultimo capitolo dell'*Ulysses* di Joyce della prima edizione, dopo lo spazio cercato e riempito dalle voci fuse con le Lamiere HN©, questa edizione vede di nuovo la presenza di un testo condiviso, liberamente condiviso, che faccia da tramite fra la spietata, disperata visceralità di Artaud e, ancora una volta e in un senso più artaudiano, con lo spazio, quello spazio-tempo che gli fa dire: "Lo spazio / il tempo, / la dimensione, / il divenire, / il futuro, / l'avvenire, / l'essere, / il non essere, / l'io, / il non-io / non sono niente per me". Ma anche, sulla presenza vocale: "Bisognerà trovare modi di registrare questo linguaggio, sia che ci si accosti ai modi della trascrizione musicale sia che si ricorra a una sorta di linguaggio cifrato [...] attraverso le sue capacità di espressione dinamica nello spazio".

Il Teatro della Voce incontra quindi la "cru-deltà" complessa del teatro di Antonin Artaud e del suo ultimo testo, scritto per la radio francese e mai mandato in onda: un

testo violento che suscita timori e "smuove le paure borghesi" in cinque schegge di teatro vocale e di spazio, su parole, fonemi, non-parole da *Per farla finita col giudizio di Dio*. Cinque giovani compositori, dopo un intenso lavoro gomito a gomito con il Trio israeliano SEV, da anni dedito a un meticoloso lavoro di ricerca artistica, e con il collettivo vocale del Conservatorio RISE Quartet, il tutto contenuto nel workshop "a tutto tondo" guidato da Laura Catrani, arrivano all'articolazione di una serata a cinque voci, ma senza interruzioni e in un'unica portata.

Basato su frammenti tratti da quella parte quasi a sé stante del testo di Artaud dal titolo *La ricerca della feccialità, L'Infime dedans* di **Luca Ricci** è un canto di lode rivolto non alla divinità, ma alla dimensione corporale dell'esistenza umana. Alle due voci femminili, officianti di questa liturgia anti-metafisica, si affiancano tre corpi sonori (il Trio SEV), che respirano, si contraggono e si dilatano, inscenando il crudo e gioioso ripetersi – all'infinito o quasi – delle nostre funzioni vitali.

Daria Scia, in *En Plein*, ci trascina nella dialettica artaudiana del dentro e del fuori da cui trae ispirazione la volontà di trascendere la separazione tra l'idea del visibile, dato dal corpo, e l'idea dell'invisibile, manifesta nel suono. È la rivendicazione del bisogno di cercare la carne e l'anima nel suono e di tentare di rivivere nel suono l'esperienza artaudiana del teatro, esperienza sensibile di un organismo risonante. La materia e il suo vibrare creano un'unità fragile e intangibile, simile a quella dell'essere e del fare, sempre in attesa di risposta alla domanda, ma, al tempo stesso, esclusa dal giudizio di Dio.

In *[Σ]*, di **Mateo Servián Sforza**, la cantante oscilla tra modi di emissione vocale molto diversi, in una tessitura limitatissima che cerca di potenziare l'ascolto del colore sempre cangiante della voce, lontano da un ideale consolidato nel tempo che vuole nascondere le differenze, le irregolarità, che vuole "sterilizzare" le imperfezioni dei diversi registri vocali: una prova di emancipazione della natura vera della voce che rifugge, con lo stesso impegno, dal facile ricorso all'effetto. La voce ripercorre i fonemi incomprendibili distribuiti in punti diversi del testo: forse parole inventate, forse citazioni della lingua dei Tarahumara, che Artaud conobbe in un viaggio in Messico nel 1936. In questo lavoro di Mateo Servián Sforza, la chitarra elettrica agisce da contrappeso alla carica espressiva della voce, e violoncello e sassofono oscillano tra questi due poli principali, assumendo l'una o l'altra.

Andrea Mattera, in *Si pone la questione...*, affronta alla radice l'idea "naturale" di spazio, idea strettamente legata a quella di corpo, che dello spazio è abitatore ed esploratore, anche quando lo spazio è solo suono, del quale il corpo è l'inevitabile sorgente generatrice. Di qui l'idea alla base di questo lavoro, che vuole essere una riflessione non solo sul rapporto fra voce e spazio, ma anche su quello fra voce e corpo.

Una considerazione consapevolmente stanca, espressa nei versi iniziali, fa emergere l'immagine di un essere umano (una donna) che sviluppa la propria personalità attraverso una continua necessità di mitigazione e controllo dell'istintività.



Simone Cardini e Gabriele Bonomo.
Foto di Margherita Busacca.

Così **Simone Cardini**, nel suo *Il suffit de se lasser aller à être*, ci porta all'apice di questo processo, che è proprio la creazione della parola; come se il pensiero compiuto si dovesse smarrire nell'atto del parlare o nel canto. Nel dialogo con la scrittura strumentale del Trio si intuisce una nuova, sotterranea possibilità (sospesa, frammentata, violenta, fisica), di quel corpo imbrigliato e svuotato del suo pensiero: è il parossismo della denuncia della separazione. La voce diventa così l'organo essenziale di un corpo che si cerca in questi movimenti innervati, e la parola è una parola che quasi tende a distruggersi, ritrasformandosi e confrontandosi con un gesto che genera spazio, forma esterna della parola stessa che riconduce al corpo senza più lacerazioni, divisioni e separazioni: è quell'osso che Artaud stesso ci dice essere necessario per vivere, mentre per esistere basta lasciarsi andare a essere. Quell'osso è il corpo perfetto o almeno necessario, che però si richiude nel cerchio dei versi, definitivi, riportati all'inizio: "Lo spazio / il tempo, / la dimensione, / il divenire, / il futuro, / l'avvenire, / l'essere, / il non essere, / l'io, / il non-io / non sono niente per me".

Gabriele Manca

Il suffit de se laisser aller à être
Simone Cardini

I

Pour exister il suffit de se laisser aller à être,
mais pour vivre,
il faut être quelqu'un,
pour être quelqu'un,
il faut avoir un OS,
ne pas avoir peur de montrer l'os,
et de perdre la viande en passant.
L'homme a toujours mieux aimé la viande
que la terre des os.

Per esistere basta lasciarsi andare ad essere,
ma per vivere,
bisogna essere qualcuno,
per essere qualcuno,
bisogna avere un osso,
non aver timore di mostrare l'osso,
e di perdere la carne.
L'uomo ha sempre preferito la carne
alla terra di ossa.

II

Cela vient de ce que l'homme,
un beau jour,
a *arrêté*
l'idée du monde.

Tutto questo è accaduto perché l'uomo.
un bel giorno,
ha *fermato*
l'idea del mondo.

III

Deux routes s'offraient à lui:
celle de l'infini dehors,
celle de l'infime dedans.
Et il a choisi l'infime dedans.
Là où il n'y a qu'à presser
le rat,
la langue,
l'anus
ou le gland.

Due vie gli si offrivano:
quella dell'infinito fuori,
quella dell'infimo dentro.
E ha scelto l'infimo dentro.
Là dove non ha che da schiacciare
il sesso,
la lingua,
l'ano,
o il glande.

IV

Deux routes s'offraient à lui:
celle de l'infini dehors,
celle de l'infime dedans.
Et il a choisi l'infime dedans.
Et dieu, dieu lui-même a pressé le mouvement.
Pour exister il suffit de se laisser aller à être,
mais pour vivre...

Due vie gli si offrivano:
quella dell'infinito fuori,
quella dell'infimo dentro.
E ha scelto l'infimo dentro.
E dio, dio stesso ha schiacciato il movimento.
Per esistere basta lasciarsi andare ad essere,
ma per vivere...

Si pone la questione
Andrea Mattera

- Si dice,
si può dire,
alcuni dicono
che io
ho un corpo.

- E allora?

- Allora
io so
che c'è qualcosa
a cui far spazio:
il mio suono.

- E allora?

- Allora
un giorno mi fu data
la possibilità dello spazio,
ma né lo spazio
né la possibilità
sapevo esattamente cosa
fossero
e non sentivo
il bisogno di pensarci,
erano parole
inventate
per definire cose
che esistevano
o non esistevano
davanti all'urgenza
pressante
di un bisogno:
ridurre a questo suono
il mio corpo.

- Che intende dire?

- Non so;
che lo spazio

il tempo,
la dimensione,
il divenire,
il futuro,
l'avvenire,
l'essere,
il non-essere,
l'io,
il non-io
non sono nulla per me;
ma so che
c'è una cosa
che è qualcosa,
una sola cosa
che sia qualche cosa:
che sento la presenza
del mio corpo,
la presenza
minacciosa,
incessante
del mio corpo.

- Lei sostiene
delle cose assai bizzarre.

- Sì,
io dico una cosa bizzarra:
di sopprimere il mio corpo,
e far regnare invece
il mio suono,
la manifestazione
del mio io.

- Lei vaneggia,
Lei è pazza!

- Io non vaneggio!
Non sono pazza!
Per quanto mi si pressino con
questioni
e io rinneghi tutte le questioni,
c'è un punto in cui mi vedo
costretta a dire no,
NO
quindi
alla negazione;
e questo punto
è quando mi si pressa,
e lo sa cosa resta?
Che sono soffocata;
e non so se sia un'azione
ma pressandomi così di questioni
fino all'assenza e al niente
della questione
sono stata schiacciata
fino al soffocamento
in me
dell'idea di un corpo.

En plein
Daria Scia

Et en bas, comme au bas de la pente amère,
cruellement désespérée du cœur,
s'ouvre le cercle des six croix
très en bas,
comme encastré dans la terre mère,
désencastré de l'étreinte immonde de la mère
qui bave.

La terre de charbon noir
est le seul emplacement humide,
dans cette fente de rocher.

Le Rite est que le nouveau soleil passe par sept
points avant d'éclater à l'orifice de la terre.

Et il y a six hommes,
un pour chaque soleil,
et un septième homme
qui est le soleil tout cru
habillé de noir et de chair rouge.

Or, ce septième homme
est un cheval,
un cheval avec un homme qui le mène.

Mais c'est le cheval
qui est le soleil
et non l'homme.

Là où ça sent la merde
ça sent l'être.

[...]

C'est que pour ne pas faire caca,
il lui aurait fallu consentir
à ne pas être,
mais il n'a pas pu se résoudre à perdre l'être,
c'est-à-dire à mourir vivant.

[...]

Pour exister il suffit de se laisser aller à être,
mais pour vivre [...] il faut avoir un OS,
de pas avoir peur de montrer l'os, et de perdre la
viande en passant.

E in basso, come in fondo al declivio amaro,
crudelmente disperato nel cuore,
si apre il cerchio delle sei croci
molto in basso,
come incastrato nella madre terra,
disincastrato dalla stretta immonda della madre,
che sbava.

La terra di carbone nero
è il solo luogo umido
in questa fessura di roccia.

Il Rito è che il nuovo sole passi per sette
punti prima di esplodere nell'orifizio della terra.

E ci sono sei uomini,
uno per ogni sole,
e un settimo uomo
che è il sole completamente crudo
coperto di nero e di carne rossa.

Questo settimo uomo
è un cavallo,
un cavallo con un uomo che lo conduce.

Ma è il cavallo
a essere il sole
e non l'uomo.

Là dove si sente puzza di merda
si sente l'essere.

[...]

Ma per non fare cacca,
avrebbe dovuto rassegnarsi
a non essere,
ma non ha potuto decidersi a perdere l'essere,
ossia a morire da vivo.

[...]

Per esistere basta lasciarsi andare ad essere,
ma per vivere [...] bisogna avere un OSSO,
non aver timore di mostrare l'osso
e di perdere la carne.

[...]

Et l'homme a eu peur de perdre la merde
ou plutôt il a désiré la merde
et, pour cela, sacrifié le sang.

Pour avoir de la merde,
c'est-à-dire de la viande,
là où il n'y avait que du sang
et de la ferraille d'ossements
et où il n'y avait pas à gagner d'être
mais où il n'y avait qu'à perdre la vie.

**o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco**

Là, l'homme s'est retiré et il a fui.

[...]

Deux routes s'offraient à lui:
celle de l'infini dehors,
celle de l'infime dedans.

Et il a choisi l'infime dedans
Là où il n'y a qu'à presser
le rat,
la langue,
l'anus
ou le gland.

On dit, on peut dire [...] que la conscience est un appétit,
l'appétit de vivre;
[...] la présence
de ma douleur de corps,
la présence
menaçante
jamais lassante
de mon corps; [...] et qu'est-ce qui reste?
Que je suis suffoqué [...] jusqu'à l'absence
et au néant [...] jusqu'à la suffocation
en moi
de l'idée de corps
et d'être un corps.

[...]

E l'uomo ha temuto di perdere la merda,
anzi ha desiderato la merda
e, per questo, ha sacrificato il sangue

Per avere merda
ossia carne,
là dove non c'erano che sangue
e ferraglia d'ossa,
e dove non c'era da conquistare l'essere
ma dove c'era solo da perdere la vita.

**o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco**

Là, l'uomo si è tirato indietro ed è fuggito.

[...]

Due vie gli si offrivano:
quella dell'infinito fuori,
quella dell'infimo dentro.

E ha scelto l'infimo dentro.
Là dove non c'è che da schiacciare
il sesso,
la lingua,
l'ano
o il glande.

Si dice, si può dire, [...] che la coscienza è un appetito,
l'appetito di vivere;
[...] la presenza
del mio dolore di corpo
la presenza
minacciosa
incessante
del mio corpo: [...] e che cosa resta?
Resta che vengo soffocato [...] fino all'assenza
e al niente [...] fino a soffocare
in me
l'idea di corpo
e di essere un corpo.

TESTO DEL SOPRANO	TESTO DELL'ENSEMBLE	TRADUZIONE
<p>O RECHE MODO TO EDIRE DI ZA Li Le</p> <p>Le (L'homme) Kré puc te</p> <p>Li Ti TAU DARI DO PADERA Li Kre pek ti E (est malade) Le Kruk pte coco (construit) Te (L'homme est) le (mal)</p> <p>RECHE MODO TO EDIRE</p> <p>Pek ti Puc Puk le Li</p> <p>L'homme (do padera coco) Kruk TAU DARI PEK TI LE MAL</p> <p>O RECHE CONSTRUIT PTEDIRE DI ZA TAU DARI KRÉ TE PEK Le est (Kré puc te) Li</p> <p>Li (to edire) Darto</p>	<p>La présence menaçante jamais lassante de mon corps</p> <p>J'ai vu beaucoup se battre des machines mais je n'ai vu qu'à l'infini derrière les hommes qui les conduisaient</p> <p>Il y a quelque chose à quoi faire place: mon corps</p>	<p>O RECHE MODO TO EDIRE DI ZA Li Le</p> <p>La presenza minacciosa incessante del mio corpo;</p> <p>Le (L'uomo) Kré puc te</p> <p>Li Ti TAU DARI DO PADERA Li Kre pek ti E (è malato) Le Kruk pte coco (costruito) Te (L'uomo è) le (male) Ho visto le macchine combattere ma solo molto lontano ho visto gli uomini che le conducevano</p> <p>RECHE MODO TO EDIRE</p> <p>Pek ti Puc Puk le Li</p> <p>L'uomo (do padera coco) Kruk TAU DARI PEK TI IL MALE C'è qualche cosa a cui far posto: il mio corpo</p> <p>O RECHE COSTRUITO PTEDIRE DI ZA TAU DARI KRÉ TE PEK Le è (Kré puc te) Li</p> <p>Li (to edire) Darto</p>

L'infime dedans
Laura Ricci

Là ou ça sent la merde,
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier.

Due vie gli si offrivano:
quella dell'infinito fuori,
quella dell'infimo dentro.

Et il a choisi l'infime dedans.
Là où il n'y a qu'à presser
le rat,
la langue,
l'anus
ou le gland.

E ha scelto l'infimo dentro.
Il sesso,
la lingua,
l'ano,
il glande.

Per esistere basta lasciarsi andare ad essere.

TRIO SEV (SAX_ELEC_VCL)

Il Trio SEV (SAX_ELEC_VCL) è stato fondato nel 2018 da tre musicisti tutti ugualmente interessati a perseguire la propria ricerca artistica attraverso la pratica strumentale. Esplorando i linguaggi di diverse tradizioni musicali contemporanee, sempre affascinati da sonorità nuove, i membri dell'ensemble sono convinti che la loro insolita formazione sassofono-violoncello-chitarra elettrica metterà in evidenza un nuovo approccio al ruolo del concerto contemporaneo in generale e dell'artista-interprete in particolare. I membri del trio, tutti musicisti altamente qualificati ed esperti, sono continuamente alla ricerca di nuova musica, sia essa scritta appositamente per loro o riscoperta attraverso la trascrizione o la ricomposizione di musica precedente.

LAURA CATRANI Soprano

Considerata dalla critica una interessante voce di riferimento per il repertorio del Novecento e contemporaneo, duttile e musicale nella doppia veste di cantante e attrice, si è diplomata in canto e in musica vocale da camera presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, e in recitazione presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Ha interpretato numerose esecuzioni di compositori moderni e contemporanei e opere in prime mondiali, tra le quali *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi alla Scala di Milano, *Leggenda e Il suono giallo* di Alessandro Solbiati al Teatro Regio di Torino e al Teatro Comunale di Bologna, *La metamorfosi* di Silvia Colasanti al Maggio Musicale Fiorentino, *Il gridario* e *Forèst* di Matteo Franceschini alla Biennale di Venezia e al Teatro Comunale di Bolzano. Affianca al repertorio del Novecento anche quello operistico tradizionale, distinguendosi nei ruoli mozartiani e settecenteschi. Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Gianandrea Noseda, Stefan Anton Reck, Daniele Rustioni, Christian Arming, Jonathan Webb, Fabio Biondi e Alan Curtis.

SIMONE CARDINI Compositore

Nato a Roma, studia composizione con Francesco Telli e pianoforte con Alessandra Torchiani al Conservatorio "Santa Cecilia", perfezionandosi poi con Alessandro Solbiati a Tours e a Milano e con Ivan Fedele all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. In seminari e accademie internazionali sviluppa il suo approccio estetico grazie al confronto con Georg Friedrich Haas, Stefano Gervasoni, Toshio Hosokawa, Francesco Filidei, Pierluigi Billone, Bernhard Gander, Dimitris Minakakis, Raphaël Cendo, Tristan Murail, Franck Bedrossian. Sue composizioni, premiate in numerosi concorsi internazionali, sono state eseguite in Europa, Russia, Cina e USA nell'ambito di eminenti rassegne e festival da ensemble e orchestre come il Klangforum Wien, i Neue Vocalsolisten, il Prometeo Ensemble, lo IEMA, il Divertimento Ensemble, Musiques Nouvelles, ATMusica, lo Studio for New Music, il Moscow Contemporary Music Ensemble, l'Avanti Chamber Orchestra, il Parco della Musica Contemporanea Ensemble, il B3 Brouwer Trio, il Duo Essentia, la DRP-Orchester Saarbrücken Kaiserslautern, l'Orchestra Giovanile di Roma e da solisti quali Florentin Ginot, Samuele Telari, Gianni Trovulusci, Maria Grazia Bellocchio, sotto la direzione di Marco Angius, Ilan Volkov, Manuel Nawri, Igor Dronov, Jean-Paul Dessy, Carlo Goldstein, Musashi Baba, Claudio Gorli.

Grazie a sovvenzioni e residenze artistiche, il suo lavoro è supportato da istituzioni quali la Fondation Royaumont, la Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", la SIAE e altre. La sua musica è stata trasmessa, tra l'altro, da SR 2 KulturRadio in Germania, da Rai Radio 1 e Rai Radio 3 in Italia; alcuni arrangiamenti da lui orchestrati sono andati in onda su Rai 2 TV. Il suo elaborato *Musica e Architettura. Implicazioni estetiche e sociologiche* è stato pubblicato nel volume *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012.

ANDREA MATTERA

Compositore

Nato a Napoli ma di origini ischitane, si è avvicinato giovanissimo alla musica. Dopo aver appreso i fondamenti della composizione sulla sua isola, ha intrapreso gli studi musicali presso il Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli diplomandosi in Teoria e Tecniche della Composizione musicale sotto la guida di Enrico Renna. Attualmente prosegue lo studio della composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, nella classe di Sonia Bo. Ha seguito masterclass di diversi compositori, tra cui Marco Stroppa, Ivan Fedele, José Manuel López López, Michael Jarrell, Toshio Hosokawa, Beat Furrer. Allo studio della composizione affianca quello della direzione d'orchestra sotto la guida di Yoichi Sugiyama.

LUCA RICCI

Compositore

Nato a Piacenza, dopo il diploma di flauto si è laureato in musicologia presso l'Università di Pavia; parallelamente ha studiato composizione con Riccardo Dapelo, Carlo Alessandro Landini, Alessandro Solbiati e Gabriele Manca. La sua musica viene eseguita nell'ambito di diversi festival e istituzioni, quali l'Associazione NoMus e il Museo del Novecento di Milano, il Festival Pontino, Milano Musica, il Teatro La Fenice di Venezia. Nel 2019 ha vinto il XXV Concorso Internazionale di Composizione "2 agosto" di Bologna e si è classificato terzo al Premio del Conservatorio di Milano. Finalista nei concorsi "Unique Forms of Continuity in Space" di Kyoto e "Donald Aird Composers Competition" (USA), è stato inoltre selezionato per partecipare al Festival di musica contemporanea "Crossroads" 2020 a Salisburgo.

DARIA SCIA

Compositrice

Studia composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano sotto la guida del Maestro Gabriele Manca. Ha conseguito la laurea magistrale in filosofia presso l'Università Federico II di Napoli e il diploma di pianoforte al conservatorio "D. Cimarosa", perfezionandosi poi con Alexander Hintchev e Hüseyin Sermet. Ha seguito numerose masterclass e seminari di composizione tenuti da Marco Stroppa, Ivan Fedele, Stefano Gervasoni, Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann, Toshio Hosokawa, Beat Furrer e Michael Jarrell. Nel 2018 è stata selezionata per partecipare al progetto "Il teatro della voce", sotto la direzione artistica di Laura Catrani, con una partitura per tre soprani, violoncello ed elettronica che è stata eseguita nel 2018 al Piccolo Teatro Grassi. Nello stesso anno è stata selezionata per il progetto "Materarmonie. Matera suoni di pietra", curato dal Gianvincenzo Cresta, per scrivere un pezzo per orchestra d'archi da camera e strumenti popolari, diretto nel 2019 da Carlo Goldstein nel corso della stagione musicale dell'Associazione Musica Basilicata. Nel 2018-2019 ha partecipato al workshop di ricerca artistica organizzato dal Conservatorio "G. Verdi" di Milano in collaborazione con l'Orpheus Institute di Gand con un progetto di ricerca sulla composizione di musica vocale da camera, lavorando alla stesura di alcuni pezzi per due soprani. Nel 2019 ha seguito il corso di perfezionamento in composizione presso l'Accademia Pianistica di Imola con Salvatore Sciarrino. Nel 2020 è stata selezionata per partecipare all'International Workshop for Young Composers del Divertimento Ensemble con un pezzo per ensemble, che sarà eseguito presso la Fabbrica del Vapore a Milano.

MATEO SERVIÁN SFORZA

Compositore

Nato ad Asunción, in Paraguay, si è diplomato in pianoforte sotto la guida di Silvia Limongelli presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Dal 2014 studia composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano nella classe di Mario Garuti. Ha seguito masterclass e seminari tenuti da compositori quali Helmut Lachenmann, Pierluigi Billone, Michael Maierhof e Fabien Lévy. La sua pratica compositiva nasce come tentativo di risposta a una sfida paradossale: attraverso una profonda riflessione, liberarsi dalle sovrastrutture concettuali che condizionano l'atto compositivo, mettendo al primo posto il fenomeno dell'ascolto e privilegiando l'uso di materie sonore non convenzionali. Sue musiche sono state eseguite nell'ambito di importanti manifestazioni musicali come il Festival Impuls di Graz e le Jornadas de Música Nueva di Asunción da interpreti di rilievo come Matteo Savio, Ramón Gardella e l'Orchestra Sinfonica della città di Asunción. Si esibisce come solista e in formazioni da camera in sedi prestigiose quali il Teatro Comunale di Asunción, la Sala Santa Cecilia del Parco della Musica di Roma e la Sala Puccini del Conservatorio di Milano.

SAHBA KHALILI AMIRI Soprano

Nata a Teheran, ha studiato la musica tradizionale persiana e il canto persiano. Nel 2015 ha iniziato lo studio del canto lirico con Anna Venturi, mezzosoprano del Teatro Carlo Felice di Genova. Dal 2017 frequenta il corso di musica vocale da camera al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, sotto la guida di Daniela Uccello. Nel 2017 si è esibita in una selezione di opere italiane al Teatro Vahdat di Teheran insieme all'Orchestra Sinfonica Belcanto e in un programma di brani ispirati alle opere di Shakespeare al Teatro Comunale di Costigliole d'Asti. Dal 2018 partecipa al progetto "Il teatro della voce" curato da Laura Catrani nell'ambito del Festival Milano Musica. Da quest'anno fa parte del collettivo vocale Rise Quartet del Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

ELSA BISCARI Soprano

Allieva del triennio di musica vocale da camera al Conservatorio "G. Verdi" di Milano nella classe di Daniela Uccello, ha partecipato a diverse produzioni del Conservatorio. Nel 2017 esordisce al Piccolo Teatro Studio Melato di Milano nella prima esecuzione di *Stabat Mater Speciosa* di Niccolò Castiglioni sotto la guida di Edoardo Cazzaniga, insieme al coro di voci bianche del Conservatorio di Milano. Nel 2018 si esibisce al Teatro Gerolamo per Milano Musica nell'ambito del progetto "Il teatro della voce" e per la rassegna BookCity. Nel 2019 esegue alcuni brani del repertorio di Barbara Strozzi sotto la direzione di Francesca Torelli per la rassegna "Il filo di Arianna", la Società Umanitaria di Milano e la Galleria di Arte Moderna; in ottobre si esibisce a Milano Musica e a BookCity e nel dicembre 2019 canta come solista in varie chiese di Milano il *Messiah* di Händel con coro e ensemble d'archi, sotto la direzione di Alberto Odone. Affronta il repertorio contemporaneo sotto la guida di Luisa Castellani e approfondisce alcune composizioni di Arnold Schönberg con il soprano Stelia Doz.



Nel 2019 approfondisce il repertorio barocco con Anna Aurigi, Gemma Bertagnolli e Francesca Torelli.

ROBERTA FANARI Soprano

Diplomata in canto al Conservatorio "L. Perosi" di Campobasso, attualmente è iscritta al biennio di musica vocale da camera al Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha interpretato i ruoli di Zita nel *Gianni Schicchi* di Puccini, della Strega Marzapane in

Hänsel und Gretel di Humperdinck, della Baronessa di Champigny nel *Cappello di paglia* di Firenze di Rota, di Giorgetta nel *Tabarro* di Puccini e di Flora nella *Traviata* verdiana. Si è esibita per il Gruppo Aperto Musica Oggi (GAMO) a Firenze e per gli Amici della Musica a Modena in *Aventures* di Ligeti. Ha cantato per Milano Musica nell'ambito del progetto "Il teatro della voce" nella prima esecuzione della *Clinica dei Golem* di Raffele Marsicano. Tiene anche concerti come solista.



IRINA GHIVIÉR

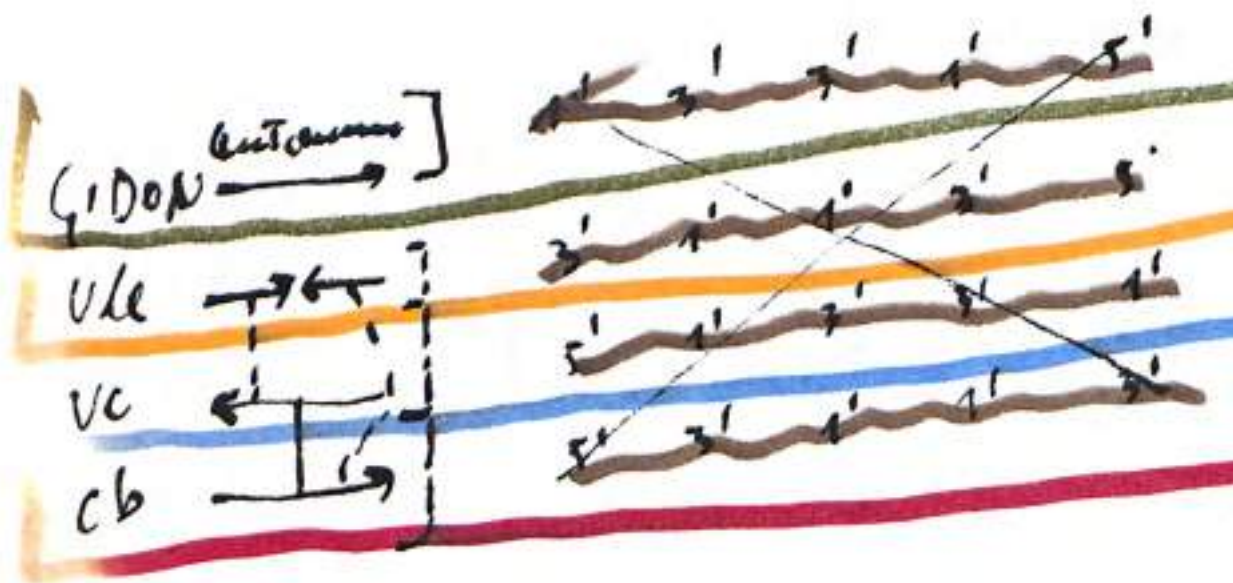
Soprano

Nata in una famiglia franco-russa, già all'età di quattro anni entra in una scuola di musica affiliata al Conservatorio di San Pietroburgo per studiare pianoforte e composizione. A nove anni vince il suo primo concorso come compositrice e a quattordici anni mette in scena la sua prima opera, *Storie di un gatto*. Decide quindi di dedicarsi allo studio del canto e a vent'anni si trasfe-

risce in Italia per studiare la tecnica del belcanto con il soprano Mildela D'Amico; inoltre studia danza contemporanea con Jean Rametta e musicologia presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha partecipato ai Festival Milano Musica, BookCity e Piano City Milano e a diversi concerti: *Il cielo è di tutti* all'Auditorium laVerdi di Milano, *Manuel* all'Auditorium di Roma con la partecipazione di Nicola Piovani e Ennio Morricone, *Milano in Tango* al Circolo Alessandro Volta con la partecipazione di

Vincenzo Puma. Nel 2019 debutta nello spettacolo *Le catene* allo Spazio ARTaMICA in collaborazione con il Municipio 4 di Milano.

Teatro della Voce 2019. Foto di gruppo con tutti i partecipanti. Al centro, in piedi, Laura Catrani e Simone Cardini. Alle loro spalle, in nero, Dario Buccino e Luca Ricci. Al suo fianco Rachel Beja. Foto di Margherita Busacca.



1'	3'	3'a	1'a	5'	
3'	1'	1'a	5'	3'a	? (07i)?
5'	3'a	1'	3'	1'a	
1'	1'a	5'	3'a	3'	07i 07i

ppppp

A SONAR
E A CARTA

Indice

15	<i>Caminantes</i> di Cecilia Balestra
17	<i>Camminare</i> di Marco Mazzolini
21	Programma generale
31	Concerti sinfonici e cameristici, musica elettronica, teatro musicale
33	Anteprima aperta 1. Testo di Paolo Petazzi
43	Inaugurazione 2. Testo di Gianluigi Mattietti
55	Concerto 3. Testo di Gianluigi Mattietti
65	Concerto 4. Testo di Luciana Galliano
77	Concerto 5. Testo di Paolo Petazzi
91	Concerto 6. Testo di Paolo Petazzi
101	Concerto 7. Testo di Gianluigi Mattietti
111	Proiezione cinematografica 8. Andrej Tarkovskij, <i>Stalker</i>
115	Concerto 9. Testo di Giorgio Netti
123	Tavola rotonda 10. <i>Creazione artistica come bene pubblico e necessità sociale</i>
125	Concerto 11. Testo di Gianluigi Mattietti
137	Concerti 12. 13. 14. Testo di Ciro Longobardi
143	Spettacolo 15. Teatro della Voce. Testo di Gabriele Manca

Edizioni del Teatro alla Scala
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

DIRETTORE EDITORIALE
Franco Pulcini

IL VOLUME È A CURA DI
Cecilia Balestra
Arianna Ghilardotti
Marco Mazzolini

REDAZIONE
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Bruno Stucchi - Dinamomilano

I manoscritti di Luigi Nono sono conservati all'Archivio Luigi Nono, Venezia
©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione.

Il manoscritto di Salvatore Sciarrino è pubblicato per gentile concessione
della Fondazione Paul Sacher, Basilea (Collezione Salvatore Sciarrino).

Siamo disposti a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini
per cui non sia stato possibile reperire la fonte.

La Direzione del Festival si riserva il diritto di apportare al programma i cambiamenti
resi necessari da esigenze tecniche o per causa di forza maggiore.



ENERGIA PER IL NON-PROFIT

Fondazione Cariplo sostiene e promuove progetti di **Arte e Cultura**, **Ambiente**, **Ricerca Scientifica** e **Sociale**.

Dal 1991 ad oggi ha destinato oltre 3 miliardi di euro all'attività filantropica, per un totale di 33 mila progetti.

Ogni anno in media vengono realizzati più di 1000 progetti per un valore di circa 150 milioni di euro

Progetti realizzati nel 2019

975 progetti

146 milioni di euro di contributi donati

Progetti di Arte e Cultura

470 progetti

44 milioni di euro

Il territorio



Fondazione Cariplo ha sede a Milano ed è attiva in **Lombardia** e nelle province di **Novara** e **Verbano Cusio Ossola**.

Localmente sono attive 16 Fondazioni di Comunità. Alcuni progetti sono operativi a livello nazionale e internazionale

Obiettivi 2020

1. Contrasto alle nuove povertà causate dalla crisi
2. Sostegno al Terzo Settore in grave difficoltà
3. Opportunità di sviluppo economico, in chiave green
4. Ripensamento dei modelli di Welfare
5. **Rilancio del sistema culturale per le persone e i territori**
6. Rilancio della ricerca e dell'innovazione

**CULTURA,
FATTORE DI SVILUPPO**

**CULTURA,
IMPRESA E LAVORO**

**CULTURA,
BENE COMUNE**



La Francia in Scena

2020

Rifioriremo



La Francia in scena è la stagione artistica dell'Institut français Italia, è realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la Culture e della Fondazione Nuovi Mecenati.

Scopri il programma su institutfrancais.it

un'iniziativa

con il sostegno



FONDAZIONE
FRANCO - ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

nu
o
vi | me
cen
ati


FONDAZIONE
FRANCO - ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

La Fondazione Nuovi Mecenati sostiene *Milano Musica*

Creata nel 2005, la Fondazione Nuovi Mecenati ha come missione di rafforzare le relazioni culturali franco-italiane nell'ambito della creazione contemporanea. Ne fanno parte aziende di diversi settori e di rilevanza internazionale che, in collaborazione con l'Ambasciata di Francia, sostengono la circolazione delle opere e degli artisti francesi sul territorio italiano, e partecipano anche a progetti di coproduzione e di diffusione.

Il sostegno finanziario è dato alle istituzioni culturali, pubbliche o private, italiane e francesi per progetti che implicino artisti, noti o emergenti, capaci di dare un contributo significativo nella scena culturale. La Fondazione opera nei settori della musica, della danza, del teatro, del circo, delle arti di strada, del cinema, delle arti visive, ma anche delle manifestazioni letterarie e dei dibattiti intellettuali.

La Fondazione Nuovi Mecenati è dotata di personalità giuridica di diritto privato, riconosciuta di utilità pubblica e non ha finalità di lucro. Il Consiglio di Amministrazione, composto dal suo Presidente, dai dirigenti delle aziende sostenitrici e dell'Ambasciatore di Francia in Italia, si riunisce due volte l'anno per sostenere i progetti selezionati dal comitato artistico.


SANOFI 

 TOTAL

autostrade  per l'Italia

ALTRAN

 EDISON

 CRÉDIT AGRICOLE
L'AMMORALE DELLA TERRA E L'AMBIENTE

Bionef

Rai Orchestra




Rai Cultura



Scopri i nostri concerti su: **Rai 5** **Rai Radio 3** **Rai Play**

Biglietteria

Auditorium Rai "A. Toscanini"
Via Rossini 15 – 10124, Torino
Tel 011/8104653 - 8104961
biglietteria.osn@rai.it
www.osn.rai.it

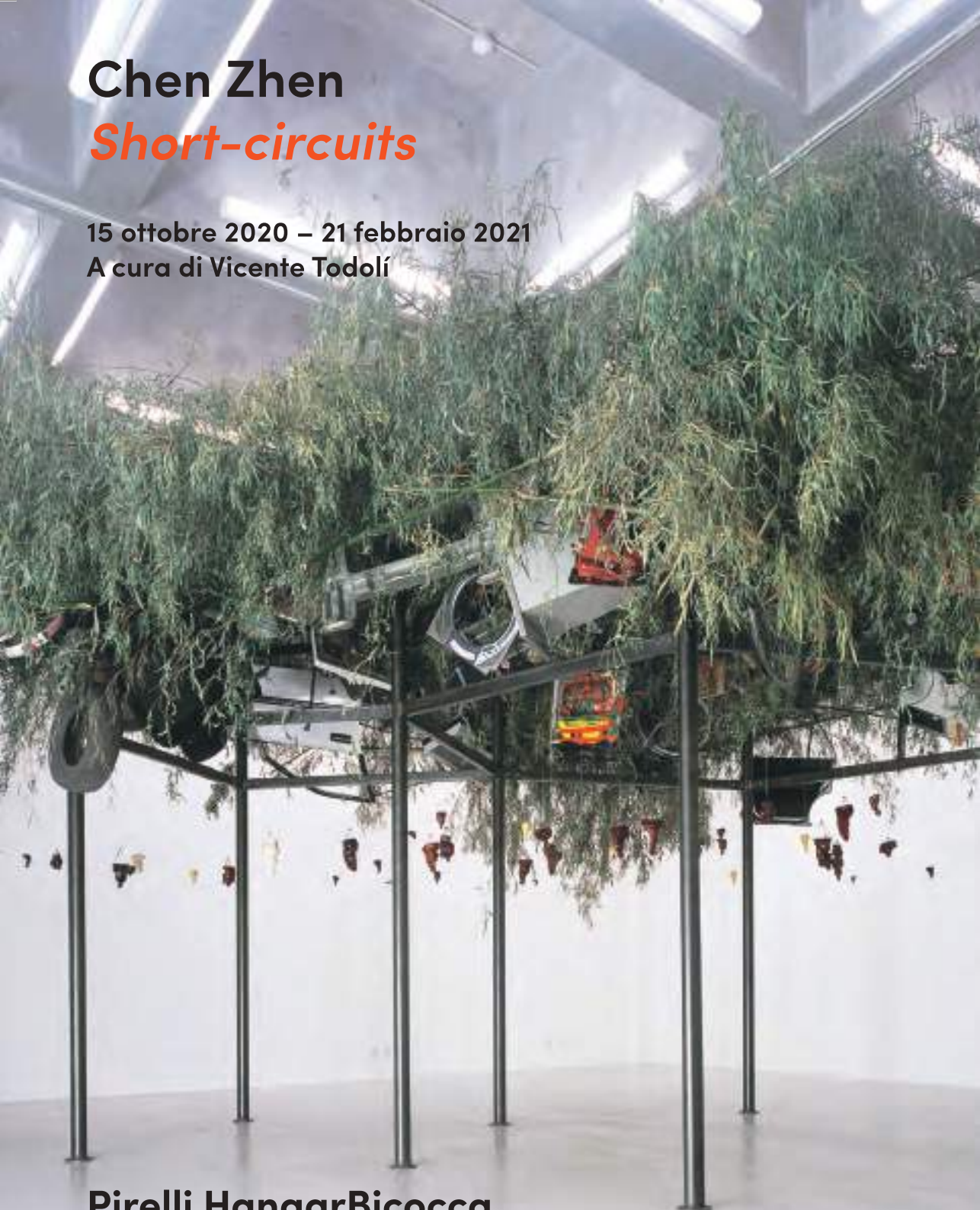
 OSNRai
 OrchestraRai
 orchestrasinfonicarai

Chen Zhen

Short-circuits

15 ottobre 2020 – 21 febbraio 2021

A cura di Vicente Todolí



Pirelli HangarBicocca

Via Chiese 2, Milano

giovedì-domenica 10.30-20.30


pirellihangarbicocca.org

INGRESSO GRATUITO

Chen Zhen, *Fu Dao / Fu Dao, Upside-down Buddha / Arrival at Good Fortune*, 1997

Veduta dell'installazione, CCA - Center for Contemporary Art, Kitakyushu, 1997

Courtesy GALLERIA CONTINUA. © ADAGP, Parigi. Foto: Chen Zhen.



musica
danza
esposizioni
didattica
incontri
reading

Luigi Nono e Bruno Maderna, Venezia 1948 - Archivio Luigi Nono Venezia

Festival Luigi Nono alla Giudecca

Quarta edizione - novembre 2020

Luigi Nono e i suoi Maestri

Progetto promosso dalla Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS
Giudecca 619/621, ex convento SS. Cosma e Damiano, Venezia
Tel. 041 5209713 - www.luiginono.it - info@luiginono.it

ARCHIVIO LUIGI NONO
LN
FONDAZIONE ONLUS

Franco Donatoni

1927
2000

RICORDI



UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL

Luigi Nono

1924
1990

ZERO

A MILANO

Zero è sotto casa tua

**SCOPRI TUTTI I QUARTIERI SU
ZERO.EU E SUL NOSTRO GIORNALE**




CLASSICA HD

SKY canale 136

**MUSICA PER I
TUOI OCCHI**



in collaborazione con

INTESA  **SANPAOLO**

**BUILD MUSICAL INSTRUMENTS
TO TOUCH THE FUTURE**

Play to express yourself

Musica come strumento di inclusione sociale
1° ottobre 2020 – 30 giugno 2022

Rafforzando le sinergie nate dall'esperienza condivisa in anni di lavoro, il 1° ottobre 2020 Milano Musica, Fondazione Antonio Carlo Monzino e SONG Onlus, danno il via al progetto *Play to express yourself - Build musical instruments to touch the future*: due anni di laboratori, lezioni, concerti e spettacoli presso gli Istituti penitenziari e scolastici primari e secondari, grazie al sostegno di Fondazione di Comunità Milano Città, Sud Est, Sud Ovest e Adda Martesana. Il progetto, realizzato in collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi" di Milano e con il patrocinio del Dipartimento di Filosofia

"Piero Martinetti" dell'Università Statale di Milano, coinvolge docenti, studenti e giovani professionisti, che sperimentano sul campo le potenzialità della musica d'oggi in quei contesti multiculturali e multilinguistici dove la musica può diventare forma di comunicazione, inclusione e ponte tra culture differenti. Attraverso interventi specifici – laboratori di costruzione di strumenti musicali, liuteria, composizione, rielaborazione elettronica, concerti e spettacoli – vengono elaborate prassi didattiche condivisibili anche attraverso la realizzazione di contenuti digitali.

Un progetto di



In collaborazione con



con il patrocinio di



con il sostegno di





*A tutte le persone interessate a lasciare
un ricordo di sé che possa durare nel tempo.*

*Per chi vuole essere protagonista
di una causa in cui crede
e della vita della propria comunità.*

*Un'azione concreta che lascia
un segno tangibile alle generazioni future.*



CON UN LASCITO SOLIDALE
ALLA FONDAZIONE DI COMUNITÀ
LASCI UN MONDO MIGLIORE.
IL TUO.

Un lascito solidale è un atto volontario, che permette di manifestare all'interno del testamento l'intenzione di effettuare una donazione.

La Fondazione di Comunità Milano promuove la cultura del dono e della partecipazione attraverso lo strumento dei Fondi Solidali, che consentono ai privati e alle aziende di perseguire le proprie finalità filantropiche o di responsabilità sociale di impresa.

Costituire un Fondo Solidale anche attraverso un lascito, è come costituire una propria Fondazione senza averne gli oneri ed i costi, usufruendo di tutti i benefici fiscali previsti.

 **Fondazione di Comunità
MILANO**
CITTÀ, SUD OVEST, SUD EST, MARTESANA

Con il patrocinio



CONSIGLIO
NAZIONALE
DEL
NOTARIATO



FONDAZIONE ANTONIO CARLO MONZINO

PROMUOVE I VALORI SOCIALI E FORMATIVI DELLA MUSICA



20 ANNI DI PROGETTI



Se istruisci un ragazzo, fai un uomo saggio. Se istruisci un bambino, costruisci una nazione

Giuseppe Placani

www.fondazioneacmonzino.it

@fondazioneacmonzino



acmonzino





if
you
think
the show
think
italiafestival
since
1987

italiafestival.it

[@AssociazioneIF](https://twitter.com/AssociazioneIF)



Associazione Italiafestival



Se sei seduto qui è perché conosci il valore della musica.
SONG Onlus porta la musica dove non c'è.

Perché un bambino che suona e canta sarà un adulto migliore.



©Vasco Dell'Oro

FARE MUSICA DÀ UNA MARCIA IN PIÙ!



**Sostieni
la missione di SONG**

Inquadra il QR code
e scopri come aiutarci

www.sistemalombardia.eu



SONG^{onlus}
SISTEMA
LOMBARDIA



Costruire con la musica

**Hai uno strumento musicale
che non usi? Regalalo alle
scuole di musica nei paesi
in via di sviluppo e in Italia.**

Gli strumenti, utilizzabili
e possibilmente in buono stato,
possono essere consegnati su
appuntamento.

Per maggiori informazioni:
costruireconlamusica@milanomusica.org
info@sistemalombardia.eu

www.musicfund.eu

Dal 2010 Milano Musica è partner in Italia di Music Fund, organizzazione riconosciuta dalla Commissione Europea come "Best Practice in Culture and Development", che raccoglie strumenti musicali e promuove la formazione di esperti in liuteria e riparazione di strumenti nei paesi in via di sviluppo e nelle zone di conflitto. Dal 2011 le attività si sono mosse su questi due assi di intervento, con notevole successo:

già nel primo anno di raccolta oltre 700 strumenti sono stati donati a Music Fund e al Sistema Orchestre Giovanili in Lombardia, innovativo progetto di integrazione sociale basato sulla musica d'insieme; le iniziative di formazione professionale e sviluppo di competenze, in Haiti e Mozambico, si sono concretizzate in workshop locali e tirocini formativi in Italia. La più recente spedizione di strumenti in Mozambico, giunta

a Maputo nel maggio del 2019, ha destinato oltre 250 strumenti musicali ai giovani tecnici formati negli anni da Music Fund e da Milano Musica. 12 pianoforti (10 verticali e 2 a coda), strumenti ad arco, a fiato, a percussione, chitarre acustiche ed elettriche e apparecchiature audio-luci saranno riparati e successivamente reinseriti nel nascente mercato locale, in un'ottica di economia circolare.

Con il particolare sostegno di


VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia


SONG
SYSTEMA
LOMBARDIA

www.sistemalombardia.eu

Milano Musica è partner per l'Italia di

 **MusicFund**
give music a chance

Finito di stampare nel mese di ottobre 2020
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2020, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)