

32° FESTIVAL MILANO MUSICA

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

5 MAGGIO - 10 GIUGNO 2023

AZIONI

FUGGITIVE



GALLERIE D'ITALIA

Un museo.
Quattro sedi.

Milano | Napoli | Torino | Vicenza

Dove la cultura è dialogo
tra **arte** e **società**.

GALLERIEDITALIA.COM

GALLERIE D'ITALIA

INTESA  SANPAOLO

32° Festival Milano Musica
Percorsi di musica d'oggi 2023

5 maggio – 10 giugno

AZIONI FUGGITIVE

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

concerti sinfonici e cameristici
musica elettronica e video

Teatro alla Scala
Auditorium di Milano
Conservatorio G. Verdi di Milano
Fabbrica del Vapore
MEET Digital Culture Center
Palazzo Reale
Pirelli HangarBicocca
Teatro Elfo Puccini

12 prime esecuzioni assolute e 16 prime in Italia
includo 2 commissioni e 2 co-commissioni di Milano Musica

Georges Aperghis
George Benjamin
Maurilio Cacciatore
Simone Corti
Beat Furrer
Sofija Gubajdulina
Toshio Hosokawa
Clara Iannotta
Márton Illés
Mauricio Kagel
Dmitri Kourliandski
György Ligeti
Enno Poppe
Alberto Posadas
Rebecca Saunders
Salvatore Sciarrino
Martin Smolka
Edison Studio

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

Rai Radio 3

Il 32° Festival Milano Musica è realizzato da



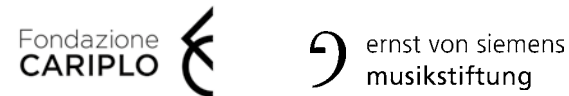
in collaborazione con



con il sostegno di



sponsor istituzionale



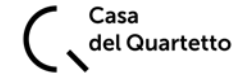
Il Festival Milano Musica è

Soggetto di rilevanza regionale

membro di



e in collaborazione con



media partner



partner tecnici

audio sistemi - Milano

VIVATICKET

Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci fondatori	Soci onorari	Paolo Martelli Presidente Onorario	Direttrice Cecilia Balestra	Soci sostenitori	Maria Majno	Soci ordinari	Anna Munarin Guadagnino
Rosellina Archinto	Giuseppe Sala			Luisa Acerbi	Margherita Majno	Annie Alemani	
Duilio Courir	Sindaco di Milano			Carlo Ajmar	Fabio Malcovati	Mario Amonte	Piergiorgio Nicolazzini
Antonio Magnocavallo		Consiglio direttivo	Consulente Artistico	Laura Ajmar	Marilù Martelli	Giovanna Arienti	Stefano Pacifici
Paolo Martelli	Dominique Meyer	Rosellina Archinto	Marco Mazzolini (2014-2023)	Marzio Giuseppe Armanini	Paolo Martelli	Maria Luisa Arienti	Annamaria Piazza
Patrice Martinet	Sovrintendente	Presidente	Paolo Petazzi (2024-2026)	Alighiera Azzini	Maria Elisabetta Meneghello	Marco Barzacchi	Elena Plebani
Sergio Marzorati	e Direttore artistico	Mimma Guastoni	Comitato Artistico	Maria Baccalini	Annarosa Meoni	Roberta Beltrame	Giuseppe Prato
Francesco Micheli	del Teatro alla Scala	Vicepresidente	Mauro Bonifacio	Cecilia Balestra	Renato Meregalli	Barbara Bianchini	Francesco Procopio
Luciana Pestalozza			Gianmario Borio	Francesco Barcella	Chiara Merzagora	Andrea Biglia	Annibale Rebaudengo
Giuseppe Russo	Enrico Motta	Paolo Lazzati	Gianluigi Mattietti	Anna Carla Bassetti	Gianfranco Messina	Romano Boccolari	Paolo Rota
	Direttore RAI Centro	Vicepresidente	Marco Mazzolini	Giovanni Battistini	Valerio Miotti	Alessandro Bono	Marialuisa Sangalli
	di Produzione di Milano		Dominique Meyer	Corrado Bonacasa	Anna Rachele Nardella	Franco Bulega	Renata Sarfati
		Paolo Biscottini	Paolo Petazzi	Laura Bosio	Markus Ophälders	Sergio Canapini	Maria Teresa Sassone
	Massimiliano Baggio	Antonio Calabrò	Capo Ufficio Stampa	Riccardo Brambilla	Furio Pace	Candida Caprile	Marisa Semprini
	Direttore del	Ralph Fassey	del Teatro alla Scala	Simone Brero	Marco Pace	Eliana Carbone	Marina Vaccarini
	Conservatorio	Giovanni Iudica	Paolo Besana	Patrizia Brighi	Matteo Pace Sargenti	Alfredo Cristanini	Franca Vannotti
	G. Verdi di Milano	Dominique Meyer	Coordinamento	Giovanni Carosotti	Nicola Pace	Maria Isabella De Carli	Giuliana Verga
	Salvatore Accardo	Francesco Micheli	Anna Leonardi	Guido Casati	Paolo Paolini	Andrea Dell'Oro	Itala Vivan
	Alfred Brendel	Enrico Motta	Progetti speciali	Ruggero Cassata	Maurizio Pedoja	Anna Fabbris	Bianca Maria Zedda
	Riccardo Chailly	Federico Spinola	Iolanda Tambellini	Anna Crespi	Carlo Penzo	Paola Forti	Anna Zerbinati
	Hugues Dufourt		Supporto organizzativo	Clara Dell'Acqua	Lia Penzo	Giuseppe Genazzini	
	Luca Francesconi		Martina Mariani	Enrica De Pirro	Giulio Pestalozza	Elisa Guagenti	
	György Kurtág		Fabio Pedroli	Luisa Donzelli	Paolo Petazzi	Mara Gualdoni	
	Helmut Lachenmann		Amministrazione e sviluppo	Monica Errico	Fabio Pineider	Ermanno Guarneri	
	Giacomo Manzoni		Stella Crapanzano	Silvia Facchini	Francesca Pola	Gabriele Guarneri	
	Maurizio Pollini		Lorenzo Guajana	Giuseppe Faina	Giuseppe Polimeni	Donatella Gulli	
	Salvatore Sciarrino		Comunicazione e promozione	Daniela Ferrari	Grazia Polimeni	Valentina Sophie Kaufman	
			Raffaella Valsecchi	Donata Ferrari	Anna Maria Ausilia Rastelli	Gianpiero Lauriola	
			Anna Leonardi	Alberto Ferré	Luigi Riboldi	Maria Fortunata Lo Moro	
			Biglietteria e	Letizia Ferré	Antonio Luigi Roberto	Alberto Maffi	
			relazioni con il pubblico	Aldo Fiacco	Franca Sacchi	Irene Maffi	
			Lorenzo Guajana	Fondazione	Daria Salvo	Tiziana Magliocchetti	
			Educational	Antonio Carlo Monzino	Simonetta Sapegno	Beatrice Marangoni	
			Giuseppe Califano	Alessio Fornasetti	Ilia Semeia	Massimo Marchi	
				Laura Giannelli	Luciano Severini	Alessandro Melchiorre	
				Tullia Gianoncelli	Orsola Ricciardi Spinola	Franco Merlo	
				Angela Giuberti	Gianluca Spinola	Bruno Doriano Milone	
				Lorenzo Giubileo	Sabina Tersaroli	Fiammetta Matilde Morisani	
				Giovanni Iudica	Maria Desirée Tinelli di Gorla	Ines Mosconi	
				Lorenza Sibilia Iudica	Mario Varaldo	Antonino Motta	
				Enrico Lainati	Ivano Vassena		
				Valeria Lapi Marmo			
				Paolo Lazzati			
				Giovanna Le Cardinal			

**Come
commissionare
nuove opere
e usufruire
dell'Art Bonus**

Nel corso della storia, sono numerosi i mecenati che hanno affermato concretamente la volontà di sostenere la creazione di nuova musica: dal conte Waldstein, a cui Beethoven dedica la omonima Sonata, al principe Razumovsky, che gli commissiona i tre celeberrimi *Quartetti per archi* op. 59, fino al direttore d'orchestra e mecenate svizzero Paul Sacher, che commissiona numerosi nuovi lavori, ormai entrati nel grande repertorio, a Stravinskij, Bartók e Richard Strauss, nonché a Birtwistle, Carter, Lutosławski, tra gli altri.

Tutto ciò è possibile anche oggi, attraverso un'elargizione liberale al **Fondo per la Nuova Musica**, finalizzato in particolare al sostegno dei compositori, con commissioni di nuove opere, e all'organizzazione della prima assoluta o italiana dell'esecuzione.

La donazione permette di usufruire delle agevolazioni previste dall'**Art Bonus**, che garantisce – anche per i Festival sostenuti dal MiC, tra cui Milano Musica – un incentivo fiscale sotto forma di credito d'imposta, che consente di recuperare il 65% dell'erogazioni liberali a sostegno delle attività istituzionali.

Possono effettuare donazioni con Art Bonus persone fisiche e giuridiche. La donazione effettuata con Art Bonus consente alle persone o alle imprese di recuperare, al momento della dichiarazione dei redditi, il 65% di quanto versato sotto forma di credito d'imposta in tre quote di pari importo distribuite nell'arco di tre anni. Ad esempio, se l'erogazione è stata di 500 euro, sarà possibile recuperare 325 euro in tre anni.

È possibile effettuare la donazione a mezzo bonifico bancario, indicando: BENEFICIARIO: Milano Musica Associazione per la musica contemporanea: IBAN IT54W0335901600100000010284

CAUSALE: Art Bonus - Milano Musica Associazione per la musica contemporanea
Codice fiscale o p. IVA del mecenate

Gli uffici dell'Associazione sono a disposizione per ogni approfondimento (amministrazione@milanomusica.org).

Fondo per la Nuova Musica
dedicato a Luciana Abbado Pestalozza

**Milano Musica
ringrazia
gli Artisti
e i Mecenati
che negli anni
hanno aderito
al Fondo:**

Luisa Acerbi
Cecilia Balestra e Markus Ophälders
Giovanni Battistini
Barbara Bianchini
Alfred Brendel
Sergio Canapini
Gianluca Capuano
Silvia Facchini
Luca Francesconi
Paolo Lazzati
Maria Majno
Laura e Paolo Martelli
Maurizio Pollini
Vadim Repin
Luigi Riboldi
Antonio Luigi Roberto
Orsola Ricciardi Spinola
Daria Tinelli di Gorla
Desi Tinelli di Gorla
Bianca Maria Zedda

Mitsubishi Electric Europe B.V. - Filiale italiana
nell'ambito del programma
di Responsabilità Sociale d'Impresa

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI

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
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Aldo Poli

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

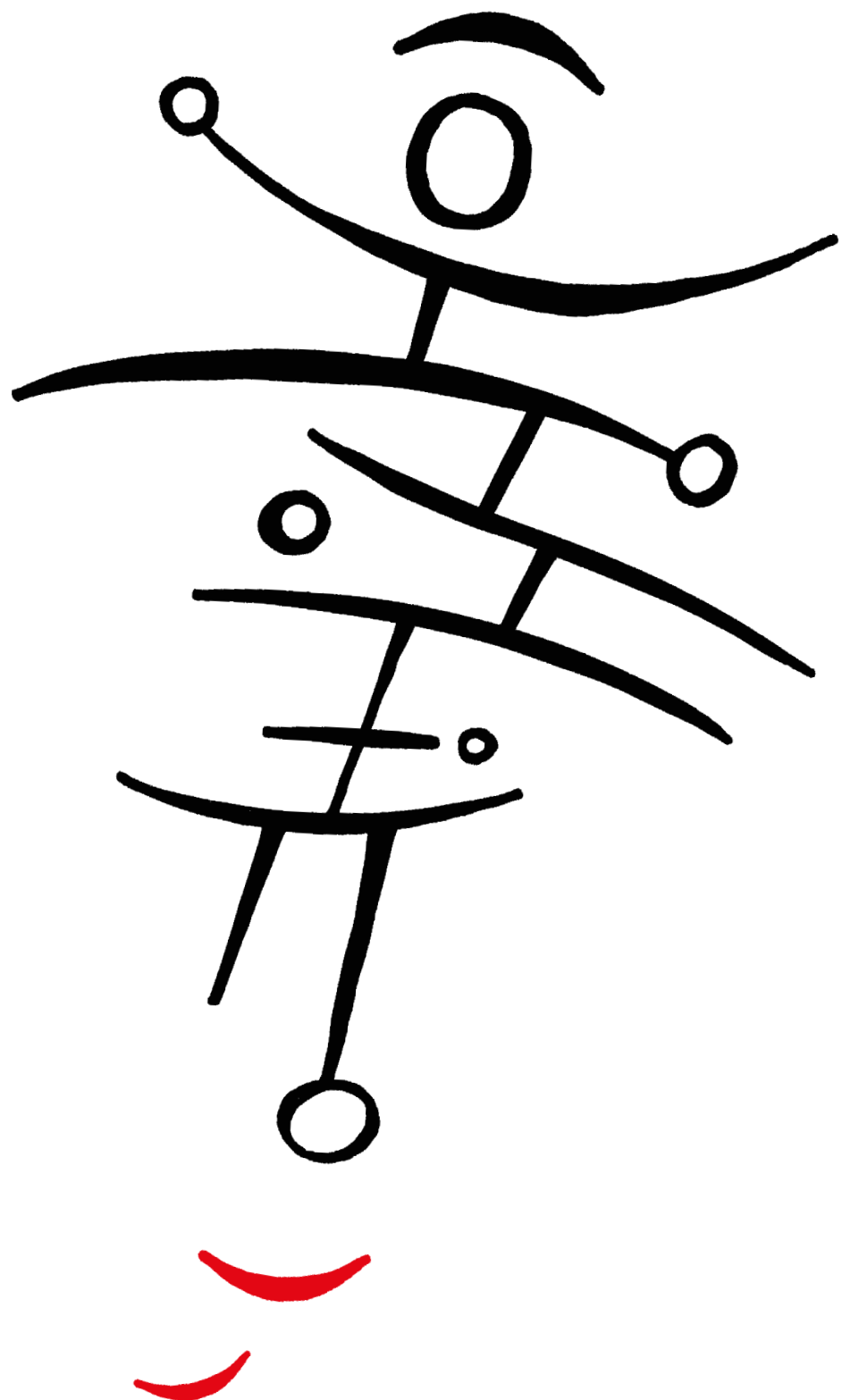
Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi



Disegni di Bruno Stucchi

**Cecilia
Balestra**

Azioni fuggitive

«Bisogna fare *Eine Brise* con una grande libertà, e bisogna essere felici di vedere che cosa è capace di scatenare», scrive Mauricio Kagel.

Con questa stessa attitudine, cresce il “gioco serio” del festival di quest’anno – che raccoglie una pluralità di voci dalle traiettorie artistiche originali e coraggiose – e si ispira al lavoro di Kagel *Eine Brise. Flüchtige Aktion für 111 Radfahrer*, un’azione fuggitiva concepita come un “evento sportivo all’aperto arricchito musicalmente” per un ampio gruppo di ciclisti, che rappresenta anche uno slancio di apertura e di consapevole energia.

Negli ultimi anni – dopo un lungo periodo di festival monografici che ci lasciano ricordi forti – abbiamo cercato di mettere al centro compositori e artisti che ci aiutassero, da differenti prospettive e attraverso le loro opere più recenti, a leggere e interpretare i tempi che stiamo vivendo. *Caminantes* (2020) a rafforzare il coraggio di andare avanti, nonostante tutto e senza conoscere la meta, seguendo gli insegnamenti di Luigi Nono; *D’un comune sentire* (2021), per ritrovarci nella creazione artistica, ispirandoci a Georges Aperghis; *Suoni d’ombra* (2022), dallo smarrimento alla ricerca di luce, come nel *De Tinieblas* di Stefano Gervasoni. Ed ora, *Azioni fuggitive*, il tempo di agire, con libertà e rigore.

Insieme a Marco Mazzolini, consulente artistico del festival dal 2014 a oggi, che ringrazio con salda amicizia da parte mia e di tutta Milano Musica, abbiamo affrontato la ricerca tra i nuovi linguaggi della creatività contemporanea inseguendo la meraviglia – come scrive lui stesso, e senza esserci confrontati, nel suo “So wunderbar” – per il nuovo, passato e presente, e mirando alla costruzione di nuove modalità di ascolto. Un percorso condiviso che ha coinvolto tanti amici di Milano Musica, tra cui *in primis* Paolo Petazzi – musicologo e intellettuale determinante nell’associazione fin dalla sua costituzione – e consulente artistico a partire dalla nuova edizione. Un passaggio di testimone che ci onora e che ci rende fiduciosi sulle prospettive future.

Il programma di quest’anno – come un’installazione che ha a che fare con il potere dell’immaginazione, riprendendo sempre Kagel – crea costellazioni e risonanze tra le personalità artistiche di alcuni grandi compositori del XX secolo, come György Ligeti, Bruno Maderna, Iannis Xenakis, Tōru Takemitsu, Bernd Alois Zimmermann, messi in dialogo con compositori di oggi, di diverse generazioni, italiani e stranieri, tra cui Giorgio Battistelli, George Benjamin, Simone Corti, Maurilio Cacciatore, Toshio Hosokawa, Clara Iannotta, Márton Illés, David Lang, Enno Poppe, Salvatore Sciarrino, Martin Smolka, Dmitri Kourliandski.

Intrecci e germinazioni. Le forme naturali come riferimenti immaginari per la creazione di mondi sonori: le foreste di *Wald* di Poppe con quattro quartetti d'archi che diventano un "meta-strumento di 64 corde" e gli intrecci di giunchi di *Jonchaies* di Xenakis, fino alla pioggia immaginata con gli strumenti a percussione da grandi compositori giapponesi. Le metamorfosi dilatate nel tempo e nello spazio di Justè Janulytè e Giulia Lorusso.

Oppressi e oppressori, nelle condizioni disumane diversamente immaginate in *Metropolis* di Fritz Lang e in *Der Kaiser von Atlantis* di Viktor Ullmann del 1943-44. Video e musica nella *Trilogia dei folletti* di Cacciatore.

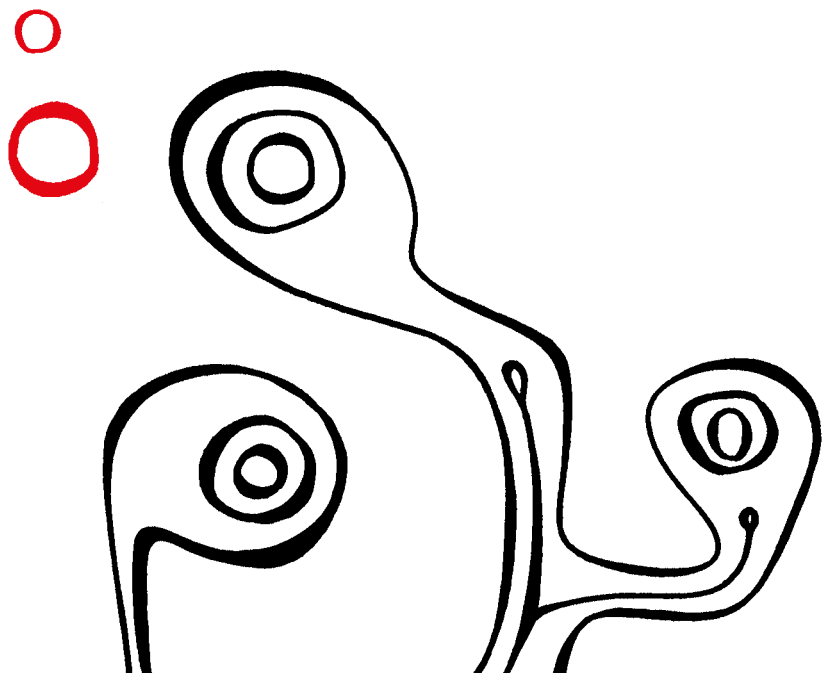
Gli irraggiamenti di *Ausstrahlung* di Maderna; la teatralità del gesto dell'interprete in Battistelli e, in modo differente, nel tavolo nudo percosso in memoria dell'Anarchico Serantini di Francesco Filidei, la voce dello strumentista, la sottile e cruda ironia delle *Bagatelle* di Kourliandski, il cui ciclo si chiude con pochi minuti di vetri frantumati.

Tutto questo con e per la città di Milano e i suoi cittadini, con un invito particolare ai più piccoli a scoprire i mondi delle percussioni.

Grazie a una grande alleanza con alcune tra le principali istituzioni milanesi, a partire dal Teatro alla Scala, i percorsi sono molteplici e riuniscono interpreti e compositori in luoghi tradizionali al confronto con repertori di raro ascolto dal vivo, in spazi non convenzionali di grande valore artistico, in nuovi spazi del contemporaneo.

Cerchiamo di interpretare un ruolo di "attivisti culturali", a Milano, dal Teatro alla Scala al Pirelli HangarBicocca e alla Fabbrica del Vapore, dalle scuole agli istituti carcerari, insieme alla Fondazione Monzino, fino in Mozambico. In una visione complessiva che vorremmo coerente e, per quanto è dato alle nostre forze, capace di lasciare tracce.

Ai tanti – artisti, istituzioni pubbliche e private, mecenati e cittadini – che continuano a rendere possibile la proposta della grande musica di oggi, il nostro vivo ringraziamento.



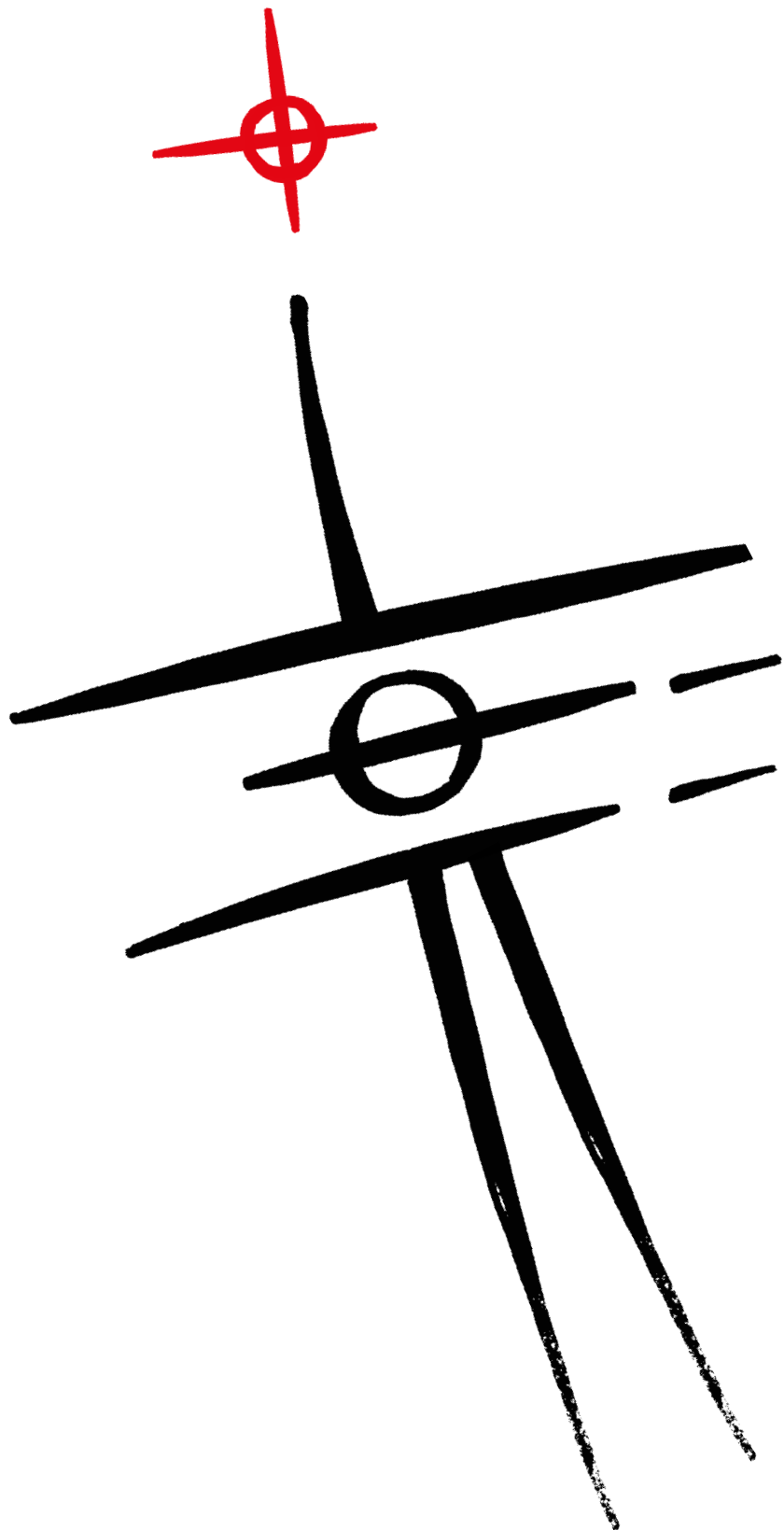
**Marco
Mazzolini**

So wunderbar

La musica si manifesta in forme d'aria e stati radiosi: i due poli ideali del Festival di quest'anno sono *Eine Brise* di Mauricio Kagel (1996) e *Ausstrahlung* di Bruno Maderna (1971).

La brezza, la folata di vento è corpo e spirito della musica, che soffia dove vuole: in *Eine Brise* ["Una brezza"] diviene una torma di ciclisti che appare pedalando da una curva, sfila davanti a un pubblico convenuto appositamente, e scompare all'orizzonte, o dietro la prima curva. Questo evento effimero mobilita un organico da grande orchestra: la partitura prevede la partecipazione di centoundici ciclisti, ciascuno munito di un campanello o di una trombetta. La ventata di ciclisti compare suonando i campanelli e le trombette, si approssima al pubblico con fischi forsennati e canti a squarciagola, gli passa davanti emettendo suoni arrotati (*Rrrrr...*) in *fortissimo* e imitando il rumore di folate di vento, e infine si allontana, di nuovo con fracasso di trombette e campanelli. Lo spettatore perplesso ha a malapena il tempo di chiedersi il senso di ciò che sta sentendo e guardando, del suo stesso trovarsi lì dov'è. E ben presto scopre che la richiesta è fuori luogo, perché il senso, se pure ce n'è uno, è impredicabile. Per questo, *Eine Brise* è un'azione adulta, dalla quale è bandito ogni atteggiamento infantile (l'autore invita ad escludere ciclisti giovani che siano inclini a comportamenti puerili). La fuga contrappuntistica, nelle sinuosità del suo "ricercare", lascia intravedere i mutevoli contorni di un soggetto e delle sue vicende. La fuga ciclistica di *Eine Brise*, che al paziente ricercare preferisce il transitare di corsa, è una vicenda senza soggetto, una peripezia spirituale senza causa né meta. È un'aria incantabile, una forma schiamazzante che sfugge alla presa: *Eine Brise* è un'"azione fuggitiva" perché la forma può essere solo inseguita. Non vi è possesso stabile di un senso, ma tutt'al più epifanie momentanee che per qualche istante occupano tutto e lasciano stupefatti e straniti, improvvisamente fuori luogo ma come sul punto di indovinare qualcosa.

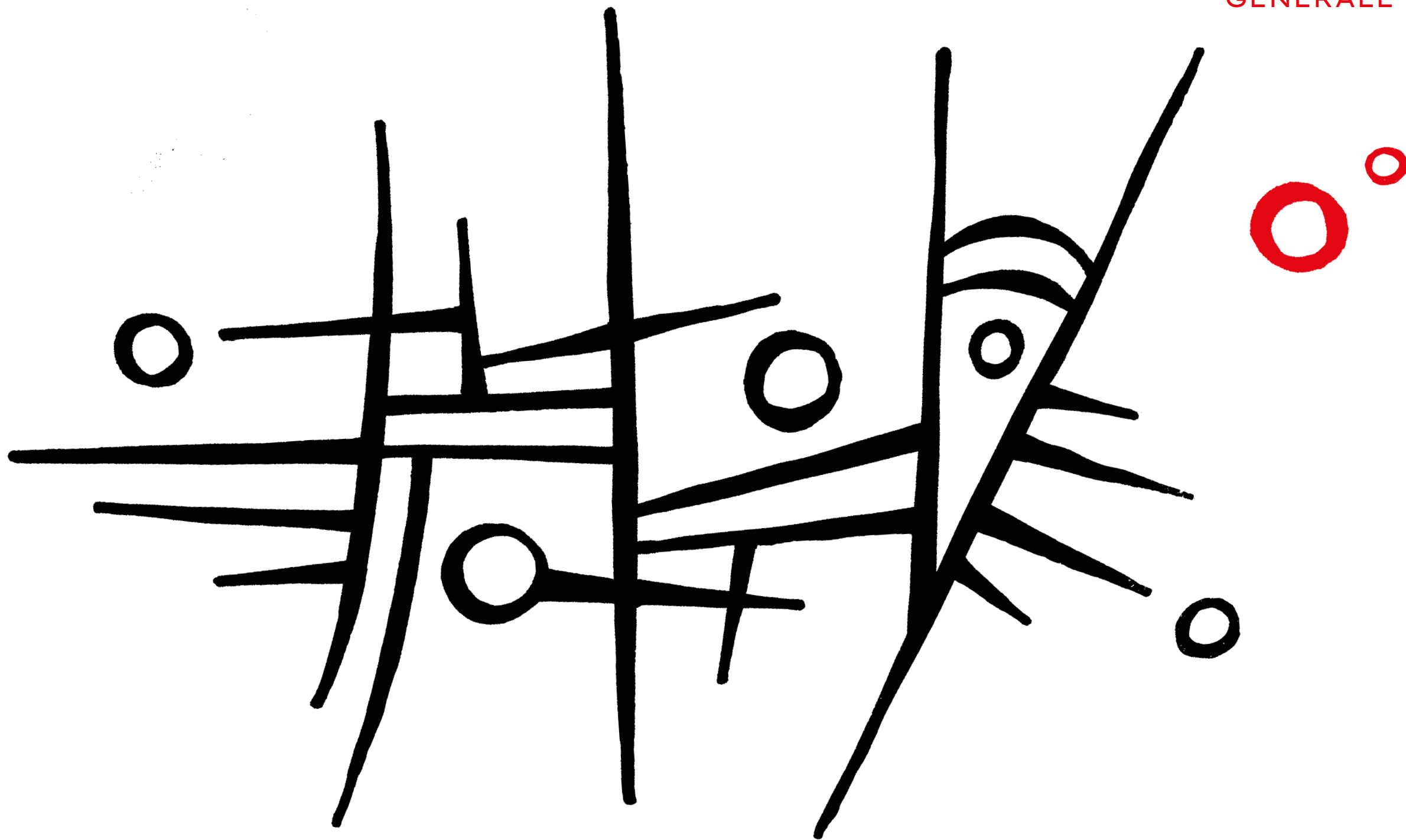
Ausstrahlung, "splendore radioso", dispiega, nelle forme d'aria della musica, stati elementari dell'umano. Lotta, preghiera, quiete, tormento, ardore, illusione, desiderio: tutto il possibile destino dell'uomo viene mutato in materia aerea intessuta sulle parole di autori remoti. Ogni confine vi si perde, e ogni differenza fra interno ed esterno, spirito e materia, destino e natura, perché ogni stato sorge da un caos originario, da una primordiale indistinzione. Per questo, tali stati archetipici precedono qualsiasi possibile successione e non possono essere allineati in una narrazione: sono tutti immanenti ad ogni vicenda, mescolati l'uno all'altro. La storia è il mutare delle relazioni fra essi, ma non si dà una storia pre-scritta, perché la storia non è frutto di un'astratta predeterminazione. Per Maderna, la storia è frutto dell'azione umana, intesa come scelta libera e responsabile dell'uomo in relazione diretta e autentica con il proprio tempo. E l'arte deve generare per ciascuno la possibilità di tale relazione: aprire spazi di scelta, offrire a ciascuno l'occasione di una

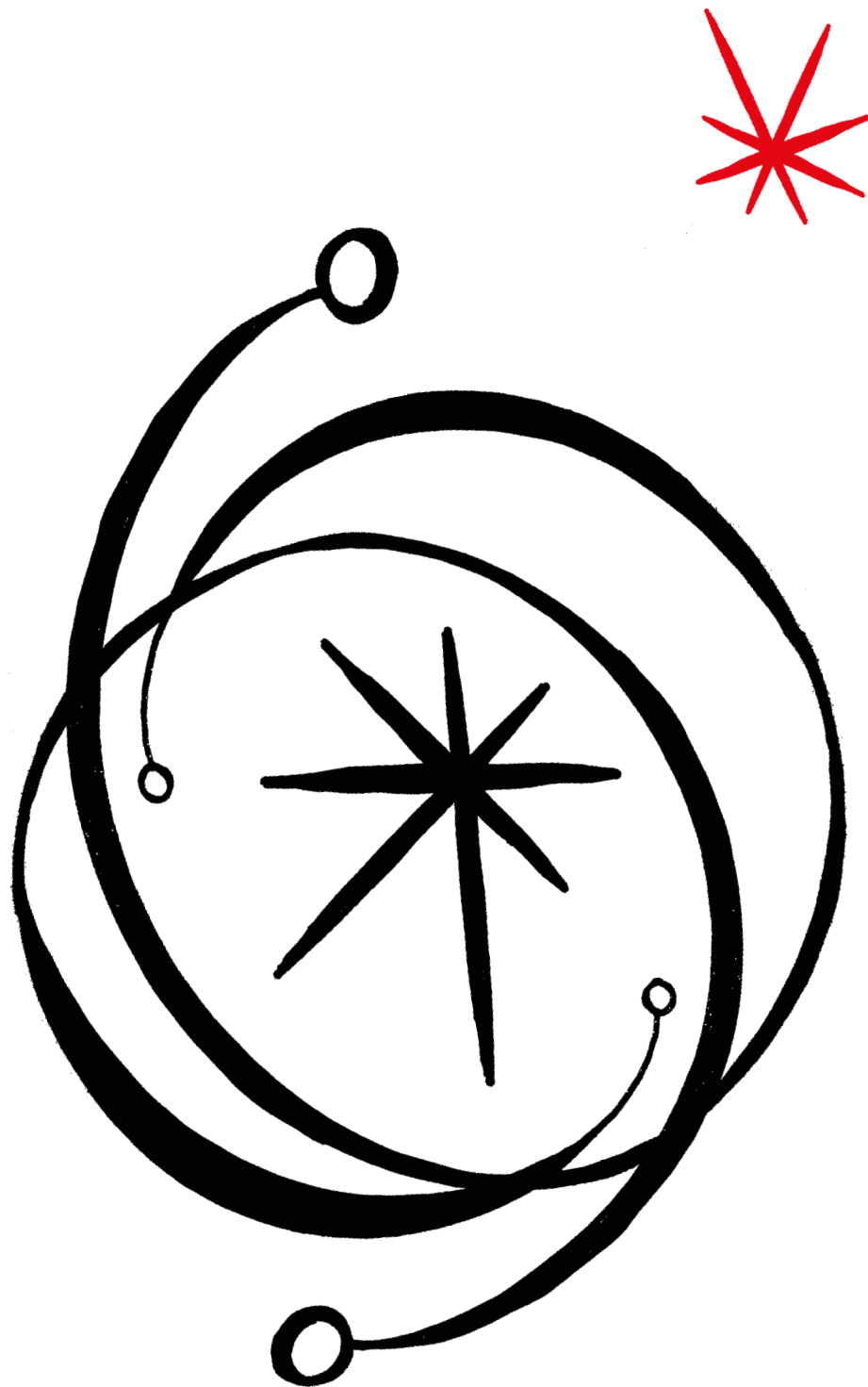


presa diretta sulla propria esistenza. Comporre, dunque, non significa stabilire a priori relazioni assolute, valide per tutti e in ogni tempo, bensì inventare condizioni di possibilità per la costruzione di relazioni future. Questa necessità induce Maderna, quando compone *Ausstrahlung*, a superare la consueta pratica di scrittura compositiva in misura più radicale rispetto agli altri lavori dello stesso periodo. Anzitutto, non può più riunire in un'unica partitura le componenti principali della forma, vale a dire le sette *Ausstrahlungen*, la parte del nastro, quella della voce e le parti dei fiati solisti: per preservare la mobilità delle relazioni reciproche fra l'una e l'altra componente, deve concepire una partitura plurale, cioè costituita da sette partiture separate, una per ciascuna *Ausstrahlung*. In secondo luogo, riserva la definizione di alcuni aspetti della composizione alla fase delle prove con l'orchestra, vale a dire nella dimensione del diretto confronto con le concrete condizioni esecutive, con la contingenza storica nella quale la forma prenderà corpo (in questo senso, il Maderna compositore si distingue dal Maderna interprete). La rinuncia alla totale predeterminazione della macroforma spinge Maderna a dotarsi di uno strumento di coordinazione supplementare che definisca i campi di possibilità delle relazioni formali fra le sette *Ausstrahlungen*, il nastro e le parti solistiche: perché i possibili sono infiniti, ma *non tutto* è possibile. Concepisce pertanto uno schema grafico con funzione di guida o mappa, che abbozza in diverse forme sostanzialmente concordanti. La definizione delle relazioni lasciate "aperte", non fissate a priori, viene affidata agli interpreti: al direttore, ai solisti, ai professori d'orchestra. Nello spazio creato da questo arretramento dell'autore, l'opera si carica pertanto anche del valore simbolico di una fondazione comunitaria.

Con il loro senso del coinvolgimento creativo e della libertà come destino dell'uomo, *Eine Brise* e *Ausstrahlung* appaiono del tutto inattuali nella nostra epoca post-auratica, attraversata com'è da forze (cieco produttivismo, autoreferenzialità narcisistica) che tendono ad erodere ogni dimensione simbolica e comunitaria. Ma appunto nella loro inattualità, queste due opere, ciascuna a suo modo, sono un invito ad aprire gli occhi dello spirito e a meravigliarci. Perché lo spettacolo del destino umano è inconcepibile e accecante: è uno splendore radioso. Riempie tutta la vista, generando uno stupore non dissimile dalla meraviglia che è all'origine della filosofia, e che riconduce l'uomo a sé stesso. Maderna intende trasmetterci il sentimento struggente di questo stupore, e lo affida alla voce della moglie Christine e del figlio bambino, raccolto in una frase tratta da un antico libro sacro persiano, l'*Avesta*, nella traduzione di P. Eberhardt: «Wie geschieht uns so wunderbar». In che modo meraviglioso tutto questo ci accade.

Marco Mazzolini





INAUGURAZIONE PIRELLI HANGARBICOCCA

VENERDÌ 5 MAGGIO
ORE 20

Quartetto Cibeles
Quartetto Dianthus
Quartetto Eridano
Quartetto Kandinsky

Luca Antignani direttore

Justé Janulyté (1982)
Circle for a Square (2018, 26')
per quattro quartetti d'archi amplificati

Giulia Lorusso (1990)
Sedimenti (2022-2023, 13')
per quattro quartetti d'archi
Prima esecuzione nella nuova versione

Enno Poppe (1969)
Wald (2010, 26')
per quattro quartetti d'archi

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento
Durata 90'

In collaborazione con
Pirelli HangarBicocca
Casa del Quartetto
Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

sponsor istituzionale
INTESA  **SANPAOLO**

Testi da pagina 35

TEATRO ALLA SCALA

DOMENICA 7 MAGGIO
per ricordare
Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI
ORE 19

Michele Marco Rossi violoncello

Toshio Hosokawa (1955)
Sen II (1986, 11')
per violoncello solo

Enno Poppe (1969)
Zwölf (2014, 4')
per violoncello solo
Prima esecuzione in Italia

Iannis Xenakis (1922 - 2001)
Kottos (1977, 8')
per violoncello solo

Concerto in abbonamento (a scelta), in prelazione agli abbonati, e aperto al pubblico fino ad esaurimento dei posti disponibili
Biglietti € 10
Durata 30'

TEATRO ALLA SCALA
ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Michele Gamba direttore
Francesco D'Orazio violino

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)
Photoptosis (1968, 13')
preludio per grande orchestra

Enno Poppe (1969)
Schnur (2019, 20')
per violino e orchestra
Prima esecuzione in Italia

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)
Stille und Umkehr (1970, 10')
Sketches orchestrali

Iannis Xenakis (1922-2001)
Jonchaies (1977, 17')
per 109 musicisti

Concerto in abbonamento
Biglietti € 40/20/10
Durata 90'

Programma presentato anche a Torino, nell'ambito di Rai NuovaMusica Auditorium Rai "Arturo Toscanini" Venerdì 5 maggio 2023, ore 20.30

In collaborazione con
Teatro alla Scala
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

sponsor istituzionale
INTESA  **SANPAOLO**

Testi da pagina 41

MEET DIGITAL CULTURE CENTER

GIOVEDÌ 11 MAGGIO
ORE 20

Proiezione con esecuzione musicale live

Metropolis (1927)

Regia di **Fritz Lang**

Produzione: Erich Pommer, UFA

Sceneggiatura: Thea von Harbou

Cast: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich,

Rudolf Klein-Rogge

con la colonna sonora performativa elettroacustica
creata ed eseguita dal vivo da **Edison Studio**

compositori – esecutori

**Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Alessandro Cipriani,
Vincenzo Core, Andrea Veneri**

Co-commissione Milano Musica
e Ravenna Festival

Prima esecuzione assoluta

B/N, versione originale con cartelli in tedesco sottotitolati
in italiano, DCP fornito da Cineteca di Bologna (restauro
realizzato nel 2010 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung
e Deutsche Kinemathek)

Produzione Edison Studio
in collaborazione con

Tempo Reale

Centro di Ricerca, Produzione e Didattica Musicale

Performance presentata anche a Ravenna,
nell'ambito di Ravenna Festival
venerdì 16 giugno 2023

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento (a scelta)
Durata: 149'

in collaborazione con

MEET Digital Culture Center
Ravenna Festival

Testi da pagina 51

TEATRO ELFO PUCCINI

LUNEDÌ 15 MAGGIO
ORE 20

Les Percussions de Strasbourg

RAINS

Toshio Hosokawa (1955)
Regentanz (2018, 18')
per sei percussionisti
Prima esecuzione in Italia

Malika Kishino (1971)
Sange (2016, 19')
per sei percussionisti

Yoshihisa Taïra (1937-2005)
Hiérophonie V (1975, 17')
per sei percussionisti

Tōru Takemitsu (1930-1996)
Rain Tree (1981, 12')
per tre percussionisti

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento
Durata: 70'

Concerto programmato in collaborazione con

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

In collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Testi da pagina 57

AUDITORIUM DI MILANO

GIOVEDÌ 18 MAGGIO
ORE 20.30

VENERDÌ 19 MAGGIO
ORE 20

Orchestra Sinfonica di Milano

Tito Ceccherini direttore

Monica Bacelli mezzosoprano

Massimo Colombo regia del suono

Bruno Maderna (1920-1973)
Ausstrahlung (1971, 32')

per voce femminile, flauto e oboe obbligati, grande
orchestra e nastro magnetico su testi sacri e poetici
indiani e persiani

Prima esecuzione della nuova edizione della partitura

Richard Strauss (1864-1949)

Also sprach Zarathustra op. 30 (1896, 30')

Poema sinfonico per orchestra liberamente tratto
da Friedrich Nietzsche

Il concerto di **giovedì 18 maggio** è preceduto,
alle ore 18.30, da un incontro pubblico in occasione
della prima esecuzione di *Ausstrahlung* nella nuova
edizione della partitura con interventi
di Angela Ida De Benedictis e Marco Mazzolini

Biglietti € 36 / 27 / 15
Concerto in abbonamento (una data a scelta)
Durata: 90'

Concerti in coproduzione con

Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di
Milano G. Verdi nell'ambito della Stagione Sinfonica
2022-2023

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Testi da pagina 63

TEATRO ELFO PUCCINI

SALA SHAKESPEARE

LUNEDÌ 22 MAGGIO
ORE 20

Ars Ludi

Antonio Caggiano percussioni

Rodolfo Rossi percussioni

Gianluca Ruggeri percussioni

IL SUONO E IL GESTO

Giorgio Battistelli (1953)
Il libro celibe (1976, 10')
per un percussionista

Steve Reich (1936)
Marimba phase (1973, 12')
per due marimbe

Vinko Globokar (1934)
Corporel (1984, 9')
per un percussionista e il suo corpo

Giorgio Battistelli
Orazi e Curiazii (1996, 13')
per due percussionisti

Francesco Filidei (1973)
I funerali dell'anarchico Serantini (2008, 8')
(versione Ars Ludi)

Giorgio Battistelli
Psychopompos (1988-2023, 13')
per sei tamburi a frizione e marimba (versione Ars Ludi)
Prima esecuzione assoluta nella nuova versione

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento
Durata: 70'

In collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Testi da pagina 79

MEET DIGITAL CULTURE CENTER
THEATER

MERCOLEDÌ 24 MAGGIO
ORE 20

Syntax Ensemble artist-in-residence

Ayako Okubo flauto in do e flauto contrabbasso

Mario Marzi sassofoni

Francesco D'Orazio violino

Clara Belladone viola

Fernando Caida Greco violoncello

Maurilio Cacciatore live electronics

Andrew Quinn real time video

TRILOGIA DEI FOLLETTI

per ensemble, Luci, video ed elettronica

Maurilio Cacciatore ⁽¹⁹⁸¹⁾

Ecco perché ho paura dei folletti (2019, 10')
per flauto contrabbasso, live video e live electronics

Ho fatto amicizia coi folletti (2021, 17')

Quattro pezzi per sassofono contralto, tenore e soprano,
video e live electronics.

Prima esecuzione nella versione con live video

Folletti traditori (2023, 25')

per flauto, sassofono, violino, viola, violoncello, live video,
lighting e live electronics

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Biglietti € 10

Concerto in abbonamento (a scelta)

Durata: 60'

in collaborazione con

MEET Digital Culture Center

Testi da pagina 85

FABBRICA DEL VAPORE

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore

MONDI SONORI DELLE PERCUSSIONI

dal tamburo alla marimba, da Bach all'improvvisazione

CONCERTO PARTECIPATO dedicato ai ragazzi

Daniel Kollé percussionista e didatta

Giuseppe Califano compositore e didatta

Matteo Savio percussionista

SALA DONATONI

VENERDÌ 26 MAGGIO

ORE 10.30 (Riservato alle scuole)

e 11.30 (Riservato alle scuole)

SALA DONATONI

SABATO 27 MAGGIO

ORE 10.30 (Riservato alle scuole)

e 11.30 (dai 6 agli 11 anni)

LOCALE EX CISTERNE

DOMENICA 28 MAGGIO

ORE 15 (dai 6 agli 11 anni)

e 16.30 (dai 6 agli 11 anni)

Biglietti € 5

Concerti fuori abbonamento

Durata: 45'

Nell'ambito del *Festival dei bambini e delle bambine*
promosso dal Comune di Milano

Testi da pagina 93

FABBRICA DEL VAPORE
LOCALE EX CISTERNE

VENERDÌ 26 MAGGIO

ORE 19

Matteo Cesari flauto

Bernd Alois Zimmermann ⁽¹⁹¹⁸⁻¹⁹⁷⁰⁾

Tempus loquendi (1963, 11')

per flauto in do, flauto in sol, flauto basso

Alberto Posadas ⁽¹⁹⁶⁷⁾

Prónimo (2010-2020, 10') per flauto in do

Prima mondiale della nuova versione

Beat Furrer ⁽¹⁹⁵⁴⁾

Melodie (2020, 6') per flauto in do

Prima esecuzione in Italia

Rebecca Saunders ⁽¹⁹⁶⁷⁾

Bite (2016, 12') per flauto basso

Prima esecuzione in Italia

Pierluigi Billone ⁽¹⁹⁶⁰⁾

Staglio. Recta Lectio (2013, 16') per flauto basso

Biglietti € 10

Concerto in abbonamento (a scelta)

Durata 60'

ORE 21

Quartetto Maurice

Georgia Privitera violino

Laura Bertolino violino

Francesco Vernero viola

Aline Privitera violoncello

Beat Furrer ⁽¹⁹⁵⁴⁾

Quartetto n. 1 (1984, 25')

Simone Corti ⁽¹⁹⁸⁶⁾

Vertical lights on lost bodies (2023, 20')

Co-commissione Milano Musica e Associazione

Metamorfosi Notturme

Prima esecuzione assoluta

Clara Iannotta ⁽¹⁹⁸³⁾

You crawl over seas of granite (2019-20, 17')

for amplified, detuned string quartet

Prima esecuzione in Italia

Biglietti € 10

Concerto in abbonamento (a scelta)

Durata: 60'

Abbonamento ciclo Fabbrica del Vapore

a 5 concerti (26-28 maggio): intero € 35

Soci, Abbonati e Studenti € 20

Testi da pagina 97 e 103

FABBRICA DEL VAPORE
LOCALE EX CISTERNE

SABATO 27 MAGGIO

ORE 19

Syntax Ensemble artist-in-residence

Valentina Coladonato voce

Maruta Staravoitava flauto

Marco Ignotti clarinetto

Francesco D'Orazio violino

Fernando Caida Greco violoncello

Anna D'Errico pianoforte

Dario Savron percussioni

Pasquale Corrado direttore

Dmitri Kourliandski ⁽¹⁹⁷⁶⁾

Bagatella n. 1, n. 2, n. 3 (2016, 15')

per flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni,
violino e violoncello

Bagatella n. 4 (2019, 5')

per flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni, violino e
violoncello

Prima esecuzione in Italia

Bagatella n. 5 (2023, 5')

per ensemble

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

FL [falsa lectio] #2 (2008, 15')

per flauto basso

Prima esecuzione in Italia

Canzoni su versi di Nastya Rodionova

(2020-2022, 20')

per voce e ensemble

Prima esecuzione assoluta nella nuova versione

Biglietti € 10

Concerto in abbonamento (a scelta)

Durata: 60'

ORE 21

Domenico Nordio violino

Heinrich Ignaz Franz Biber ⁽¹⁶⁴⁴⁻¹⁷⁰⁴⁾

Sonate del Rosario (Rosenkranz-Sonaten)

Sonata XVI in sol minore, Passacaglia (1676 ca., 10')

David Lang ⁽¹⁹⁵⁷⁾

Mystery Sonatas (2014, 45')

for violin

Biglietti € 10

Concerto in abbonamento (a scelta)

Durata: 60'

Testi da pagina 109 e 119

FABBRICA DEL VAPORE
LOCALE EX CISTERNE

DOMENICA 28 MAGGIO

Progetto musicale partecipativo
Simone Beneventi e Matteo Savio
di **ZAUM_percussion**
direzione musicale

ORE 14.30 Ritrovo dei ciclisti partecipanti
nel piazzale della Fabbrica del Vapore

ORE 15.30 Inizio performance pubblica

Mauricio Kagel (1931-2008)
Eine Brise (1996, 60"-90" Repeats possible)
Fugitive action for 111 cyclists. A musically enriched outdoor sports event
Prima esecuzione in Italia

Punti di ascolto. Il pubblico potrà assistere alla performance in vari luoghi del percorso ciclistico che verranno comunicati una settimana prima.

Performance gratuita in collaborazione
con Ciclobby FIAB Milano
Durata: 60'

ORE 19

Erik Bertsch pianoforte
Integrale dell'opera pianistica
di George Benjamin

George Benjamin (1960)
Sortilèges (1981, 11')
Piano Figures. Ten Short Pieces (2004, 13')
Three Studies for piano.
Fantasy on Iambic Rhythm (1985, 13')
Meditation on Haydn's Name (1982, 3')
Relativity Rag (1984, 6')
Olicantus (2001, 4')
Prima esecuzione in Italia
Shadowlines. Six Canonic Preludes (2001, 15')
Piano Sonata (1978, 23')
Prima esecuzione in Italia

Concerto in abbonamento (a scelta)
Biglietti € 10
Durata: 90'

In collaborazione con Piano City Milano,
sabato 20 maggio 2023, ore 18.30, al Museo Nazionale
della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, è
in programma la Piano Lesson di Erik Bertsch e Oreste
Bossini sull'integrale pianistica di George Benjamin
www.pianocitymilano.it

Testi da pagina 123 e 129

TEATRO ALLA SCALA

MERCOLEDÌ 31 MAGGIO

RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI
ORE 19

Michele Marco Rossi violoncello

Georges Aperghis (1945)
Obstinate (2017-2022, 7')
Prima esecuzione in Italia
della versione per violoncello solo

Martin Smolka (1959)
Like Ella (2018, 10')
Due studi per violoncello solo
prima esecuzione in Italia

György Ligeti (1923 - 2006)
Sonata (1948-1953, 8')
per violoncello solo

Concerto in
abbonamento
(a scelta), in
prelazione
agli abbonati,
e aperto al
pubblico fino ad
esaurimento dei
posti disponibili
Biglietti € 10
Durata: 30'

TEATRO ALLA SCALA
ORE 20

SWR Vokalensemble
Yuval Weinberg direttore

György Ligeti (1923-2006)
Temetés a tengeren (1943, 3')
Prima esecuzione in Italia

Hortobágy (1952, 6')
Pletykázo asszonyok (da *Két kánon*) (1952, 2')
Pápainé (1953, 4')
Éjszaka (1955, 4')
Reggel (1955, 2')

Márton Illés (1975)
Chorrajzok per 24 voci (2022, 15')
Prima esecuzione in Italia

György Ligeti (1923-2006)
Lux Aeterna (1966, 8')
per 16 voci

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (1982, 12')
per coro misto a cappella

Martin Smolka (1959)
Sicut nix. Tre canti per coro (2019-20, 20')
Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con

Teatro alla Scala
SWR Südwestrundfunk

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Testi da pagina 135

PALAZZO REALE
SALA DELLE OTTO COLONNE

MARTEDÌ 6 GIUGNO
ORE 19 e ORE 21

Ensemble Ludus Gravis
Daniele Roccatò direttore e contrabbasso
principale
**Rocco Castellani, Paolo Di Gironimo, Simone
Masina, Federico Passaro, Andrea Passini,
Giacomo Piermatti, Francesco Platoni, Yvonne
Scarpellini, Mauro Tedesco** contrabbassi

Stefano Scodanibbio (1956 - 2012)
Ottetto (2010-2011, 30')
per otto contrabbassi

Sofija Gubajdulina (1931)
Am Rande des Abgrunds (2023, 15')
Trascrizione per otto contrabbassi di Daniele Roccatò
Prima esecuzione assoluta della versione trascritta

Salvatore Sciarrino (1947)
Echi dell'isola (2022, 15')
per otto contrabbassi
Prima esecuzione assoluta

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento (orario a scelta)
Durata: 65'

Testi da pagina 151

CONSERVATORIO G. VERDI
SALA VERDI

SABATO 10 GIUGNO
ORE 20

**Giovani interpreti
del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano**
Progetto nell'ambito di m2c Istituto di musica
moderna e contemporanea del Conservatorio G.
Verdi di Milano

Viktor Ullmann (1898-1944)
Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung
(1943-44, 70')

Libretto di **Petr Kien** (1919-1944)
esecuzione in forma di concerto

Il concerto è preceduto, alle ore 18.45,
da un incontro di presentazione a cura di
Mauro Bonifacio e Vittorio Parisi,
nel foyer della Sala Verdi.

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento (a scelta)
Durata 60'

Produzione di
Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

nell'ambito di
Comune di Milano - Milano è Memoria

Testi da pagina 157

COMMISSIONI E PRIME ESECUZIONI

Georges Aperghis (1945)

Obstinate

Prima in Italia della versione
per violoncello

Michele Marco Rossi violoncello

31 maggio 2023

Teatro alla Scala

Giorgio Battistelli (1953)

Psychopompos

Prima assoluta
nella nuova versione

Ars Ludi

22 maggio 2023

Teatro Elfo Puccini

George Benjamin (1960)

Piano Sonata

Prima in Italia

Olicantus

Prima in Italia

Erik Bertsch pianoforte

28 maggio 2023

Fabbrica del Vapore

Maurilio Cacciatore (1981)

Ho fatto amicizia coi folletti

Quattro pezzi per sassofono contralto,
tenore e soprano,
video e live electronics

Prima assoluta nella versione con live video

Folletti traditori

per flauto, sassofono, violino, viola,
violoncello, live video, lighting
e live electronics

Commissione Milano Musica

Prima assoluta

Syntax Ensemble

Pasquale Corrado direttore

Andrew Quinn live video

24 maggio 2023

MEET Digital Culture Center

Simone Corti (1981)

Vertical lights on lost bodies

per quartetto d'archi

Co-commissione Milano Musica

e Associazione Metamorfofi Notturme per il Festival

"Musica in prossimità"

Prima assoluta

Quartetto Maurice

26 maggio 2023

Fabbrica del Vapore

Beat Furrer (1954)

Melodie per flauto in do

Prima in Italia

Matteo Cesari flauto

26 maggio 2023

Fabbrica del Vapore

Sofija Gubajdulina (1931)

Am Rande des Abgrunds

Trascrizione per otto contrabbassi
di Daniele Roccatò

Prima assoluta della nuova trascrizione

Ensemble Ludus Gravis

6 giugno 2023

Palazzo Reale

Toshio Hosokawa (1955)

Regentanz

per sei percussionisti

Prima in Italia

Les Percussions de Strasbourg

15 maggio 2023

Teatro Elfo Puccini

Clara Iannotta (1983)

You crawl over seas of granite

for amplified, detuned string quartet

Prima in Italia

Quartetto Maurice

26 maggio 2023

Fabbrica del Vapore

Márton Illés (1975)

Chorrajzok per 24 voci

Prima in Italia

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore

31 maggio 2023

Teatro alla Scala

Mauricio Kagel (1931-2008)

Eine Brise. Fugitive action

for 111 cyclists. A musically enriched
outdoor sports event

Prima in Italia

28 maggio 2023

Performance pubblica

Dmitrij Kourliandski (1976)

Bagatella n. 4

per flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni,
violino e violoncello

Prima in Italia

Bagatella n. 5

per ensemble

Commissione Milano Musica

Prima assoluta

FL [falsa lectio] #2

per flauto basso

Prima in Italia

Canzoni su versi di Nastya Rodionova

per voce e ensemble

Prima assoluta nella nuova versione

Syntax Ensemble

27 maggio 2023

Fabbrica del Vapore

György Ligeti (1923-2006)

Temetés a tengeren

Prima in Italia

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore

31 maggio 2023

Teatro alla Scala

Giulia Lorusso (1990)

Sedimenti

per quattro quartetti d'archi

Prima assoluta nella nuova versione

Luca Antignani direttore

5 maggio 2023

Pirelli HangarBicocca

Bruno Maderna (1920-1973)

Ausstrahlung per voce femminile, flauto e oboe
obbligati, grande orchestra e nastro magnetico
su testi sacri e poetici indiani e persiani

Prima esecuzione della nuova edizione della partitura

Orchestra Sinfonica di Milano

Tito Ceccherini direttore

Monica Bacelli mezzosoprano

18 e 19 maggio 2023

Auditorium di Milano

Enno Poppe (1969)

Zwölf per violoncello solo

Prima in Italia

Michele Marco Rossi violoncello

7 maggio 2023

Teatro alla Scala

Schnur per violino e orchestra

Prima in Italia

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Michele Gamba direttore

Francesco D'Orazio violino

7 maggio 2023

Teatro alla Scala

Alberto Posadas (1967)

Prónimo per flauto in do

Prima assoluta

nella nuova versione

Matteo Cesari

26 maggio 2023

Fabbrica del Vapore

Rebecca Saunders (1967)

Bite per flauto basso

Prima in Italia

Matteo Cesari flauto

26 maggio 2023

Fabbrica del Vapore

Salvatore Sciarrino (1947)

Echi dell'isola

per otto contrabbassi

Prima assoluta

Ensemble Ludus Gravis

6 giugno 2023

Palazzo Reale

Martin Smolka (1959)

Like Ella 2 Studi

per violoncello solo

Prima in Italia

Michele Marco Rossi violoncello

31 maggio 2023

Teatro alla Scala

Sicut Nix Tre canti per coro

Prima in Italia

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore

31 maggio 2023

Teatro alla Scala

Edison Studio

Proiezione *Metropolis* (1927)

Regia di **Fritz Lang**

Produzione: Erich Pommer, UFA

Sceneggiatura: Thea von Harbou

Cast: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich,

Rudolf Klein-Rogge

con la colonna sonora performativa elettroacustica di

Edison Studio

compositori – esecutori

Mauro Cardì, Luigi Ceccarelli, Alessandro Cipriani,

Vincenzo Core, Andrea Veneri

Co-commissione Milano Musica e Ravenna Festival

Prima assoluta

11 maggio 2023

MEET Digital Culture Center

CONCERTI SINFONICI
E CAMERISTICI
MUSICA ELETTRONICA
E VIDEO



VENERDÌ 5 MAGGIO
ORE 20

Quartetto Cibeles
Quartetto Dianthus
Quartetto Eridano
Quartetto Kandinsky

Luca Antignani direttore

Justé Janulyté ⁽¹⁹⁸²⁾
Circle for a Square (2018, 26')
per quattro quartetti d'archi amplificati

Giulia Lorusso ⁽¹⁹⁹⁰⁾
Sedimenti (2022-2023, 13')
per quattro quartetti d'archi
Prima esecuzione nella nuova versione

Enno Poppe ⁽¹⁹⁶⁹⁾
Wald (2010, 26')
per quattro quartetti d'archi



Giulia Lorusso



Enno Poppe
Foto di Harald Hoffmann, Casa Ricordi



Justé Janulyté

In collaborazione con

Pirelli HangarBicocca
Casa del Quartetto
Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Lorusso, Poppe, Janulytė

Un denso *continuum* strumentale caratterizzato da *Sedimenti* (2022-2023), per quattro quartetti spazializzati, di **Giulia Lorusso**. La compositrice romana, che si è sempre interessata sia alla materia sonora (indagata spesso a stretto contatto con gli interpreti) sia alla dimensione dello spazio e alla percezione del tempo, in questo lavoro ha usato *l'incipit* della *Serenata per archi* op. 48 di Pëtr Il'ič Čajkovskij, in una forma "stirata" all'estremo, nascosta tra le pieghe di un ordito musicale con situazioni assai diverse ma che emergono e vengono riassorbite con estrema gradualità eliminando la percezione dei contrasti, come nell'estetica minimalista. Nella sezione iniziale, dalla scrittura parzialmente aleatoria (usa un trigramma, anziché un pentagramma, che indica approssimativamente i registri dello strumento), si mescolano effetti d'aria (ottenuti silenziando la corda con la mano sinistra e regolando la pressione e la posizione dell'arco; oppure smorzando la corda e muovendo l'archetto con un movimento circolare), effetti percussivi (il rimbombo del legno sulla corda), trilli di wah-wah tube (campane tubolari in alluminio con battente, che producono un suono ricco di armonici, modulabile aprendo e chiudendo il foro di risonanza laterale), punteggiati dai delicati suoni di due diapason e di un crotalo (accordato sul la) da colpire con un battente, che fanno poi emergere il la come nota pivot. Da qui si forma gradualmente un'armonia di la minore che coincide con l'avvio, dilatatissimo, delle prime otto battute della *Serenata čajkovskijana*, una sequenza armonica che viene "congelata" come un oggetto sonoro e proiettata nella trama degli archi «secondo processi di dilatazione, deformazione: sedimenti, appunto, di ciò che resta della tradizione, tracce del passato, un'operazione sulla memoria e sul tempo». Si genera così un'armonia che si espande a ondate, diventa pulsante, lascia emergere fremiti di piccole figure ritmiche e note ribattute, ondeggiamenti come trilli lenti e misurati o rapidi tremoli, con un sottile gioco di dinamiche. Quando la densità della *texture* si riduce, l'armo-

nia si arricchisce, si innestano brevi melismi su uno sfondo più dissonante, ma imperniato sulla corda di recita del re, e una sequenza di glissati discendenti, sempre più insistenti, che riporta alla dimensione rumoristica dell'inizio.

Enno Poppe si è imposto nel panorama della musica d'oggi con un idioma originale e riconoscibile, gestuale, microtonale, ritmicamente grintoso, timbricamente aspro, ma anche autoironico e iconoclasta. Una musica che sfrutta le frizioni tra opposti e si muove in un territorio sospeso tra ordine e caos, tra una scrittura febbrile e studiatissime architetture armoniche e formali, che prende avvio da elementi semplicissimi (come un glissando o un vibrato) per svilupparsi in organismi complessi. Il compositore tedesco è sempre stato attratto dagli archi, non solo perché offrono infinite possibilità di variare colore e articolazione del suono, ma perché è possibile considerare le quattro corde di uno strumento come una sorta di mini quartetto. Una naturale espansione di questa idea si è manifestata nei quartetti per archi (*Tier* del 2002, *Buch* del 2013, *Freizeit* del 2016), considerati come un organismo di 16 corde, e ancora di più in *Wald*, pezzo composto nel 2010 per quattro quartetti, che insieme formano un meta-strumento di 64 corde, come alberi in una fitta foresta (*Wald*). Si tratta di un pezzo dalla natura quasi teatrale, dove i 16 strumenti, che suonano generalmente senza vibrato (anche il termine "espressivo" non deve intendersi automaticamente come vibrato, ma solo come un'arcata più incisiva), mostrano una natura vocale, sembrano parlare, litigare, borbottare, lamentarsi, ammiccare, sospirare, sghignazzare. Il gioco di rispecchiamenti e relazioni frattali tra i quattro quartetti genera una struttura modulare, dove i singoli elementi si possono combinare in modi sempre diversi, e in ampie campate, come un "lego" sonoro. Vi si alternano costellazioni mutevoli di soli e di tutti, con effetti polifonici e antifonali, masse di piccoli glissati con impennate dinamiche, blocchi dei

quartetti oppure gruppi formati trasversalmente tra strumenti simili di quartetti diversi, soliloqui che diventano dialoghi incalzanti, lunghi suoni tenuti che si trasformano in lenti glissati, rapidi movimenti spiraliformi, movimenti micro-intervallari che si accumulano alla fine in un gigantesco macro-glissato di tutti i quartetti, che procede a ondate, con l'effetto di una scala ascendente infinita (scala Shepard), pulsante, che alla fine converge su un unico grande accordo in fortissimo e "molto vibrato".

Gli strumenti sono sempre pensati come parti di un organismo unico anche nella musica «monocromatica» di **Justė Janulytė**, caratterizzata da lunghe e lente espansioni di dense *textures* minimaliste, da continue metamorfosi timbriche, dall'effetto ipnotico e caleidoscopico all'ascolto. È una musica di solito destinata a strumenti della stessa famiglia, spesso influenzata da metafore acustiche, da suggestioni di tipo ottico, dall'armonia delle sfere, dal suono delle galassie (interesse trasmesso alla compositrice lituana dal padre, noto astrofisico), che si sviluppa come non avesse inizio né fine, che sembra emergere da distanze invisibili e avvicinarsi all'ascoltatore con grandi crescendo, gradualmente e implacabilmente (in questo Janulytė riconosce il suo debito al suo primo insegnante di composizione, Bronius Kutavičius). Ma è una musica sempre rigorosamente calcolata, costruita su processi armonici, intervallari, su progressioni geometriche. Come già *Elongation of Nights* (2009), pezzo per archi tra i più noti ed eseguiti della sua produzione, anche *Circle for*

a square si basa su un progressivo slittamento di armonie che seguono il "circolo delle quinte". Ma mentre *Elongation of Nights* era costruito come una fascia sonora uniforme, che si muoveva verso estremi di registro su percorsi temporali distinti, *Circle for a square*, commissionato dalla Fondazione I Teatri di Reggio Emilia ed eseguito nel 2018 in Piazza San Prospero di quella città (il titolo gioca sulla parola «square» che significa sia piazza che quadrato, come figura geometrica contrapposta al cerchio) mostra una chiara componente spaziale: l'idea del "circolo" infatti non riguarda solo la progressione degli intervalli di quinta, ma anche il movimento circolare del suono, che si espande gradualmente in una dimensione quasi siderale, «ipnotica e uniforme», attraversato da increspature e lampi di luce e di colore, che sembra avvicinarsi e allontanarsi, che «si percepisce come un'immagine in 3D». Oltre alle armonie di quinte, che si alternano in maniera fluida e regolare tra i quattro quartetti, c'è anche un percorso direzionale, «irreversibile», nelle due parti speculari in cui si articola il pezzo, costruite come due grandi crescendo: due ondate che si muovono attraverso sottili rigonfiamenti dinamici e metamorfosi timbriche, sfruttando trilli, armonici, tremoli, diversi modi d'attacco dell'arco, come una materia che si fa sempre più ampia ed infuocata fino a raggiungere un *climax* in fortissimo, per poi raffreddarsi nel pianissimo.

Gianluigi Mattiotti

LUCA ANTIGNANI

Direttore d'orchestra

Diplomato in pianoforte, composizione, direzione d'orchestra e musica elettronica, si è perfezionato in composizione presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma con Azio Corghi, la Scuola Civica di Milano con Alessandro Solbiati e l'IRCAM di Parigi, dove ha frequentato il *Cursus annuel de composition et d'informatique musicale*. Le sue opere sono state commissionate da importanti istituzioni e programmate in numerosi festival internazionali quali la Biennale di Venezia, il Teatro dell'Opera e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, il *Nouvel Ensemble Moderne* di Montréal, l'Opéra Comique, Radio France, *Présences, Résonances* e *Agora* a Parigi, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, l'Orchestre des Pays de Savoie di Annecy, l'Opéra, l'Orchestre National, la Société de Musique de Chambre, il Festival Biennale en Musiques, l'Ensemble Orchestral Contemporain e il *Chœur Britten* di Lione, il Musica Festival di Strasburgo, *Les Musiques* e l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée di Marsiglia, i Musikfestspiele di Dresda e ancora a San Francisco, Philadelphia, Bloomington e Ithaca negli Stati Uniti, Tallinn in Estonia e Rostock in Germania. Suoi lavori sono stati diffusi dalla RAI e da diverse radio nazionali, tra cui Radio France e Radio Canada. Insegna orchestrazione al Conservatorio nazionale superiore di musica e danza di Lione e musica da camera, analisi, composizione e orchestrazione alla Haute École de musique (HEMU) di Losanna. Le sue partiture sono edite dalle Edizioni Suvini Zerboni (Milano).

CIBELE QUARTET

CATARINA BARBOSA violino
INÉS PRADO COSTA violino
JOANA SILVA viola
GABRIELA PERES violoncello

Fondato nel 2019 presso l'ESMAE (Università di Musica e Arti dello Spettacolo) di Porto, in Portogallo, il quartetto è formato da Catarina Barbosa, Inés Prado Costa, Joana Silva e Gabriela Peres. Dopo essersi già esibito in Portogallo, in Belgio e nei Paesi Bassi, negli ultimi tre anni l'ensemble ha collaborato con il professor Vítor Vieira, primo violino della nora formazione portoghese Quarteto de Cordas de Matosinhos. Sin dalla fondazione del gruppo, i quattro continuano a perfezionarsi grazie a masterclass e workshop con musicisti come Peter Brunt e Larissa Groeneveld dell'Osiris Trio, Shunske Sato della Netherland Bach Society, Xenia Gamaris, Anna Yanchisina e Peter Karetnikov del Rusquartet, Mikhail Nemtsov, Henk Guittart, Susanne van Els, Michael Gees e Stanislav Kucherenko. Nell'agosto 2021 hanno vinto una borsa di studio per partecipare all'Orlando Festival di Kerkrade, il più antico festival di musica da camera dei Paesi Bassi. Recentemente hanno partecipato al Programma di residenza artistica di alta formazione per giovani quartetti d'archi, organizzato dalla Casa del Quartetto di Reggio Emilia, dove hanno seguito masterclass con il Quatuor Diotima e il Kuss Quartett e tenuto concerti nelle principali sale della città. Nel corso di questa residenza hanno anche eseguito in prima assoluta due opere scritte per quattro quartetti dai compositori Luca Antignani e Giulia Lorusso e hanno collaborato con l'organista e compositore Francesco Filidei. I progetti dell'ensemble per la stagione in corso comprendono la partecipazione all'Accademia del Quatuor Diotima e concerti in Portogallo.

DIANTHUS STRING QUARTET

LAURA MORALES violino
LINA ARGOUBI violino
SOFÍA CAPRARO viola
MICAELA FERRÃO violoncello

Formato nel settembre 2021 presso il Conservatorio Reale Fiammingo di Bruxelles, Belgio sotto la guida di Tony Nys, ex membro del Quatuor Danel, l'ensemble è composto da Laura Morales, primo violino, Lina Argoubi, secondo violino, Sofía Capraro alla viola e Micaela Ferrão al violoncello. Il giovane Quartetto sta lavorando per scoprire la propria identità e la propria voce, collaborando regolarmente con artisti come Eric Robbrecht e Bart Bouckaert e partecipando a masterclass con Guy Danel e Clive Brown, tra gli altri. L'ensemble è stato ammesso al Programma di residenza artistica di alta formazione per giovani quartetti d'archi organizzato dalla Casa del Quartetto di Reggio Emilia, che si è svolto nel giugno 2022 ed è stato guidato dal Quatuor Diotima e dal Kuss Quartett.

QUARTETTO ERIDANO

DAVIDE TORRENTE violino
SOFIA GIMELLI violino
CARLO BONICELLI viola
CHIARA PIAZZA violoncello

Il Quartetto Eridano è nato nel 2016 all'interno del Conservatorio G. Verdi di Torino, dove i suoi fondatori hanno conseguito nel 2020 il diploma di II livello in Musica da camera sotto la guida di Claudia Ravetto. L'ensemble si è perfezionato con il Quartetto di Cremona presso l'Accademia Stauffer di Cremona, con Clive Greensmith (Tokyo Quartet) presso l'Accademia Chigiana di Siena, con Adrian Pinzaru (Delian Quartett) presso l'Accademia di Musica di Pinerolo e con Antonello Farulli presso l'Accademia "Incontri col Maestro" di Imola. Attualmente studia con Oliver Wille e Jana Kuss (Kuss Quartett) presso l'Accademia Perosi di Biella. Segue regolarmente master di perfezionamento con musicisti quali Günter Pichler, Heime Müller, Lukas Hagen, Christophe Giovaninetti, Simon Rowland-Jones, il Kuss Quartett, il Quatuor Diotima e il Cuarteto Casals. Dal 2019 fa parte della rete de Le Dimore del Quartetto. È stato ammesso all'International Chamber Music Campus delle Jeunesses Musicales Deutschland nel 2021 e nel 2022 e nel 2022 è stato quartetto in residence al Ticino Music Festival e alla Casa del Quartetto di Reggio Emilia. Svolge un'intensa attività concertistica, che lo ha portato a esibirsi presso in sedi prestigiose quali MiTo, il Teatro Dal Verme di Milano, l'Accademia Chigiana di Siena, il Ticino Music Festival, I Teatri di Reggio Emilia, la Reggia di Venaria, Palazzo Reale e Palazzo Carignano a Torino, l'Accademia Perosi di Biella e l'Accademia di musica di Pinerolo. Ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti, tra cui nel 2016 l'European Music Competition e nel 2021 il premio Campus delle Arti. Nel 2019 è stato selezionato dal Quartetto di Venezia per un workshop sui quartetti di Bartók e Malipiero, per cui ha ricevuto una borsa di studio dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

KANDINSKY QUARTET

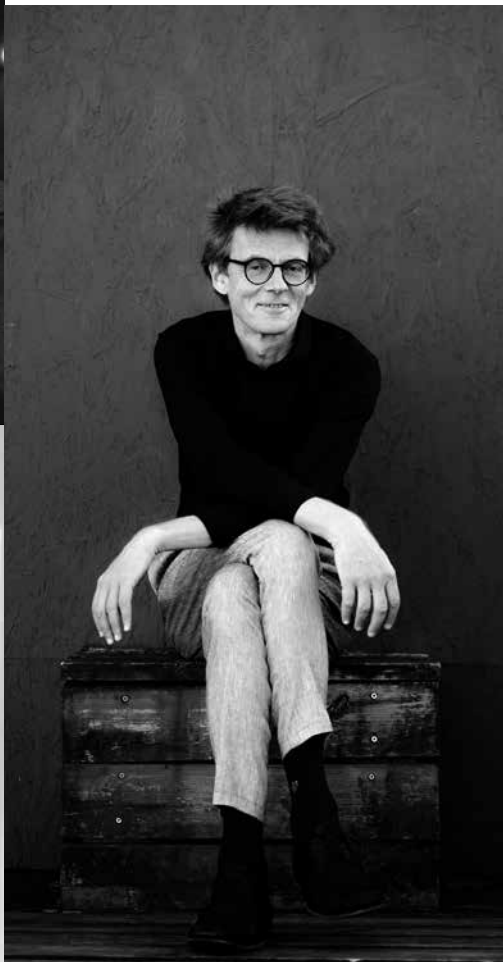
HANNAH KANDINSKY violino
GIULIA GAMBARO* violino
IGNAZIO ALAYZA viola
ANTONIO GERVILLA violoncello

L'ensemble, vincitore del premio Luigi Boccherini e borsista di Jeunesses Musicales Deutschland e Villa Musica, è stato fondato nel 2020 e ha sede a Vienna. Ha partecipato a festival rinomati come il Festival di Aix-en-Provence, Virtuoso & Belcanto a Lucca e lo Steirisches Kammermusik Festival di Graz e a diverse accademie, tra cui quelle del Quatuor Diotima e del Quatuor Zaïde, e ai programmi della Casa del Quartetto di Reggio Emilia e della International Summer School Upbeat-Uzma in Croazia. Recentemente si sono uniti alla rete Le Dimore del Quartetto e a ProQuartet; inoltre sono artisti in residenza del ciclo annuale estivo ArbeiterInnenkonzerte a Vienna, con dieci concerti nel 2021 e altrettanti nel 2022. Il quartetto si è esibito con solisti e figure di spicco della scena cameristica internazionale, quali Elizabeth Leonskaja, Bruno Giuranna, Adrien Brendel, Jean-Bernard Pommier e Gilles Apap, e con rinomati quartetti d'archi come l'Arditti Quartet, il Kuss Quartett, il Quatuor Ysaÿe, il Cuarteto Casals, l'Artis-Quartett Wien, il Quatuor Mosaïques e il Quatuor Diotima. Dopo aver studiato con Johannes Meissl e Vida Vujic all'Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna, nell'ottobre 2022 hanno iniziato un master con il Quatuor Ébène presso la Hochschule für Musik und Theater di Monaco di Baviera. I loro impegni per la stagione in corso comprendono esibizioni nella sala del Besední dům di Brno, alla Heidelberger Frühling e al Festival Stars & Rising Stars di Monaco con Elisabeth Leonskaja.

* Musicista ospite



Toshio Hosokawa
Foto di Kazu Ishikawa



Enno Poppe
Foto di Harald Hoffmann,
Casa Ricordi



Bernd Alois
Zimmermann
© Schott Promotion



Iannis Xenakis
Foto di Ralph Fassey

TEATRO ALLA SCALA

2-3

DOMENICA 7 MAGGIO

per ricordare
Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI ORE 19

Michele Marco Rossi violoncello

Toshio Hosokawa (1955)
Sen II (1986, 11')
per violoncello solo

Enno Poppe (1969)
Zwölf (2014, 4')
per violoncello solo
Prima esecuzione in Italia

Iannis Xenakis (1922 - 2001)
Kottos (1977, 8')
per violoncello solo

TEATRO ALLA SCALA ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Michele Gamba direttore
Francesco D'Orazio violino

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)
Photoptosis (1968, 13')
preludio per grande orchestra

Enno Poppe (1969)
Schnur (2019, 20')
per violino e orchestra
Prima esecuzione in Italia

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)
Stille und Umkehr (1970, 10')
Sketches orchestrali

Iannis Xenakis (1922-2001)
Jonchaies (1977, 17')
per 109 musicisti

Programma presentato
anche a Torino,
nell'ambito di Rai
NuovaMusica
Auditorium Rai
"Arturo Toscanini"
Venerdì 5 maggio 2023

In collaborazione con

Teatro alla Scala
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Xenakis, Hosokawa, Poppe

Il violoncello ha sempre occupato un posto di rilievo nella musica da camera di **Iannis Xenakis**, che però gli ha dedicato solo due pezzi solistici *Nomos Alpha* (1966) e *Kottos* (1977). Se il primo ha un carattere più sperimentale e astratto (si basa su procedimenti algebrici e sulla teoria degli insiemi), il secondo è un pezzo "fisico", dall'impatto materico, non a caso ispirato alla figura mitologica di Kottos, uno dei tre giganti dalle cento braccia e dalle cinquanta teste, figli di Ouranos (il cielo) e di Gaia (la terra), alleati di Zeus nella sua lotta contro i Titani. Questo riferimento è una chiara allusione alla furia e al virtuosismo necessari per eseguire questo brano abrasivo, che sembra voler estrarre la voce più primitiva, animalesca, dal violoncello, con una scrittura estrema, spinta ai limiti delle possibilità di esecuzione, pur restando sempre padroneggiabile dallo strumentista. All'inizio di questo brano, composto come pezzo d'obbligo per il Concorso Rostropovich organizzato da Claude Samuel a La Rochelle nel 1977, Xenakis dà un certo numero indicazioni per l'esecuzione, prescrivendo soprattutto che il suono debba avere un impatto forte, quasi disturbante («Nessun suono "bello", ma aspro, pieno di rumore, ovunque tranne che negli armonici»), per creare un'atmosfera rabbiosa, violenta, un po' come in *Dikhthas* (1979) per violino e pianoforte. La struttura formale, che garantisce un'elevata temperatura drammatica, è costruita alternando gli sferzanti colpi d'arco, le dinamiche estreme, i suoni grattati vicino al ponticello, i suoni pressati "al tallone", con passaggi gradualmente (ad esempio dal suono al ponticello verso l'armonico), con successioni incalzanti di piccoli glissati che accompagnano un profilo melodico, con glissati continui e prolungati su due corde, con rapide scale di quarti di tono, con sequenze marcate ritmate, accentate, quasi danzanti.

Se Xenakis ha spesso tratto ispirazione per la sua musica dall'antica mitologia greca, **Toshio Hosokawa** si è rivolto alle antiche tradizioni musicali giapponesi, per cercare una sintesi tra quella eredità e i modelli dell'avanguardia europea. Quando era ancora studente a Berlino, fu Isang Yun che gli insegnò come ogni singolo suono potesse essere assimilato al tocco di un pennello nelle mani di un calligrafo; e quando ritornò per un periodo in Giappone, su suggerimento di Klaus Huber, si riappropriò delle proprie radici culturali, approfondendo la musica tradizionale giapponese del *gagaku* e dello *shōmyō* (canto liturgico buddista), immergendosi nel buddismo zen, imparando a suonare lo *shō* (organo a bocca) e studiando l'arte della calligrafia con filosofo e sacerdote zen Kakichiki Kadowaki. Il giovane compositore rimase folgorato dalle parole di Kadowaki, che gli svelò come la parte invisibile di un disegno fosse essenziale quanto quella visibile: «La linea sulla carta, che vediamo con i nostri occhi, è solo una parte del movimento che non si vede. Ma è questo movimento invisibile nel vuoto che sostiene e fa vivere la linea che vediamo». L'incontro ravvicinato con quell'esperienza costituì dunque una svolta per Hosokawa, che iniziò a immaginare il proprio gesto compositivo come un calligrafia del suono sulla tela del tempo musicale, e iniziò a scrivere dei pezzi solistici intitolati *Sen* (linea) partendo dall'idea che ci sia un elemento inudibile che sostiene il mondo dei suoni udibili. Si tratta di sette pezzi composti tra il 1984 e il 1995 (I per flauto; II per violoncello; III per sangen; IV per organo; V per fisarmonica; VI per percussioni; VII per fagotto), ciascuno scritto per un preciso interprete. *Sen II* (1986), dedicato al violoncellista Tsuyoshi Tsutsumi che lo tenne a battesimo, esplora le relazioni tra linee sonore e silenzi, giocando su sonorità statiche, che suggeriscono un'atmosfera ieratica e rituale, ma sferzate da gesti improvvisi e violenti. Nelle quattro sezioni del pezzo, Hosokawa differenzia timbricamente ogni suono con particolari modalità esecutive, sfrutta un ambito sonoro di cinque ottave a partire dal grave, ottenuto scordando

la quarta corda dello strumento, usa una struttura ritmica variabile ma imperniata su rapporti semplici (4:3 e 3:2). Nella prima sezione, singoli suoni, molto polarizzati, punteggiati da pizzicati profondi, quasi rintocchi di un gong, si curvano gradualmente in linee; nella seconda parte, da eseguire con sordina, emergono sottili armonici da eseguire come "respiri"; nella terza si innesta un elemento dal carattere ritmico, con espansioni che salgono gradualmente dal grave all'acuto; nella quarta, i suoni sembrano essere soggetti a una forza centrifuga che li spinge ai limiti della tessitura strumentale fino a investire il corpo stesso dell'esecutore, chiamato a suonare con due archetti e ad andare anche oltre il ponticello, per produrre suoni "rumorosi" e poi gradualmente "ventosi", che si perdono in lontananza.

Enno Poppe concepisce la musica in maniera organica. La sua idea di forma musicale si basa su processi di sviluppo, simili ai sistemi che governano la crescita delle piante: piccole cellule si trasformano gradualmente in organismi complessi, generando un tessuto o rizoma dalle infinite ramificazioni, basato sulla variazione perpetua e sulla proliferazione della medesima cellula. Ne è un esempio, in miniatura, *Zwölf* (dodici), pezzo per violoncello solo eseguito nel 2015 per celebrare i 90 anni di Pierre Boulez, in un concerto che comprendeva altri pezzi, per violoncello, commissionati a diversi compositori, eseguiti insieme a *Messagesquise* dello stesso Boulez (composizione del 1997 per violoncello solista e sei violoncelli). *Zwölf* si compone di 12 pagine, ciascuna di una sola battuta, e gioca sul numero 12 come un numero simbolico, «mitologico», che rimanda anche alla tecnica dodecafonica, e dunque anche a Boulez, in particolare alle sue *Douze Notations* (piccoli pezzi dodecafonici per pianoforte composti nel 1945). Le dodici miniature di *Zwölf* non hanno però nulla di seriale, sono semmai concepite come una serie di micro-variazioni, come la progressiva espansione organica, e puramente melodica, della battuta iniziale, che dura solo tre secondi. Questa cellula, che inizia

con tre note staccate ascendenti e termina con un pizzicato nel registro grave, si espande via via nelle successive variazioni, facendo spuntare sempre nuovi germogli, fioriture, ondeggiamenti, glissati, prolungamenti dei suoni, ma sempre basati sugli stessi elementi, con dinamiche articolazioni caratteristiche. Questo processo di graduale metamorfosi, molto evidente all'ascolto, dà l'impressione di una frase parlata che si fa via via più articolata, o – come suggerisce il compositore – di un album di fotografie «da sfogliare». Forse per questo Poppe ha inserito anche un elemento di carattere ludico-teatrale nell'esecuzione di questo pezzo, quando sottolinea il momento della girata di pagina tra una miniatura e l'altra: «Il voltare le pagine deve sempre essere fatto velocemente. È lasciato al gusto e al talento performativo dell'esecutore la possibilità di variare questo gesto man mano che il brano procede».

Gianluigi Mattiotti

MICHELE MARCO ROSSI
Violoncellista

Si è affermato come uno degli interpreti di riferimento per la musica d'oggi, ampliando significativamente il repertorio del violoncello nel suo lavoro a stretto contatto con i più grandi compositori del nostro tempo. Per lui hanno scritto pezzi per violoncello solo compositori come Georges Aperghis, Ivan Fedele, Bernhard Gander, Fabio Vacchi, Alessandro Solbiati, Lucia Ronchetti, Noriko Baba, Filippo Perocco, Matteo Franceschini, Vittorio Montalti, Federico Gardella, Zeno Baldi, Pasquale Corrado, Fabio Cifariello Ciardi, Maurilio Cacciatore; inoltre collabora con Enno Poppe, Helmut Lachenmann, Krzysztof Penderecki,

Carola Bauckholt, Unsuk Chin, Klaus Huber e Beat Furrer. Salvatore Sciarrino ha composto per lui Linee d'aria per violoncello e orchestra e Ivan Fedele gli ha dedicato il suo Terzo Concerto per violoncello e orchestra. Ha eseguito Seven Words di Sofja Gubaidulina con Kent Nagano alla guida dell'orchestra Haydn di Bolzano e Trento. Ha interpretato la prima esecuzione assoluta di Adagio e minuetto variato di Goffredo Petrassi e di *Passionis Fragmenta* di Salvatore Sciarrino con l'Orchestra di Padova e del Veneto diretta da Marco Angius. Inoltre ha eseguito in prima assoluta il *Secondo Concerto per violoncello e*

grande orchestra di Luis de Pablo con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e i *Concerti n. 1 e n. 2 per violoncello e orchestra* di Ivan Fedele con l'Orchestra del Teatro Petruzzelli in un'unica serata. Nel 2022 l'Associazione Nazionale dei Critici Musicali gli ha conferito il Premio Abbiati del disco per la sua registrazione dell'integrale della musica per violoncello di Ivan Fedele. Dal 2023 collabora con la rivista "Archi magazine" curando una rubrica di conversazioni con i maggiori compositori del nostro tempo, in cui porta avanti un progetto trasversale di approfondimento e diffusione dell'espressione contemporanea.



Michele Marco Rossi, 30° Festival
Milano Musica, 25 maggio 2021,
Santeria Toscana 31.
Foto Studio Hänninen

Zimmermann, Poppe, Xenakis

Compositore controverso e fuori dagli schemi, **Bernd Alois Zimmermann** si è imposto nel panorama musicale del secondo Novecento per il suo linguaggio molto personale, di matrice espressionista e legato a un'idea di composizione "pluralista", capace di interrogarsi costantemente sulla questione del tempo musicale, basata sul montaggio di oggetti eterogenei, come un collage, e sulla simultaneità di percorsi sonori differenti. Pensando la storia della musica come una continuità senza tempo, e rifiutando la fede nel progresso, Zimmermann riusciva ad associare insieme citazioni di compositori di varie epoche, da Josquin Des Prés a Stockhausen, come fossero pezzi del nostro presente, mirando a una sintesi tra queste esperienze musicali:

Viviamo in armonia con un'enorme diversità di culture delle epoche più diverse. Esistiamo simultaneamente su molti livelli diversi di tempo e di esperienza, la maggior parte dei quali non sono collegati tra loro, né apparentemente derivati l'uno dall'altro.

Ho sempre lavorato per eliminare una sorta di concezione unidimensionale del tempo e vedo nell'utopia della fusione di periodi temporali finora considerati separati un equivalente intellettuale più certo della realtà musicale del nostro tempo.

L'idea della circolarità del tempo emerge soprattutto nell'ultimo "periodo" creativo, come dimostra *Photoptosis* (1968). Questo preludio per grande orchestra tende a una dilatazione temporale, all'illusione di una musica senza tempo, ottenuta sospendendo la linearità a favore di un discorso a spirale, imponendo a tutto il pezzo un carattere statico e meditativo, con rigide microstrutture e suoni trattenuti e prolungati. Ispirato ai murales blu di Ives Klein nel foyer del "Musiktheater im Revier" di Gelsenkirchen, dove è stata eseguito per la prima volta nel 1969, *Photoptosis* (Incidenza della luce) nasce come un'indagine sulle «connessioni tra i principi dell'allungamento del tempo e quelli delle superfici monocromatiche del colore sonoro», e si concretizza in un movimento unico, monolitico, costruito come una progressione, che chia-

ma in causa una grande orchestra (con organo, oboe d'amore, corno di bassetto, tromba bassa e trombone contrabbasso), e che va da un minimo di "luminosità", con lievi sfumature di colore, fino a un'esplosione di luce. La prima parte sviluppa gradualmente in una dimensione instabile e misteriosa, con un ambiguo gioco microtonale, con fasce statiche punteggiate da brevi pennellate dai bagliori metallici, con una materia che via via si arroventa. Nella seconda parte si innesta, nel tessuto orchestrale, una lunga sequenza di citazioni (dalla Nona Sinfonia di Beethoven, dal *Poema dell'Estasi* di Scriabin, dal Preludio del *Parsifal*, dall'inno gregoriano *Veni Creator*, dal *Primo Concerto Brandeburghese* di Bach, dallo *Schiaccianoci* di Čajkovskij), brevi frammenti che affiorano si sovrappongono tra loro, poi vengono riassorbiti della texture orchestrale. La sezione conclusiva è costruita come un imponente crescendo, che culmina in un climax orchestrale da eseguirsi "con tutta la forza".

È ancora Beethoven che fa capolino, molto discretamente, dietro il concerto per violino *Schnur* di **Enno Poppe**, in particolare i quattro battiti di timpano con cui inizia il Concerto per violino in re maggiore op. 61. Scritto su commissione del Beethovenfest di Bonn, e tenuto a battesimo da Carolin Widmann nel 2019, *Schnur* è dunque un dichiarato omaggio al concerto beethoveniano, del quale riprende anche l'organico orchestrale, solo con due percussionisti in più. Poppe, che ha dedicato diversi pezzi al violino solo, dai giovanili *17 Etüden für die Violine* (1993) a *Haare* (2014), a *Schmalz* (2019), con *Schnur* porta a compimento un progetto che coltivava da almeno 25 anni e che nasce da una stretta collaborazione con la Widmann. La partitura è pensata in maniera monofonica, con la parte dello strumento solista in costante movimento, come una corda (*Schnur*) che vibra ininterrottamente, sulla quale viene fissato l'accompagnamento orchestrale. Insieme alla violinista tedesca, Poppe ha esplorato il vibrato in ogni sua forma, prendendo ispirazione dallo stile violinistico di Fritz

JONCHAIES

pour grand orchestre

I. XENAKIS

Gr. Cam Perc. V

VI+VII A

VC

CB

♩ = 60 MM

VI(1/2)A, VI(1/2)B A

VI(1/2)A, VI(1/2)B I B

VI(1/2)A, VI(1/2)B C

VI(1/2)A, VI(1/2)B II A

VI(1/2)A, VI(1/2)B II B

VI(1/2)A, VI(1/2)B C

VI(1/2)A, VI(1/2)B III A

VI(1/2)A, VI(1/2)B III B

VI(1/2)A, VI(1/2)B C

VI(1/2)A, VI(1/2)B IV A

VI(1/2)A, VI(1/2)B IV B

VI(1/2)A, VI(1/2)B C

VI(1/2)A, VI(1/2)B V A

VI(1/2)A, VI(1/2)B V B

VI(1/2)A, VI(1/2)B C

VI(1/2)A, VI(1/2)B VI A

VI(1/2)A, VI(1/2)B VI B

VI(1/2)A, VI(1/2)B C

© 1977 by Editions Salabert-Paris
International copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT S.A. : 22 rue Chauchât 75009 PARIS

E.A.S. 47313 p

Tous droits réservés
pour tous pays

Iannis Xenakis, *Jonchaies* (1977),
partitura, riproduzione della
prima pagina del manoscritto.
Éditions Salabert, Paris

Kreisler (interprete molto ammirato anche dalla Widmann): ha studiato gli "effetti correlati" del vibrato, come il glissando e il tremolo, ha analizzato tutte le possibilità di ondeggiare tra due suoni, anche con intervalli molto ampi, come se si trattasse di un vibrato spinto all'estremo, ha indagato le varie combinazioni con la pressione e la velocità dell'arco. Sommando ad esempio insieme un ampio vibrato della mano sinistra con un vibrato d'arco della mano destra, si ottiene un effetto molto particolare, «un suono quasi isterico», come lo definisce la violinista. Così le sfumature e le alterazioni del colore tonale non sono più scelte interpretative, ma gli elementi costitutivi della composizione, utilizzati in maniera sistematica, a partire dall'assolo iniziale, che sembra parlare, piangere, e che si sviluppa in maniera organica, anche con squarci di lirismo, diventando la linea portante di tutto il concerto, mescolata con accordi microtonali, e avvolta da reticoli orchestrali dai colori cangianti e sempre più densi.

Tra marzo e aprile del 1970, quando era ricoverato all'Ospedale di Colonia per una malattia depressiva, Zimmermann compose *Stille und Umkehr* (Silenzio e ritorno), il suo ultimo pezzo orchestrale, che gli era stato commissionato dalla città di Norimberga per commemorare i 500 anni dalla nascita di Albrecht Dürer nel 1971. Questo lavoro dal carattere cupo, immerso in una dimensione sonora spoglia, desolata, riflette assai bene lo stato di salute del compositore, che quattro mesi dopo si sarebbe suicidato. Nonostante la richiesta di un organico gigantesco, simile a quello di *Photoptosis* (ma con l'aggiunta anche di una sega musicale e una fisarmonica), in questi «schizzi orchestrali» tutto è ridotto al minimo. L'orchestrazione appare fredda e incolore, e la stessa esecuzione deve essere quasi distaccata: «Il direttore d'orchestra è pregato di eseguire l'opera senza alcun cambio di tempo. È necessario osservare un'estrema calma nell'esecuzione da parte degli strumenti e, in particolare, la più rigorosa osservanza delle dinamiche». Il bordone iniziale sul re viene mantenuto costantemente, perseguendo un ideale di purificazione del suono e di un tempo che sembra dilatato

all'infinito, con stratificazioni timbriche sfalsate, con un ricorrente ritmo blues sul tamburo, con le sonorità vetrose dei piatti sospesi suonati con l'archetto, con fugaci arabeschi che passano dai flauti ad altri strumenti fino al trombone contrabbasso. È una musica che sembra prendere vita con grande fatica, per poi spegnersi in uno stato di rassegnazione.

Nel 1977 Iannis Xenakis compose *Jonchaies* su commissione di Radio France. Partendo da alcune idee (e funzioni stocastiche) sviluppate lo stesso anno nella *Légende D'Eer*, lavoro elettronico realizzato per il Diatope del Centre Pompidou, il compositore crea una struttura polifonica molto aggrovigliata, densa e fluttuante, come un tappeto di giunchi (e in questo senso, proprio ai giuncheti rimanda il titolo), chiamando in causa un organico orchestrale sterminato, con 109 musicisti, 70 archi e numerose percussioni. Ma abolisce le gerarchie tradizionali dell'orchestra, giocando su diverse traiettorie temporali affidate a vari sottogruppi orchestrali, distinti dalle tradizionali "famiglie". La partitura è strutturata in un unico movimento, articolato in quattro grandi campate, all'interno delle quali emergono violenti contrasti e gesti musicali fragorosi, spinti al parossismo: la prima sezione è dominata da un fitto intreccio polimelodico, avvolgente, sempre più fitto e divaricato nei registri; nella seconda, un martellamento di semicrome, con sovrapposizioni di valori irrazionali, che le portano spesso fuori sincrono, e con progressioni basate su vettori scalari, produce un effetto vorticoso, lavico che culmina in un grande addensamento orchestrale; la terza sezione ha un carattere instabile, con un'orchestrazione più polifonica che magmatica, con molti glissati degli archi, lente oscillazioni dei fiati, un breve assolo del primo trombone; nella sezione finale, una progressione poliritmica e martellante delle percussioni lascia gradualmente il passo a un brulicare vertiginoso degli archi, su cui si innestano alla fine i glissati violenti degli ottoni, come urla selvagge, lo scampanio metallico di xilomarimba e vibrafono, il dialogo solitario e stridente dei due ottavini.

Gianluigi Mattietti

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

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. Fabio Luisi è Direttore emerito dell'OSN Rai e Robert Trevino e il suo Direttore ospite principale. 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 Noseoda 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, Fabio Luisi, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti e Daniel Harding. 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 stori-

ca e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempari, dal 2004, la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica e, dal 2020, la rassegna estiva Rai Orchestra POPS con contaminazioni Folk, Pop e Rock.

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 in Italia meridionale (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. Nell'ottobre 2021 è stata in tournée in Germania, debuttando all'Alte Oper di Francoforte, alla Philharmonie di Colonia e all'Elbphilharmonie di Amburgo e nell'estate 2022 ha svolto una nuova tournée nell'Italia meridionale, toccando Catania, Catanzaro, Salerno, Matera e Brindisi. Dal 2017 è l'orchestra in residenza del Rossini Opera Festival di Pesaro. 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 Bellochio, 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 registra sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai; dai suoi concerti dal vivo spesso sono ricavati CD e DVD. Svolge inoltre un'ampia e articolata attività educativa dedicata ai giovani e ai giovanissimi, con spettacoli, concerti e masterclass.

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, 31° Festival Milano Musica, 16 maggio 2022, Teatro alla Scala. Foto Studio Hänninen



A destra: Michele Gamba dirige l'Orchestra Sinfonica di Milano, 30° Festival Milano Musica, 16 novembre 2021, Teatro alla Scala. Foto di Gianluca Munari, Studio Hänninen

MICHELE GAMBA Direttore d'orchestra

Nato a Milano, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio "Giuseppe Verdi" e si è laureato in filosofia all'Università Statale, si perfezionandosi nel contempo in pianoforte con Maria Tipo alla Scuola di Musica di Fiesole e in accompagnamento vocale e direzione d'orchestra alla Musikhochschule di Vienna, all'Accademia Chigiana di Siena e alla Royal Academy di Londra. Dopo aver iniziato brillantemente la carriera come pianista solista, ha debuttato come direttore d'orchestra nel 2009 con i Future Firsts della London Philharmonic Orchestra. Da allora dirige le più importanti orchestre sinfoniche in un ampio repertorio, con particolare attenzione al Novecento storico e all'ambito contemporaneo. Recentemente ha diretto l'ORF Radio-Symphonieorchester di Vienna, la Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, la Verdi di Milano e la Staatskapelle Dresden. Nel 2012 inizia la sua collaborazione con la Royal Opera House Covent Garden, dapprima come direttore d'orchestra e coach per il Jette Parker Young Artists Programme e poi, nella Stagione 2014-2015, come Jette Parker Associate Conductor. e assistente di Antonio Pappano. Al



Covent Garden ha diretto *Bastien und Bastienne*, *Folk Songs* di Berio, *Evgenij Onegin*, *Così fan tutte* e *Les pêcheurs de perles*. Nel 2015 è stato invitato da Daniel Barenboim in qualità di Kapellmeister alla Staatsoper di Berlino, dove ha diretto *Le nozze di Figaro* per la regia di Jürgen Flimm ed è stato assistente di Barenboim per *Juliette* di Bohuslav Martinů, *Die Meistersinger von Nürnberg* e la *Tetralogia* di Wagner. Nel 2016 ha debuttato al Teatro alla Scala con *I due Foscari*. Da allora è invitato regolarmente a dirigere al Piermarini, dove ha partecipato alla serata inaugurale della Stagione 2020-2021 *A riveder le stelle* e ha diretto tre produzioni nella Stagione 2021-2022, tra cui *Madina*, prima assoluta di Fabio Vacchi, e il nuovo allestimento di *Rigoletto* con la regia di Mario Martone. Nell'autunno 2022 ha debuttato alla Washington Opera con *Il trovatore* e nel gennaio 2023 ha debuttato con *L'elisir d'amore* al Metropolitan di New York.

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 International 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.



Francesco D'Orazio con l'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Ingo Metzmacher, 24° Festival Milano Musica, 4 ottobre 2015, Teatro alla Scala. Foto di Vico Chamla

GIOVEDÌ 11 MAGGIO
ORE 20

Proiezione con esecuzione musicale live

Metropolis (1927)

Regia di **Fritz Lang**

Produzione: Erich Pommer, UFA

Sceneggiatura: Thea von Harbou

Cast: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich,
Rudolf Klein-Rogge

con la colonna sonora performativa elettroacustica
creata ed eseguita dal vivo da

Edison Studio

compositori – esecutori

**Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Alessandro Cipriani,
Vincenzo Core, Andrea Veneri**

co-commissione Milano Musica
e Ravenna Festival

Prima esecuzione assoluta

B/N, versione originale con cartelli in tedesco sottotitolati in italiano,
DCP fornito da Cineteca di Bologna (restauro realizzato nel 2010 da
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung e Deutsche Kinemathek)

Produzione Edison Studio

in collaborazione con

Tempo Reale - Centro di Ricerca, Produzione e Didattica Musicale

Performance presentata anche a Ravenna,
nell'ambito di Ravenna Festival
venerdì 16 giugno 2023

Edison Studio

in collaborazione con

MEET Digital Culture Center
Ravenna Festival

La colonna sonora di Edison Studio per *Metropolis*

Dopo numerose fortunate esperienze precedenti con alcuni grandi capolavori del cinema muto, nel 2023 il collettivo di compositori-esecutori Edison Studio ha prodotto una nuova colonna sonora originale di quello che forse è il più visionario tra i film muti: *Metropolis*, di Fritz Lang. La pellicola è presentata qui nella sua versione più completa mai ritrovata, frutto di un raffinato lavoro di restauro del laboratorio Alpha-Omega Digital GmbH di Monaco di Baviera, portato a termine nel 2010. Unanimemente considerato il capolavoro di Fritz Lang, *Metropolis* è annoverato tra le opere simbolo del cinema espressionista ed è universalmente riconosciuto come modello di gran parte del cinema di fantascienza moderno, avendo ispirato pellicole quali *Blade Runner* e *Matrix*.

Edison Studio con *Metropolis* riprende l'antica tradizione del film muto con accompagnamento musicale dal vivo, realizzando un'originale composizione che mescola e fa interagire tra loro suoni vocalici, suoni strumentali, meccanici ed elettronici e suoni d'ambiente: suoni creati *ad hoc*, ma anche attinti da fonti sonore prese in prestito dalla natura e dalla storia della musica, portando sulla scena strumenti acustici, tradizionali e non, *objets trouvés*, strumenti informatici, tutti orchestrati e trasformati dal vivo con le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie e con le tecniche di diffusione del suono delle colonne sonore del cinema contemporaneo. Il carattere futuristico e visionario del film di Fritz Lang si presta perfettamente al lavoro creativo di Edison Studio, basato sulla ricerca e sperimentazione di sonorità possibili e "impossibili" che nascono dall'interazione creativa con il film, a volte espandendone le intenzioni poetiche, a volte reinterpretandone l'orizzonte drammaturgico-narrativo e la vasta gamma delle possibili implicazioni simboliche.

La composizione della colonna sonora per *Metropolis*, come per ogni precedente lavoro per il cinema realizzato da Edison Studio, è stata creata partendo dalla struttura e dalla drammaturgia del film ed è stata preceduta da un lungo lavoro di analisi della pellicola e da una riflessione a più voci in cui diverse esperienze pregresse si mettono al servizio di un lavoro comune. Nell'affrontare una condivisione del lavoro si smussano le differenze, in un'esperienza comune fatta di contributo critico e di ascolto, scambiando e mettendo al servizio di tutto il Collettivo idee e suoni, interpretazioni e linguaggi, nella convinzione che un lavoro a più mani consenta una tavolozza timbrica ed espressiva più ricca e obiettiva più ampi. L'esperienza di composizione collettiva, portata avanti da più di vent'anni, ora è un tratto caratteristico del gruppo Edison Studio e si riflette in ogni opera realizzata dove le diverse personalità diventano ormai inscindibili.

Seppur indissolubilmente legata alla drammaturgia del film, la musica per *Metropolis* non si uniforma completamente al film per essere meramente al suo servizio, né per dare una rappresentazione sonora realistica alle immagini mute fornendo loro una voce o un suono. Piuttosto, pur nel rispetto delle intenzioni del regista e dello sceneggiatore, della loro poetica e delle tensioni espressive disegnate nella loro opera, la musica per *Metropolis* aspira ad essere un'espansione del film di Fritz Lang. Il ritmo delle immagini diventa così "musicale" a sua volta, reinventandone il tempo audiovisivo e mettendone in luce spazi e tempi altrimenti nascosti. La colonna sonora di *Metropolis* è intesa quindi come un tutt'uno, in cui anche i materiali extra-musicali, quelli che riduttivamente si potrebbero definire "effetti sonori", sono parte integrante della musica. E lo sono persino i materiali verbali generati dai dialoghi, da noi ricostruiti, e

per i quali ci siamo rifatti alle fonti letterarie. Infatti l'emozione della voce, normalmente assente nei film muti, qui viene spesso restituita, a volte prescindendo dal contenuto strettamente verbale, altre volte partendo dal suono naturalistico delle parole e utilizzandolo per dare un'identità non solo emotiva, ma anche propriamente musicale ai vari personaggi e situazioni sceniche. Una musica dunque complessivamente intesa come "suono organizzato", rifacendoci al pensiero di Edgar Varèse.

Nell'interazione fra la musica dal vivo e il film muto, in relazioni di parallelismo o di contrapposizione, si producono processi significanti nel dominio del tempo e dello spazio audiovisivo, oltre che nell'interpretazione generale dell'opera. In particolare, il lavoro sullo spazio sonoro, realizzato da Edison Studio in *surround 7.1*, crea dimensioni immersive che entrano in relazione con i diversi livelli dello spazio di *Metropolis*. Il suono, impossibile da creare negli anni venti del '900, viene immaginato e reinventato, e in tale veste si può ascoltare oggi, negli anni venti del 2000, anni in cui, tra l'altro, il film è ambientato.

Per ogni ambientazione del film è stato quindi creato uno particolare spazio sonoro: la città alta dei ricchi, ispirata a modelli architettonici futuristi e realizzata all'epoca con tecniche d'avanguardia; *Yoshiwara*, la casa di piacere nella zona dei divertimenti di Metropolis; la città degli operai, buia e situata nel sottosuolo; la fabbrica immensa e visivamente straordinaria, con la "macchina M" che scandisce ritmicamente il lavoro inumano degli operai e gli orologi che contano implacabili le dieci ore lavorative; le catacombe, situate a un terzo livello sotto la città degli operai, dove essi si incontrano clandestinamente; i giardini eterni, dove i figli dei ricchi si divertono inconsapevoli dell'esistenza dei livelli inferiori. Il disegno dell'ambiente sonoro e la musica che accompagna i personaggi, i dialoghi e le azioni entro cui le scene si sviluppano, generano una sovrapposizione di differenti strati sonori. L'organizzazione formale rappresenta dunque una sintesi del contrappunto e della dialettica che si instaura tra gli strati sovrapposti audiovisivi, entro l'architettura generale disegnata dalla struttura narrativa di questo capolavoro assoluto della storia del cinema.

Edison Studio



EDISON STUDIO

È un collettivo di compositori fondato nel 1993 da Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio Cifariello Ciardi e Alessandro Cipriani con l'intento di unire le personali capacità creative e produttive di ciascuno per la realizzazione di opere musicali dedicate alla performance live, anche in relazione con le arti visive. Centro di produzione fra i più affermati nel panorama della musica elettroacustica internazionale, ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti ottenuti (Concours international de musique électroacoustique de Bourges 1996, 1997, 1998; Prix Ars Electronica 1997, 1998; International Computer Music Conference 1993, 1994, 1995, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2008; Premio Musica Nova 1996).

Ha realizzato produzioni musicali elettroacustiche per la Cineteca di Bologna, la Biennale di Venezia e il Ravenna Festival e ha ricevuto commissioni per la composizione di nuove opere da numerosi festival internazionali, quali l'ICMC di Singapore e Redcat a Los Angeles, dall'Unione dei Compositori Russi, e da altri, eseguite dal vivo dagli stessi autori utilizzando le tecniche elettroacustiche più innovative, nella creazione musicale come nella produzione dei concerti.

Tra le attività più significative dello studio vi sono la realizzazione e l'esecuzione dal vivo di colonne sonore originali per grandi capolavori del cinema muto, come *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1919), *Inferno* di Francesco Bertolini e Adolfo Padovan (1911), premio speciale AITS 2011, e *La corazza*

ta Potëmkin di Sergej Ėjzenštejn (1925), tutti pubblicati su DVD dalla Cineteca di Bologna nella collana "Cinema ritrovato"; *Gli ultimi giorni di Pompei* di Eleuterio Rodolfi (1913), *Blackmail* di Alfred Hitchcock (*Ricatto*, 1929); *En dirigeable sur les champs de bataille* (Francia, 1919).

Le colonne sonore di Edison Studio seguono una sceneggiatura sonora costruita in stretta relazione con le immagini. Queste opere, in cui si fondono musica e sound design, voci e ambienti sonori, nascono da una pratica di composizione collettiva consolidata nel tempo e che rende la produzione dello studio unica nel suo genere, come è documentato nel saggio *Collective Composition: The Case of Edison Studio*, commissionato dalla rivista "Organised Sound" (Cambridge University Press, 2005). Nel 2005 è stato pubblicato il CD *Zarbing*, con brani scritti dai compositori dello studio per il percussionista Mahammad Ghavi-Helm, e nel 2007 il DVD *Edison Studio*, nato dalla collaborazione con i videoartisti Giulio Latini e Silvia Di Domenico. Nel 2012, su commissione della Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli", è stato realizzato lo spettacolo *I luoghi comuni non sono segnati sulle carte*, per quattro strumenti e dieci voci registrate, su un testo originale di Marco Martinelli, in collaborazione con il Teatro delle Albe ed il gruppo E-motion.

Al gruppo romano è stato dedicato, nel 2014, l'ampio volume *Edison Studio. Il silent film e l'elettronica in relazione intermediale*, a cura di Marco Maria Gazzano.

Edison Studio

Toshio Hosokawa
Foto di F. Hoffmann



Yoshihisa Taira



Malika Kishino



Tōru Takemitsu



TEATRO ELFO PUCCINI SALA SHAKESPEARE

5

LUNEDÌ 15 MAGGIO
ORE 20

Les Percussions de Strasbourg

Minh Tâm Nguyen
Thibaut Weber
Enrico Pedicone
Rémi Schwartz
Hsin Hsuan Wu
François Papirer

RAINS

Toshio Hosokawa ⁽¹⁹⁵⁵⁾
Regentanz (2018, 18')
per sei percussionisti
Prima esecuzione in Italia

Malika Kishino ⁽¹⁹⁷¹⁾
Sange (2016, 19')
per sei percussionisti

Yoshihisa Taira ⁽¹⁹³⁷⁻²⁰⁰⁵⁾
Hiérophonie V (1975, 17')
per sei percussionisti

Tōru Takemitsu ⁽¹⁹³⁰⁻¹⁹⁹⁶⁾
Rain Tree (1981, 12')
per tre percussionisti

Concerto programmato in collaborazione con

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

In collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Rains

Hosokawa, Kishino, Taira, Takemitsu

Il ricchissimo e davvero contemporaneo mondo delle percussioni e della musica per sole percussioni – sono diverse centinaia, ognuna fa cantare la materia di cui è fatta e che serve a classificarla come metallo, legno, membrana, corde, e poi ci sono le percussioni eccezionali che usano acqua, ceramica, carta, oggetti vari – deriva molto dalla conoscenza e dalla fascinazione del Novecento per le musiche non europee, segnatamente africana e asiatica; è immediato pensare ai tamburi africani o ai gong cinesi, ma infine perfino il gamelan giavanese è sostanzialmente un gigantesco strumento a percussione. Dunque accanto al ritmo – cardine delle poche percussioni classiche occidentali – le “nuove” percussioni apportano timbro e colore con una gamma praticamente infinita di sfumature, dinamiche, connotazioni espressive. Sono usate in brani sempre più articolati e complessi, e all'interprete è chiesto non più solo un apporto a punteggiare la partitura, ma un virtuosismo talvolta addirittura acrobatico.

L'eccezionale programma è un omaggio dei virtuosi de Les Percussions de Strasbourg a «quattro compositori giapponesi dagli ammirevoli universi. Ballare con la pioggia per evocare, solo per un attimo, ciò che credevamo invisibile.» La tradizione delle percussioni giapponesi è davvero un “ammirevole universo” a sé; l'amore dei giapponesi per la pioggia poi è testimoniato da letteratura, arti visive e, più vicino a noi, dalle parole del personaggio di un film di Hidekazu Kore-eda che tornato alla sua terra natale (dove piove a dirotto) esclama felice: «Come mi manca la stagione delle piogge!».

L'aspetto profondamente performativo e quasi di danza è abbastanza evidente nei gesti degli interpreti, ed è comune ai quattro brani – nel titolo di Hosokawa, nei petali sparsi di Kishino, nelle luci precisamente prescritte del brano di Takemitsu, nel respiro rituale del brano di Taira. Il suono delle circa duecento percussioni in scena, in maggioranza ad altezza indeterminata, veicola una diversa sintassi fatta di agglomerati e onde sonore piuttosto che frasi, in accordo

con le tradizioni di una cultura musicale come la giapponese che ha sempre privilegiato la complessità del suono rispetto alla complessità della struttura.

Regentanz di **Toshio Hosokawa**, il compositore giapponese attualmente più noto ed eseguito nel mondo, è dichiaratamente ispirato alla musica tradizionale giapponese, «come un giardino giapponese dove tutto è fermo e dove finalmente tutto comincia a muoversi». Nella sua brillante carriera Hosokawa si è progressivamente avvicinato ai temi della spiritualità radicata nella sua cultura d'origine, e sempre più ha incarnato questa consapevolezza in una trama di lunghi silenzi, lentissime dinamiche e intensa concentrazione su eventi sonori come epifanie, che appaiono e crescono sino alla saturazione. Utilizzando particolari strumenti dell'organico de Les Percussions de Strasbourg – tam-tam, diversi tipi di gong, temple blocks, mokushō, campane giapponesi, waterphone – la musica di Hosokawa aspira a interpretare l'intima esperienza ma anche la fisica immagine di un *sacre* per la pioggia; nell'elegante economia dei mezzi le risonanze stabiliscono un rapporto con la corporeità del respiro. Hosokawa propone all'ascoltatore una narrazione piana passando attraverso famiglie di suoni – legni, pelli, metalli – cui aggiunge definitivi dettagli come i fischi, l'acqua, qualche gocciolo... e l'arco del brano, che vede momenti di grande energia, si accende e spegne ai limiti del silenzio, un *topos* della musica di Hosokawa.

Anche per il grande **Tōru Takemitsu** tutto parte dal giardino. *Garden Rain* inaugura nel 1974 una serie di opere ispirate al tema della pioggia; a *Rain Tree* seguiranno i fortunati *Rain Tree Sketch* (1982), *Rain Spell* (1982) e *Rain Dreaming* (1986).

L'albero della pioggia è sfondo e metafora in un onirico racconto di Kenzaburō Ōe (su un incredibile party hawayiano cui partecipa un Allen poeta *beatnik*): «Mentre gli altri alberi si asciu-

gano rapidamente dopo la pioggia, l'albero della pioggia, dalle foglie non più grandi di un'unghia e così vicine, può accumulare le gocce di pioggia...». Ōe conclude dicendo di non aver mai capito che specie di albero fosse, e Takemitsu lo “inventa” nel suo brano per due marimbe, un vibrafono e crotali ai tre interpreti.

La relativa omogeneità del colore strumentale ad altezza determinata, la teatralità delle luci dall'alto che si accendono e spengono secondo quanto prescritto in partitura, la presenza dei crotali in tutta la composizione, quasi dispositivo strutturale, producono un tessuto musicale gentilmente evocativo di gocce di pioggia. Takemitsu teneva a questa connotazione naturale nella sua composizione tanto che per l'incidenza dei crotali prescrive agli esecutori «Improvvisate come gocce di pioggia sparse dietro l'assolo di vibrafono». Diversi episodi si succedono su moduli ostinati alle due marimbe, che differiscono solo per l'incidenza irregolare di accenti *sforzando*, e nel ciclo delle ripetizioni si crea poeticamente un analogo dell'astratta musica del piovere.

Yoshihisa Taira viveva dal 1966 a Parigi, vi aveva studiato con Jolivet, Dutilleux, Messiaen e vinto i premi più prestigiosi, e poi insegnato e riscosso notevoli successi ma anche attraversato periodi difficili, fors'anche a causa del suo carattere schivo; vi ha composto molta musica di originale eleganza e poesia, attraversata da una inquieta e quasi rattenuta drammaticità. Nelle sue parole:

il suono è riverbero, colore cioè timbro... La musica è l'istintivo, interiore canto di una preghiera che mi fa esistere. Per me creare musica è ascoltare da vicino e con attenzione la vita di ogni suono... Vorrei essere un musicista capace di ascoltare il silenzio vivo, perché anche il silenzio è dotato di un soffio di vita.

Qui “preghiera” è il laico trasporto verso l'Essere, fondamento di ogni diversità “orientale” – insieme appunto alla capacità di ascoltare l'infinito in un singolo suono o silenzio, senza differenze. Taira ha composto molto per percussioni, collaborando personalmente con prestigiosi

ensemble – L'itinéraire, Ensemble Intercontemporaine, Kroumata, 2E2M e naturalmente Les Percussions de Strasbourg. La fortunata serie delle *Hiérophonie*, il cui titolo gioca con *hiérophanie*, presenza del sacro, nasce nel 1969 con *I* per 4 violoncelli, cui seguono *II* per ensemble, *III* per orchestra, *IV* per 4 flauti (e un flautista: il grande Pierre-Yves Artaud) e ultimo *V* per 6 percussionisti, quasi approdo a un livello linguistico essenziale e sempre da reinventare negli impasti timbrici. Il brano è dedicato a Les Percussions de Strasbourg, «con le quali ho vissuto un'indimenticabile collaborazione musicale durante le prove». In questo brano di grande espressione è forse più esplicito – o meno sotterraneo – l'affiorare dell'*imprinting* musicale giapponese, nelle grida iniziali e finali dei percussionisti, nei lunghi tenuissimi vibrato e nell'energia incalzante dell'episodio finale.

Questo lavoro, che inizia con gli atti primitivi di percussioni e grida, continua nella seconda parte con la negazione di questo stesso agire e l'atto della percussione risulta molto limitato. Può essere possibile percepire la serenità dell'Anima nella continua vibrazione degli strumenti? Di tanto in tanto si sentono appena i tamburi di una festa popolare, come se gli interpreti stessi suonando gli strumenti si unissero, scoprendo così un canto che esprime il respiro della vita. In questo modo, i sei percussionisti ritrovano anche la respirazione del corpo. Grazie alla ripetizione di un ostinato ritmico, ho voluto confermare (a modo mio) l'essenziale piacere del corpo.

La pioggia casualmente cade nell'avanzare della prima parte.

Il brano *Sange* di **Malika Kishino**, affermata compositrice pubblicata da Suvini Zerboni, è un omaggio scritto per il decimo anniversario della scomparsa di Yoshihisa Taira; come *Hiérophonie V*, è dovuto a una commissione del Ministère de la Culture et de la Communication francese, ne utilizza sostanzialmente la sterminata strumentazione e l'allestimento, per una simile durata. Ne dice Malika Kishino:

Tra le tante cerimonie buddiste, ce n'è una durante la

quale i sacerdoti si muovono nello spazio cerimoniale recitando il Sutra, mentre spargono petali per onorare gli spiriti defunti. È il *Sange*, la cui traduzione letterale significa "spargere petali" (*san* = diffusione; *ge* = petali). In origine venivano usati fiori e petali di loto freschi, ora sostituiti da foglietti colorati a forma di petali di loto, sparsi nella sala principale del tempio. La combinazione di recitazione solenne, danza dei petali e originariamente il profumo dei fiori di loto parla al cuore delle persone, facendo appello ai loro sensi uditivi, visivi e olfattivi, e li trasporta così, al culmine della cerimonia, in un'atmosfera fantastica piena di magia. Yoshihisa Taira, il mio primo insegnante di composizione [a Parigi, ndr.], diceva «Un capolavoro è come un poliedro che ci appare sempre diverso a seconda dell'angolazione da cui lo guardiamo e il cui stato cambia continuamente e gradualmente. Nel suo affascinante pezzo *Hiérophonie V*, scritto per Les Percussions de Strasbourg, ci trasporta attraverso pochi materiali, scelti con molta cura, in un universo musicale profondo, ricco e vivace, attraverso la magia dei suoni. Dieci anni dopo la sua morte, *Sange* è la mia personale visione del suo poliedro [...] e trae ispirazione da due sue forti idee musicali. L'ostinato del tamburo di legno alla fine di *Hiérophonie V* è dunque uno dei materiali che serve come punto di partenza per la costituzione dello spazio sonoro di

Sange. L'energia percussiva del gesto è però qui restituita senza l'uso della voce (cui Taira faceva ricorso). Le tante nuove modalità tecniche e le loro combinazioni, così come la creazione di vari strati sonori seguendo diverse traiettorie nello spazio, danno una dimensione quasi elettroacustica al pezzo. La composizione è un lavoro molto intellettuale ma deve anche nutrire il cuore e lo spirito. «Un brano deve essere molto istintivo», diceva Yoshihisa Taira, e *Sange* è un organismo che prende vita grazie alle energie sonore prodotte da Les Percussions de Strasbourg, e il cui desiderio è guidarci verso il momento magico di una gioia infinita.

I materiali timbrici e ritmici che in *Hiérophonie V* sono evidenti e scolpiti diventano nel "poliedro" di Kishino vibratili, lussureggianti di dettagli, fioriti. La compositrice utilizza concettualmente il movimento di spargere dei sacerdoti come gesto musicale principale, che diventa il diffondersi e il muoversi dei suoni fra gli interpreti. I numerosi timbri e gli agglomerati sonori, il loro stratificarsi in diverse direzioni nello spazio producono la "dimensione quasi elettroacustica" di cui parla l'autrice, come di suono elettronicamente spazializzato.

Luciana Galliano

Strumenti a percussione utilizzati nel concerto

PELLI	2 cimbali tibetani di diversa intonazione	2 campanelli
2 grancasse registro grave	31 cimbali antichi di diversa intonazione	1 brake drum
2 grancasse registro medio	20 rin (coppe di bronzo) di diversa intonazione	1 lamiera
4 timpani	9 rin tibetani di diversa intonazione	1 flexatone
15 tom tom	1 incudine quadrata	1 vibrafono
6 bongo	7 incudini piatte	LEGNI
10 tamburi conga di diverso registro	1 campanello tibetano	2 marimbe
3 rullanti	4 stringhe di sonagli tibetani	25 simandri (tavolette di legno)
1 putipù	1 grande collana di sonagli tibetani	5 claves
METALLI	6 campane tibetane	7 mokugyo (temple block)
3 kwong gong (grande gong cinese sospeso)	1 catena	1 nacchere
1 gong dell'Opera Cinese	6 alberi di campane	5 maracas
16 gong thailandesi di diversa intonazione	2 set campane tubolari	1 woodblock
1 gong di Bali	1 set campane tubolari grandi	1 chimes di bambù
5 tam tam	1 waterphone (ghiera a punte contenente acqua)	4 tamburi
8 piatti di diverse dimensioni	3 molle	3 cassette di legno
3 cimbali (crotali) cinesi di diversa intonazione		3 cassette di legno tonde
		1 cabasa (zucca con sonagli)
		ALTRO
		5 blocchi in materiale sintetico
		5 jal tarang (tazze di porcellana) di diversa intonazione

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

Nato nel 1962, l'ensemble Les Percussions de Strasbourg è un ambasciatore di fama mondiale della creazione musicale. Con il suo eccezionale repertorio, il gruppo esegue capolavori del XX secolo e nuove opere su commissione, con i medesimi intenti: mantenere vivo il patrimonio musicale contemporaneo, rivisitandolo continuamente, e continuare a innovare in un contesto di diversificazione artistica, sulla scorta delle nuove tecnologie e dell'ampliamento delle espressioni sceniche, esplorando l'immenso campo mondiale delle percussioni in collaborazione con i creatori di oggi. Sin dalla sua nascita, il gruppo è sempre al centro della creazione, grazie ai suoi particolari legami con i compositori e le compositrici di musica contemporanea e alla

varietà delle sue capacità rispetto ai diversi formati musicali: dal duo all'ottetto, dall'acustica all'elettronica, dai recital al teatro musicale e alla danza. Dedicatario di quasi quattrocento opere, l'ensemble continua a sviluppare il suo strumentario unico al mondo. Ha realizzato numerose incisioni e ha conseguito una trentina di premi internazionali, tra cui una Victoire de la musique classique nel 2017, ottenuta dal primo CD prodotto dall'etichetta del gruppo, *Burning Bright* di Hugues Dufourt. L'ensemble si impegna quotidianamente nella didattica con varie attività, in particolare a Strasburgo, dove risiede. Nel 2022 Les Percussions de Strasbourg hanno celebrato non solo il loro sessantesimo compleanno, ma anche il centena-

rio della nascita di Iannis Xenakis, che è stato probabilmente uno degli incontri più memorabili per la formazione strasburghese. Insieme, il compositore e Les Percussions de Strasbourg hanno offerto alla musica contemporanea due fondamentali opere per percussioni, *Persephassa* nel 1969 e *Pléiades* nel 1979, per le quali i musicisti e il compositore hanno creato insieme uno strumento specifico, il *sixxen*. Per l'occasione hanno pubblicato un nuovo album, che comprende questi due lavori essenziali di Xenakis accompagnati da un libro.



Les Percussions de Strasbourg, 25° Festival Milano Musica, 15 novembre 2016, Teatro Elfo Puccini. Foto di Margherita Busacca



Bruno Maderna

Foto di Gisela Bauknecht - Archivio Edizioni Suvini Zerboni

GIOVEDÌ 18 MAGGIO
ORE 20.30
VENERDÌ 19 MAGGIO
ORE 20

Orchestra Sinfonica di Milano

Tito Ceccherini direttore

Monica Bacelli mezzosoprano

Massimo Colombo regia del suono

Bruno Maderna ⁽¹⁹²⁰⁻¹⁹⁷³⁾

Ausstrahlung (1971, 32')

per voce femminile, flauto e oboe obbligati, grande orchestra e nastro magnetico su testi sacri e poetici indiani e persiani

Prima esecuzione della nuova edizione della partitura

Richard Strauss ⁽¹⁸⁶⁴⁻¹⁹⁴⁹⁾

Also sprach Zarathustra op. 30 (1896, 30')

Poema sinfonico per orchestra liberamente tratto da Friedrich Nietzsche

Il concerto di **giovedì 18 maggio** è preceduto, **alle ore 18.30**, da un incontro pubblico in occasione della prima esecuzione di *Ausstrahlung* nella nuova edizione della partitura con interventi di Angela Ida De Benedictis e Marco Mazzolini

Concerto registrato e trasmesso
in differita radiofonica da Rai Radio3

Concerti in coproduzione con

Fondazione Orchestra Sinfonica
e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi
nell'ambito della Stagione Sinfonica
2022-2023

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

Maderna, Strauss

leri sera è stato un grande trionfo per me. Ho scritto un nuovo pezzo che si chiama *Ausstrahlung* e che è stato eseguito a Persepolis ... È stato un successo grandissimo ... Il nuovo pezzo è piuttosto bello (penso) ed è per grande orchestra e 3 solisti e registrazioni su nastro magnetico.

Così, il 6 settembre 1971, **Bruno Maderna** scriveva alla madre adottiva, Irma Manfredi, sulla prima esecuzione assoluta di una delle sue pagine più complesse e ispirate, diretta il giorno precedente. Commissionata in occasione delle celebrazioni del 2500° anniversario della morte di Ciro il Grande, la composizione di quest'opera visionaria per voce, soli, orchestra e nastro magnetico offrì a Maderna l'occasione per compiere un viaggio ideale (e sonoro) nella storia spirituale e letteraria del mondo persiano. Egli attinse, infatti, ad antichi testi sacri persiani e indiani affiancandoli a brani più propriamente poetici, impiegandoli in lingua originale o in traduzione. All'interno dell'opera si susseguono così passi plurilingue tratti dalla *Bhagavadgita*, dal *Rgveda*, dall'*Avesta*, dal *Kavyadarsa* del poeta indiano Dandin, e dai poeti persiani Rudaghi, Umar Khayyam, 'Abdallah Sa'di e Nizami 'Aruzi. I vari testi sono interpretati dalla voce dal vivo (testi in traduzione) o diffusi su nastro magnetico (testi in lingua originale, più il lungo passo dell'*Avesta* recitato in tedesco dalla moglie di Maderna, Christine) e, nel loro insieme, restituiscono un quadro pervaso di profonda spiritualità, un mosaico estatico e contemplativo in cui si riflette tutto l'ideale umanistico del compositore.

Intorno a questo materiale verbale Maderna crea una complessa struttura musicale che può essere considerata una *summa* di differenti esperienze compositive relative alle poetiche della mobilità, del montaggio, dell'indeterminazione e del frammento. La partitura si compone di sette sezioni (o parti) distinte, corrispondenti a sette moduli sonori, diversi per ampiezza e caratteristiche formali, detti *Ausstrahlungen* ("irraggiamenti", o anche "splendori radiosi"). Delle sette *Ausstrahlungen*, alcune sono completamente determinate in tutti i parametri, altre lo

sono solo parzialmente, altre ancora mescolano determinazione e indeterminazione. Per gli interventi solistici del flauto e dell'oboe Maderna impiega anche materiali preesistenti (*Solo*, 1971) o crea pagine che in seguito renderà autonome (*Dialodia*, 1971-72).

Maderna ha concepito la partitura di *Ausstrahlung* in modo del tutto anticonvenzionale, come un'entità plurale, un insieme di singoli *mobile* che all'atto dell'esecuzione si coordinano in un disegno formale definito. Lo studio degli abbozzi e dei documenti manoscritti e sonori conservati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, condotto in vista dell'edizione critica della partitura, ha permesso di stabilire che Maderna fissò una precisa successione dei testi, incisi su nastro e da eseguire dal vivo, attorno alla quale predispose una data successione delle *Ausstrahlungen*, secondo un assetto che è testimoniato (anche) dalla registrazione della prima esecuzione assoluta. Ciò che resta *mobile* all'interno di questo quadro di relazioni sono i punti di aggancio fra una *Ausstrahlung* e l'altra, la quantità di contenuto impiegata, i modi di enunciazione di alcuni passaggi o frammenti prescritti in partitura: tutti aspetti che devono essere stabiliti – anche estemporaneamente – dal direttore e, in qualche caso, dai musicisti dell'orchestra. I numerosi impegni che costellavano la sua vita costrinsero Maderna a differire la redazione definitiva delle indicazioni tecnico-interpretative che avrebbero dovuto costituire il necessario complemento di una partitura mai consegnata all'editore. Alla sua morte, sopraggiunta alla fine del 1973, a due anni dalla prima di *Ausstrahlung*, il lavoro sulla partitura restò incompiuto. Qualche tempo dopo, gli eredi consegnarono all'editore Ricordi il manoscritto e le parti impiegate per la prima esecuzione (realizzate dallo stesso Maderna) e, anni dopo, affidarono alla custodia della Paul Sacher Stiftung tutta la documentazione relativa al pezzo (abbozzi, testi, il nastro magnetico originale, i nastri prova ecc.). Una ricostruzione della versione di Persepoli, effettuata da Arturo Tamayo

Bruno Maderna, *Ausstrahlung*: partitura autografa di *Ausstrahlung 7*. Casa Ricordi e Paul Sacher Stiftung, per gentile concessione.

alla fine degli anni Ottanta, ha consentito una certa circolazione dell'opera, che resta tuttavia troppo poco eseguita (una ventina di esecuzioni in cinquant'anni). L'edizione critica, che si vale di tutte le fonti disponibili ed è accompagnata da un corredo di testi esplicativi, intende offrire a interpreti e studiosi uno strumento che restituisca l'autentica, radiosa voce di questo capolavoro dell'ultimo Maderna, la voce che parla anche a noi oggi: il suo stupore struggente di fronte all'esistenza, il suo appello ad essere liberi – urgente in ogni tempo, rivolto a ciascuno di noi.

Angela Ida De Benedictis, Marco Mazzolini

Richard Strauss iniziò a comporre *Also sprach Zarathustra* nel 1895, subito dopo *Till Eulenspiegel*, e ne diresse la prima il 27 novembre 1896 a Francoforte: il compositore aveva allora trentun anni, poco più dell'età che Nietzsche assegna al profeta nel suo “libro per tutti o per nessuno” scritto tra il 1881 e il 1885, cui il poema sinfonico si ispira. Scelta di testo significativa, che non solo condivide l'ideologia e la volontà di potenza – il mito del superuomo – della borghesia tedesca di fine secolo, ma anche dichiara l'intento di identificazione del musicista con il mediatore e mistico protagonista. Molti ritennero che Strauss avesse seguito il testo di Nietzsche alla lettera, ma il compositore confutò tale opinione:

Non ho inteso scrivere della musica filosofica o mettere in musica la grande opera di Nietzsche. Il mio intento è stato quello di dare, attraverso la musica, un'idea dello sviluppo della razza umana dalle sue origini attraverso le sue varie fasi sia religiosa che scientifica, fino all'idea nietzscheana del Superuomo.

Come programma, all'inizio della partitura, Strauss pubblicò la prima parte del prologo del libro, in cui Zarathustra, dopo aver trascorso dieci anni sulla montagna in contemplazione e in solitudine, una mattina saluta con un inno di lode il sole nascente e annuncia la decisione di scendere fra gli uomini per donare loro la propria sapienza. In questa Introduzione evocante l'alba (resa famosissima dal mezzo cinematografico), la musica riesce mirabilmente a suggerire il sorgere del sole: un pedale di tonica crea un'atmosfera di attesa, dalla quale prende corpo il luminoso motivo della natura che esplode

nell'esultanza della sterminata massa orchestrale, sull'accordo di do maggiore in *fortissimo*, cui risponde il tema dello spirito umano (violoncelli e contrabbassi in si minore): un'opposizione, natura-uomo, che dominerà tutto il poema. L'episodio *Von den Hinterweltlern* (“Degli abitanti del mondo non visto”), utilizzando un frammento del *Credo* gregoriano che si sviluppa in un disteso cantabile (tema della devozione), ritrae coloro che cercano conforto nella religione, come un tempo lo stesso Zarathustra. Nel *Von der grossen Sehnsucht* (“Del grande anelito”), in un passaggio ascendente dei violoncelli e dei fagotti compare il cromatico tema della “grande aspirazione” ai più alti raggiungimenti del Superuomo; poi, nella sezione *Von den Freuden und Leidenschaften* (“Delle gioie e delle passioni”), il canto malinconico intonato da archi, legni e corni si riferisce al passo in cui il filosofo riflette sulle passioni, considerate come fonte di infelicità, ma che, controllate e dirette, diventano la base della virtù. Segue il toccante *Grablieb* (“Canto della tomba”) intonato da oboe, violino e corno inglese, mentre violoncelli e contrabbassi lo sostengono con la melodia dell’“anelito”. Nell'episodio *Von der Wissenschaft* (“Della scienza”), di colore oscuro, Strauss impiega l'artificio di una fuga sui primi due temi dell'opera, per descrivere l'intricata complessità del vivere; ancora una volta dominano violoncelli e contrabbassi. In *Der Genesende* (“Il risanato”), il tema della natura viene affidato agli archi e ai legni; l'atmosfera è di gioia contenuta, come di una convalescenza spirituale, che passa a un'esultanza più viva.

Irrompe ora il *Tanzlied* (“Canzone a ballo”), una danza vivace che riflette la gioia di Zarathustra nel contemplare Cupido e le ninfe silvane; per configurare questa esultanza panica, Strauss ricorre ai modi di un'allegria popolaresca, un valzer bavarese sano ed enfatico, con tipici interventi di violino e tromba, che sembra già ammiccare alle danze del *Rosenkavalier*: un calo di registro espressivo che fa comprendere quanto un artista così intriso di cultura tardo-romantica sia ancora lontano dai significati dei miti classici. L'intesa si realizzerà più tardi, con l'incontro con il raffinato Hofmannsthal, nel canto delle ninfe intorno ad Arianna nell'isola di Nasso. La distensione lirica è il tratto dominante del conclusivo *Nachtwanderlied* (“Canto del viandante notturno”), ancora un ripensamento del mito goethiano tradotto in musica da Schubert e Liszt; il momento in cui lo *Zarathustra* si avvicina maggiormente alla *Terza Sinfonia*, in cui Mahler inserisce il *Lied O Mensch*, tratto dall'opera di Nietzsche. Giunto alla fine del suo viaggio, il Superuomo non ha che un desiderio: l'eternità, espressa dal tema del “grande anelito”. Una campana, accompagnata dalle ottave degli archi in *fortissimo*, rintocca dodici volte in un progressivo diminuendo. Il dolce finale si chiude con un episodio bitonale, con i legni acuti e gli archi che suonano in si maggiore e i violoncelli e i contrabbassi in do maggiore: rispetto alle trionfistiche sonorità di altri finali straussiani, tale raffinata indeterminazione tonale suggerisce un senso di incertezza, un interrogativo, che sembra suggestivamente mettere in dubbio l'ideologia affermativa del Superuomo.

Cesare Orselli

Bruno Maderna
Ausstrahlung

Testo e interventi del nastro magnetico

[SEZIONE I]

Tape 1 (2'37"):

voci femminili
(sanskrito)



voci maschili
(sanskrito)

Voce femminile [in scena, declamato; *Kavyadarsa* di Dandin]:

All these three worlds
would have been a dense darkness,
if the light,
called word,
had not shone
from the beginning of the world.

[SEZIONE II]

Voce femminile [in scena, declamato; *BhagavadGita*]:

[IIa] Sur le champ les hommes se sont rassemblés,
brûlant de combattre.
Debout sur leur grand char de guerre,
attelé à des coursiers blancs,
les puissants archers sont des héros,
prêts à donner leur vie,
tous maîtres dans l'art du combat.

Aussitôt résonnèrent les conques et les tambours,
les cors et les trompettes
et ce fut un tumulte immense,
qui retentit comme [le] rugissement du lion.

Profondément ému par la pitié
et plein de douleur, Arjuna dit:
«En voyant dans les rangs mes parents
brûlant de combattre,
mes jambes fléchissent,
et ma bouche se dessèche;

je n'ai pas la force de me tenir debout,
et ma raison se trouble.

Je ne voudrais pas le tuer, même si cela
devait me rendre souverain des trois mondes.

Les précepteurs, les pères, les fils
et les grand-pères, les oncles, les beaux-pères,
les gendres et tous les parents.....
Si, les armes à la main,
ils allaient me tuer dans la bataille,
moi, je ne veux pas résister».
Ayant ainsi parlé sur le champ de la bataille, Arjuna,
le cœur percé de douleur,
retomba sur le siège de son char
et jeta loin de soi l'arc et la flèche.

[IIb] Alors le Seigneur dit:

«D'où te vient, Arjuna, en cette heure de danger
ce honteux découragement
indigne d'un Aryen?

Celui qui croit qu'il peut tuer et
celui qui croit qu'il peut être tué,
tout les deux sont ignorants.

Il ne peut ni tuer, ni être tué.
Il ne naît, ni ne meurt.

Ayant été, il ne peut plus cesser d'être.

Non-né, permanent, éternel, ancien,
il n'est pas détruit
quand le corps est tué.
Les armes ne peuvent le percer,
ni le feu le brûler,
ni les eaux le mouiller,
ni le vent le sécher!

Celui qui habite le corps
est toujours invulnérable.

Tu ne dois donc t'affliger pour aucune [des] créatures.
Tu ne dois pas trembler, Arjuna :
en vérité, pour un Aryen il n'y a rien
de plus désirable qu'un juste combat».

[SEZIONE III]

Voce femminile, Ausstrahlung 2 [declamato + cantato]:

Power art thou, give me power!
Might art thou, give me might!
Strength art thou, give me strength!
Life art thou, give me life!
Eyes art thou, give me eyes!
Ears art thou, give me hearing!
Shield art thou, shield me well!

[AtharvaVeda, II.xvii]

May I have voice in my mouth,
breath in my nostrils.
Sight in my eyes. Hearing in my ears,
hair always shining young
and much strength in my arms!

[AtharvaVeda, XIX.1x]

O cuore, fingi d'avere tutte le cose del mondo,
fingi che tutto ti sia giardino delizioso di verde.
E tu, anima mia, su quell'erba verde
fingi d'esser rugiada gocciata là nella notte
e al sorgere dell'alba, svanita...

[Khayyâm]

May I have power in my thighs,
swiftness in my legs,
may all my limbs be uninjured
and my soul unimpaired!

[AtharvaVeda, XIX.1x]

Let's walk together, speak together;
may the purpose be common,
common the assembly, common the mind;
So be our thoughts united.
May our decision be unanimous.

[RgVeda, X.cxc. 2-4]

May we see a hundred years!

Sulla mia tomba ad ogni primavera
il vento del nord farà piovere fiori...
[Khayyâm]

May we live a hundred years!

Son tutti verdi i rami!
[Sa'di]

May we know a hundred years!

I peri e gli albicocchi
avevan ricoperto
la tomba di fiori...

May we progress a hundred years!

[Nezâmi Aruzi]

È fiorito il giardino...

[Sa'di]

May we assert our existence a
hundred years!

Yea, even more than a hundred
years!

[AtharvaVeda, XIX.1xvii]

[SEZIONE IV]

Tape 2 (1'58"):

Voce femminile [in scena, declamato; Kavyadarsa di Dandin]:

voci maschili
(can. sx)



Glances to the side,
lovely by nature,
announce intense love,
when thrown by loving maidens,
as messengers to
attract lovers.

voci femminili
(can. dx)



The mango-tree's bud
fills my heart with strong
desire for my lover,
as does the cry of the cuckoos
drunken with love.

[SEZIONE V]

Voce femminile, Ausstrahlung 5 [cantato; Rudaghi]:

Il monte, un altro monte d'argento,
d'oro è il prato
l'acqua ora è lucente
e tenebrosa s'è fatta l'aria.
Tace la colomba,
vuoto è il verziere.
Muto è l'usignolo:
spoglio è il giardino.
Un vento freddo
come sospiro d'amanti all'alba.

Tape 3 (5'30"):

**Voce femminile [in scena, declamato; Kavyadarsa di Dandin]:**

They say that the spring
must not cause the lovely
moment of your eyes
and the illusion that they
might be two bess...

[declamato; dall'Avesta]:

Wie geschieht uns so wunderbar
... so wunderbar

Fonti testuali di Maderna (indicate nei materiali autografi conservati presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea):

- **Rgveda e Atharvaveda:** *The Indian Mind – Essentials of Philosophy and Culture*, ed. by C.A. Moore, Honolulu, East-West Press - University of Hawaii Press 1967;
- **Avesta:** PAUL EBERHARDT, *Das Rufen des Zarathustra, die Gathas des Avesta. Ein Versuch, ihren Sinn zu geben*, Jena, Diederichs 1920;
- **Bhagavadgita:** *La Bhagavad Gîtâ – Le chant du seigneur*, traduit du Sanskrit avec notes par A. Kamensky, Paris, Ed. Courrier du Livre 1964.

Tape 4 (4'18"):

voci persiane (can. sx)

voce Cristina (can. dx)

Ich frage Dich mein Gott
gib Du mir Antwort und Verstehen:
Wie kommt es, daß aller Wahrheit eigen
diese zeugende Kraft,
daß die Sonne dort steht
und die Sterne der Nacht,
entsprungenes Licht,
doch gehalten und wandelnd ✓
in stiller Bahn?
Und der Mond in der Kammer
der Schlummernden ✓ ruhe?
Eine Hand legt sich um uns.
Nun weicht sie ✓ zurück
und sein Licht quillt uns zu.
Wie geschieht ✓ uns so wunderbar.
Ich frage Dich mein Gott, ✓
wie ruht uns ✓ die Erde
so staunend sicher?
Und darüber die Wolken
gehoben, gehalten,
unsichtbar getragen
und schwebend – worin?
Und es perlen und blinken die Wasser
und Blumen erblühen.
Die Rosse des Windes
durchbrausen die Bahn
und der Wagen der Wolken
rollt in den Lüften
und wir dürfen das sehen:
Unser Geist hat die Augen.
Wie geschieht uns
so wunderbar...

[dall'Avesta]

+

voce Andrea (can. sx)

- ✓ «...so wunderbar»
- ✓ «...so wunderbar»
- ✓ «...so wunderbar»
- ✓ «...so wunderbar»
- ✓ «...so wunderbar»
- ✓ «...so wunderbar»

[Coda: Voce femminile in scena, vocalizzi all'unisono con oboe e flauto]

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO

Fondata nel 1993, l'Orchestra Sinfonica di Milano è diventata fin da subito un riferimento imprescindibile per il grande repertorio sinfonico in Italia. Sul suo podio, dopo il fondatore Vladimir Delman, si sono succeduti tre direttori musicali di grande prestigio: Riccardo Chailly (1999-2005), la cui esperienza ha portato la compagine a imporsi come una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali e internazionali, in grado di affrontare un repertorio che spazia da Bach ai capisaldi del sinfonismo ottocentesco fino alla musica del nostro tempo; Zhang Xian (2009-2016), primo direttore donna ad assumere un tale incarico in Italia e, infine, Claus Peter Flor che ha portato l'Orchestra a confrontarsi, con sempre maggiore audacia, con i grandi capolavori del repertorio sinfonico. Nel corso della sua storia, l'orchestra ha ospitato alcune delle più illustri bacchette della seconda metà del Novecento, da Carlo Maria Giulini a Peter Maag, da Georges Prêtre fino a Vladimir Fedoseyev, Helmuth Rilling, Patrick Fournillier e Riccardo Muti. Tra i grandi solisti protagonisti di memorabili concerti si contano Martha Argerich, Aldo Ceccato, Tibor Varga, Steven Isserlis, Lilya Zilberstein, Roberto Prosseda, Kolja Blacher e Yefim Bronfman.

Oltre alla continua presenza a Milano con una ricca stagione sinfonica, l'Orchestra è invitata spesso in sale prestigiose in Italia e all'estero. Nell'anno verdiano 2013, ventesimo compleanno dell'Orchestra, è stata protagonista di una tournée in Germania e ha partecipato ai

BBC Proms sotto la guida di Zhang Xian. Sempre nel 2013, l'esecuzione della grandiosa *Ottava Sinfonia* di Mahler, negli spazi di Fiera Milano Congressi ha segnato il ritorno di Chailly alla direzione dell'Orchestra. Tra gli impegni recenti, tre concerti dell'Orchestra sinfonica al Grosses

Festspielhaus di Salisburgo e un'esibizione del Quartetto d'archi in Kuwait nel 2016; l'esibizione dell'Orchestra sinfonica a San Pietroburgo in occasione del Forum economico internazionale e due concerti con il *Requiem* di Verdi al Festival de La Chaise-Dieu nel 2017, un concerto

con Flor e Khatia Buniatishvili e due repliche di *West Side Story* dirette da Ernst van Tiel al KKL di Lucerna nel 2018. Nel novembre 2022, l'Orchestra Sinfonica di Milano è stata protagonista di una tournée in Spagna e di concerti ad Amsterdam, e nel gennaio 2023 è tornata a Lucerna per alcuni concerti.

Parallelamente all'attività concertistica, l'Orchestra ha sviluppato un'intensa attività discografica, incidendo più di trenta dischi, che spaziano dal repertorio verdiano e rossiniano al grande sinfonismo romantico e russo.



Orchestra Sinfonica di Milano,
Nicolas Hodges e Michele Gamba,
30° Festival Milano Musica,
16 novembre 2021, Teatro alla Scala,
Foto Studio Hänninen

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'Orchestra 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, l'Orchestra Sinfonica di Milano, l'Orchestra 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 Modern e Contrechamps. Ha diretto *Turandot* al Bol'shoj di Mosca, *Béatrice et Bénédicte* 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 Krennek 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 di Erl, *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 per il Festival Milano Musica. 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.



Tito Ceccherini, Filarmonica della Scala, 26° Festival Milano Musica, 22 ottobre 2017, Teatro alla Scala. Foto di Margherita Busacca

MONICA BACELLI

Mezzosoprano

Dopo essersi diplomata presso il Conservatorio "L. D'Annunzio" di Pescara, vince il Concorso di canto del Teatro Lirico Sperimentale "A. Belli" di Spoleto, debuttando come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e Dorabella in *Così fan tutte*. Da questo momento in poi la sua carriera si è sviluppata nelle sedi più prestigiose. Il suo ampio repertorio spazia dal barocco alla musica contemporanea, comprendendo ruoli mozartiani e rossiniani nonché l'opera francese dell'Otto-Novecento. Ha interpretato diverse prime esecuzioni, tra cui il monologo lirico di Marco Tutino *Le bel indifférent* e il ruolo eponimo nell'*Antigone* di Ivan Fedele che ha inaugurato la 70ª edizione del Maggio Musicale Fiorentino. Particolarmente stretta è stata la sua collaborazione con Luciano Berio, che ha scritto per lei i ruoli di Marina in *Outis* (Teatro alla Scala, 1996) e di Orvid in *Cronaca del luogo* nonché il brano *Altra voce*,

presentato al Festival di Salisburgo nel 1999. Ha interpretato i *Folksongs* di Berio con la Filarmonica della Scala, con l'Ensemble InterContemporain, con i Berliner Philharmoniker e ai Proms di Londra. I suoi impegni più recenti comprendono, tra l'altro, *Pélleas et Mélisande* a Bruxelles, a Firenze e a Parma; *Don Giovanni* a São Paulo; *La clemenza di Tito* a Venezia; *Dialogues des Carmélites* a Roma; *L'incoronazione di Poppea* a Parigi e alla Scala; *Giulio Cesare* a Tolone; *Idomeneo* a Venezia e a Valencia; *Alcina* a Ginevra; lo *Stabat Mater* di Rossini a Trieste; *Il matrimonio segreto* a Torino; il *Requiem* di Colasanti a Roma e Milano; *Moïse et Pharaon* e *Le Comte Ory* al ROF di Pesaro; *Le nozze di Figaro* a Londra e a Madrid; *Evgenij Onegin* a Napoli e *La sonnambula* a Madrid. Tra i suoi futuri progetti, *Teorema* di Battistelli alla Deutsche Oper di Berlino e *Adriana Lecouvreur* al Teatro Real di Madrid.

Monica Bacelli con Matthias Pintscher e l'Ensemble Intercontemporain, 23° Festival Milano Musica, 3 novembre 2014, Teatro alla Scala. Foto di Vico Chamla

MASSIMO COLOMBO

Compositore e sound designer

Nato a Como, si è formato alla Civica Scuola di Cinema di Milano, al Conservatorio di Musica di Como, dove ha seguito il corso di musica elettronica e nuove tecnologie, all'EPAS (European Postgraduate in Arts in Sound) e al KASK & Conservatorium di Gand. Svolge diverse attività nell'universo del suono e dell'ascolto, dal *sound design* per immagini e ambienti al *field recording*, dalle installazioni sonore alla composizione elettroacustica e acustica. Ha presentato i suoi ultimi lavori a Parade Electronique (Milano 2021), Kiosk (Gand 2021), Inner Spaces (Milano 2019 e 2021), Farnesina Digital Art Experience (Madrid 2021, Lipsia 2020, Roma 2019), Manifesto Fest (Roma 2019), North Carolina Museum of Art (2019), Lake Como Film Festival (2019 e 2020), Blooming Festival (Pergola 2019), Bright Festival (Firenze 2019), Festival Verdi di Parma (2018), F-Light Festival (Firenze 2017), 8208 Lighting Design Festival (Como 2016 e 2017). Dal 2020 collabora stabilmente con la Fondazione Culturale San Fedele per la produzione della rassegna di musica elettronica sperimentale e arti audiovisive INNER_SPACES.



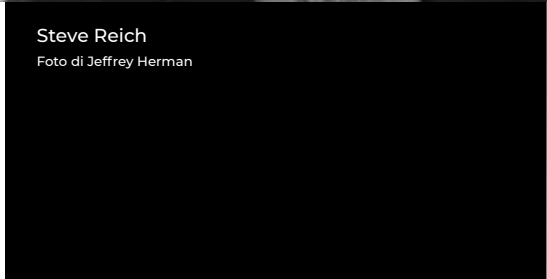
Giorgio Battistelli
Foto di Giorgio Lorenzo Montanelli



Vinko Globokar
Foto Osební Archiv



Steve Reich
Foto di Jeffrey Herman



Francesco Filidei
Foto di Olivier Roller



TEATRO ELFO PUCCINI

SALA SHAKESPEARE

8

LUNEDÌ 22 MAGGIO
ORE 20

Ars Ludi

Antonio Caggiano percussioni

Rodolfo Rossi percussioni

Gianluca Ruggeri percussioni

IL SUONO E IL GESTO

Giorgio Battistelli ⁽¹⁹⁵³⁾

Il libro celibe (1976, 10')

per un percussionista

Steve Reich ⁽¹⁹³⁶⁾

Marimba phase (1973, 12')

per due marimbe

Vinko Globokar ⁽¹⁹³⁴⁾

Corporel (1984, 9')

per un percussionista e il suo corpo

Giorgio Battistelli

Orazi e Curiazi (1996, 13')

per due percussionisti

Francesco Filidei ⁽¹⁹⁷³⁾

I funerali dell'anarchico Serantini (2008, 8')

(versione Ars Ludi)

Giorgio Battistelli

Psychopompos (1988-2023, 13')

per sei tamburi a frizione e marimba (versione Ars Ludi)

Prima esecuzione assoluta nella nuova versione

In collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Battistelli, Reich, Globokar, Filidei

Agli inizi della sua carriera di compositore, **Giorgio Battistelli** visse un periodo sperimentale, scrivendo diversi lavori dove i materiali erano pensati come personaggi di un virtuale teatro. Nel 1976, poco più che ventenne, compose *Il libro celibe*, ispirandosi alle “macchine celibi” di Marcel Duchamp (termine che l'artista francese aveva coniato per una delle sue opere più enigmatiche, *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, più nota come *Le Grand Verre*, un curioso complesso di meccanismi del quale non si riesce a comprendere né il funzionamento né l'utilità), all'idea di un'opera capace di vivere in piena autonomia, liberata dal “vincolo matrimoniale” con l'interprete. Si tratta di un vero e proprio pezzo di teatro musicale, basato su un oggetto fisico: una scatola legno con pagine interne fatte di materiali diversi, carte, cartoni, pelli, metalli, lastre, fischietti da caccia, barre di legno da mettere in vibrazione come una kalimba, barre di metallo da suonare come un glockenspiel, corde tese da pizzicare come un carillon. *Il libro celibe* è dunque un oggetto delle meraviglie, una piccola *Wunderkammer* che riassume suono e gesto: perché la partitura è il libro stesso, ed è un libro che suona perché è fatto di pagine sonore. Un libro-mondo che prende vita grazie a un interprete-prestigiatore, capace di creare situazioni sorprendenti, strappando fogli, appallottolandoli, piegandoli, sfregando cartoni zigrinati, grattando materiali diversi, pizzicando corde. Un libro che è anche un'opera d'arte, creata da Battistelli in quattro esemplari, alcuni dei quali sono stati venduti a collezionisti e musei, mentre per la sua esecuzione Antonio Caggiano utilizza una copia, realizzata rispettando le forme e i materiali dell'originale.

L'idea di Battistelli di creare forme nuove, dotate di un viva drammaturgia, nasceva non da un'urgenza sperimentale fine a se stessa, ma dalla volontà di creare una «scrittura visionaria» da mettere in relazione con elementi di tipo gestuale e problematiche di tipo acustico e scientifico. Il compositore ha quindi declina-

to la sua idea di teatro musicale sperimentale in forma di “scene concertanti”, dove è la stessa esecuzione ad essere teatralizzata, senza aggiunta di altri elementi, gesti, oggetti scenici. Questa prospettiva è ben esemplificata dai lavori per percussione, che mettono naturalmente al centro dell'evento musicale il gesto, come dimostra *Psychopompos*. Composto nel 1988 per sei percussionisti (tre nella trascrizione di Gianluca Ruggeri che viene eseguita in questo concerto), alle prese con sei tamburi a frizione, xilomarimba e marimba bassa (o marimbone a cinque ottave), ed eseguito la prima volta lo stesso anno dalle Percussions de Strasbourg, questo lavoro si ispira allo Psicopompo, figura mitologica che accompagnava le anime dei morti nell'oltretomba, al di là del Grande Fiume (il suo nome è formato dalle parole *psyché*-anima, e *pompós*-guida). Anche l'uso del tamburo a frizione – molto diffuso nella musica popolare dell'Italia meridionale, noto anche come putipù, o cupa cupa, composto da un cilindro di metallo con la base chiusa, da una membrana di pelle tesa sull'altro lato, da una canna, fissata al centro di questa membrana, che viene sfregata con una mano bagnata per produrre il suono – rimanda al regno dei morti, perché i sei strumenti, di taglie diverse, risuonano come voci di morti che dialogano tra loro e con un immaginario Caronte («Un coro di anime che abitano il corpo cilindrico del tamburo arcaico»). Gli strumentisti devono accompagnare i *pattern* ritmici scritti per i loro tamburi pronunciando alcune sillabe, e a certo un punto intonano un corale sulla parola «Psychompompo», seguito da un breve “monologo” di uno dei tamburi (che deve suonare «con gesto teatrale, tra meraviglia e ironia»), e quindi da una virtuosistica cadenza sul marimbone, mentre gli altri strumenti tengono un lungo bordone, come voci di un coro invisibile. Dopo essersi ricompattati in roche bolle di suono, mimando «il respiro di un ciclope addormentato», i tamburi avviano un lungo ostinato ritmico che conclude il pezzo. L'uso della voce in un pezzo per percussioni ri-

torna anche in *Orazi e Curiazi* (1996), “combattimento” per due percussionisti eseguito per la prima volta da Ars Ludi a Pechino nel 1996, e ispirato al leggendario, antico duello tra i campioni di Roma e di Albalonga, per risolvere la sanguinosa rivalità tra le due città in guerra. La partitura si sviluppa come una vera e propria narrazione, usando solo i suoni delle percussioni e le urla ritmate dei due interpreti, che suonano uno di fronte all'altro, in un feroce duello “ad armi pari”: hanno infatti un *set up* speculare, formato da due bongos, quattro tom-tom, piatto sospeso, woodblock, tam-tam, grancassa, e scandiscono una pulsazione costante con i loro passi dentro un arenaiuolo. La loro parte vocale è a tutti gli effetti una parte percussiva, con diversi effetti vocali che diventano sempre più violenti e incalzanti, e alla fine rallentano quasi per sfinimento, fino alla sconfitta del secondo percussionista (evidentemente il terzo dei Curiazi) che «si copre il viso con le mani e lentamente si accascia sulla grancassa», mentre il secondo (l'Orazio vincitore) rimane immobile guardando verso il pubblico.

Il teatro è un elemento centrale anche nella musica di **Vinko Globokar**, ma a differenza di altri compositori, come Mauricio Kagel, che enfatizzano l'aspetto del palcoscenico, il teatro di Globokar tende ad abolire tutto ciò che è “scenico”, compreso il carattere teatrale della pedana da concerto. Il compositore franco-sloveno parte dall'idea che ogni contenuto extra-musicale debba diventare esso stesso forma musicale, in una costante dialettica tra soggetto e oggetto, tra corpo e strumento. La sua musica appare così come un'arte performativa, che incorpora elementi di rappresentazione simbolica, ed elementi extra-musicali. In netto contrasto con la visione tradizionale della composizione, che tende ad antropomorfizzare gli strumenti, che tende ad antropomorfizzare gli strumenti, a farli “cantare”, in *Corporel* (1984) «per un percussionista sul suo corpo», è l'interprete stesso a diventare strumento, evocando, nella sua nudità (la partitura prescrive che l'interprete indossi

pantaloncini di tela, sia a petto nudo e a piedi scalzi) un mondo arcaico e primordiale. Nelle sei sezioni del pezzo si alternano due categorie principali di suoni: quelli prodotti dalla voce e dalla bocca (che evita suoni vocalici, e invece insiste su consonanti espirate o ispirate, ma sempre con effetto percussivo, su schiocchi con la lingua, battiti dei denti, mormorii, russamenti, urla), e quelli prodotti dall'esecutore che colpisce il proprio corpo, in vari punti, dalla testa ai piedi, che batte le mani, che fa schioccare le dita. Nella sezione finale l'interprete recita anche un testo di René Char: «Ho letto di recente la seguente frase: La storia dell'umanità è una lunga successione di sinonimi per la stessa parola. È doveroso smentirla». Giocando sull'ambiguità e la tensione che si creano tra una forma predeterminata e un'esecuzione apparentemente spontanea, questa performance cruda e “autolesionistica” appare come un rituale penitenziale, che rimanda da un lato alla body art, dall'altro all'immagine romantica dell'artista folle e sofferente.

Il gesto teatrale è un aspetto connaturato anche in molte composizioni di **Francesco Filidei**. Esempio il caso dei *Funerali dell'anarchico Serantini*, partitura per sei percussionisti, scritta nel 2006 come rielaborazione di un precedente lavoro intitolato *Azione Variazione*, eseguita a Stoccarda lo stesso anno dall'Ensemble Ascolta, trascritta poi per tre percussionisti (ed è in questa versione che viene eseguita a Milano Musica), quindi rielaborata nel 2008, con l'aggiunta di sei voci, come ultimo episodio dell'opera *N.N. Sulla morte dell'anarchico Serantini*, messa in scena a Montecarlo nel 2009. La fonte di ispirazione è stato libro di Corrado Stajano *Il sovversivo* (Einaudi 1975) che racconta la storia di Franco Serantini: questo ragazzo fu arrestato nel 1972 durante una manifestazione, incarcerato, pestato a sangue, trovato in coma nella sua cella; morì il giorno dopo e le indagini che ne seguirono furono presto archiviate. I suoi funerali, che videro una grande commossa partecipazione popola-

re, suggerirono al compositore pisano una scena musicale insieme ascetica e intensamente drammatica: i tre percussionisti seduti dietro un tavolo, senza voce né strumenti, producono solo suoni percussivi, battendo le mani sul tavolo (qui il riferimento è alla *Musique de Table* di Thierry de Mey) e sulle guance, emettendo rumori vari con la bocca (soffi, fischi, schiocchi, ecc.), muovendo le teste secondo precisi schemi geometrici. Questi funerali appaiono così come una sorta di rito laico, senza più parole, legato anche a un ricordo personale del compositore: quando, a sette anni, assistette ai funerali di suo nonno in una piccola chiesa di Carbonia, e gli rimase impressa la disperazione di sua nonna, che batteva violentemente le mani sulla cassa del morto. Un'immagine tragica e indelebile.

È invece un lavoro privo di elementi gestuali o teatrali *Marimba Phase* di **Steve Reich**, pezzo per due marimbe, nel quale tuttavia l'esecuzione frontale dei due percussionisti offre un'interessante "coreografia" di bacchette in movimento. Si tratta di una trascrizione che lo stesso compositore fece di *Piano phase* (1967), pezzo emblematico della prima fase della minimal music, e primo *step* di un interessante sviluppo della tecnica del *phasing*. Questa tecnica (due linee musicali identiche, e suonate in sincrono, che lentamente e progressivamente si sfasano quando uno dei due interpreti accelera leggermente) era stata inizialmente applicata a lavori per nastro magnetico come *It's gonna rain* (1965) e *Come out* (1966). Ma poi il compositore americano aveva pensato di usarla anche per lavori strumentali:

All'epoca mi sembrava impossibile per due esseri umani eseguire quel graduale processo di spostamento di fase, poiché il processo era stato scoperto con registratori a nastro. D'altronde non riuscivo a pensare a niente di più interessante da fare con musicisti dal vivo, che usare il processo del *phasing*. Verso la fine del 1966, registrai un breve schema melodico ripetuto, suonato al pianoforte, ne feci un *loop* su nastro e poi provai a suonare io stesso su quel *loop*, esattamente come se fossi un secondo registratore. Con mia grande sorpresa, ho scoperto che, anche se mi mancava la perfezione della macchina, potevo ottenere tuttavia una buona approssimazione, e in più mi godevo un modo di suonare nuovo e molto soddisfacente, completamente elaborato in anticipo e tuttavia libero dalla lettura della notazione.

Così nacque *Piano phase*, con l'idea di un processo musicale percepibile, graduale e deterministico, che sarà poi sviluppata in pezzi più ampi ed articolati come *Phase patterns* (1970) e *Drumming* (1971). In *Marimba phase* i due percussionisti iniziano a suonare all'unisono una rapida figura melodica di dodici note; con l'accelerazione di uno dei due interpreti, queste due figure vanno fuori fase, e poco dopo si ritrovano in sincrono, però non più all'unisono; lo stesso processo si ripete più volte, prima sulla figura di dodici note, poi su una di otto e infine su una di quattro:

Tutto è elaborato, non c'è alcuna improvvisazione, ma la psicologia della performance, ciò che realmente accade quando si suona, è il coinvolgimento totale con il suono: un coinvolgimento completo, sensoriale e intellettuale.

Gianluigi Mattiotti

ARS LUDI

Ars Ludi è un ensemble di percussioni a organico variabile, fondato nel 1987 da Antonio Caggiano e Gianluca Ruggeri. Il nucleo base del gruppo è composto da Caggiano, Ruggeri e Rodolfo Rossi, che svolgono anche attività didattica come docenti di conservatorio rispettivamente a Roma, L'Aquila e Latina. Sin dagli esordi, l'ensemble ha intrapreso un duplice itinerario artistico: da un lato, la proposta del repertorio moderno e contemporaneo per percussioni attraverso un'attività concertistica internazionale, in cui esegue opere di Karlheinz Stockhausen, Béla Bartók, Igor' Stravinskij, John Cage, Louis Andriessen, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi e Luciano Berio – con una specifica dedizione al grande minimalismo di Steve Reich, Philip Glass, William Duckworth e Alvin Curran – e incentiva il repertorio di

molti compositori italiani con commissioni e prime esecuzioni. Su un altro fronte, anche per la collaborazione pluriennale con Giorgio Battistelli, l'attività del gruppo è rivolta a realizzare progetti di teatro musicale di diverso e più ampio respiro, coinvolgendo artisti provenienti dalle più disparate discipline in vere e proprie opere multimediali, quali *Musikautomatik*, con musiche di Nino Rota, Pasquale Catalano e Stockhausen), *Tetralogia del Sogno e del Dolore*, dedicata a Werner Herzog e ai Popol Vuh, *Land im Klang* di Curran, *Macchine virtuose* di Luigi Ceccarelli, *Drumming*, *Electric Counterpoint* e *Tehillim* di Reich, *Aphrodite*, *Orazi e Curiazi* e *Jules Verne* di Giorgio Battistelli, *Déserts* di Edgar Varèse con un video di Bill Viola, *Inanna's Descent* di Andriessen, *N.N.* di Francesco Filidei, *Land of Silence* di Jacob TV.

Partecipa regolarmente ai più importanti festival internazionali di musica contemporanea. Nel settembre 2022 La Biennale di Venezia ha attribuito all'ensemble il Leone d'Argento "per il virtuosismo esecutivo e la capacità di trasformare il mondo percussivo in un'avvincente *Machina mundi*".



Ars Ludi
Foto di Leonardo Puccini



MEET DIGITAL CULTURE CENTER THEATER

9

MERCOLEDÌ 24 MAGGIO
ORE 20

Syntax Ensemble artist-in-residence
Ayako Okubo flauto in do e flauto contrabbasso
Mario Marzi sassofoni
Francesco D'Orazio violino
Clara Belladone viola
Fernando Caida Greco violoncello
Maurilio Cacciatore live electronics
Andrew Quinn real time video

TRILOGIA DEI FOLLETTI

per ensemble, luci, video ed elettronica

Maurilio Cacciatore ⁽¹⁹⁸¹⁾

Ecco perché ho paura dei folletti (2019, 10')
per flauto contrabbasso, live video e live electronics

Ho fatto amicizia coi folletti (2021, 17')
Quattro pezzi per sassofono contralto, tenore e soprano,
video e live electronics.
Prima esecuzione nella versione con live video

Folletti traditori (2023, 25')
per flauto, sassofono, violino, viola, violoncello, live video,
lighting e live electronics
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con

MEET Digital Culture Center

Cacciatore

Nelle composizioni di **Maurilio Cacciatore** l'impiego degli strumenti acustici e le risorse offerte dalla musica digitale si coniugano attraverso l'informatica e il ricorso a oggetti elettromeccanici; tra le due estreme polarità rappresentate da un lato dagli strumenti della tradizione e dall'altro dall'elettronica pura si colloca una gamma ampia e variegata di sonorità ibride prodotte da tecniche esecutive non convenzionali. Un'altra caratteristica importante della produzione compositiva di Cacciatore è costituita dall'interazione e dall'integrazione di musica, aspetti visuali e luci in una dimensione teatrale e drammaturgica che si rivela essenziale manifestandosi nella performance come unità multimediale imprescindibile.

Tutti questi tratti s'incontrano nella *Trilogia dei folletti* che evoca gli esseri fiabeschi di tante tradizioni popolari, piccoli e sfuggenti, burloni e dispettosi, autori di scherzi ora benevoli ora invece maligni. L'intitolazione ai folletti è curiosa, come spiega l'autore stesso:

Il richiamo ai folletti è innanzi tutto un pretesto. Spesso il titolo di una composizione è una diretta conseguenza di quello che si scrive, a volte ci sono titoli che sono motivati dal testo che eventualmente si utilizza o dal riferimento a un contenuto extramusicale o da una dedica. In questo caso invece è il contrario. Fin da quando ero adolescente volevo scrivere un pezzo chiamandolo con lo stesso titolo del primo pezzo della trilogia, *Ecco perché ho paura dei folletti*. Poi per circa vent'anni non ho mai focalizzato l'idea che una mia composizione potesse avere un titolo simile, sino a quando nel 2019 arrivò l'opportunità di scrivere un pezzo per uno strumento così particolare come il flauto contrabbasso. Nel nostro immaginario culturale l'idea dei folletti è associata da un lato a un aspetto ludico e dall'altro a un aspetto magico, che comunque esulano entrambi dalla realtà. Trasponendo questa idea in musica, la non appartenenza alla realtà coincide con l'uso degli

strumenti in maniera non convenzionale. Non si tratta di fare l'abecedario di tutte le tecniche contemporanee ma di porsi in un determinato atteggiamento: nella prima parte dell'ultimo pezzo della trilogia, per esempio, il fatto che flauto e sassofono non sono ciò che sono ma sono piuttosto strumenti a percussione, con tutto ciò che ne deriva nel cercare tecniche che non producono suoni ad altezza determinata ma che comunque rispettano la fisiologia della scrittura strumentale.

Il rispetto della «fisiologia della scrittura strumentale» resta per Cacciatore un elemento fondamentale del suo fare musica. L'intento non è quello di trascendere le possibilità tecniche o lo stesso bagaglio culturale degli strumentisti ma di esplorare e scavare nella «fisiologia della scrittura strumentale» alla ricerca dei suoni e delle competenze tecniche che sono alla periferia del linguaggio di ogni strumento. La dimensione fisiologica è messa in relazione con il trattamento elettronico e con la componente visuale, resa necessaria da indicazioni che passano attraverso gli stessi filtri, e delle stesse maglie della creazione compositiva, così come dalla ricerca di una corrispondenza tra strutture musicali e temporali. La *Trilogia dei folletti* per ensemble, luci, video ed elettronica unisce tre pezzi per organici diversi composti nel giro di quattro anni tracciando un percorso drammaturgico e un arco narrativo molto preciso. Il primo pannello s'intitola *Ecco perché ho paura dei folletti* (2019) ed è un pezzo per flauto contrabbasso, live video e live electronics che nasce come commissione dell'ensemble HANATSUMIROIR di Strasburgo. Nella trilogia il titolo del pezzo assume una funzione per così dire pilota. Il flauto contrabbasso è impiegato come uno strumento a percussione con colpi di chiave ed effetti di aria insufflata; volatile e appunto percussiva, la musica si rifà a qualcosa che può essere associato al titolo e all'idea della paura.

Il secondo pannello s'intitola *Ho fatto amicizia coi folletti* (2021) e consiste in quattro pezzi per sassofono e live electronics pensati per studenti dai dieci ai diciotto anni in ordine crescente di difficoltà. La commissione dei quattro pezzi da parte del centro di creazione musicale Art Zoyd Studios di Valenciennes è da ricondurre a un progetto pedagogico realizzato in collaborazione con la classe di sassofono di Serge Bertocchi al Conservatorio di Amiens. Anche qui i tre tipi di sassofono (contralto senza bocchino, tenore, soprano senza ancia) sono usati come strumenti percussivi ed emerge inoltre l'aspetto ludico del retaggio culturale associato all'idea dei folletti mentre l'elemento magico e soprannaturale si coglie nella trasformazione del suono in tempo reale e nell'interazione tra ciò che accade nella musica e la componente video. I primi due pezzi (per sassofono contralto), i più semplici della serie, sono proposti in una versione rielaborata rispetto alla versione originale.

Il terzo e ultimo pannello, *Folletti traditori* (2023) per flauto, sassofono, violino, viola, violoncello, live video, lighting e live electronics è incentrato intorno all'idea del tradimento. Come afferma il compositore:

il concetto di tradimento ha una sua forte drammaturgia interna, non ci sono molte altre parole che posseggano in sé una dinamica teatrale che valga la pena di raccontare. L'umanità è piena di tradimenti che sono stati raccontati e pensare a dei folletti che tradiscono è, credo, sufficientemente folle per suscitare curiosità.

Se è vero che un tradimento è la rottura di un accordo o di un patto, la forma del pezzo mette in musica questo concetto. All'inizio la morfologia e la gestualità dei primi due pezzi è trasposta, nei limiti del possibile, anche sugli archi, che si comportano dunque anch'essi come strumenti a percussione prima che incominci una progressiva trasformazione del suono. L'approccio compositivo che ha connotato la scrittura dei pannelli precedenti comincia a venire meno perché viene tradito: il «tradimento» trasforma progressivamente le *texture* e la morfologia dei suoni andando a infrangere le regole stabilite sino a quel momento per le figure e i comportamenti compositivi. Mentre i primi due pezzi e anche la prima parte del terzo pezzo della trilogia si basano sull'esplorazione di suoni corti, percussivi, soffi e privi di altezze determinate, nel prosieguo del terzo pezzo si recuperano durate più lunghe e suoni temperati originando il primo di una serie di cambiamenti di prospettiva.

Cesare Fertoni

35 5

Vin. $\frac{4}{4}$ $\frac{10}{4}$ $\frac{4}{4}$

Via. $\frac{4}{4}$ $\frac{10}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vc. $\frac{4}{4}$ $\frac{10}{4}$ $\frac{4}{4}$

Ei. $\frac{4}{4}$ $\frac{10}{4}$ $\frac{4}{4}$

mp *f* *pp* *ff*

I c.
II c.
III c.

II c.
III c.
IV c.

$\text{♩} = 96$

Tapping sul legno della cassa

Tapping sulla pallina di polistirolo

Tapping sulla pallina di polistirolo

38

Vin. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Via. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vc. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

f

42

Vin. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Via. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vc. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

f *p* *f* *p* *f* *p*

Tapping sulla cordiera (l.v.)

46

Vin. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

Via. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vc. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

f *p* *f* *p* *f* *p*

I c.

Maurilio Cacciatore, *Folletti traditori* (2023),
partitura, p. 5

SYNTAX ENSEMBLE

Nato a Milano nel 2018 dall'incontro tra il compositore e direttore d'orchestra Pasquale Corrado, il compositore Maurilio Cacciatore e il violoncellista Michele Marco Rossi, il collettivo di musica contemporanea Syntax Ensemble raduna un gruppo di musicisti già affermati come solisti a livello internazionale: Valentina Coladonato (voce), Francesco D'Orazio (violino), Fernando Caida Greco (violoncello), Maruta Staravoitava (flauto), Marco Ignoti (clarinetto), Anna D'Errico (pianoforte), Dario Savron (percussioni), Maurilio Cacciatore (elettronica) e Pasquale Corrado (direttore).

Nel 2019 l'ensemble ha esordito con la sua prima stagione di concerti al Teatro Dal Verme di Milano. È stato inoltre ensemble *in residence* per i concerti finali del master internazionale di II livello di composizione

presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano – lavorando a stretto contatto con compositori del calibro di Ivan Fedele, Toshio Hosokawa, Unsuk Chin, Beat Furrer, George Benjamin, Michael Jarrell, Marco Stroppa, Alberto Posadas, José Manuel López López e Klaus Lang – e presso il Festival Pontino di Sernone.

Nel dicembre 2020 è risultato tra i vincitori del bando "Vivere all'italiana in musica" indetto dal Ministero degli Affari Esteri e ha registrato il videoconcerto *Una sola moltitudine*. Nell'autunno 2021, per Milano Musica, ha creato il progetto "Atelier per la sperimentazione di strumenti musicali acustici e di altoparlanti a contatto al fine performativo", che ha portato alla realizzazione di un software di documentazione scientifica sull'utilizzo di alcuni dispositivi acustici.

Nel 2022 l'ensemble è stato protagonista della sua terza stagione concertistica, *Breaking Words and Music*, ha partecipato al Festival Pontino, al Festival Traiettorie Parma e a Nuova Consonanza. In ottobre-dicembre 2022 si è svolta la stagione concertistica diffusa *Ouverture*, con spettacoli in Italia, in Svizzera e in Germania.

Syntax Ensemble





Ayako Okubo (flauto) in occasione della prima esecuzione in Italia di *Ecco perché ho paura dei folletti* di Maurilio Cacciatore, sound reactive visuals di Andrew Quinn. Biennale Musica di Venezia, 17 novembre 2019, Teatro Piccolo Arsenale

ANDREW QUINN

Artista di grafica digitale e musicista

Nato in Australia, risiede attualmente a Milano. Ha lavorato agli effetti digitali di film come *The Matrix*, *Tomb Raider*, *Nirvana* e *Vajont*; negli ultimi anni si è dedicato soprattutto alla creazione di installazioni video per ambienti multischermo e immersivi e di set digitali per produzioni di danza interattiva, opera e musica contemporanea, utilizzando il software TouchDesigner. Collabora regolarmente con la Biennale Musica di Venezia, con l'ensemble di nuova musica del Conservatorio di Mosca, con l'Opera di Stato di Budapest e con il Romaeuropa Festival. È artista visivo in residenza all'Auditorium San Fedele di Milano, dove ha eseguito un ciclo di opere di Bernard Parmegiani. Recentemente ha portato in tournée in Europa *Il viaggio di Galileo* di Ivan Fedele per ensemble, elettronica e voci.

Tiene workshop di TouchDesigner per studenti di arte, musica e informatica presso il Conservatorio di Milano e quello di Mosca, il Bright Festival a Firenze, l'Istituto Europeo di Design (IED) e la Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) di Milano, il Quasar Institute of Design di Roma, l'Australian Film School di Sydney, l'Australian National University di Canberra, il Biennale College e l'Università IUAV di Venezia e la UCLA di Los Angeles.



Les Percussions
de Strasbourg,
per gentile concessione.
Foto di Guy Vivien

MONDI SONORI DELLE PERCUSSIONI

dal tamburo alla marimba, da Bach all'improvvisazione

CONCERTO PARTECIPATO dedicato ai ragazzi

Daniel Kollé percussionista e didatta

Giuseppe Califano compositore e didatta

Matteo Savio percussionista

SALA DONATONI

VENERDÌ 26 MAGGIO

ORE 10.30 (riservato alle scuole)

E 11.30 (riservato alle scuole)

SALA DONATONI

SABATO 27 MAGGIO

ORE 10.30 (riservato alle scuole)

E 11.30 (dai 6 agli 11 anni)

LOCALE EX CISTERNE

DOMENICA 28 MAGGIO

ORE 15 (dai 6 agli 11 anni)

E 16.30 (dai 6 agli 11 anni)

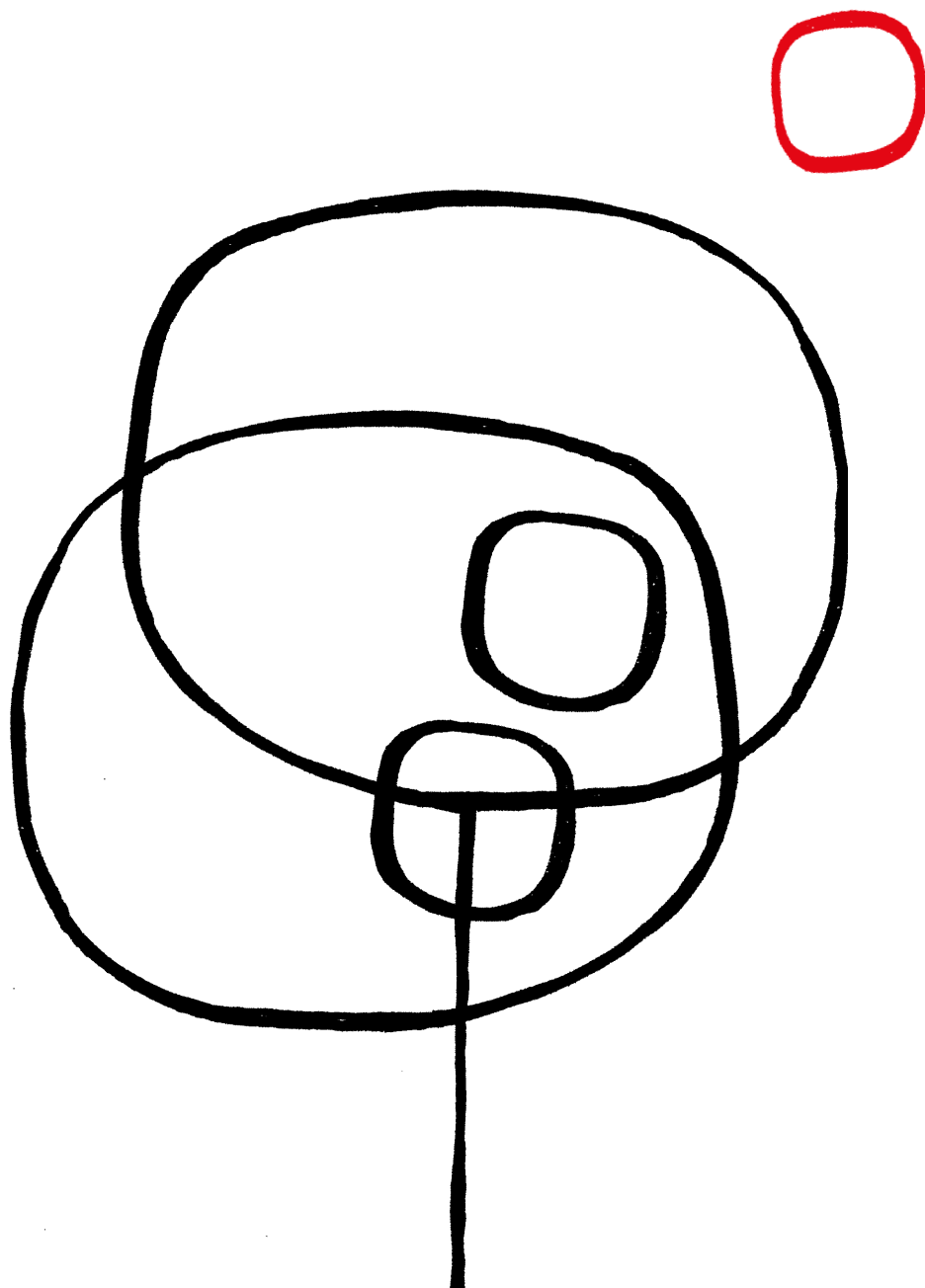
SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore

Proposta musicale interattiva dedicata a piccoli gruppi di bambini a partire dai 6 anni.

Sperimentazioni sonore su linguaggi differenti, dalla musica classica alla musica etnica, fino a momenti di pura improvvisazione; sperimentazioni che abbattano le barriere tra musicisti e pubblico, grazie all'utilizzo di strumenti a percussione condivisi con la platea che diventerà parte attiva della performance.

Un concerto partecipato, un itinerario tra epoche e mondi poetici lontani, tenuti insieme dal suono di marimbe e tamburi.

Un'esperienza partecipata e immersiva: un ascolto attivo per un'interazione creativa.



DANIEL KOLLÉ
Percussionista

Nato a Douala, nel Camerun, vive e lavora in Italia dal 1996. Laureato in lettere e filosofia, è cantante, vocalista e percussionista di formazione autodidatta; ha frequentato vari corsi e seminari in istituti milanesi, come il C.P.M. Music institute e i Civici Corsi di Jazz, collaborando con Giorgio Palombino e Tony Arco. Nel 2006 ha partecipato a masterclass di percussioni in Brasile con l'Associazione Culturale Cantosospeso di Milano a São Paulo, Osasco, Santos, Itajubá, Vassouras, Mariana, Santa Barbara, Belo Horizonte, Belém e Natal. È il percussionista di riferimento per il maestro italo-brasiliano Martinho Lutero per quanto riguarda le esecuzioni della *missa luba*.

Ha collaborato come vocalista con Angélique Kidjo, Mauro Pagani, Mouna Amari, Albert Hera, Liz McComb, Sandro Cerino, Andrea Bandel, Yuriko Mikami, Rubens de La Corte, Davi Vieira, Kolon Kandyà. Collabora con vari gruppi e associazioni di musica afro, etnica e tribale, nell'ambito delle contaminazioni world music.

Dal 1996 è impegnato in progetti di educazione alla mondialità e interculturalità in varie scuole, palestre e biblioteche sul territorio nazionale. Attualmente collabora con Mediafriends onlus nell'ambito del progetto "A regola d'arte" nelle scuole lombarde.

GIUSEPPE CALIFANO
Compositore e didatta

Musicista eclettico, onnivoro, abita più mondi musicali amandoli tutti. Pianista, direttore e compositore, scrive per cinema e teatro e nel suo curriculum può vantare numerosi lavori su commissione da parte del Nieuw Ensemble di Amsterdam, dell'Hesperia Ensemble, dell'As.li.co e della Don Bosco Youth Orchestra di El Salvador. Nella primavera 2024 debutterà con *Peter Pan*, la sua prima opera lirica, commissionatagli dalla Società Operaia di Pordenone. Ha diretto varie compagini, tra cui l'Orchestra Milano Classica, ed è stato maestro del "Coro 200.com" e del Coro di Voci Bianche del Teatro Sociale di Como; attualmente è maestro e preparatore del Coro da camera Hebel.

Appassionato divulgatore, è attivo nell'ambito della formazione aziendale con innovativi progetti volti a creare una sintesi originale tra le discipline artistiche. È impegnato da oltre un decennio nel mondo della didattica e della promozione culturale e collabora stabilmente con numerosi enti, tra cui il Festival Milano Musica, l'Accademia Teatro alla Scala, il Teatro Sociale di Como e la Royal Opera House di Muscat.

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 all'interno del Conservatorio, tra cui, nel 2018, il primo premio nella categoria strumenti a tastiera e percussioni. Nel 2018 vince il concorso Erasmus per accedere al prestigioso Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris, perfezionandosi sotto la guida di musicisti quali Gilles Durot, Florent Jodelet e Jens McManama. Nel 2019 consegue la laurea triennale presso il Conservatorio di Milano "G. Verdi". Durante il suo percorso di studi ha lavorato con importanti compositori di oggi, tra cui Stefano Gervasoni, Mario Garuti, Ivan Fedele, Alessandro Solbiati, Frédéric Durieux, Michael Jarrell, Toshio Hosokawa; inoltre ha collaborato con diverse formazioni musicali, tra cui Zaum_percussion, Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi, mdi ensemble, LaFil-Filarmonica di Milano, laVerdi, Milano Classica, l'Orchestra Cantelli, la Kansas Jazz Orchestra e la Giovine Orchestra Genovese, e con festival e istituzioni musicali quali il Ravenna Festival, il Festival di Baveno, la Società del Quartetto e Milano Musica.

Alberto Posadas

Foto di Harald Hoffmann, Ed. Durand



Beat Furrer
Foto di David Furrer



Rebecca Saunders

©Ernst von Siemens
Music Foundation



Pierluigi Billone
Foto di Manu Theobald

FABBRICA DEL VAPORE LOCALE EX CISTERNE

11

VENERDÌ 26 MAGGIO
ORE 19

Matteo Cesari flauto

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

Tempus loquendi (1963, 11')

per flauto in do, flauto in sol, flauto basso

Alberto Posadas (1967)

Prónimo (2010-2020, 10') per flauto in do

Prima mondiale della nuova versione

Beat Furrer (1954)

Melodie (2020, 6') per flauto in do

Prima esecuzione in Italia

Rebecca Saunders (1967)

Bite (2016, 12') per flauto basso

Prima esecuzione in Italia

Pierluigi Billone (1960)

Staglio. Recta Lectio (2013, 16')

per flauto basso

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore

Zimmermann, Posadas, Furrer, Saunders, Billone

Il flauto è stato uno degli strumenti iconici della musica contemporanea, oggetto di continue sperimentazioni da parte di molti compositori, da Varèse a Berio. In questo vasto panorama va inserito anche *Tempus loquendi* (1963) di **Bern Alois Zimmermann**, che fu tra i primi a esplorare le possibilità tecniche ed espressive del flauto basso (che nel pezzo si alterna con il flauto in do e con il flauto in sol). Scritto per Severino Gazzelloni, è un lavoro che parte dal respiro («come il respiro è necessario per parlare o cantare, così lo è anche per lo strumentista a fiato: il respiro è in un certo senso il *Tempus loquendi*») e offre un vasto campo semantico di interpretazione, suggerito dal riferimento all'Ecclesiaste nel titolo. Si tratta di un ciclo di 14 brevi pezzi, definiti "ellittici", giocati cioè su omissioni di elementi sintattici, che vengono sottintesi, generando un ordito di cellule molto concentrato e fortemente allusivo. Zimmermann tenta di trasferire l'articolazione del parlato e la sua dialettica nel tempo musicale, diversifica le tecniche esecutive (quarti di tono, rumori di chiave, suoni multifonici, ecc.), cerca il massimo contrasto nel passaggio tra un brano e l'altro, innestando anche dei meccanismi aleatori nella successione e ripetizione di alcuni elementi. Il risultato è un ciclo dove si alternano pezzi imperniati su una sola nota, differenziata però con diversi tipi di vibrato e di dinamica, articolata con staccati e frullati (I, II, VI); altri che ruotano intorno ad arabeschi fantasiosi e velocissimi (III, V); brani giocati su ribattuti di tipo percussivo (XI, XII); altri dove il flauto sembra disegnare un recitativo drammatico, usando anche la voce (XI, XIII definito "Rappresentazione").

Prónimo di **Alberto Posadas** è una sorta di hapax legomenon nella letteratura per flauto: si tratta infatti di un pezzo scritto per uno strumento di cui esiste un solo esemplare al mondo. Progettato nel 2009 dal flautista spagnolo Julián Elvira, e costruito da Stephen Wessel, questo flauto traverso (definito anch'esso *Prónimo*) rappresenta l'ultimo anello dell'evoluzione dello strumento ideato da Theobald Böhm nel XIX secolo, stimolato anche dalla teoria dei sistemi complessi sviluppata negli anni Ottanta dal flautista ungherese István Matuz. A differenza di un flauto normale, dove le chiavi chiudono diversi fori, il flauto *Prónimo* ha chiavi indipendenti per ogni foro (quindi molto più numerose, tanto che lo strumento appare simile ad un oboe). Il lavoro di Posadas, scritto nel 2010 su richiesta di Elvira, che lo ha eseguito lo stesso anno al Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, indaga tutte le nuove risorse che offre questo particolarissimo strumento (intervalli non temperati, nuovi multifonici, multifonici in parallelo, doppi trilli, tremoli bicromatici, la tecnica Korokoro ripresa dallo flauto giapponese shakuhachi), seguendo la sua poetica di «microstrumentazione generativa», basata sull'esplorazione delle entità sonore esistenti tra due note consecutive, come se fossero osservate al microscopio. Posadas ha chiesto successivamente la collaborazione di Matteo Cesari, per adattare questo lavoro a un normale flauto in do, in modo da renderlo più facilmente disponibile all'esecuzione: è stato un lavoro molto meticoloso, «quasi da orafo», che tra il marzo 2020 e il novembre 2021 è passato attraverso 14 diverse versioni, prima di raggiungere quella definitiva.

Gli altri tre pezzi in programma sono accomunati dal ricorso a diverse forme di vocalità che si mescolano nell'esecuzione strumentale. In *Melodie* (2020) di **Beat Furrer**, scritto per il Concorso ARD (il principale gruppo radiotelevisivo pubblico in Germania) e dedicato alla sorella flautista Eva Furrer, ritorna lo stesso uso di fonemi parlari che modificano il colore del suono, già presente in altre composizioni cameristiche del compositore austriaco, come *Invocation VI* (2003) per soprano e flauto basso. Ma qui l'uso di fonemi si mescola con suoni soffiati, che trascolorano dalla pura emissione di aria al fischio, con transizioni tra suoni aerei, con una continua alternanza tra imboccatura chiusa e aperta. E la notazione è concepita su due livelli distinti: il rigo superiore per l'articolazione, il rigo inferiore per la diteggiatura e le chiavi. Dopo un inizio dove si combinano passaggi veloci associati a curve dinamiche che procedono a ondate, interrotte da suoni d'aria, si innesta una specie di contrappunto fiorito, con una sequenza frenetica di biscrome, che si alterna a lunghi suoni ariosi, come sventagliate; quindi piccoli glissati microtonali, dal carattere lamentoso, spingono la *texture* verso l'acuto, in un continuo fluire di tempi e di dinamiche.

Anche nel pezzo di **Rebecca Saunders**, *Bite*, per flauto basso, le sillabe e i fonemi parlari servono per modellare elementi del suono del flauto. Composto nel 2015 per Helen Bledsoe, flautista solista di Musikfabrik (che lo ha eseguito per la prima volta al Festival di Huddersfield nel 2016), *Bite* fa parte di una serie di brani per strumento solista, che la compositrice inglese ha scritto in stretta collaborazione con i dedicatari. E, come molti altri lavori, tra i quali *Stasis* (2011), *Unbreathed* (2017), *That Time* (2019), trae ispirazione da Samuel Beckett, in questo caso dall'ultimo breve testo di *Texts for Nothing*, una prosa fragile, il racconto di una voce senza corpo e senza bocca, che descrive frammenti di una vita. Fedele al suo linguaggio caratterizzato da un'estrema meticolosità di scrittura, da vera alchimista del suono, Rebecca Saunders ha creato un pezzo espressivo e mormorante, sospirato e farneticante, dove i suoni del flauto si mescolano con parole, fonemi, brevi frammenti del testo, reiterati come un'eco o una risonanza. Una musica spesso di estremi, che si muove tra silenzi e improvvisi scoppi d'ira, tra rapidi passaggi timbricamente ricchi e sonorità diafane, tra gesti aggressivi e delicati multifonici: tutto materiale esposto nella prima parte del pezzo, e poi ricombinato in modo vario, e incanalato in un grande flusso di energia, nella seconda.

Un caso estremo di fusione tra voce e flauto è quello di *Staglio (Recta Lectio)* di **Pierluigi Billone**: un pezzo per flauto basso, ma di fatto un brano vocale, perché quasi tutti i suoni sono prodotti dalla voce dell'interprete, e il flauto funziona come un risuonatore attivo e flessibile, che modula e trasforma i suoni vocali. Composto nel 2013 per Matteo Cesari che lo ha eseguito al festival Tzllil Meudcan di Tel Aviv, fa riferimento a *Falsa Lectio* (2008) di Dmitri Kourliandski (eseguito in questo festival, nel concerto del Syntax Ensemble), che pure usa il flauto come un risuonatore, producendo i suoni con un piccolo *squeaker* posto nell'imboccatura. Billone ha però utilizzato la voce al posto di quel dispositivo giocattolo, partendo da un frammento della *Ecuba* di Euripide, il monologo della protagonista di fronte al cadavere del figlio Polidoro, recitato dalla grande attrice greca Katina Paxinou (1900-1973), in un'interpretazione così intensa e dolorosa da diventare canto. Il compositore milanese di formazione, viennese d'elezione, ha ampiamente modificato questo testo, lo ha ridotto a fonemi, utilizzandolo come materiale di base per tutto il pezzo («A mio parere questo testo è bellissimo come materiale iniziale [...] Mi interessava quel tipo di "melos" tragico e la sua potenza espressiva»), e creando una strettissima interazione tra la voce e il flauto, che viene trasformato in uno strumento aumentato, ma in senso biunivoco:

La boccia entra nella bocca in profondità, così il flauto diventa una estensione della bocca e del corpo dell'interprete, e la bocca diventa una estensione del flauto. Bocca e flauto formano un continuo fisico, interagiscono insieme e creano una nuova fonte sonora. Ogni atto vocale vibra all'interno del flauto e lo fa risuonare secondo le sue proprietà di tubo armonico. Ogni azione meccanica sul flauto ha lo scopo di integrare con la voce, e di conseguenza l'uso delle chiavi muta completamente di senso rispetto alla tecnica tradizionale.

Questo pezzo richiede quindi un interprete particolare, un flautista-vocalist in grado di suonare e cantare, «un interprete maschile», come è specificato nel titolo, perché deve cantare in un registro grave. La voce si trasforma, diventa irriconoscibile, produce nuove vibrazioni strumentali. Il flauto, che funge da risuonatore, ma aggiunge anche alcuni suoni che si mescolano con quelli vocali, diventa una sorta di "tubo magico", capace trasformarsi in voce animale o in puro rumore, e di evocare gli spiriti, secondo un uso antico e magico-rituale dello strumento. Dopo l'esordio vocale, con la recitazione del frammento di Euripide, la voce non è più decifrabile, si innestano altre vibrazioni, e il suono oscilla tra momenti intimi, sussurrati, ed altri che sembrano quasi elettronici, lasciando trasparire solo qua e là qualche frammento vocale. Poi la recitazione riaffiora, come una litania, e alla fine si trasforma in un lungo "grido di uccello". Sempre per Matteo Cesari, nel 2018 Billone ha realizzato all'Ircam una versione estesa di questo brano, con *live electronics*, intitolata *Staglio II E*, che amplifica questi processi di metamorfosi del suono vocale, ed espande le voci latenti già presenti nel pezzo.

Gianluigi Mattiotti

MATTEO CESARI
Flautista

Artista, interprete e ricercatore appassionato particolarmente dalla musica del nostro tempo, si è esibito come solista in tutto il mondo. Nato a Bologna, il suo percorso professionale lo ha condotto dall'Italia al CNSMD di Parigi e alla Sorbona, dove si è addottorato nel 2015 con una tesi sull'interpretazione del tempo nell'*Orologio di Bergson* di Salvatore Sciarrino e in *Carceri d'invenzione IIb* di Brian Ferneyhough. Ha vinto numerosi premi, cui il prestigioso Kranichsteiner Musikpreis di Darmstadt. La sua passione per la musica di oggi lo ha portato a collaborare con alcuni tra i più importanti compositori e artisti contemporanei, quali Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Alberto Posadas, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Matthias Pintscher, Hugues Dufourt, Stefano Gervasoni, Ivan Fedele, Péter Eötv-

ös, Michael Finnissy, Marco Momi, Pierluigi Billone, Barbara Hannigan, Stéphane Degout, Otto Katzameier, Christian Dierstein, Carolin Widmann, Cédric Tiberghien e Maurizio Pollini. Si è esibito in sedi prestigiose quali la Philharmonie de Paris, la Philharmonie di Colonia e quella di Lussemburgo, il Festival d'Automne e la Fondation Louis Vuitton a Parigi, la Pierre Boulez Saal a Berlino, il Mozarteum di Salisburgo, il Festival Musica a Strasburgo, gli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, il Musikverein e Wien Modern a Vienna, la Shanghai New Music Week in Cina, la Toppan Hall di Tokyo, in Giappone, l'Italian Academy di New York e il Teatro Colón di Buenos Aires. Recentemente ha registrato un triplo album con l'integrale dell'opera per flauto di Salvatore Sciarrino.

Matteo Cesari, 26° Festival Milano Musica, 11 novembre 2017, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi.
Foto di Margherita Busacca



Beat Furrer
Foto di David Furrer



Simone Corti
Foto Toscano/Rivolt/Zanchin



Clara Iannotta
Foto di Manu Theobald

FABBRICA DEL VAPORE LOCALE EX CISTERNE

12

VENERDÌ 26 MAGGIO
ORE 21

Quartetto Maurice

Georgia Privitera violino
Laura Bertolino violino
Francesco Venero viola
Aline Privitera violoncello

Beat Furrer ⁽¹⁹⁵⁴⁾
Quartetto n. 1 (1984, 25')

Simone Corti ⁽¹⁹⁸⁶⁾
Vertical lights on lost bodies (2023, 18')
Co-commissione Milano Musica
e Associazione Metamorfosi Notturme
Prima esecuzione assoluta

Clara Iannotta ⁽¹⁹⁸³⁾
You crawl over seas of granite (2019-20, 17')
for amplified, detuned string quartet
Prima esecuzione in Italia

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore

Furrer, Corti, Iannotta

Sempre attratto dalle metamorfosi del suono, dai suoi cambiamenti impercettibili, **Beat Furrer** ha focalizzato la sua attenzione, sin dalle prime prove compositive, su processi di trasformazione, partendo da sequenze di movimenti e schemi ritmici, anche semplici, che vengono gradualmente distorti e spostati. Questi tratti si colgono già in lavori come *Frau Nachtigall* (1982) per violoncello solo, come *Poemas* (1984) per mezzosoprano ed ensemble (su testi di Pablo Neruda), come il Quartetto per archi n. 1, con il quale il compositore austriaco vinse nel 1984 il concorso di Composizione «Giovane Generazione in Europa» organizzato dalla città di Colonia, dalla Biennale di Venezia e dal Festival d'Automne di Parigi. Esempio del suo linguaggio insieme eloquente e fragile, questa partitura, che porta in *exergo* una frase tratta dal romanzo *Nadja* (1928) di André Breton («... Vedo la bellezza come ho visto te. Come ho visto ciò che mi ero ripromesso, a una certa ora e per un certo tempo»), combina in maniera molto raffinata armonia e ritmo, creando transizioni dal rumore al suono attraverso un'ampia gamma di soluzioni timbriche, e alternando, nei sei movimenti, processi diversi, con figure che si sviluppano autonomamente all'interno di una cornice sempre ben definita, con gesti che si ramificano in trame dense oppure, al contrario, si disperdono nel nulla. Nel primo movimento (*Sehr ruhig, weit entfernt*: Molto tranquillo, lontano) fasce impalpabili prendono avvio in maniera quasi inudibile, con contorni che cambiano molto lentamente, ma sempre interrotte da sventagliate taglienti e improvvise. Le stesse sonorità ritornano nel secondo movimento (*Ruhig*: tranquillo) ma arricchite da piccoli movimenti interni, da cambi di attacco dell'arco, da frequenti glissati, che generano una *texture* agitata e tremolante. Il momento di massima tensione viene raggiunto nel terzo, brevissimo movimento (*Mit höchster Intensität / drängend*: con la massima intensità / incalzante), con linee molto drammatiche ma racchiuse in una "gabbia" armonica statica. Con la lunga pausa generale alla fine di questo movimen-

to, la musica sembra trattenere il respiro prima dell'attacco del quarto (*Ruhig "ausströmend"*: tranquillo "sgorgando"), dove si stratificano linee molto movimentate, ma soffocate, in una fascia densa e dissonante, che via via sembra dissolversi diventando anche armonicamente più trasparente. Nel quinto movimento si intrecciano linee prese dai due movimenti precedenti, con i quattro strumenti che si muovono come voci indipendenti. Nel movimento conclusivo ritornano ancora le linee fluenti del quarto, ma alternate a sequenze accordali molto ruvide e in *fortissimo* che poi gradualmente si scarnificano, dissolvendosi in lontananza.

Comprendere come un'immagine sonora possa spostarsi nello spazio e nel tempo acustico è stata una delle riflessioni che hanno più spesso guidato l'attività compositiva di **Simone Corti**, ispirato in questo dal pensiero di Paul Klee e dalla sua capacità di inserire il concetto di movimento all'interno di un'arte statica e bidimensionale. Allievo di Gabriele Manca, Ivan Fedele e Mauro Lanza, grazie al quale ha ampliato la capacità di trovare ispirazione da fonti extramusicali ed extracolte, Corti ha preso spesso come punto di partenza per le sue composizioni suoni d'ambiente, come il rumore di un sistema di aereazione di una toilette (però dell'Ircam), che ha fornito la base armonica per la composizione di *Tubi* (2019) scritto per l'Ensemble Intercontemporain. Nell'ultimo periodo ha invece usato spesso materiali preesistenti, frammenti di brani di vari autori e vari generi musicali, rielaborati senza mai l'intento di svelare l'origine: è partito dagli incisi melodici o ritmici di alcune canzoni rock, pop e blues in *Songs from the trunk* (2021) per sax contralto (con ruolo di solista), rullante e Kaoss Pad KP3 (un'unità di effetti in tempo reale, con interfaccia touch intuitiva); ha messo insieme diversi ritagli di brani pianistici dedicati alla notte in *Compendium* (2020) per pianoforte, pezzo scritto per una specie di "sleeping-concert" in Svezia, e concepito come un vero e proprio "compendio" di vari notturni e chiari di luna

(ma «Compendium è anche un farmaco ansiolitico» fa notare argutamente il compositore); ha usato iper-traduzioni di testi di madrigali di Monteverdi, Gesualdo, Marenzio, in *Purtroppo* (2020) per sei voci, sottoponendo cioè le poesie originali a una catena di traduzioni in decine di lingue diverse con Google Translate, per poi tornare all'italiano, ottenendo un risultato ovviamente pieno di doppi sensi. Chiaro l'intento ironico sul modo in cui oggi guardiamo all'arte del passato, e su come questa possa apparire distorta se la filtriamo attraverso l'uso della tecnologia e dell'intelligenza artificiale. Privo di ogni intento ironico è invece *Vertical lights on lost bodies*, nuovo lavoro per quartetto d'archi scritto su commissione del Quartetto Maurice e del Festival Milano Musica, costruito su frammenti di brani di autori anche molto lontani nel tempo:

Le immagini sono aggredite da un processo di de-composizione e trasmutazione che, pur conservandone i tratti, le defamiliarizza, le sfalda, talvolta le ricostituisce e le seleziona senza alcuna finalità se non quella di assicurarne la persistenza.

Questi materiali vengono organizzati in una forma senza narrazione, che

si avvolge su se stessa in una sorta di labirinto, un sistema di corrispondenze dove gli elementi si relazionano e si diversificano costantemente nella loro stratificazione.

Appaiono come forme instabili a partire da un rarefatto gioco di armonici, si cristallizzano, si concatenano in agglomerati sempre diversi:

Sono corpi-memorie di qualcosa di già vissuto – forse già udito – che, pur nelle singole individualità, si confondono in una omogeneità plastica, un filtro della memoria che si concretizza in un flusso sonoro fatto di lunghi respiri, in cui gli elementi si rimescolano in una costante riproposizione.

Considera il quartetto per archi un genere intriso di storia anche **Clara Iannotta**, che però nei suoi quattro quartetti per archi ha mirato a dilatarne le possibilità sonore attraverso l'elettronica, alcune tecniche estese, oppure corpi sonori applicati agli strumenti, e si è piuttosto ispirata alla vita dei microrganismi, creando un universo sonoro dove i processi si sviluppano in maniera naturale, in forme quasi organiche, con filigrane delicate e sottili ma piene di attriti. Nel suo primo quartetto, *A failed entertainment* (2013), ispirato al romanzo *Infinite Jest* di David Foster Wallace, i blocchi di polistirolo, i campanelli, i fischiotti, le graffette sulle corde sembrano dare vita a creature fantastiche, tra suoni secchi, sbuffi, sibili e scricchiolii. Nel secondo, intitolato *Dead wasps in the jamjar (iii)* (2017), l'immagine delle vespe morte in un barattolo di marmellata, presa da una poesia di Dorothy Molloy, si trasforma in un caleidoscopio di suoni ovattati e rantoli, con l'eco spettrale di una corrente bachiana. Una sorta di requiem, di addio a quelle stesse vespe, è il terzo quartetto, *Earthing – dead wasps (obituary)* (2019), che sfrutta elettrotrasduttori sulle tavole armoniche degli strumenti, per creare delle sonorità insieme opache e scintillanti, in un gioco di continue metamorfosi. Una misteriosa pulsazione interna domina invece nel quarto quartetto della compositrice romana, *You crawl over seas of granite* (2020), «per quartetto d'archi amplificato e stonato». Commissionato dal Quartetto Jack che lo ha eseguito la prima volta al festival Ultraschall di Berlino nel 2020, è il quartetto più radicale di Clara Iannotta, perché spinge all'estremo la metamorfosi del suono («Sapevo che stavo spingendo al limite la mia immaginazione sonora e la fisicità dei loro strumenti»), mettendo in gioco una grande varietà di materiali, ingigantendone le sonorità, trasformandoli, distorcendoli.

La compositrice romana prepara gli strumenti con graffette e patafix, usa diverse sordine, e fa accordare gli strumenti con intervalli anomali (non per quinte), microtonali, e su altezze molto gravi, circa un'ottava più in basso rispetto alla normale accordatura, producendo così suoni sfocati, imperfetti, molto rumorosi, e un allentamento di tensione delle corde che fa perdere il controllo dell'intonazione agli esecutori:

È stata una sfida per me, perché sono una maniaca del controllo. Ma in questo caso sono stata ricompensata per averci rinunciato: questo lavoro mi ha rivelato un nuovo spazio sonoro che non pensavo nemmeno di poter immaginare e che probabilmente definirà la mia musica per gli anni a venire. Come compositrice, questo è ciò che cerco: espandere in maniera utopica la mia immaginazione.

Gli strumenti così modificati si muovono con frasi sempre legatissime, giocando molto su diversi livelli di pressione sia della mano sinistra che dell'archetto, e su vari movimenti dell'archetto lungo le corde (come i lenti e gradualmente spostamenti dal ponticello alla tastiera, in prossimità della mano sinistra). Il risultato è una sostanza sonora fluida, densa e viscosa, attraversata da suoni scricchiolanti e continue turbolenze, con una misteriosa pulsazione interna, che evoca un mondo inquietante e ipnotico, e l'idea di un risveglio primordiale.

Gianluigi Mattiotti

Simone Corti, *Vertical lights on lost bodies* (2023), partitura, p. 15

QUARTETTO MAURICE
GEORGIA PRIVITERA violino
LAURA BERTOLINO violino
FRANCESCO VERNERO viola
ALINE PRIVITERA violoncello

Una costante e instancabile ricerca sul suono è l'aspetto che meglio contraddistingue il percorso dell'ensemble fin dalla sua fondazione nel 2002. Dopo aver approfondito l'ambito classico, ora privilegia nel proprio repertorio la musica dei secoli XX e XXI, esplorando ogni tipo di linguaggio contemporaneo. Nel corso degli anni ha approfondito lo studio del repertorio della musica contemporanea con interpreti e compositori di rilievo quali Márta e György Kurtág, Helmut Lachenmann, Philippe Manoury, Marco Stroppa, Chaya Czernowin, Beat Furrer, Mauro Lanza, Simon Steen-Andersen, Clara Iannotta,

Geneviève Strosser, l'Arditti Quartet, il Quatuor Diotima e il Klangforum Wien. Si è esibito nei più importanti festival in Italia e nel mondo, tra cui la Biennale di Venezia, November Music a 's-Hertogenbosch, nei Paesi Bassi, ManiFeste a Parigi, la Quartet Biennale e il Festival Mixtur a Barcellona, l'Italian Academy presso la Columbia University di New York, Vancouver New Music, gli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, la Impuls Academy e Open Music a Graz, Nuova Musica a Macerata, la Music Biennale di Zagabria, il Festival Traiettorie di Parma, l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi per ProQuartet, il Festival Tzll

Meudcan di Tel Aviv, il Distat Terra Festival in Argentina e i Bludnzer Tage zeitgemäßer Musik a Bludenz, in Austria.

L'ensemble è stato tutor e quartetto *in residence* presso la Impuls Academy nel 2021, il Distat Terra Festival in Argentina nel 2016, nel 2018 e nel 2022, la Casa del Quartetto di Reggio Emilia nel 2019 e i Bludnzer Tage nel 2021 e nel 2022. Tiene un workshop biennale per le classi di elettronica e composizione presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino dal 2017. Nel 2015 ha vinto il XXXV Premio Franco Abbiati della critica musicale italiana, dedicato a Piero Farulli.



Dmitri Kourliandski
Foto di Olympia Orlova

FABBRICA DEL VAPORE
LOCALE EX CISTERNE

13

SABATO 27 MAGGIO
ORE 19

Syntax Ensemble

Valentina Coladonato voce

Maruta Staravoitava flauto

Marco Ignoti clarinetto

Francesco D'Orazio violino

Fernando Caida Greco violoncello

Anna D'Errico pianoforte

Dario Savron percussioni

Pasquale Corrado direttore

Dmitri Kourliandski ⁽¹⁹⁷⁶⁾

Bagatella n. 1, n. 2, n. 3 (2016, 15')

per flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni, violino e violoncello

Bagatella n. 4 (2019, 5')

per flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni, violino e violoncello

Prima esecuzione in Italia

Bagatella n. 5 (2023, 5')

per ensemble

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

FL [falsa lectio] #2 (2008, 15')

per flauto basso

Prima esecuzione in Italia

Canzoni su versi di Nastya Rodionova (2020-2022, 20')

per voce e ensemble

Prima esecuzione assoluta nella nuova versione

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore

Kourliandski

Fautore di una musica «oggettiva», senza sviluppi, fatta di forme elementari e di «suoni abnormi», che nasce dal rifiuto del parametro altezza e da un uso spesso anticonvenzionale degli strumenti, Dmitri Kourliandski ha spesso cercato una dimensione visiva, performativa, partecipativa nelle sue composizioni: lo dimostrano *Negative modulations* (2006) per elettronica, video e sistema interattivo, con l'ascolto al buio che diventa parte integrante della composizione, spingendo l'ascoltatore a ricostruire immagini sulla base delle proprie esperienze; oppure *The riot of spring* (2013) - mix tra "The rite of spring" e "Pussy riot" - una sorta di performance teatrale, dove gli strumentisti dell'orchestra, che suonano a lungo un'unica nota, scendono tra il pubblico, e alla fine invitano gli ascoltatori stessi a suonare i loro strumenti. Il gioco meccanico, fortemente gestuale, spesso legato a fattori extramusicali, o a oggetti che modificano la natura degli strumenti tradizionali, domina in gran parte dei lavori composti fino al 2010: si coglie nei caustici riferimenti alla dimensione disumana e oppressiva dei mass media in *Artificial Life-support Machinery* per orchestra (2004); nei martelli e sirene utilizzati in *Contra-relief* (2006), ricostruzione acustica del monumento all'internazionale comunista; nelle automobili messe sul palco con l'orchestra e usate come strumenti a percussione in *Emergency Survival Guide* (2009); nei fischietti fissati sugli strumenti in *Objects impossibles* (2010), dove l'intero ensemble è trattato come un iper-strumento o un oggetto olistico; nel piccolo *squeaker* (solitamente utilizzato nei giocattoli di gom-

ma e nelle palline per animali domestici) posto nell'imboccatura del flauto in *FL [falsa lectio] #2* (2008) per flauto basso. Questo pezzo, concepito come un viaggio all'interno dell'interprete, utilizza come materiale la stessa fisiologia dell'apparato vocale e respiratorio: soffiando con una forte pressione dell'aria nello *squeaker* si producono suoni assordanti, distorti e instabili; modificando la pressione dell'aria e l'articolazione della gola si possono ottenere forti oscillazioni d'intonazione e cambiamenti di colore. Il corpo del flauto è quindi usato come risuonatore, mentre la diteggiatura e le posizioni dell'imboccatura servono come filtro attraverso il quale il suono viene costantemente modificato. Uno degli elementi costitutivi del pezzo è poi lo stesso sforzo fisico richiesto all'interprete, in un percorso estremo di esplorazione del suono, dove si alternano urla strazianti ed effetti percussivi, vibrazioni strane, distorsioni, squittii, suoni gracchianti e ruggiti.

Vari oggetti ritornano anche nelle cinque *Bagatelle*, composte tra il 2016 e il 2023, e si aggiungono agli otto strumenti dell'ensemble (flauto, clarinetto, pianoforte, percussioni, violino, viola, violoncello e contrabbasso). Le prime quattro furono commissionate dal Museo dell'Impressionismo di Mosca per illustrare musicalmente alcuni quadri della collezione:

La mia idea non era solo quella di illustrare i quadri, ma di immaginare l'atmosfera, l'ambiente sonoro da cui i pittori lavoravano. Ho deciso di trovare un oggetto sonoro corrispondente a ogni brano, attorno al quale si sviluppa il materiale dell'ensemble.

Così per la prima bagatella, ispirata al dipinto *La porta del Cremlino di Rostov* di Konstantin Yuon, Kourliandski ha usato un righello di legno suonato con l'archetto di un violino, combinato con traballanti multifonici, brevi tremoli, frammenti di una melodia che aggiungono un effetto sinistro all'insieme; per la seconda, ispirata al quadro *La pista di pattinaggio* di Pyotr Konchalovsky, ha cercato di imitare il rumore di una superficie ghiacciata, con suoni striduli e ariosi nei fiati e negli archi, sovrapposti al rumore di un ferro da maglia su una piastra metallica (affidato al percussionista), e anche in questo caso inframmezzati da brandelli melodici; per la terza bagatella, ispirata al dipinto *La finestra* di Valentin Serov, ha fatto ricorso a quattro carillon, i cui suoni puntiformi vengono prolungati dagli strumenti; nella quarta, ispirata a *Poster bagnati* di Yuri Pimenov, il compositore ha usato della carta stropicciata, come sottofondo continuo a brevi, rapide figure del pianoforte e suoni ribattuti dei fiati e degli archi (con il legno battuto) che imitano il suono della pioggia. Per la quinta bagatella, scritta su commissione del festival Milano Musica, il compositore russo si è ispirato a un quadro astratto, senza titolo, realizzato nel 2022 da suo figlio Luka, appena dodicenne, e composto di quattro parti che possono essere combinate in modo diverso, come una specie di puzzle. L'oggetto di partenza in questo caso è un vetro, che viene frantumato, ridotto a frammenti che vanno "suonati" in vario modo (usando guanti protettivi) all'interno di due scatole di cartone.

Ispirate a cinque poesie sul tema della perdita e della solitudine (*I'd rather sink, The heavens are a snowy cemetery, Golem, Time to run out, In the morning sky*), sono infine le *Canzoni su versi di Nastya Rodionova*, un ciclo per voce femminile ed ensemble di cinque strumenti (flauto, clarinetto basso, pianoforte, violino e violoncello) composto tra il 2020 e il 2022. In questo lavoro il compositore abbandona l'intonazione fissa ricorrendo a una forma di notazione adiaستمatica, che lascia il canto come sospeso nel vuoto, e affida agli strumentisti il compito di seguire la linea vocale in modi diversi, come un'ombra muta, con corde smorzate nel pianoforte, sordine di metallo negli archi, suoni soffiati, trilli di multifonici, glissati-pizzicati: «Si tratta in effetti di un monologo, riflesso e sdoppiato dalle risonanze strumentali».

Gianluigi Mattietti

SYNTAX ENSEMBLE
Biografia a pag. 89

Dmitri Kourliandski

Canzoni su versi di Nastya Rodionova (2020-2022, 20')

1. I'd rather sink

Go down
Stoke up
Send to the bottom
Of this labyrinth
What I meant
What I mean
In advance
Go-ahead
I'd rather sink
Go deep
In sewer
Full of people
Follow them
Fall in them
It's not bad
Not so bad
Go back home
And fall
In the bed
Of bad memories
In your head
Stay ahead
Stop at the middle
Follow inside up
Instead of staying
I'd rather sink
Take his hand
Dismiss the thread
Sink
In
The crowd
Of proud
Individuums
Of souls
Sold out
Follow them
Feel them
Fall in them
In the crowd
I'd rather sink
Sine
Sin.

1. Preferirei affondare

Vai giù
fai provvista
manda giù in fondo
a questo labirinto
ciò che intendevo
ciò che intendi
in anticipo
vai avanti
preferirei affondare
vai giù fino in fondo
nella fogna
piena di gente
seguili
cadi tra loro
non è male
non così male
torna a casa
e cadì
nel letto
dei cattivi ricordi
nella tua testa
pòrtati avanti
fèrmati a metà
prosegui dall'interno
piuttosto di restare
preferirei affondare
prendi questa mano
lascia il filo
affonda
nella
folla
di orgogliosi
individui
di anime
esaurite
seguile
sentile
cadi dentro di loro
nella folla
preferirei affondare
a fondo
nel fondo.

2. The heavens are a snowy cemetery

The heavens are a snowy cemetery
if you look beyond
the clouds.
If you fly above
the clouds
Taking not the clouds into consideration
(nor keeping score).
Letters
words
names
a name
dream
son
night
daughter
Are in no way bound
They're of different categories
Enclosed in the frames of words.
The sigh
of nocturnal owls.
It doesn't frighten you?
No fly fly
There behind
The white aperture of a window
and in it you
Are he
But.
If you so wish
go
Stand in the window
Look down
Climb out on the cornice
And go home again
Back in line.
You won't go.
You'll go yes.
I understand you.
I'll catch you
Below
And I will spurt puddles
So tenderly
So necessarily.
We will embrace
We will laugh.
It's such a bore.
Without you.
So very much.
Remember the monster
in the attic

2. Il cielo è un innevato cimitero

Il cielo è un innevato cimitero
se guardi oltre
le nuvole
se voli sopra
le nuvole
senza tener conto né traccia
delle nuvole.
Lettere
parole
nomi
un nome
sogno
figlio
notte
figlia
non sono affatto legati
appartengono a categorie diverse
racchiuse in cornice di parole.
Il sospiro
di gufi notturni
non ti spaventa?
No, vola, vola
là dietro
il bianco vano di una finestra
e in esso tu
sei lui
ma.
Se lo desideri
vai
stai alla finestra
guarda giù
arrampicati sul cornicione
e vai di nuovo a casa
di nuovo in linea.
Non andrai.
Andrai, sì.
Ti capisco.
Ti prenderò
sotto
e schizzerò pozzanghere
così dolcemente
così necessariamente.
Ci abbracceremo
e rideremo.
È una tal noia
senza di te.
Una gran noia.
Ricordi il mostro
in soffitta

the beast in the knothole
the ladder in the yard
our shared
distrust
of all the other kids.
Remember
How I treated
Your burn
with vinegar.
It's as an aftertaste
an aroma
as snow on a fir tree's mitts
hanging over a grave
that you remain.
My dear, dear, silly
Bastard
Left and you don't remember me.
Oh well.
There's no counting the clouds
In a life that is calculated.
You lost nothing
Of particular value.
There's nothing new here.
To hell with you
Lie there
May your lips be free
Your eyes
And hands too.
Here there is no freedom.
Remember how we ran
Across a concrete field
Light
Young
Alive.
You now are in the clouds
And I am at your grave
And mile by mile
I approach you
Waving my hand
As for reclaiming peace
it's time.
Back in line.
See you bro.
I know
you were happy to see me.
You'll have something to tell
yourself
to me
to us
at
rat-a-tat.

la bestia nel nodo del legno
la scala in cortile
la nostra diffidenza
condivisa
verso tutti gli altri bambini.
Ricordi
quando ho curato
la tua bruciatura
con l'aceto.
È come un retrogusto
un aroma
come la neve sui rami di un abete
sospesi sopra una tomba
e resta, come te.
Mio caro sciocco
bastardo
te ne sei andato e non ti ricordi di me.
Pazienza.
Non si contano le nuvole
in una vita tutta calcolata.
Non hai perso nulla
che valesse qualcosa.
Qui non c'è nulla di nuovo.
Vai al diavolo
giaci là
possano le tue labbra essere libere
e i tuoi occhi
e anche le tue mani.
Qui non c'è libertà.
Ricordi come correavamo
attraverso uno spiazzo di cemento
leggeri
giovani
vivi.
Ora sei tra le nuvole
e io presso la tua tomba
e miglio dopo miglio
mi avvicino a te
agitando la mano
come per chiedere pace
è ora.
Rientra in fila.
Ci vediamo, fratelli.
So
che ti ha fatto piacere vedermi.
Avrai qualcosa da dire
a te stesso
a me
a noi
al
rataplan.

3. Golem

The first plane flies into the mouth of the babe?
Hush baby hush

The second plane flies into the mouth of the
babe? Hush baby hush

The third plane flies into the mouth of the
babe? Hush baby hush

The fourth plane flies into the mouth of the
babe? Hush baby hush

The spoon is full of war

Isn't it too cold? Isn't it too warm? The world is
torn apart? The babe's mouth is won

One thousand seventh plane flies into the
mouth of the babe? Hush baby hush

«Twinkle, twinkle, little star
How I wonder what you are
Up above the world so high
Like a diamond in the sky.»
(from a popular English lullaby)

4. Time to run out

Kids
Pick up your ghosts
Get out of the classroom
It's time to run out
Time is running out
Masha stop
It's not your ghost
Olya give Sasha
your late grandmother
Mother
You have such thin blue veins
Why are you letting the birds fly in them?

3. Golem

Il primo aereo vola dritto in bocca al bambino
zitto bimbo zitto

Il secondo aereo vola dritto in bocca al bambino
zitto bimbo zitto

Il terzo aereo vola dritto in bocca al bambino
zitto bimbo zitto

Il quarto aereo vola dritto in bocca al bambino
zitto bimbo zitto

Il cucchiaino è pieno di guerra

È troppo fredda? È troppo calda?
Il mondo è dilaniato? La bocca del bimbo è vinta

Il millesettesimo aereo vola dritto in bocca
al bambino? Zitto bimbo zitto

«Brilla brilla una stellina
su nel cielo piccolina.
Brilla alta alta lassù
sopra noi che stiamo giù..»
(da una ninnananna popolare inglese)

4. È il momento di correre fuori

Bambini
raccogliete I vostri fantasmi
uscite dalla classe
è il momento di correre fuori
il tempo sta finendo
Maša, fermati!
Quello non è il tuo fantasma.
Olja, dai a Saša
la tua nonna morta
Madre
hai vene così azzurre e sottili
perché lasci che gli uccelli ci volino dentro?

5. In the morning sky

The pterodactyls were flying towards the light
The sun burned their parchment wings
And they flew away
like moths
In memory of the past
of the burned-out
Therefore,
moths
after millions of years
inspire fear
of the inevitable
The end of August
The predawn hours
I'll get sick in the morning
get old
fall out of love
There is no God
Death is forever
Thoughts flew together
gathered in a flock
looked into my eyes
knocked on my eyeballs
Pterodactyls smouldered
in the morning sky

5. Nel cielo del mattino

Gli pterodattili volavano verso la luce
il sole bruciava le loro ali incartapecorite
e si dispersero
come tarne
nel ricordo del passato
di quelli bruciati
Perciò
le tarne
milioni di anni dopo
incutono timore
dell'inevitabile
La fine di agosto
le ore prima dell'alba
al mattino mi sentirò male
diventerò vecchio
mi disamorero
Dio non esiste
la morte è per sempre
I pensieri volavano insieme
come uno stormo
mi guardavano negli occhi
mi urtavano i bulbi oculari
pterodattili fatti brace
nel cielo del mattino

Score

Bagatelle 5

Dmitri Kourliandski

Flute

Clarinet

Piano

Percussion

Violin

Viola

Cello

Double Bass

brake the glass in the box1 with the hammer

"stir" the shards in the box1

take two shards out of the box1 rub them against each other (trying to bring them together)

throw the shards in the box2

sfz *sfz* *sfz* *f* *mp* *sfz*

Percussions:

- 2 large cardboard boxes (~60x60x60)
- Box 1 contains 3 window panes (~40x40)
- Box 2 is empty
- Hammer
- Protective gloves

FABBRICA DEL VAPORE
LOCALE EX CISTERNE

14

SABATO 27 MAGGIO
ORE 21

Domenico Nordio violino

Heinrich Ignaz Franz Biber ⁽¹⁶⁴⁴⁻¹⁷⁰⁴⁾

Sonate del Rosario (Rosenkranz-Sonaten)

Sonata XVI in sol minore, Passacaglia (1676 ca., 10')

David Lang ⁽¹⁹⁵⁷⁾

Mystery Sonatas (2014, 45')

for violin

Joy

After Joy

Before Sorrow

Sorrow

After Sorrow

Before Glory

Glory

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore



David Lang
Foto di Peter Serling

MANCA FOTO
BIBER

Biber, Lang

A Salisburgo, nel 1619, era stata fondata la Confraternita del Rosario, sulla scia della Controriforma e della crescente devozione mariana nella città austriaca. Questa confraternita teneva le sue devozioni quotidiane nell'Aula Academica, una stanza decorata con 15 dipinti, che rappresentavano il ciclo del Rosario, e con una porta sulla quale era raffigurato l'Angelo custode. Nel 1674 ne divenne membro il principe arcivescovo Maximilian Gandolph von Kuenburg, molto devoto alla Madonna, che consacrò anche il santuario mariano di Maria Plain (al quale sarà legata, un secolo dopo, la Messa dell'incoronazione K 317 di Mozart). Probabilmente lo stesso anno, **Heinrich Ignaz Franz Biber**, all'epoca trentenne *valet de chambre* alla corte di Salisburgo (poi verrà nominato Vicemaestro e quindi Maestro di Cappella), dedicò all'arcivescovo un ciclo di sonate per violino, ispirate ai quindici Misteri che ripercorrono la vita di Cristo e della Vergine (cinque Misteri della Gioia, cinque del Dolore, cinque della Gloria), più una Passacaglia finale: «ho disposto tutto sotto il segno dei Quindici Misteri Sacri, che voi sostenete con tanto ardore». Nel magnifico manoscritto, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, sono riprodotte le immagini presenti nell'Aula Accademica, come piccole incisioni in forma di medaglioni, che si accordavano molto bene con la struttura devozionale del ciclo. Di queste sonate, definite *Rosenkranz-Sonaten* (Sonate del Rosario) o *Misterien Sonaten* - non essendo noto il titolo originale per la mancanza del frontespizio nel manoscritto - lo stesso Biber delineò il carattere nella sua prefazione in latino:

Ecco qui una raccolta di pezzi d'ogni sorta, in cui ho regolato le quattro corde della mia lira in quindici maniere diverse nelle diverse sonate: preludi, allemande, correnti, sarabande, arie; una ciaccona, delle variazioni, e altro ancora.

Le sonate sono quindi concepite come una suite, con una struttura tonale molto calcolata (8 in tonalità maggiore e 8 in minore), con diverse simmetrie interne e rimandi simbolici. Ma questo congegno serve come struttura portante per tenere insieme sonate molto eterogenee per stile e dimensioni: sono presenti molte danze, in apparente contrasto con l'ispirazione sacra del ciclo, e si colgono chiare indicazioni programmatiche, evidenziate dai "medaglioni", e momenti di grande forza drammatica e descrittiva (ad esempio nella Sonata n. 7 "La flagellazione alla colonna"). Ciascuna sonata prevede poi una diversa "scordatura", talvolta spinta al limite delle possibilità fisiche dello strumento, capace di produrre intervalli e armonie molto particolari e di conferire un colore tonale diverso per ciascuna sonata. Il violino torna ad una accordatura normale nella *Passacaglia* finale, in sol minore, associata al medaglione con l'Angelo Custode che tiene per mano un bambino (che riprende l'immagine dipinta sulla porta dell'Aula Accademica): si tratta di un insieme di variazioni basate su un semplice tetracordo discendente (sol - fa - mi bemolle - re), ripetuto 65 volte, ma con una straordinaria varietà di metamorfosi ritmiche, melodiche, armoniche, e con soluzioni polifoniche sempre diverse, in un'originale miscela di devozione e virtuosismo.

A questo gioiello della musica barocca sono ispirate le *Mystery Sonatas* di **David Lang**, composte nel 2014. Più che dalla particolarità delle accordature, più che dalla varietà stilistica e dal carattere descrittivo, il compositore americano è stato attratto dalla profondità di espressione che si cela dietro al virtuosismo nel «bizzarro e focoso» ciclo di Biber:

per me ancora più interessante è l'idea che si possano esprimere i propri pensieri più personali, più intimi, più spirituali attraverso un'esibizione di virtuosismo [...] così ho deciso di scrivere i miei personali pezzi virtuosistici, sui miei pensieri più intimi e spirituali.

Da Biber ha tratto le tre parole chiave dei Misteri, *Joy, Sorrow e Glory*, e ha creato un ciclo di sette sonate dal carattere meditativo, partendo da questi tre «stati esistenziali» accompagnati ciascuno da un prima (*before*) e da un dopo (*after*), quasi come un double di danza barocca. Eseguite per la prima volta il 29 aprile 2014 da Augustin Hadelich, le *Mystery Sonatas* sono basate su cellule intervallari molto semplici, che vengono reiterate con sottili cambi di durate e di registro, e su poche note polarizzate, generando l'effetto di oggetti sonori che ruotano su se stessi, e ricordano molto la musica di Arvo Pärt. La prima sonata (*Joy*) è "introspettiva", come un canto interiore appena sussurrato, disegnato con ampie frasi molto flessibili, come lunghi respiri, suonate nel registro acuto, e "flautando" anche con gli armonici naturali. Un carattere nervoso e scattante contraddistingue invece la seconda sonata (*After Joy*), "leggera, ariosa, sbilanciata, dinamicamente instabile", basata su pattern di note ribattute (che progressivamente si espandono su più ottave) seguiti da salti ascendenti verso note accentate, che vanno fatte risuonare, e che insieme descrivono un ampio profilo melodico. "Intensa, triste e cruda", la terza so-

nata (*Before Sorrow*) procede con frasi legate e continui cambi di metro e con un melodizzare fluente e dolente, che nella seconda parte si sposta nel registro acuto. Molto simile è il registro espressivo della sonata centrale (*Sorrow*), che segue una linea "etera e trattenuta, ma molto emotiva", con ampie escursioni intervallari, sempre in *pianissimo*, e con una seconda parte ancora proiettata verso l'acuto, "come una triste eco". Il melodizzare arpeggiato della sonata seguente (*After Sorrow*) ha all'inizio una carattere fragile e incerto, ma diventa via via "più forte e radioso", con ondate ascendenti profilate con grande nettezza. La sesta sonata (*Before Glory*) è basata invece su figure ritmiche e sincopate, che richiamano un po' Stravinskij, un po' Steve Reich, e che le conferiscono un carattere "giocoso, ma tagliente, con sbalzi d'umore e dinamiche instabili". L'ultima sonata (*Glory*) torna ad essere un canto interiore, insieme disteso e maestoso, dipanato su una linea arpeggiata "stranamente scorrevole, semplice e straziante".

Gianluigi Mattiotti

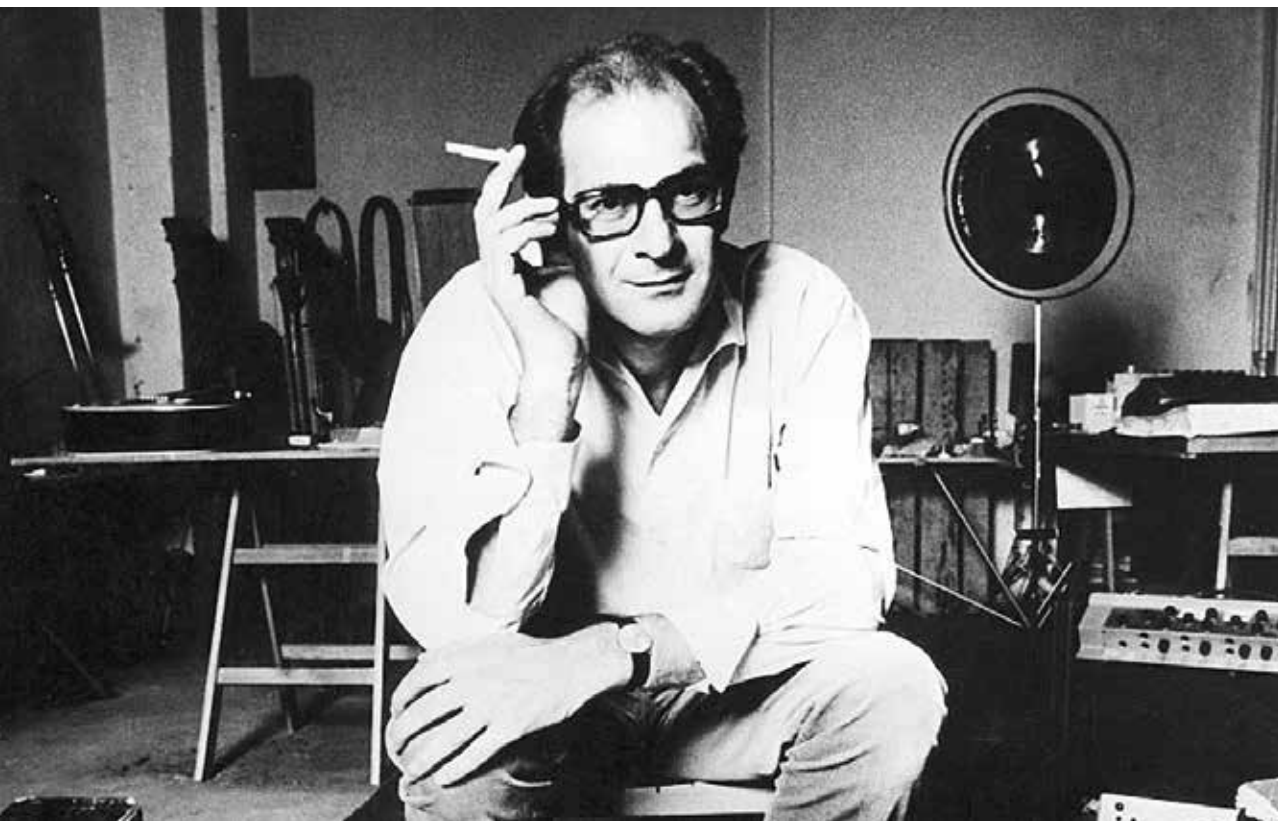
DOMENICO NORDIO

Violinista

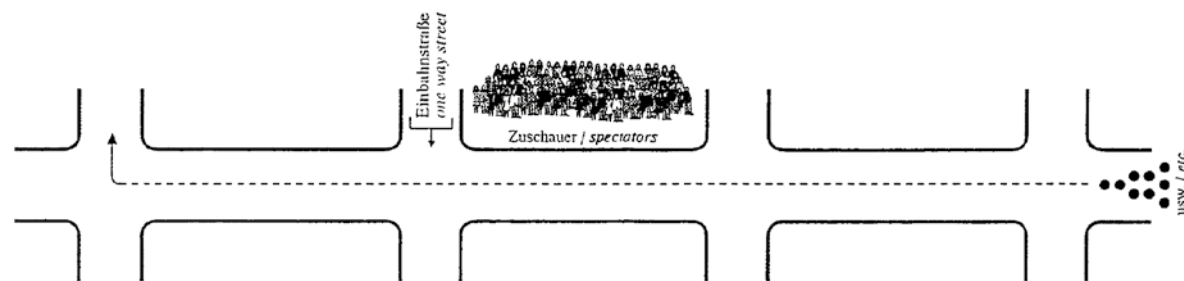
Nato a Venezia, allievo di Corrado Romano e di Michèle Auclair, è stato un bambino prodigo che ha tenuto il suo primo recital a dieci anni e a sedici ha vinto il Concorso Internazionale di Musica Gian Battista Viotti di Vercelli, con Yehudi Menuhin come presidente della giuria. Dopo le affermazioni al Concours international Long-Thibaud di Parigi, al Concorso Internacional de Ejecución Musical "Dr. Luis Sigall" di Viña del Mar e al Concours international de violon Zino Francescatti di Marsiglia, nel 1988 la medaglia di bronzo all'Eurovision Competition

for Young Musicians ad Amsterdam - unico italiano a essersi classificato in tutta la storia del concorso - ha dato l'avvio alla sua carriera internazionale. Da allora si è esibito nelle sale più prestigiose, come la Carnegie Hall di New York, la Salle Pleyel di Parigi, la Scala di Milano, il Barbican Centre di Londra e la Suntory Hall di Tokyo, e con orchestre quali la London Symphony, l'Orchestra nationale de France, l'Orchestra de la Suisse Romande, l'Orchestra Borusan di Istanbul, la Filarmonica George Enescu di Bucarest, l'Orchestra Sinfónica Simón Bolívar di

Caracas, la Filarmonica di San Pietroburgo e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino. Le sue ultime tournée internazionali lo hanno visto impegnato, tra l'altro, al Concertgebouw di Amsterdam, al Teatro Colón di Buenos Aires, alla Sala Zarjad'e di Mosca, alla Gilda di Riga, allo Zorlu Center di Istanbul, al Festival di Tbilisi, alla Filarmonica di Vilnius, al National Centre for the Performing Arts di Mumbai, alla Sala São Paulo di São Paulo, al City Theater di Shanghai e al Recital Centre di Melbourne.



Mauricio Kagel



Mauricio Kagel, *Eine Brise. Fugitive action for 111 cyclists*, Editions Peters (1996).
Dettagli dalla partitura, pag. 6 (in alto) e pag. 3 (in basso)

FABBRICA DEL VAPORE

15

DOMENICA 28 MAGGIO

Progetto musicale partecipativo

Simone Beneventi e Matteo Savio

di **ZAUM_percussion**

direzione musicale

con la partecipazione di

Anita Cappuccinelli, percussioni

Lucas Zileri, giocoliere

ORE 14.30 Ritrovo dei ciclisti partecipanti
nel piazzale della Fabbrica del Vapore

ORE 15.30 Inizio performance pubblica

Mauricio Kagel (1931-2008)

Eine Brise (1996, 60"-90" Repeats possible)

Fugitive action for 111 cyclists. A musically enriched outdoor sports event

Prima esecuzione in Italia

Punti di ascolto. Il pubblico potrà assistere alla performance
in vari luoghi del percorso ciclistico che verranno comunicati
una settimana prima.

Durata: 60'

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore

Performance pubblica

in collaborazione con

Ciclobby FIAB Milano

Fabbrica del Vapore

Kagel

Il teatro è stato sempre per **Mauricio Kagel** una forma di espressione primaria. Una componente teatrale permea tutte le sue composizioni, a partire da *Sur Scène* (1960), che inizia come una conferenza sulla crisi della musica moderna e degrada progressivamente nel *nonsense*. La musica del compositore argentino, provocatoria, piena di humour, concepita come una drammaturgia di eventi sonori, ha attinto la propria linfa dal mondo circostante, popolato da persone e da oggetti, fatto di immagini e di suoni: «la mia musica si confronta con la realtà. E l'interpretazione della realtà è sempre una nuova realtà». In alcune composizioni, riconducibili al cosiddetto genere del "teatro strumentale", l'essenza della rappresentazione musicale è data dagli oggetti sonori, con la loro materialità talvolta bizzarra, dalla loro

dislocazione nello spazio, dai gesti che servono per attivarli. Questo genere, che ha reso celebre Kagel, indaga dunque la natura tattile del suonare, e non a caso molte partiture, a partire da *Sonant* (1960), contengono non solo la notazione musicale, ma anche precise indicazioni su come "coreografare" delle sequenze di gesti. Questa curiosità per il "gesto sonante" ha accompagnato il compositore per tutta la vita, portandolo anche ad ideare, nel 1996 un «evento sportivo all'aperto arricchito musicalmente», intitolato *Eine Brise* (una brezza), definito «azione fuggitiva per 111 ciclisti». Tutto nacque dalla commissione di un lavoro per l'inaugurazione della nuova sala da concerti di Münster. Avendo scoperto che era una città piena di ciclisti, soprattutto studenti universitari, e che i posti migliori di quella sala

Mauricio Kagel
1996

EINE BRISE

Flüchtige Aktion für 111 Radfahrer

- Jedes der 111 Fahrräder verfügt über eine Klingel oder Hupe.
- Verkehrsarme Straßen bevorzugen.
- Jugendliche mit kindlichem Verhalten sollten besser nicht teilnehmen.
- Wie auf der Aufstellungsskizze vorgegeben (S. 6-7), müßte der Abstand zwischen den Fahrern etwa gleich bleiben (sowohl hinter wie nebeneinander bis ca. 1,50 m).

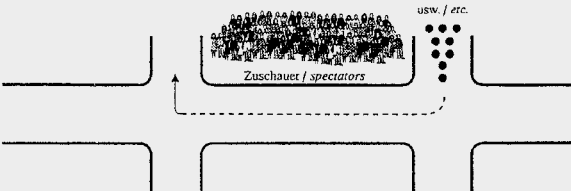
A BREEZE

Transient Action for 111 cyclists

- Each of the 111 bicycles has a bell or a horn.
- Streets with little traffic are preferable.
- Young people prone to childish behaviour should not really take part.
- As the layout sketch indicates (p. 6-7), the distance between bicycles should remain much the same (c. 1.50 meters in front and behind, and to either side).

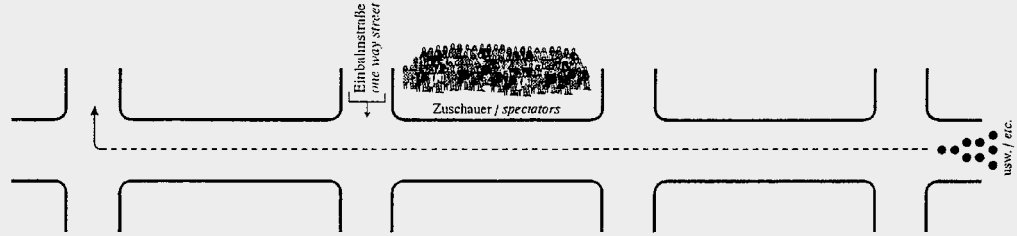
Abläufe / Procedures

Ⓐ Die Zuschauer stehen an einem Punkt versammelt. Der Parcours des Fahrradkorso ist kurz: die Radfahrer biegen um die Ecke, huschen an den Zuschauern schnell vorbei und verschwinden um die nächste Ecke.
The spectators are assembled at one point. The course for the bicycle contingent is short: the cyclists come round the corner, swish past the spectators, and disappear round the next corner.

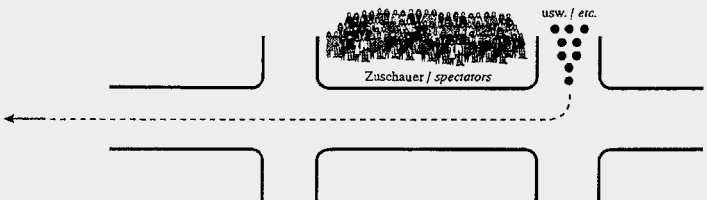


Mauricio Kagel, *Eine Brise. Fugitive action for 111 cyclists*, Editions Peters (1996).
Dettaglio dalla partitura, pag. 2

oder / or Ⓑ Die Kommittee nähert sich aus einer Geraden und biegt bei der ersten Gelegenheit ab:
The cohort approaches along a straight line, and turns off at the first opportunity:



oder / or Ⓒ Die Radfahrer biegen um die Ecke ein und verlassen die Strecke über eine Gerade:
The cyclists come round the corner and leave the location along a straight line:



Alle drei Abläufe sind auch seitenverkehrt möglich. / All three procedures can be executed the other way round.

Mauricio Kagel, *Eine Brise. Fugitive action for 111 cyclists*, Editions Peters (1996).
Dettaglio dalla partitura, pag. 3

erano stati subito assegnati ai politici locali, che in precedenza avevano sfruttato ogni occasione per ostacolare quel progetto, Kagel ebbe l'idea di creare una performance "en plein air", con ciclisti intenti a cantare, fischiare, soffiare, suonare i campanelli, un po' performance installativa («È una sorta di installazione, ma non come quelle installazioni sonore che si vedono nei musei. È un'installazione che ha a che fare con il potere dell'immaginazione»), un po' azione di protesta, quasi un *flash mob ante litteram*. Perché Kagel abbia specificato il numero di 111 ciclisti resta un mistero: nella sua ultima intervista (intitolata *Curiosity is Limitless!*) con Juan Maria Solare (allievo di Kagel a Colonia), il compositore aveva fatto riferimento alle vergini martirizzate della chiesa

di Colonia, che però nella leggenda legata alla storia di Sant'Orsola sarebbero state 11.000; ma è stato anche ipotizzato un riferimento alla Sonata per pianoforte di Beethoven op. 111, vista la consuetudine di Kagel con Beethoven. La partitura descrive graficamente la formazione che devono seguire i ciclisti nel loro percorso sulla strada (preferibilmente su strade con poco traffico, viene specificato), mantenendo distanze invariate tra loro, e una serie di regole molto precise per l'azione da svolgersi. Vengono indicati cinque brevi *pattern* musicali da eseguire (e ripetere) con precise indicazioni di ritmo, dinamica e intonazione, e tre diverse modalità di esecuzione nel passaggio davanti agli spettatori: suonando il campanello o il clacson (avvicinan-

dosi agli spettatori), fischiando e cantando (appena prima del gruppo degli spettatori), imitando raffiche di vento (quando i ciclisti si trovano davanti agli spettatori). In questo strano progetto "partecipativo" il proposito di Kagel era quello di liberare energie positive («bisogna fare *Eine Brise* con una grande libertà, e bisogna essere felici di vedere che cosa è capace di scatenare»). In effetti, tutte le volte che questa azione è stata realizzata, è riuscita a creare un'atmosfera gioiosa, coinvolgendo ciclisti di tutte le età: così raccontano, ad esempio, le cronache delle esecuzioni al Festival di Aldeburgh del 2003, e al festival del Teatro Colón di Buenos Aires, orga-

nizzato nel 2006 per festeggiare il ritorno in patria del compositore; e così dimostrano i diversi filmati presenti su youtube di esecuzioni di *Eine Brise* realizzate in varie città del mondo. A Milano l'azione fuggitiva di Kagel si svolgerà lungo un percorso disegnato intorno e all'interno di Parco Sempione, stabilendo come "punti di ascolto" dell'allegria comitiva di ciclisti alcuni luoghi di interesse storico della città, come l'Arco della Pace e Piazza Castello, il ponte delle Sirenette e il Teatro Continuo di Burri.

Gianluigi Mattiotti

Klangereignisse / Sound Events
Fünf Materialien stehen den Mitwirkenden zur Verfügung:
Five materials are available to the participants:

1. Drei Klingel- oder Hupentöne unterschiedlicher Dauer:
Three bell- or horn-sounds of different lengths:
2. Drei lange, hohe Pfeifentöne (gebunden):
Three long, high whistled notes (tied):
3. Drei lange, hohe Gesangstöne (nach der Fermate jeweils eine kurze Zäsur):
Three long, high sung notes (always with a short pause after the fermata):
4. Vier lange, hohe Flatterentöne:
Four long, high fluttertongue sounds:
5. Nachahmung von Windböen:
Imitation of gusts of wind:

Mauricio Kagel, *Eine Brise. Fugitive action for 111 cyclists*, Editions Peters (1996).
Dettaglio dalla partitura, pag. 4



Simone Beneventi e Matteo Savio, 28° Festival Milano Musica, 15 ottobre 2019, Santeria Toscana 31.
Foto di Margherita Busacca

SIMONE BENEVENTI
Percussionista

Nato a Reggio Emilia, percussionista e performer, si è esibito come solista interprete della musica del XX e XXI secolo in festival di richiamo come il Festival Aperto di Reggio Emilia, Warsaw Autumn, la Biennale di Venezia e quella di Zagabria, il Gaida a Vilnius, lo Huddersfield Contemporary Music Festival, Impuls a Graz, il Festival Manca a Nizza, Milano Musica, Traiettorie a Parma. È membro fondatore e coordinatore artistico di ZAUM_percussion, ensemble nato in seno alla residenza triennale (2018-2021) del Festival Milano Musica. È stato 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, tra cui Pierluigi Billone, Peter Maxwell Davies, Ivan Fedele, Heiner Goebbels, Helmut Lachenmann, David Lang, Riccardo Nova, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino e con ensemble europei quali Berlin PianoPercussion, Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Prometeo, Ensemble Kollektiv, Sentieri selvaggi,

Zeitkratzer, mdi ensemble. Ha suonato con orchestre prestigiose quali la Filarmonica della Scala, l'Orchestra Mozart di Claudio Abbado, la Mahler Chamber Orchestra e le orchestre della Fenice di Venezia, del Maggio Musicale Fiorentino e del Teatro dell'Opera di Roma; inoltre vanta un'ampia discografia. Ha realizzato ed eseguito dal vivo musiche originali per produzioni di danza e di teatro, per cinema muto e cortometraggi. È docente di percussioni al Conservatorio di Reggio Emilia e docente ospite all'Accademia Katarina Gurska di Madrid.

MATTEO SAVIO
Percussionista

Biografia a pag. 95



George Benjamin
Foto di Javier del Real, Teatro Real

FABBRICA DEL VAPORE LOCALE EX CISTERNE

16

DOMENICA 28 MAGGIO
ORE 19

Integrale dell'opera pianistica di George Benjamin

Erik Bertsch pianoforte

George Benjamin ⁽¹⁹⁶⁰⁾

Sortilèges (1981, 11')

Piano Figures. Ten Short Pieces (2004, 13')

1. Spell | 2. Knots | 3. In the Mirror | 4. Interruptions | 5. Song |
6. Hammers | 7. Alone | 8. Mosaic | 9. Around the Corner | 10. Whirling

Three Studies for piano.

Fantasy on Iambic Rhythm (1985, 13')

Meditation on Haydn's Name (1982, 3')

Relativity Rag (1984, 6')

Olicantus (2001, 4')

Prima esecuzione in Italia

Shadowlines. Six Canonic Preludes (2001, 15')

1. Cantabile | 2. Wild | 3. Scherzando | 4. Tempestoso |
5. Very freely. Faster but calm. Spacious and solemn | 6. Gently flowing, flexible

Piano Sonata (1978, 23')

I. Vivace

II. Lento

III. Allegro straziando

Prima esecuzione in Italia

Concerto registrato e trasmesso
in differita radiofonica da Rai Radio3

SPAZI DEL CONTEMPORANEO
in collaborazione con Fabbrica del Vapore

In collaborazione con **Piano City Milano**, **sabato 20 maggio 2023, ore 18.30**,
al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci,
è in programma la Piano Lesson di Erik Bertsch e Oreste Bossini
sull'integrale pianistica di George Benjamin
www.pianocitymilano.it

Benjamin

Il pianoforte ha accompagnato **George Benjamin** fin dalle prime composizioni. Eccellente pianista e spesso interprete dei suoi lavori, Benjamin fa parte di quei compositori/esecutori dotati di una profonda consapevolezza delle possibilità tecniche ed espressive dello strumento e del suo repertorio. La maestria della scrittura di Benjamin si rivela con tutta la sua forza nei lavori pianistici, che ne accompagnano fedelmente l'evoluzione stilistica dai primi lavori giovanili dominati da una prodigiosa immaginazione armonica, a quelli della maturità in cui la ricerca polifonica diventa protagonista. La scrittura per Benjamin è il centro del lavoro compositivo, in una dimensione quasi artigianale di cesellatura minuziosa capace di creare un mondo sonoro di grande coerenza ma allo stesso tempo misterioso e insondabile. La classicità apparente della sua musica nasconde aspetti oscuri, un universo estremamente personale in cui momenti di intima delicatezza, di lirismo avvolto da fugaci armonie, si scontrano con gesti violenti, improvvisi, in cui la materia sonora viene duramente scalfita. In Benjamin ritroviamo l'idea del pianoforte come strumento in grado di ricreare sonorità e timbri orchestrali, concezione condivisa con molti compositori del passato, ed è facile nei suoi lavori pianistici imbattersi in passaggi che ricordano le cangianti armonie delle sue partiture orchestrali. Molto è richiesto all'interprete, che deve destreggiarsi con una scrittura pianistica caratterizzata da una grande tecnica virtuosistica, innumerevoli piani sonori e complesse sovrapposizioni ritmiche. Ma la musica di Benjamin vive soprattutto di una sensibilità estrema nei confronti del fenomeno sonoro, nel quale ogni minimo dettaglio è conseguenza di fragili e intimi movimenti emotivi.

Nel 1977, durante gli studi con Olivier Messiaen a Parigi e all'età di soli diciassette anni, Benjamin inizia a comporre il suo primo lavoro importante, la *Piano Sonata*. I tre movimenti della Sonata (Vivace – Lento – Allegro straziando) sono basati su un'unica cellula motivica che si sviluppa in costante trasformazione, in una forma ciclica che evidenzia il sempre vivo dialogo di Benjamin con la grande tradizione del repertorio pianistico. Un virtuosismo esplosivo e una spiccata gestualità ritmica sono i tratti salienti della *Piano Sonata*, mentre la gestione impeccabile della grande forma è la testimonianza dell'incredibile maturità artistica e della già definita personalità del giovane Benjamin.

Sortilèges (1981), dedicato a Yvonne Loriod, sua insegnante di pianoforte a Parigi e interprete di riferimento per Messiaen, abita un universo di sonorità magiche e fantastiche in cui si può intravedere un omaggio a una tradizione del suono tipicamente francese. Dopo un breve primo movimento con funzione di introduzione e caratterizzato da un tempo lento e sospeso, il secondo movimento è dominato da grandi contrasti, in cui gesti deflagranti si alternano a momenti di dolce lirismo e ipnotiche successioni accordali.

I successivi *Three Studies* appartengono anch'essi alla prima metà degli anni '80 e appaiono più come piccole sfide compositive che classici studi dedicati ad aspetti della tecnica pianistica. *Fantasy on Iambic Rhythm* (1985) è interamente incentrata su motivi di due note in ritmo giambico (nota corta - nota lunga) dando vita a uno strabiliante virtuosismo di scrittura in cui la cellula ritmica viene manipolata nelle più disparate combinazioni all'interno di una dimensione di grande libertà espressiva propria delle fantasie pianistiche.

Composto in occasione dell'anniversario dei 250 anni dalla nascita di Haydn, *Meditation on Haydn's Name* (1982) sfrutta il tipico procedimento dell'associazione lettere/note; H-a-y-d-n diviene così si-la-re-re-sol, motivo che agisce come una sorta di bordone tenuto dal pedale tonale sopra cui si stagliano luminose linee melodiche e accordali, anch'esse derivate tramite inversioni e trasposizioni dal nome di Haydn. *Relativity Rag* (1984) presenta un vivace tema ragtime prima disarticolato da sempre più frequenti incursioni di accordi sforzati, poi dissezionato e dissolto nei suoi elementi fondamentali e infine fuggacemente ricostruito nel finale.

Dopo questa prima importante fase compositiva troviamo un'interruzione di oltre quindici anni nella produzione pianistica di Benjamin, periodo in cui lo stile del compositore londinese si trasforma profondamente anche grazie a un appassionato studio del repertorio antico, testimoniato tra l'altro dalle trascrizioni orchestrali di musiche di Johann Sebastian Bach e Henry Purcell. Questa nuova dimensione contrappuntistica trova un fondamentale approdo in *Shadowlines*, raccolta di sei preludi canonici composta nel 2001 e dedicata a Pierre-Laurent Aimard. Come in *Olicantus*, piccolo gioiello che vede la luce nello stesso anno, la tecnica del canone diviene una nuova sfida compositiva per Benjamin. I motivi tematici dei preludi di *Shadowlines* sono sottoposti a procedimenti canonici estremamente complessi, una sorta di prisma dal quale emergono strutture polifoniche di grande densità ma allo stesso tempo di essenziale trasparenza. Capolavoro di maestria compositiva, *Shadowlines* è frutto della ricerca di una scrittura assoluta, di una tensione del pensiero in cui processi sotterranei creano una misteriosa alchimia con un'espressività lirica e astratta allo stesso tempo.

Pochi anni più tardi Benjamin compone *Piano Figures* (2004), raccolta di dieci brevi pezzi dai titoli evocativi e pensati per le "mani di giovani pianisti", inserendosi così in una secolare tradizione di repertorio ispirato al mondo della gioventù. Intimamente legato al lavoro orchestrale *Dance Figures*, con cui condivide molti dei titoli, *Piano Figures* è un piccolo e meraviglioso compendio della scrittura pianistica di Benjamin, in cui le sue tipiche sonorità magiche e dalle mille sfaccettature coesistono con uno stile a tratti aforistico e con giocose componenti contrappuntistiche.

Erik Bertsch

very long
tr

Allegro straziando (♩ = 80)

Red. sempre

fff *f* *fff* *acc.*

George Benjamin, *Piano Sonata* (1978), p. 29
© 1979 Faber Music Ltd, per gentile concessione

ERIK BERTSCH

Pianista

Pianista italiano di origini olandesi, Erik Bertsch si dedica con curiosità e spirito di ricerca al repertorio contemporaneo, collaborando con compositori come George Benjamin, Marco Stroppa, Ivan Fedele, Fabio Vacchi, Alessandro Solbiati, Fabio Nieder e facendo dialogare nei suoi programmi da concerto musiche più o meno lontane nel tempo, illuminando richiami e affinità elettive inaspettati e sorprendenti.

Nel 2020 l'etichetta Kairos pubblica il suo disco d'esordio dedicato al Primo Libro delle *Miniature Estrose* di Marco Stroppa che riceve unanime apprezzamento dalla critica nazionale e internazionale ottenendo tra l'altro 5 stelle e il riconoscimento di Disco del mese per *Classic Voice* e

5 stelle per *Diapason* ("*Erik Bertsch y déploie une électrisant virtuosité*" Patrick Szersnovicz).

L'attività concertistica lo porta a esibirsi in importanti sale (Sala Sinopoli del Parco della Musica di Roma, Teatro Bibiena di Mantova, Cappella Paolina del Quirinale, Teatro Litta e Palazzina Liberty di Milano, Girton College di Cambridge, Salone dei Concerti di Palazzo Chigi Saracini di Siena, Casa della Musica di Parma...) per stagioni come Accademia Filarmonica Romana, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Rondò - Divertimento Ensemble di Milano, Traiettorie di Parma, Concerti del Quirinale, Amici della Musica di Modena, Piano City Milano, Festival Forlì Open Music, Biennale Koper, Festival Nuovi Spazi Musicali

di Ascoli Piceno, La Milanese, Festival Trame Sonore di Mantova. In più occasioni inoltre suona in diretta radiofonica per Radio3.

Conclusi gli studi con lode al Conservatorio "Cherubini" di Firenze sotto la guida di Maria Teresa Carunchio, Bertsch prosegue il perfezionamento con Alexander Lonquich (Accademia Chigiana di Siena), Enrico Pace (Accademia di Musica di Pinerolo) e per la musica da camera con Carlo Fabiano (Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma). Importante per l'approfondimento del repertorio contemporaneo è stata la guida di Maria Grazia Bellocchio e di Pierre-Laurent Aimard e Tamara Stefanovich.

George Benjamin, *Shadowlines* (2001), p. 20 (dettaglio)
©2004 Faber Music Ltd, per gentile concessione

Georges Aperghis
Foto di Kai Bienert



György Ligeti



Márton Illés



Martin Smolka
Foto di Jaromír Typlt

TEATRO ALLA SCALA

17-18

MERCOLEDÌ 31 MAGGIO

RIDOTTO DEI PALCHI A. TOSCANINI
ORE 19

Michele Marco Rossi violoncello

Georges Aperghis (1945)

Obstinate (2017-2022, 7')

Prima esecuzione in Italia della versione per violoncello solo

Martin Smolka (1959)

Like Ella (2018, 10') Due studi per violoncello solo

Prima esecuzione in Italia

Cyörgy Ligeti (1923 - 2006)

Sonata (1948-1953, 8') per violoncello solo

TEATRO ALLA SCALA

ORE 20

SWR Vokalensemble

Yuval Weinberg direttore

Concerto trasmesso
in diretta radiofonica
da Rai Radio3

Cyörgy Ligeti (1923-2006)

Temetés a tengeren (1943, 3')

Prima esecuzione in Italia

Hortobágy (1952, 6')

Pletykázo asszonyok (da *Két kánon*) (1952, 2')

Pápainé (1953, 4')

Éjszaka (1955, 4')

Reggel (1955, 2')

Márton Illés (1975)

Chorrajzok (2022, 15') per 24 voci

da poesie di Árpád Tóth (1915/1916) per 24 voci (2022/2023)

Sötét szín izzik / Splende l'oscurità

Láz, dühök, kínok / Febbre, rabbia, angoscia

Buja szagok örvényével forog / In un turbine di odori voluttuosi

Prima esecuzione in Italia

Cyörgy Ligeti (1923-2006)

Lux Aeterna (1966, 8') per 16 voci

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (1982, 12') per coro misto a cappella

Martin Smolka (1959)

Sicut nix. Tre canti per coro (2019-20, 20')

I. Murmuring Morning / II. Feathery Flakes / III. Wings of Wind

Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con

Teatro alla Scala

SWR Südwestrundfunk

sponsor istituzionale

INTESA  SANPAOLO

I mille volti dell'ostinata ostinazione

Tre giorni fa, il 28 maggio 2023, cadeva il centesimo anniversario di nascita di **György Ligeti**, un gigante del repertorio contemporaneo che ha saputo con le sue numerose metamorfosi cogliere il respiro di quel Novecento irrequieto, in continua ricerca dell'equilibrio tra la pressante tensione verso il nuovo e la profonda necessità di comunicare attraverso il suono. L'appuntamento di questa sera festeggia il compositore ungherese con due titoli: si comincerà con l'eccezionale carica interpretativa del violoncellista Michele Marco Rossi, che si cimenterà con la *Sonata per violoncello*, composta a Budapest da un Ligeti appena diplomato. In seguito, sarà lo SWR Vokalensemble diretto da Yuval Weinberg a presentare un articolato affresco a più voci, che tragherà il pubblico da quel mondo della robusta e giocosa vocalità delle composizioni corali del periodo ungherese ai più raffinati ingranaggi contrappuntistici della *Klangfarbenkomposition* vocale del periodo successivo (*Lux aeterna* e *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*).

Scaturita da un doppio legame d'amore per la scrittura polifonica per archi (qui dai toni popolarissimi ungheresi) di Johann Sebastian Bach e per la giovane violoncellista Annus Virányi, destinataria del primo movimento (*Dialogo*) per lei composto nel 1948, la *Sonata* venne completata solo nel 1953 con l'aggiunta del secondo movimento (*Capriccio*) in seguito alla richiesta di un'altra violoncellista, Vera Dénes, che ne fece anche la prima esecuzione (purtroppo solo davanti alla commissione che ne doveva approvare l'esecuzione pubblica, fatto che non avvenne a

causa della troppa modernità del *Capriccio*, la cui struttura architettonica in forma sonata non era sufficiente a compensare il virtuosismo paganianesimo filtrato da un linguaggio fortemente cromatico). Sarà solo con la prima esecuzione parigina nel 1983 da parte del violoncellista Manfred Stolz che questo brano inizierà ad entrare stabilmente nel repertorio, specie in programmi concertistici che lo vedono dialogare con opere del passato. Tuttavia, grazie all'audace tematismo unito all'idiomaticità del gesto strumentale, già alle soglie dell'espressione timbrica di quell'incriminato *Capriccio*, la *Sonata* riesce ad allacciare anche rapporti con intuizioni sonore più recenti, come quella espressa in *Obstinate* di **Georges Aperghis**.

Si apre infatti con questo ostinato tentativo di dominare la tensione delle corde del violoncello l'esibizione di Michele Marco Rossi, destinatario della versione per violoncello di *Obstinate*. Il brano, composto nel 2017 per contrabbasso, è stato rielaborato dal compositore in modo tale da mantenere la sfida originaria di gesti strumentali "ripetuti, furiosi e instancabili" che abitano un mondo sonoro frenetico, striato da incursioni vocali dello strumentista in modo da scalfire il tempo musicale in *pattern* irregolari, ma ben ritmati di meticolosi movimenti microtonali. In questo brano la voce dunque partecipa alla costruzione del vorticoso virtuosismo dell'articolazione microtonale ossessiva, che trova il suo compimento nella conquista del contatto continuo delle dita con la corda che si manifesta nel gesto del glissato finale, una sorta di trasfigurazione quasi dionisiaca ma decisa (la dinamica rimane in *ff*) dell'esplorazione dello spazio sonoro.

In un modo del tutto diverso la voce è centrale anche per la poetica del compositore ceco **Martin Smolka** (classe 1958), che il pubblico italiano ha l'occasione di incontrare (dopo il magnifico *All is Ceiled* per soprano, contrabbasso e live electronics, co-commissionato dal Festival l'anno scorso) con ben altre due prime esecuzioni italiane. Il primo brano è *Like Ella* (2019), due movimenti per violoncello solo che come molti altri brani del compositore, nasce dall'intensità di un'immagine, in questo caso un'immagine sonora, ovvero la voce di Ella Fitzgerald. "Il suono del violoncello in questo brano dovrebbe essere nebbioso come la voce di Ella Fitzgerald. Dolce, morbido e piacevole, ma allo stesso tempo leggermente rauco, fruscante, sporco" specifica l'autore nelle note all'esecuzione, prima della accurata descrizione dei gesti necessari per ottenere gli armonici naturali (singoli, doppi o tripli) di cui è formato il brano. Come in molte altre sue composizioni costruite su un'opposizione binaria, Smolka crea un mondo di suoni che popolano il primo movimento (isolati e lasciati vibrare in una sorta di "aureola permanente" e dal colore "nebbioso" ottenuto dall'arco usato con la tecnica del flautando e sempre sul tasto) che vengono poi osservati (nel movimento seguente) attraverso una lente capace di esaltarne l'ombra, qui ottenuta mediante l'uso dell'unisono sulla doppia corda, che gesto dopo gesto esperisce varie forme di sdoppiamento, fino al ritorno a un suono più "corporeo" del primo movimento. Un'atmosfera incantata e statica di uno scenario invernale – così come descritta da Henry David Thoreau nella *Passeggiata d'Inverno*, oppure nei pochi passi biblici dedicati alla neve (nel testo tratto dai Salmi nella traduzione di King Jams Version) – rappresenta il sostrato poetico per *Sicut Nix* (2019-2020), tre canti per coro con il quali si chiuderà il concerto di SWR Vokalensemble. Una scrittura "tutti divisi" di ligetiana memoria,

dove 24 parti reali sono comprese in uno spazio di un'ottava (dal mi^2 - mi^3) che viene impiegata per creare un flusso continuo di colore vocale, con dinamiche al limite di udibilità, increspato quasi onomatopeicamente da poche parole ripetute come *murmuring morning* oppure *snow lies, all snow*. Sarà il secondo movimento (*Feathery Flakes*) a introdurre nella ripetizione ostinata dei frammenti testuali una sensazione di movimento, grazie all'introduzione delle pause tra una frase e l'altra e soprattutto per mezzo di un'articolazione ritmico-accentuativa chiaramente percettibile, quasi minimalista, in un processo di graduale accelerazione delle ripetizioni e di progressivo innalzamento del registro. Conquiste, queste che sfoceranno nel terzo movimento (*Wings of Wind*) in vere e proprie volate di vento, tradotte quasi madrigalisticamente in ampie frasi cantabili di grande estensione, dove il coro è messo a dura prova sia in termini di registro che d'intonazione.

E se di tenuta del coro si parla, allora le opere corali del periodo ungherese di **György Ligeti** non sono da meno, a cominciare dal possente *Temetés a tengeren* (1943), brano composto durante gli anni di studio presso l'Accademia "Franz Liszt" di Budapest, rimasto inedito fino al 2021 ed entrato solo molto recentemente nel repertorio grazie proprio al SWR Vokalensemble, che lo ha registrato insieme al resto della produzione corale di Ligeti (SWR 19128 CD del marzo 2023) e che lo presenterà questa sera per la prima volta al pubblico italiano. Questa composizione, come la maggior parte della produzione corale ungherese, presenta una originale convivenza tra elementi della coralità popolare – sia essa derivata dall'armonizzazione dei canti popolari veri e propri, come *Hortobágy*, sia dalla parafrasi dello stile perfettamente assimilato, come nel caso dei brani eseguiti questa sera tra

cui la toccante ballata *Pápainé* –, ed elementi più sperimentali tesi alla trasformazione del linguaggio modale, l'unico che poteva garantire ai compositori il superamento dell'esame da parte della commissione zdanoviana e il mantenimento dello status di compositore. Questa difficile ricerca del punto di equilibrio si manifesta nelle opere della fine degli anni Quaranta, in una scrittura vicina allo stile di Bartók e Kodály, che all'inizio degli anni Cinquanta presenta già numerosi elementi stilistici sempre più noncuranti delle direttive del realismo socialista. Uno degli espedienti più efficaci e di cui gli studiosi hanno indagato le molteplici potenzialità, è sicuramente la scrittura imitativa a canone che troviamo sia in *Pletykázo asszonyok* (1952), il secondo dei *Két kánon*, ma anche e soprattutto nel coraggioso *Éjszaka* (1955). Costruiti entrambi sullo stesso procedimento di una frase melodica ascendente per gradi che viene imitata a canone (ravvicinato) dalle diverse voci, i due brani ne manifestano due livelli di complessità differenti: ciò che in *Pletykázo asszonyok* viene sperimentato timidamente a causa del numero ridotto delle voci (solo quattro), in *Éjszaka* esplose in tutta la sua potenzialità, dato che l'entrata ravvicinata delle otto parti corali crea, a partire da un soggetto semplice e diatonico (una scala ascendente appunto), un cluster diatonico che viene ripetuto in modo ostinato fino al raggiungimento della massima intensità. È questo che causa l'implosione finale su un cluster pentatonico sui "tastini", tenuto e in *pianissimo*: un'opposizione esplorata innumerevoli volte da Ligeti durante quel periodo anche in opere strumentali. Un'altra caratteristica della scrittura vocale ligetiana coeva, che ritornerà in modo preponderante verso la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, è l'uso degli ostinati di tipo meccanico, spesso basati sulla ripetizione ossessiva di una parola sola (come *jönnek* [stanno arrivando] di *Temetés a tengeren*, *esik* [cade] di *Hortobágy*, *üti már* [din don campana] di *Reggel*). Dopo la catartica fase di della scrittura timbrica basata sulla tecnica della cosiddetta micropolifonia, costituita da canoni ravvicinati di molte voci incastonate in un

unico colore cangiante, che raggiunge il suo apice espressivo con *Lux aeterna* (1966), brano che cambia la storia della scrittura corale contemporanea in modo irreversibile, Ligeti espande in diverse opere strumentali (come *Kammerkonzert* e il *Secondo quartetto*) proprio questa idea del movimento meccanico, già presente nelle opere del periodo ungherese e che è uno dei principali elementi costruttivi anche delle *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982). Singole parole o immagini tratte liberamente da tre evocative poesie di Hölderlin (*Hälfte des Leben*, *Wenn aus der Ferne*, *Abendphantasie*) si fanno portatrici di articolati ingranaggi imitativi a 16 parti corali, che realizzano un'immagine sonora tanto cara a Ligeti come quella di caleidoscopio: piccoli frammenti in continuo movimento che si combinano tra di loro generando strutture dalle spiccate qualità geometriche, a volte staticamente brulicanti a volte drammaticamente frastagliate, memorie delle più impegnative pagine corali ligetiane del *Dies irae* del *Requiem*, sia in termini di un andamento per contrasti, sia per l'uso audace dei registri estremi.

E sembra collocarsi nella scia della migliore tradizione ligetiana anche l'imponente *Chorrajzok* per 24 voci dell'ungherese **Márton Illés**, in cui lo stile "meccanico" unito alla ripetizione ostinata ora rivestita delle più innovative tecniche vocali (glissati articolati, parlato senza voce, intonazione microtonale, complessa articolazione ritmica, ecc.) raggiunge livelli di complessità esecutiva davvero significativi. Viene qui resa viva e abitata una dimensione di cui ancora non abbiamo fatto accenno ma che il pubblico potrà sperimentare in modo travolgente: quella dello spazio. I movimenti delle voci, così come già parzialmente emersi nei brani precedenti, in *Chorrajzok* acquisiscono senso se pensati non solo nel tempo, ma soprattutto nello spazio che si crea e ricrea con sempre nuovi rapporti, colori e giochi prospettici in un'esperienza d'ascolto immersiva creata dalle sole voci umane.

Ingrid Pustijanac

SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART

L'SWR Vokalensemble di Stoccarda è uno dei cori professionali internazionali più importanti. Fondato quasi 75 anni fa, l'ensemble continua a dedicarsi all'esecuzione esemplare e allo sviluppo della musica vocale con passione e con una competenza vocale ai massimi livelli. La cultura del suono strumentale e la flessibilità vocale e stilistica del coro incantano non solo il pubblico dei concerti di tutto il mondo, ma anche i compositori.

Dal 1946, la SWR ha commissionato diverse composizioni all'anno per il suo coro. L'ensemble ha eseguito in anteprima oltre 250 nuove opere corali, tra cui pezzi di Ondřej Adámek, Mark Andre, Nikolaus Brass, Adriana Hölszky, Mauricio Kagel, Hanspeter Kyburz, Heinz Holliger, Isabel Mundry, Enno Poppe, Rebecca Saunders, Martin Smolka, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Samir Odeh-Tamimi e Vito

Zuraj. Oltre alle esecuzioni di musica contemporanea, l'SWR Vokalensemble si dedica principalmente a impegnative opere corali del periodo romantico e classico moderno. I Direttori principali Marinus Voorberg, Klaus Martin Ziegler e Rupert Huber hanno avuto in passato un'influenza decisiva sul SWR Vokalensemble. In particolare, Rupert Huber ha plasmato il suono tipico dell'ensemble, caratterizzato da una grande perfezione nell'articolazione e nell'intonazione. Dal 2003 al 2020, Direttore artistico dell'ensemble è stato Marcus Creed. Sotto la sua guida il coro ha prodotto più di trenta CD, con opere di György Kurtág, Heitor Villa-Lobos, Elliott Carter, Charles Ives, Paul Hindemith, Luigi Nono, Wolfgang Rihm e Kaija Saariaho e numerose opere corali moderne provenienti dall'America, dalla Russia, dal Giappone e da molti Paesi europei.

Il coro ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Preis der deutschen Schallplattenkritik, l'ECHO Klassik, il Diapason d'Or, Le Choc de la Musique e il Grand Prix du Disque. Nel 2011 gli è stato conferito l'Europäischer Chorpreis della Kulturstiftung Pro Europa per il suo impegno pionieristico a favore della diffusione della musica vocale contemporanea.

A partire dalla Stagione 2020-2021, Yuval Weinberg è diventato Direttore principale dell'ensemble.



Yuval Weinberg e SWR Vokalensemble,
31° Festival Milano Musica, 11 giugno
2022, Chiesa di San Marco

YUVAL WEINBERG
Direttore principale del
SWR Vokalensemble Stuttgart

Nato a Tel Aviv. ha sviluppato una passione per la musica vocale sin all'età di otto anni, quando è entrato a far parte di un coro di voci bianche con cui provava tre volte alla settimana. Dopo la maturità e il servizio militare, ha iniziato a studiare canto e direzione d'orchestra a Tel Aviv. Negli anni seguenti, personalità come Jörg-Peter Weigle alla Hochschule für Musik "Hanns Eisler" di Berlino e Grete Pedersen all'Accademia Musicale Norvegese a Oslo hanno avuto un'influenza formativa sul suo sviluppo artistico. Ha poi ottenuto una borsa di studio per il Dirigentenforum des Deutschen Musikrates e ha vinto numerosi premi in concorsi internazionali, tra cui il premio speciale della giuria al Concorso per giovani direttori di coro a San Pietroburgo nel 2013, il primo premio al Concorso per direttori di coro a Breslavia nel 2014, il Gary Bertini Award for young Israeli conductors nel 2015 e nel 2016, e, insieme al NOVA Chamber Choir di Oslo, il primo premio al Concorso internazionale per cori da camera di Marktoberdorf nel 2017.

Dal 2015 al 2017 è stato Direttore principale del NOVA Chamber Choir e del National Youth Choir of Norway. Dal 2019 è Direttore ospite principale del Norske Solistkor e Direttore artistico dell'EuroChoir. Nella primavera del 2018 ha debuttato con l'SWR Vokalensemble di Stoccarda. Subito dopo, i membri del Vokalensemble lo hanno eletto come loro futuro Direttore principale, incarico che ha assunto a partire dalla Stagione 2020-2021. Sin dal suo concerto inaugurale nel novembre 2020, con opere di Johannes Brahms, Olivier Messiaen e Ørjan Matre, ha mostrato il carattere che intendeva dare al proprio mandato. Convinto che la musica corale, compresa quella contemporanea, dovrebbe avere un posto fisso nella vita quotidiana delle persone, il suo programma comprende l'esecuzione di opere chiave del XX e XXI secolo, l'istituzione di nuovi formati di concerto in luoghi insoliti e una grande espansione di tutte le attività online del Vokalensemble.

György Ligeti

Temetés a tengeren

Breton parton sújt majd az álom
S alszunk fehérén és halottan
Tengeres, téli, szürke tájon.

Jönnek erős, breton legények
és főkötös, komoly, szűz leányok
És fölzeng egy bús, istenes ének.

Köd és zsolozsma. Zúg a tenger
Vörös bárkára visznek minket
Könnyel, virággal, félelemmel.

S téli orkán vad szele dobban,
Vörös bárkánk tengerre vágat
s futunk fehérén és halottan.

Endre Ady

Hortobágy

Kiszáradt a tóból mind a sár, mind a víz,
a szegín barom is csak a pásztorra níz;
Istenem, teremtőm, adj egy csendes esőt.
A szegín jószágnak jó legelő mezőt,
a szegín bojtárnak hú, igaz szeretőt.

Esik eső, esik, a lovam kinn ázik,
sallangos kantárja hej, de nagyon ázik!
Esik eső, esik, nem lehet elbúni:
Ezt a szilaj mínest szélnek kell fordítani.

Es a hideg eső, rakáson a gulya,
rí a veres bornyú, bóg az ídesanyja.
Sér a veres bornyú, bóg az ídesanyja.
Bort iszik a gulyás számadó bojtárja.

Még azt mondják, nincs asztalom, székem.
Hercegnének nincs olyan, mint nékem.
Mindenem van, amire szükségem,
Van egíssig, ahhoz elesígem.

Sepoltura nel mare

Il sonno ci coglierà sulla costa bretona
e dormiremo, bianchi e morti,
in un grigio paesaggio marino invernale.

Arriveranno forti ragazzi bretoni
e serie ragazze con le loro cuffie
e canteranno un triste canto sacro.

Nebbia e canti. Il mare ruggirà,
ci porteranno su un barcone rosso
con lacrime, con fiori e con paura.

Venti selvaggi di tempesta muggieranno,
il nostro barcone rosso salperà verso il mare
e noi correremo, bianchi e morti.

Hortobágy

Nel lago si sono prosciugati fango e acqua,
i poveri animali guardano il pastore.
O Dio, mio creatore, dammi una pioggia tranquilla,
un buon pascolo alle povere bestie,
e una fedele innamorata al pastorello.

Piove, piove, fuori il mio cavallo è tutto bagnato,
i nastri delle sue briglie sono zuppi!
Piove, piove, non c'è un posto per ripararsi,
devi liberare questo cavallo selvaggio.

Cade una pioggia fredda, il bestiame è ammassato,
Il vitello rosso piange, sua madre muggisce,
Il vitello rosso piange, sua madre muggisce,
Il garzone del mandriano beve vino.

La gente dice che non ho tavolo né sedia.
Nemmeno una principessa ha quello che ho io.
Ho tutto quello che mi serve,
ho la salute e il cibo.

Magamban is helyin van a lílek,
e világon senkitül se félek,
Megeszem a jó heti kenyeret.
Főzelíket, szalonnát eleget.

Ha látom a fergegeteg idejit,
begyűröm a süvegem tetejit.
Csak úgy nízem az üdőt alúla,
még a jég is visszapattan rúlla.

Ha felkelek magam megfrissítve,
Elballagok danolva, füttyölve.
Gulyámat sétálva legeltetem,
az itató felé téregetem.

Vízmeríssel mozgatom testemet,
megújítja vízmerís életemet.
Majd szalonnát sütök vacsorára,
ótán gyújtok tűz mellett pipára.

Azír, hogy én ily könnyesen ílek,
szíp színt, erőt mással nem cserélek.
Ha valaki nem hiszi ezt nékem,
Jöjjék véllem birkózni a gyepen.

Es az eső, fú a szél,
hull a fáról a levél, csuhajja!
Káromkodik a juhász,
hogy a juha széjjel mász, csuhajja!

Ha nem esik, nem fú szél,
sej, a juhász vígan él, csuhajja!
Iszik, eszik kedvire,
nem romlik el a vére, csuhajja!
Estére, ha teheti,
szeretejét öleli, csuhajja!
Így a juhász vígan él,
fél világgal nem cserél, csuhajja!

Ó, te zsíros Kánahán,
Hortobágnak mellyíke, csuhajja!
De sok magyar legínnek
ídesanyja lettél te, csuhajja!
Kenyeret adsz kezibe,
pízt adsz az erszinyibe, csuhajja!
Úgy ereszted útjára,
nyalka legín módjára, csuhajja!

Nella mia anima c'è posto,
non ho paura di nessuno al mondo.
Mangio il buon pane della settimana,
e pancetta ne ho quanta ne voglio.

Quando vedo la tempesta avvicinarsi,
mi calo il cappello sulla testa,
e da lì sotto guardo il tempo,
anche il ghiaccio rimbalza sul mio cappello.

Quando mi alzo, rinfrescato,
mi incammino, cantando e fischiando,
pascolo il mio gregge, camminando,
e lo spingo all'abbeveratoio.

E poi mi muovo per attingere acqua,
attingere acqua mi dà nuova vita.
Poi friggo un po' di pancetta per la cena,
e accendo la pipa accanto al fuoco.

Dato che ho questa bella vita,
non cambierei aspetto e forza con nessuno.
E se qualcuno non ci crede
venga pure sul prato a far la lotta.

Cade la pioggia, il vento soffia,
le foglie cadono dagli alberi, ehi
Il pastore sta imprecando,
si son disperse le sue pecore, ehi!

Quando non piove e non soffia il vento,
il pastore vive felice, ehi!
Mangia e beve a suo piacimento,
non si fa cattivo sangue, ehi!
Di notte, se può
abbraccia la sua amante, ehi!
Così il pastore vive contento,
non farebbe cambio con nessuno, ehi!

Oh, tu generosa Canaan
sull'Hortobágy, ehi!
Sei la madre
di tanti ragazzi ungheresi, ehi!
Hai messo pane nelle loro mani
e denaro nelle loro borse, ehi!
È così che li mandi per il mondo,
come si addice a questi bei ragazzi, ehi!

Pletykázó asszonyok da *Két kánon*

Juli néni, Kati néni -
letye petye lepetye
Üldögélnek a sarokba,
jár a nyelvük mint a rokka,
letye petye lepetye!

Hallotta, hogy letyepetye?
Ne mondja!
Mit szol, letyepetye, petyeletyepetye? -
Hallatlan!

Bárki inge, rokolyája,
Letyepetye lepetye,
lyukat vágnak közepébe,
Kitűzik a ház elébe,
jajj! Jajj! Jajj!
letyepetye lepetye,
petyeletyepetye.

Sándor Weöres

Pápainé

Jaj de széles, jaj de hosszú ez az út,
kiön ez a kilenc betyár elindult,
Kilenc betyár, kilenc fegyver a vállán,
úgy sétálnak Pápainé udvarán.

“Pápainé, adjon Isten jó estét!”
“Fogadj Isten, kilenc betyár, szerencsét!”
“Pápainé, ne kívánjon szerencsét,”
„Mért?”
még az éjjel nagy kés járja a szivét!”
Jaj!

“Marcsa lányom, szaladj le a pincébe,
hozzál föl bort az aranyos iccébe!”
“Pápainé, nem köll nekünk a bora,
még az éjjel piros vérét kiontja!”
Jaj!

Donne pettegole da *Due Canoni*

Zia Giulia, zia Cate,
bla bla bla
sedute in un angolo,
le loro lingue non stanno zitte un attimo,
bla bla bla!

Hai sentito quel blablablà?
Non è possibile!
Che dici, blablablà?
Incredibile!

Tagliano, tagliano, quelle lingue
bla bla bla,
un buco nel vestito di chiunque
e glielo appendono davanti a casa.
Ahi, ahi, ahi!
Bla bla bla
blablablà!

La signora Pápai

Oh, quanto è larga, quanto è lunga la strada,
che presero i nove banditi;
nove banditi, con nove fucili in spalla,
si avviano verso la casa della signora Pápai.

“Signora Pápai, Dio ti dia una buona serata!”
“Salute a voi, nove banditi, con buona fortuna!”
“Signora Pápai, non augurare buona fortuna.”
“Perché?”
“Perché stanotte un coltello ti trapasserà il cuore.”
Ahimè!

“Marcsa, figlia mia, corri in cantina,
porta del vino nel calice d'oro!”
“Signora Pápai, non vogliamo il tuo vino,
perché stanotte il tuo rosso sangue sarà versato!”
Ahimè!

Pápainé kiszaladt az udvarra,
a két kezét a fejére kapcsolta.
"Jaj, Istenem! Bocsásd meg a bűnömet! Kilenc
betyár veszi el életemet!"

Megkésült már a hetényi nagy ucca, Pápainét
most viszik végig rajta;
fekete a temetőnek kapúja,
Pápainé, nem jöhetsz vissza soha.

(Ballata popolare ungherese)

Éjszaka

Rengeteg tövis,
rengeteg csönd!
én csöndem:
szívem dobogása!
Éjszaka.

Sándor Weöres

Mattina

Már üti – üti már.
a torony a hajnalban!
Az időt bemeszeli a korai kikeriki:
Reggel van! Már üti már! Reggel!

Sándor Weöres

Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis, Domine;
cum Sanctis tuis in aeternum
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

La signora Pápai corse in cortile,
e si strinse la testa tra le mani,
"Oh, mio Signore! Perdona i miei peccati.
Nove banditi mi vogliono ammazzare!"

La strada principale di Hetény è già pronta,
stanno portando la signora Pápai alla sua tomba;
nero è il cancello del cimitero,
signora Pápai, forse non tornerai mai più.

Notte

Tante spine,
tanto silenzio!
Il mio silenzio:
il battito del mio cuore.
Notte.

Mattina

Batte, sta già battendo
il campanile all'alba!
Il chicchirichì del gallo segna il tempo.
È mattina! Sta già battendo! Mattina!

La luce eterna

La luce eterna splenda per loro, o Signore,
con i tuoi santi in eterno
poiché tu sei misericordioso.
L'eterno riposo dona loro, o Signore
e splenda per loro la luce eterna.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin

1. Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängest
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
[Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.]

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

2. Wenn aus der Ferne (Fragment)

Wenn aus der Ferne, da wir geschieden sind,
Ich dir noch kennbar bin, [die Vergangenheit
O du Theilhaber meiner Leiden!
Einiges Gute bezeichnen dir kann,]

So sage, wie erwartet die Freundin dich?
In jenen Gärten, da nach entsezlicher
Und dunkler Zeit wir uns gefunden?
[Hier an den Strömen der heiligen Urwelt.

Das muß ich sagen, einiges Gutes war
In deinen Bliken, als in den Fernen du
Dich einmal fröhlich umgesehen
Immer verschlossener Mensch, mit finstrem

Aussehn.] Wie flossen Stunden dahin, wie still
War meine Seele über der Wahrheit daß
Ich so getrennt gewesen wäre?
[Ja! ich gestand es, ich war die eine.

Wahrhaftig! wie du alles Bekannte mir
In mein Gedächtniß bringen und schreiben willst,
Mit Briefen, so ergeht es mir auch
Daß ich Vergangenes alles sage.]

1. Metà della vita

Con gialle pere scende
E folta di rose selvatiche
La terra nel lago,
Amati cigni,
E voi ubriachi di baci
Tuffate il capo
Nell'acqua sobria e sacra.

Ahimè, dove trovare, quando
È inverno, i fiori, e dove
Il raggio del sole,
E l'ombra della terra?
I muri stanno
Afonni e freddi, nel vento
Stridono le bandiere.

2. Se dalla lontananza... (Frammento)

Se dalla lontananza, poiché siamo divisi,
Mi riconosci ancora, se il passato
A te, che hai diviso i miei dolori!
Un bene ti può indicare ancora,

Dimmi, come potrà attenderti l'amica
In quei giardini dove noi ci troveremo
Dopo un atroce tempo oscuro,
Sui fiumi di questo sacro mondo antico?

Questo ho da dire: un bene era
Nei tuoi sguardi, quando nelle lontananze
Per una volta lieto ti volgesti,
Uomo sempre chiuso, dal cupo

Aspetto. Come dileguarono le ore, come quieta
Poté la mia anima restare quando fui certa
Che da te divisa sarei stata?
Sì, lo confessai, fui tua.

In verità! Come tutto il noto
Mi scriverai, per ricordarmelo,
Così a me accadrà
Che tutto ti dirò il passato.

Wars Frühling? war es Sommer? die Nachtigall
Mit süßem Liede lebte mit Vögeln, die
Nicht ferne waren im Gebüsche
Und mit Gerüchen umgaben Bäum' uns.

[Die klaren Gänge, niedres Gesträuch und Sand
Auf den wir traten, machten erfreulicher
Und lieblicher die Hyacinthe
Oder die Tulpe, Viole Nelke.

Um Wänd und Mauern] grünte der Epheu, grünt'
Ein seelig Dunkel hoher Alleen. Oft
Des Abends, Morgens waren dort wir
Redeten manches und sahn uns froh an.

[In meinen Armen lebte der Jüngling auf,
Der, noch verlassen, aus den Gefilden kam,
Die er mir wies, mit einer Schwermuth,
Aber die Nahmen der seltnen Orte

Und alles Schöne hatt' er behalten, das
An seeligen Gestaden, auch mir sehr werth
In heimatlichen Lande blühet
Oder verborgen, aus hoher Aussicht,

Allwo das Meer auch einer beschauen kann,
Doch keiner seyn will, Nehme vorlieb, und denk
An die, die noch vergnügt ist, darum,
Weil der entzükende Tag uns anschien,

Der mit Geständniß oder der Hände Druck
Anhub, der uns vereinet.] Ach! wehe mir!
Es waren schöne Tage. Aber
Traurige Dämmerung folgte nachher.

[Du seiest so allein in der schönen Welt
Behauptest du mir immer, Geliebter! das
Weist aber du nicht,]

Fu primavera? estate? l'usignolo
Con dolce canto visse insieme a uccelli che
Non erano lontani tra i cespugli
E ci avvolgevano gli alberi di aromi.

I chiari sentieri, tra arbusti e sabbia
Su cui andavamo rendevano più allegri
E amorevoli i giacinti
O il tulipano, il garofano, la viola.

Su pareti e muri era verde l'edera, verde
L'oscurità beata di maestosi viali. Spesso
Di sera, di mattina vi passeggiavamo
Parlando molto guardandoci lieti.

Tra le mie braccia riviveva il giovane
Che, derelitto, era giunto da campi
Che mi mostrava con malinconia,
Ma i nomi dei più rari luoghi

E tutto bello serbava, che
Sulle rive beate, anche a me molto care,
Fiorisce sulla terra natale,
O celato, da più alta veduta,

Dove si può anche contemplare il mare,
Ma nessuno vuole esserci. Accontentati e pensa
A lei che è ancora lieta
Poiché per noi rifulse il giorno d'estasi,

Che iniziò col confessarci o col premerci la mano
Che ci ha unito. Ma ahimè!
Erano giorni belli. Ma
Seguì un triste crepuscolo.

Che tu nella bellezza del mondo sia solo
Sempre mi ripeti, amato! Ma
Non sai,

3. Abendphantasie

[Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Heerd.
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren igt die Schiffer zum Hafen auch,
In fernen Städten, fröhlich, verrauscht des Markts
Geschäft'ger Lärm; in stiller Laube
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh' und Ruh'
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?]

Am Abendhimmel blühet der Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb' und Laid'! –
Doch, wie verscheucht von thöriger Bitte, flieht
Der Zauberer; dunkel wird's und einsam
[Unter dem Himmel, wie immer, bin ich –]

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt
Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja,
Du ruhelose, träumerische!
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

Friedrich Hölderlin

[Il testo tra parentesi non è stato inserito nella
composizione]

3. Fantasia della sera

Siede tranquillo il parco contadino all'ombra
Della sua capanna, acceso è il focolare.
Con i suoi tocchi la campana a sera
Accoglie il viandante nel pacifico borgo.

Fanno ritorno al porto i naviganti
Nelle città lontane, lieto si dissolve l'alacre
Clamore del mercato; nella pergola quieta
Splende agli amici la cena conviviale.

Dove, dove andare? Vivono i mortali
Di compenso e lavoro; alternando fatica e riposo
Tutto ha gioia; perché a me solo
Non si placa il pungolo nel petto?

Nel cielo della sera sboccia una primavera;
Fioriscono innumerevoli le rose e tranquillo appare
Il mondo dorato; prendetemi laggiù
Nuvole purpuree! e lassù vogliano

In luce e vento dissolversi amore e pena! –
Ma, come fugato dall'empia preghiera, l'incanto
Dilegua; si fa buio e solo
Sotto il cielo, come sempre, restò –

Vieni, ora, riposo soave! troppo desidera
Il cuore; ma infine ti spegnerai, giovinezza!
Sognatrice senza pace!
Poi la vecchiaia è placida e serena.

(Traduzione di Luigi Reitani)

Màrton Illés
Tóth Árpád

Sötét szín izzik

Sötét szín izzik, vékony vonal indul,
Az ébredő kert formát bontogat,
Az ében tömbökből merengve mintáz
A halk fény rózsaujja lombokat...

Láz, dühök, kínok

Láz, dühök, kínok, nyomorúság,
Genny, könny, vér, sebek,
Hörgések, öklök, ájult tusák,
Segítség! Segítsetek!

Gyáva a vágy, fut az öröm,
Keserű a csók, dermedt a kéz,
Szakíts, fog, tépj, köröm,
Üvölts, örület, zokogj, szenvedély.

Füst, tűzvész, romok...

Buja szagok örvényével forog

Buja szagok örvényével forog
A lég, és enyhe sodra már fullasztó,
Torkunkra..... láthatatlan lasszó,
Édes szorítás, tündéri hurok.
Kíáltana a zsidbadó torok,
Ám illatok közt elalél a vak szó...

Splende l'oscurità

Splende l'oscurità, inizia una linea sottile,
destandosi il giardino prende forma,
le rosee dita della silenziosa luce tracciano
fogliame onirico da blocchi neri come l'ebano.

Febbre, rabbia, angoscia

Febbre, rabbia, angoscia, miseria,
pus, lacrime, sangue, ferite,
rantoli, pugni, svenimenti,
aiuto! Aiutatemi!

Vile è la brama, fugga la gioia,
amaro è il bacio, gelido il piacere,
strappa, dente, lacera, unghia,
urlo, follia, sghiozzo, passione.

Fumo, fuoco, rovine...

In un turbine di odori voluttuosi

In un turbine di odori voluttuosi l'aria
vortica, e la lieve corrente soffoca
la nostra gola... lazo invisibile,
trappola fatata che dolcemente stringe.
La gola intorpidita vorrebbe gridare,
ma nella fragranza la cieca parola viene meno.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

Martin Smolka
Sicut Nix

Tre canti per coro, da Thoreau e dai Salmi

I. Murmuring Morning

Murmuring morning
Snow lies, all snow
The roofs stand under their snow burden
The trees rear white arms
And where were walls and fences we see
fantastic forms
Windy winter morning
A lurid brazen light in the east proclaims
the approach of day
(Henry David Thoreau, *Winter Walk*)

II. Feathery Flakes

While the earth has slumbered
All the air has been alive with feathery flakes
descending
As if some northern Ceres reigned
Showering her silvery grain over all the fields
The livelong night
(Henry David Thoreau, *Winter Walk*)

III. He Gives Snow

He gives snow like wool
He scatters the hoarfrost like ashes
He casts forth His ice like morsels
Who can stand before His cold?
He sends out His word, and melts them;
He causes His wind to blow, and the waters flow.
(Psalm 147)

I. Mormora il mattino

Mormora il mattino
C'è neve, neve ovunque
Neve grava sui tetti
Gli alberi alzano bianche braccia
E dov'erano muri e staccionate vediamo
forme bizzarre
Ventoso mattino d'inverno
A est una luce abbagliante annuncia sfacciata
l'arrivo del giorno

II. Soffici fiocchi

Mentre la terra sonnecchiava
L'aria pullulava di soffici fiocchi
che cadevano
Come se qualche Cerere del Nord regnasse
Spargendo il suo grano d'argento sui campi
La notte lunga una vita

III. Egli fa scendere la neve

Egli fa scendere la neve come lana,
come cenere fa scendere la brina.
Getta come briciole la grandine,
di fronte al suo gelo chi resiste?
Manda una sua parola ed ecco si scioglie,
fa soffiare il vento e scorrono le acque.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)



Salvatore Sciarrino
Foto di Clarissa Lapolla



Stefano Scodanibbio
Foto di Fabio Falcioni



Sofija Gubajdulina
© F. Hoffmann-La Roche Ltd

PALAZZO REALE
SALA DELLE OTTO COLONNE

19-20

MARTEDÌ 6 GIUGNO
ORE 19 e ORE 21

Ensemble Ludus Gravis

Daniele Roccato direttore e contrabbasso
Rocco Castellani, Paolo Di Gironimo, Simone Masina, Federico Passaro, Andrea Passini, Giacomo Piermatti, Francesco Platoni, Yvonne Scarpellini, Mauro Tedesco
contrabbassi

Stefano Scodanibbio ^(1956 - 2012)

Ottetto (2010-2011, 30')

per otto contrabbassi

Sofija Gubajdulina ⁽¹⁹³¹⁾

Am Rande des Abgrunds (2023, 15')

Trascrizione per otto contrabbassi di Daniele Roccato
Prima esecuzione assoluta della versione trascritta

Salvatore Sciarrino ⁽¹⁹⁴⁷⁾

Echi dell'isola (2022, 15')

per otto contrabbassi

Prima esecuzione assoluta

Scodanibbio, Sciarrino, Gubajdulina

Stefano Scodanibbio è stato un grande virtuoso del contrabbasso, e interprete di riferimento per molti compositori, come Bussotti, Sciarrino, Fernyhough e Xenakis. Compositore egli stesso, ha contribuito in misura decisiva allo sviluppo delle risorse espressive del suo strumento, definendo un nuovo stile fondato sull'estensione delle tecniche esecutive e in particolare su un impiego intensivo degli armonici, come testimoniano diversi suoi lavori da *e/statico* (1980), ai *Sei Studi* (1981-83), a *Alisei* (1986). Daniele Roccatò, che con Scodanibbio è stato fondatore dell'ensemble Ludus Gravis nel 2010, ricorda così la prima volta che lo sentì suonare a Parigi nel 2008, nell'esecuzione di *Voyage that never ends* (1997): «Per me è stata un'epifania. L'esibizione di uno sciamano, che evoca un mondo di suoni senza precedenti, uno che comandava con audacia e determinazione. Iniziò così una collaborazione reciprocamente rispettosa tra due anime creative che condividevano l'amore per le corde più basse, e da quell'amore si aprirono le porte della percezione non semplicemente chiuse ma così ben nascoste che nessuno sapeva nemmeno dove guardare fino ad ora». Nel 2011, quando già era malato, Scodanibbio ha composto *Ottetto*, che è stato tenuto a battesimo proprio dall'ensemble Ludus Gravis nel 2012 diventando poi un loro "cavallo di battaglia" (inciso anche per Ecm). Pezzo per otto contrabbassi, rappresenta il suo testamento spirituale, e una vera e propria avventura dentro il suo strumento, che condensa tutta la sua lunga esperienza di interprete e il suo lavoro compositivo e organologico sul contrabbasso: vengono messe in gioco più di quaranta diverse tecniche strumentali, che comprendono anche l'uso di oggetti sulle corde, come graffette e bottoni, capaci di generare un'ampia varietà di suoni, e di fare apparire l'ensemble come una grande orchestra. L'alternarsi di tecniche esecutive tra loro assai diverse rende *Ottetto* un lavoro molto gestuale, ma non pensato come un pezzo teatrale, alla Kagel. È piuttosto un lavoro monumentale, sia dal punto di vista compositivo e che

tecnico, che inanella materiali eterogenei, ma lontani da ogni cliché contrabbassistico, che richiede un impegno tecnico e fisico estremo, che segue un preciso sviluppo formale, guidato da una forte propulsione ritmica, con sezioni imitative, zone materiche e molto dense, squarci timbrici sorprendenti che non sembrano generati da contrabbassi.

I *Sei Studi* per contrabbasso di Scodanibbio, sopra citati, si ispirano direttamente ai *Sei Capricci* (1976) per violino solo di **Salvatore Sciarrino**, che di Scodanibbio è stato insegnante di composizione, e che per l'Ensemble Ludus Gravis ha composto nel 2021 *Echi dell'isola* per otto contrabbassi: «È una novità – commenta Roccatò – ma allo stesso tempo è un quasi un ritorno a casa, al legame originario che c'è stato per tanti anni con Scodanibbio». *Echi dell'isola* mostra, soprattutto nella parte del primo contrabbasso, quella scrittura cantabile che Sciarrino ha trasferito negli anni dal suo stile vocale a quello strumentale. Il compositore siciliano aveva infatti individuato già negli anni Ottanta una nuova retorica della parola cantata, divenuta poi una cifra distintiva della sua musica, presente in *Vanitas* (1987), in *Perseo e Andromeda* (1992), fino a trovare la sua più compiuta definizione in *Luci mie traditrici* (1996) e in *Infinito nero* (1998). A partire dal Quartetto n. 7 (1999), Sciarrino ha cominciato ad applicare quello stile vocale anche alla musica strumentale, individuando una dimensione apertamente "cantabile" che si ritrova in *Echi dell'isola*, e che viene enfatizzata, come in molte composizioni recenti, anche dall'estrema rarefazione della texture complessiva. È una linea cantabile molto libera (con l'esplicita indicazione «Cantando e non contando»), affidata soprattutto al primo contrabbasso, che si snoda con frasi brevi, linee fragili, impalpabili, afasiche, che si muove a tratti come un recitativo, o mimando "messe di voce", con impeti frenati, microscopiche sfumature, piccoli abbellimenti intorno a una nota che subito svaniscono, si spengono,

o come un canto interrotto da inserti degli altri strumenti che risuonano come respiri. La parte del primo contrabbasso è dominante anche perché propone gli elementi musicali che poi gli altri echeggiano, come in lontananza, in un ambiente di impulsi e vibrazioni sonore, che oscillano mille delicati fruscii, come il soffio del crine ottenuto strisciando l'archetto sul bordo esterno della cassa («Tale lieve fenomeno ha risonanze diverse a seconda dei punti di contatto fra arco e strumento»).

Daniele Roccatò ha trascritto per il suo ensemble di contrabbassi *Am Rande des Abgrunds* (2002) di **Sofija Gubajdulina**, originariamente composto per sette violoncelli e due *waterphones*: «Conosco personalmente Sofija Gubajdulina – dice Roccatò - ho fatto anche un concerto con sue musiche per contrabbasso solo alla Biennale di Venezia. Lei ha ascoltato la mia trascrizione per otto contrabbassi di *Mirage: The dancing sun* (2002), eseguita dall'Ensemble Ludus Gravis. Abbiamo anche lavorato insieme sulla trascrizione per contrabbasso e bayan di *In croce* (1979), originariamente per violoncello e organo. Insomma ci conosciamo bene, e in questo caso mi ha autorizzato a fare la trascrizione di *Am Rande des Abgrunds*, senza nemmeno vederla». Per la compositrice russa, il titolo "Sull'orlo dell'abisso" si riferisce al registro superiore dello strumento, che viene esplorato utilizzando un'ampia gamma di mezzi, come un'area sensibile da sondare, da mettere alla prova, per renderla finalmente afferrabile e più concreta. «Lo sforzo per raggiungere questa regione tonale determina anche lo sviluppo musicale dell'opera», racchiuso in un unico movimento, ma articolato in sette sezioni (sette è evidentemente un numero simbolico), e pensato, analogamente ad altri lavori della Gubajdulina, come il confronto tra due sonorità contrapposte: tra i suoni armonici e gli accordi dolcissimi da un lato, che rappresentano la dimensione trascendente del pezzo, e dall'altro frammenti del *Dies Irae* (altro chiaro riferimento

all'abisso) che si innestano con ruvidezza nella trama strumentale (con pizzicati alla Bartók, o come blocchi omoritmici molto dissonanti), e che rappresentano invece la dimensione immanente. Il solista, che si trova anche fisicamente al centro dell'ensemble, con tre strumenti alla sua destra e tre alla sua sinistra, simboleggia una sorta di interfaccia tra questi due mondi, nettamente distinti all'inizio ma che poi via via si avvicinano fino a incrociarsi. La prima parte del pezzo è costruita come un percorso verso il registro acuto, che si avvia con doppi armonici pizzicati, in un episodio frammentario e rarefatto, poi con doppi armonici suonati con l'arco e abbinati al tremolo, e sfocia in un ampio melodizzare espressivo del solista, una linea piena di glissati, che si spinge ai limiti del registro acuto. Raggiunto questo "orlo dell'abisso", si sentono i due *waterphones* con il loro suono etereo e sinistro che si mescola con un tremolo acuto del solista (brevettato da Richard Waters nel 1969, il *waterphone* è costituito da una scodella in acciaio, che viene riempita d'acqua, e da barre metalliche di diversa lunghezza disposte sul bordo, che vengono suonate con un archetto; nella prima esecuzione di *Am Rande des Abgrunds*, avvenuta a Mosca nel febbraio del 2003, i due strumenti erano suonati da Sofija Gubajdulina e dal compositore Viktor Suslin, dedicatario della composizione e grande amico della compositrice, e quell'esecuzione è stata spesso presa come modello per l'esecuzione dei due strumenti che hanno una notazione aleatoria). Nella seconda parte del pezzo, introdotta da una ripresa del tema del *Dies Irae*, vengono rielaborati in senso virtuosistico i materiali della prima parte, sullo sfondo prolungato dei due *waterphones*, fino a una coda che riporta rapidamente l'intera texture verso le regioni più acute.

Gianluigi Mattietti



Ensemble Ludus Gravis, 30° Festival
Milano Musica, 8 novembre 2021,
Teatro Elfo Puccini.
Foto di Studio Hänninen

ENSEMBLE LUDUS GRAVIS

Ludus Gravis è un ensemble di soli contrabbassi, nato dall'incontro tra Stefano Scodanibbio (1956-2012), il contrabbassista più influente e innovativo del XX secolo, e Daniele Roccatò, che ne è l'attuale solista e direttore musicale, considerato uno dei maggiori contrabbassisti in attività. L'ensemble è composto generalmente da otto contrabbassi, ma il numero varia da quattro a dodici in relazione al programma. Fin dal suo debutto nel 2010 ha rappresentato un'autentica novità nel panorama musicale contemporaneo, attirando l'attenzione di compositori che hanno segnato la storia della musica dal dopoguerra e ricevendo inviti da molti dei più prestigiosi festival musicali europei. Per Ludus Gravis hanno scritto, tra l'altro, Edgar Alandia, Francesco Antonioni, Tonino Battista, Gavin Bryars, Fabio Cifariello Ciardi, Luigi Ceccarelli, Julio Estrada, Sofia Gubaidulina, Hans Werner Henze, Filippo Perocco Terry Riley, Nicola Sani, Salvatore Sciarino, Stefano Scodanibbio. La sua attività si estende nei campi del teatro, della danza, della letteratura, della poesia, delle arti visive e del cinema muto, e contempla progetti con accompagnamento d'orchestra e con live electronics. Nei suoi programmi intreccia spesso brani contemporanei con trascrizioni ed elaborazioni del repertorio vocale dei secoli XIV-XVII

(Ockeghem, Palestrina, Gesualdo, Monteverdi ecc.), seguendo l'antica prassi di trasposizione per consort. In questi casi si formano percorsi nei quali i singoli pezzi diventano elementi di una macro-polifonia, dove il concetto stesso di "musica contemporanea" perde i suoi connotati temporali.

Ha inciso numerosi dischi e si è esibito presso importanti festival di musica contemporanea e istituzioni quali la Biennale di Venezia, Ravenna Festival, Música de Hoy a Madrid, la Rassegna di Nuova Musica a Macerata, Angelica a Bologna, la Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli" e I Cantieri dell'Immaginario all'Aquila, l'Associazione Alessandro Scarlatti a Napoli, i Conciertos de Música Contemporánea della Fundación BBVA a Bilbao, i Festival Màntica a Cesena, Imago Dei a Krems presso Vienna, Music of Changes a Klaipėda e Gaida a Vilnius, in Lituania, Ad Lucem a Rīga, in Lettonia, Unicum a Ljubljana, Borealis a Bergen, Susà a Naestved (Danimarca), Lux Aeterna ad Amburgo. Suoi concerti sono stati trasmessi da BBC Radio, Rai Radio3 e il canale televisivo Sky Arte. La ricerca e l'attività artistica di Ludus Gravis è stata supportata dalla SIAE e dal Comune di Roma.

SABATO 10 GIUGNO
ORE 20

**Giovani interpreti
del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano**

Progetto nell'ambito di m2c Istituto di musica moderna
e contemporanea del Conservatorio G. Verdi di Milano

Viktor Ullmann (1898-1944)

*Der Kaiser von Atlantis
oder Die Tod-Verweigerung*
(1943-44, 70')

Libretto di **Petr Kien** (1919-1944)

esecuzione in forma di concerto

Il concerto è preceduto, alle ore 18.45,
da un incontro di presentazione
a cura di **Mauro Bonifacio** e **Vittorio Parisi**,
nel foyer della Sala Verdi.

Ai giovani musicisti del Conservatorio di Milano è affidata l'esecuzione
in forma di concerto di un capolavoro di teatro musicale da camera:
Der Kaiser von Atlantis, il *Singspiel* scritto fra il 1943 e il 1944 da Viktor
Ullmann (già allievo di Arnold Schönberg e assistente di Alexander
von Zemlinsky) su libretto di Petr Kien durante la loro detenzione nella
prigione-ghetto di Terezín.

Produzione di

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

nell'ambito di

Comune di Milano - Milano è Memoria



Viktor Ullmann



Petr Kien, Concerto
per pianoforte, Terezín
(1942-1944)



Petr Kien

Viktor Ullmann

Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung

(*L'Imperatore di Atlantide* o il rifiuto della Morte)

Der Kaiser von Atlantis è un Singspiel da camera composto fra il 1943 e il 1944 da Viktor Ullmann su libretto di Petr Kien durante la loro detenzione nella prigione-ghetto di Terezín (Theresienstadt).¹ Istituito come campo di smistamento di persone di origine ebrea destinate poi alla deportazione "verso est" (quindi per essere uccisi nei campi di sterminio), Terezín fu usata dalla propaganda nazista per presentare al mondo un'ingannevole immagine delle condizioni nelle quali viveva la comunità dei deportati e, in generale, come ignobile copertura delle atrocità perpetrate nei campi di concentramento. Limitata da mezzi miseri – dapprima vietata, poi tollerata e incoraggiata ma controllata e resa schiava – la creazione musicale e artistica assunse in Terezín l'intensità senza precedenti di un atto di sopravvivenza e di libertà. «In un certo senso, è stato tutto uno sforzo per superare la guerra, per sopravvivere. [...] Non sapevi mai se saresti stato nello stesso posto il giorno dopo a fare musica, o se andavi a salire su uno di quei treni», ha ricordato il violinista ceco Karel Frohlich (1917-1994).² Nonostante le terribili condizioni nelle quali si trovarono a vivere, Ullmann e Kien misero a frutto le differenti esperienze culturali e generazionali di provenienza realizzando un'opera di immenso valore, disseminata di segnali, simboli, allusioni a codici diversi che rendono possibili molteplici livelli di lettura. *Der Kaiser von Atlantis* è un capolavoro musicale che possiamo leggere, prima di tutto, come fortissimo gesto di resistenza e di accusa contro le aberrazioni del nazismo. Ma insieme ai destinatari diretti – il pubblico dei deportati di Terezín – Ullmann e Kien si rivolgono alle generazioni successive. Per le condizioni nelle quali è nata, i temi che ebbe il coraggio di affrontare, la qualità dell'impianto musicale e drammaturgico adottato, l'opera si afferma come

un grido, proveniente dalle profondità dell'inferno, capace di parlare con la forza di un messaggio universale: qualcosa che solo oggi siamo in grado di comprendere nella sua reale portata. Il tema principale dell'opera ha infatti il valore di una riflessione intorno al futuro dell'umanità, poiché auspica l'avvento di un tempo nel quale la ragione d'essere di ciascun individuo e di ogni gruppo sociale si renda possibile solo a partire da un presupposto irrinunciabile: l'accettazione del ciclo naturale vita/morte.

La partitura di *Der Kaiser von Atlantis*, divisa in un Prologo e 18 numeri (alcuni comprensivi di sezioni recitate e tre solo strumentali: un Präludium e due Intermezzi-Totentänzen), prevede un cast vocale di 7 personaggi e un organico di 15 strumenti. Fu oggetto di alcune prove nel ghetto di Terezín ma, a differenza di quanto avvenne per altri lavori (ad esempio la riscrittura del *Brundibár* di Hans Kráša, opera per bambini), i nazisti non ne permisero l'esecuzione. La partitura dell'opera fu rinvenuta solo alla fine degli anni '60 presso lo studio di Hans Günther Adler. Quest'ultimo l'aveva ricevuta da Emil Utitz, direttore della biblioteca di Terezín, al quale Ullmann l'affidò prima di partire per il suo ultimo viaggio verso Auschwitz nell'ottobre del 1944. La partitura ritrovata nello studio di Adler era una copia di lavoro che recava cancellazioni e parti incomplete. Nei primi anni '70 il direttore d'orchestra Kerry Woodward vi apportò i completamenti che permisero la realizzazione di una prima esecuzione mondiale nel dicembre 1975 presso il Bellevue Centre di Amsterdam. Altre fasi di lavoro furono compiute in seguito per avvicinarsi, nelle sue parti ancora da approfondire, al testo più fedele possibile all'originale. Importante, fra il 1992 e il 1998, fu il lavoro svolto da un gruppo composto anche da alcuni fra gli interpreti sopravvissuti, coinvolti nel 1944 nelle prove a Terezín: fra loro, il basso-baritono Karel Berman³ e il violinista Paul Kling. Dagli anni '90 in poi, l'opera ha conosciuto

³ Il cantante che avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Der Tod a Terezín.

una larga diffusione nel mondo: produzioni da parte di importanti teatri, incisioni discografiche di rilievo, ricerche e studi critici.⁴

L'opera presenta tratti polistilistici, come indica Enrico Pastore: shimmy/fox-trot, blues, jazz, musica d'avanguardia⁵ sono richiami coraggiosamente inseriti da Ullmann in quanto classificati come *musica degenerata* dal nazismo. Possiamo riconoscere le provocatorie distorsioni del *Deutschlandlied* e della ninna-nanna *Schlaf, Kindlein, Schlaf* o il motivo-sigla della tromba desunto da *Asrael* di Josef Suk, quali allusioni simboliche a composizioni note al pubblico di Terezín. Il finale dell'opera ("Largo semplice, dolce grazioso") rielabora magistralmente il corale luterano *Ein feste Burg ist unser Gott* (Forte rocca è il nostro Dio), già utilizzato da Mendelssohn e Meyerbeer, inserendovi un nuovo testo, modificandone l'armonizzazione e la metrica e interpolandolo con il motivo di Harlekin. Contraddistinta da una cifra allegorica, terribilmente amara e insieme sarcastica, l'opera si inserisce a pieno titolo nel contesto della nuova musica fra le due guerre, presentando punti in comune con taluni modelli di *Zeitoper*, con i frutti della collaborazione Brecht/Weill o riferimenti alla cosiddetta *Nuova oggettività*. Oltre a flauto, oboe, clarinetto, tromba e un quintetto d'archi, l'ensemble fu completato da alcuni strumenti (banjo e chitarra, clavicembalo, armonium e pianoforte, saxofono, percussioni) che regalano al suono complessivo un taglio modernista, legato con efficacia al sound jazzistico e anche, con grande duttilità, al carattere dei personaggi e delle situazioni.⁶

Il testo dell'ultima aria di Overall (*Des Kaisers Abschied*) fu oggetto di ripensamenti da parte di Ullmann: la partitura manoscritta presenta infatti due versioni del testo sulle quali possiamo solo formulare ipotesi, né potremo mai conoscere se vi fosse stato spazio e tempo per una scelta definitiva. Ullmann musicò il testo originale di Kien,

⁴ La partitura attualmente di riferimento, eseguita in questa occasione, è quella pubblicata dall'editore Schott (2015), riveduta da Henning Brauel con le note critiche di Andreas Krause.

⁵ Enrico Pastore, *L'imperatore di Atlantide di V. Ullmann e P. Kien*, Miraggi Edizioni, Torino 2019.

⁶ A questo proposito è interessante confrontare l'organico e l'orchestrazione di questi tre titoli: *Jonny spielt auf* di Krenek (1926-27), *Dreigroschenoper* di Weill (1928), *Neues vom Tage* di Hindemith (1929).

ma in seguito (nel gennaio 1944) adattò sulla medesima musica un testo già utilizzato in precedenza e desunto dal dramma *Tantalos* di Felix Braun (scritto nel 1917). In partitura, tale seconda versione (senz'altro più positiva rispetto all'amaro e potente finale di Kien) risulta peraltro rigata/cancellata⁷. Una cosa è certa: nel libretto di Kien lo sconfitto Overall lancia una sinistra profezia: «...Solo sopito è il fuoco, non estinto! Presto tornerà a divampare...». Abbiamo già notato come nello splendido Corale finale (*Komm Tod, du unser werter Gast*)⁸ sia presente il motivo di Harlekin: è un segno che potremmo leggere come allusione al perpetuarsi dello spirito di vita. Ma nelle battute conclusive della coda strumentale accade qualcosa di inaspettato. Dopo un'ultima apparizione del motivo di Harlekin (rallentata e scura, nel registro grave), Ullmann bilancia in modo inquietante quest'allusione dimostrando di non sottovalutare la minaccia di Overall: il tamburo, che per tutta l'opera è stato simbolo dell'orrore, ha infatti l'ultima parola marcando, con un rullo inatteso, l'ultimo accordo, in pianissimo, di tutti gli strumenti. Un finale aperto o un finale negativo? È bene che la domanda rimanga senza risposta. Accogliere benevolmente la Morte⁹ così come accogliamo la Vita: da qui sembra possa passare una nostra possibile crescita, secondo Ullmann e Kien. La certezza è che dovremo sconfiggere altri Kaiser pronti a segregare di nuovo l'umanità in uno spazio vuoto, nell'assenza del divenire, in un non-tempo dell'orrore dove tutto, compresi i due simboli della nostra esistenza, è condannato a perdere senso. Ne saremo capaci?

Mauro Bonifacio

⁷ Enrico Pastore (*op. cit.*) afferma che "Ullmann, da antroposofa, tendeva ad avere una visione più ottimistica [...] rispetto a Kien, che, a quanto è dato sapere, non aveva orientamenti religiosi o filosofici predominanti". Inoltre ipotizza: "Possiamo solo pensare che verso la fine delle prove, quando nel ghetto circolavano le voci di imminenti massicci trasporti [verso Auschwitz], Ullmann avesse perso fiducia e si riconoscesse maggiormente nel testo del suo librettista. Ma possiamo anche pensare che la versione con le parole di Braun fosse dovuta a un inasprimento della censura e che quindi l'autore abbia voluto consegnare una versione più edulcorata e positiva. Niente è dato sapere con certezza, se non che la seconda versione fu infine cancellata da Ullmann stesso".

⁸ "Vieni Morte, nostra gradita ospite"

⁹ Il cui "grande nome" – si legge in Kien – non dovremo "nominare invano". Una Morte che "concede a noi il riposo dopo affanno e dolore", una Morte che abbraccia, in una visione analogica a quella evocata nella lirica di Matthias Claudius musicata da Schubert.

Il soggetto.

Il Kaiser (Overall), che interagisce con i suoi “meccanizzati” strumenti di propaganda e di morte (un Altoparlante e un Tamburo), tenta di consolidare il suo delirio di potere attraverso la sopraffazione derivante da un continuo e spietato stato di guerra. Ciò accade sotto lo sguardo sarcastico e dolente di un Arlecchino anziano (che rappresenta uno “spirito di vita” ormai rassegnato) e della Morte la quale, disgustata, si ribella a una tale volontà distruttiva che di fatto la esautora del suo secolare ruolo. Spezza dunque la sua spada per dare una lezione all’umanità: d’ora in avanti nessuno potrà più morire.

Il Kaiser, sorpreso e incredulo poiché i suoi ordini di morte stanno andando a vuoto, in un estremo vaneggiamento di onnipotenza pensa di sfruttare questa nuova realtà promettendo vita eterna ai combattenti. Sul campo di battaglia, intanto, due fazioni nemiche si scontrano ma il Soldato e Bubikopf (una ragazza soldato) non riescono ad uccidersi l’un l’altra. Riconosciutisi come uomo e donna, si innamorano istantaneamente cessando di combattere.

Mentre le certezze del Kaiser vacillano, gli innumerevoli “non morti” decidono di porre fine alla loro sofferenza e assaltano il palazzo imperiale per farlo capitolare. Overall, vedendosi sconfitto, chiede alla Morte di ritornare a svolgere il suo compito di mietitrice di anime. La Morte acconsente, a patto che il Kaiser sia il primo a morire. Così avviene: la Morte lo prende per mano e lo accompagna nel regno dei morti attraversando simbolicamente uno specchio.

Personaggi e ruoli vocali

Overall (baritono).

È, in primo luogo, un’allegoria e una parodia grottesca di Adolf Hitler. Vive rinchiuso e isolato nel suo palazzo “per meglio governare”. Tiene contatti con il mondo esterno e impartisce ordini solo tramite strumenti elettro-meccanici: l’Altoparlante, il Tamburo, un telefono, una radio. Dichiarata una “guerra di tutti contro tutti” definita sacra e benefica. Nel quarto quadro, accetta di morire per primo in cambio del “ritorno al lavoro” della Morte.

Der Lautsprecher (basso).

Durante il Prologo presenta tutti i personaggi e l’antefatto-chiave dell’opera, cioè la “guerra totale” dichiarata da Overall e la conseguente abdicazione della Morte. Viene descritto come entità che “non si vede ma si ascolta soltanto”. È uno strumento di Overall, al quale reca informazioni rispetto al mondo esterno. La sua parte, ricca di sezioni solo recitate, allude spesso agli ordini che i prigionieri del ghetto ricevevano da veri altoparlanti.

Der Trommler (mezzosoprano).

Descritta, nel Prologo, come “figura non del tutto reale”, annuncia e comunica gli ordini di Overall. Dichiarata aperta “la sacra e benefica guerra” per conto di Overall. Questo personaggio è inoltre allusivo rispetto al ruolo dell’apparato delle SS nei confronti degli ordini di Hitler.

Der Tod (basso).

Descritto nel Prologo come “un soldato a riposo”, indossa un’uniforme del vecchio Impero austriaco anziché la tradizionale veste con cappuccio. Il suo strumento simbolico è una spada anziché la falce. Disgustato e di fatto esautorato del suo ruolo da Overall, decide che nessuno potrà più morire. Nell’ultimo colloquio con Overall – il quale ammette: «senza di te noi uomini non possiamo vivere» – la Morte dice: «tornerò a patto che tu sia disposto a sacrificarti e ad andare per primo incontro alla nuova morte».

Harlekin (tenore).

Nel Prologo viene così sinteticamente presentato: “è la Vita”. Quasi *fool* shakespeariano, ha il ruolo di figura archetipica dell’immaginario teatrale e, come maschera della Commedia dell’arte, abile a prendersi gioco dei padroni o dei regnanti. Commenta sarcasticamente le situazioni ma si sente vecchio e annoiato. Nel Duetto iniziale con la Morte osserva rassegnato la perdita di senso di ogni cosa. Nel quarto quadro canta un’elaborazione deformata di una famosa ninna-nanna tedesca, *Schlaf, Kindlein, Schlaf*.

Bubikopf (soprano), **Ein Soldat** (tenore).

Vengono presentati nel Prologo semplicemente come “un soldato” e “una ragazza”¹⁰. Appartendenti a fazioni nemiche, tentano di uccidersi a vicenda ma non possono morire dato il divieto della Morte. Il loro odio vira allora, in modo naturale, verso un immediato impulso amoroso. Si tratta di personaggi – gli unici senza maschera, reali e umani – in grado di rappresentare i sentimenti e la sete di libertà del pubblico di prigionieri di Terezín (Bubikopf si chiede: «...davvero esistono prati ricolmi di profumi e di colori? Davvero esistono montagne celesti di radiosa aria?»).

¹⁰ Il suo nome allude alla capigliatura tagliata corta, poiché anche Bubikopf è un soldato.



Viktor Ullmann,
disegno di Petr Kien

Gli autori

Viktor Ullmann

(1898, Český Těšín – 1944, Auschwitz)

Compositore e direttore d’orchestra.

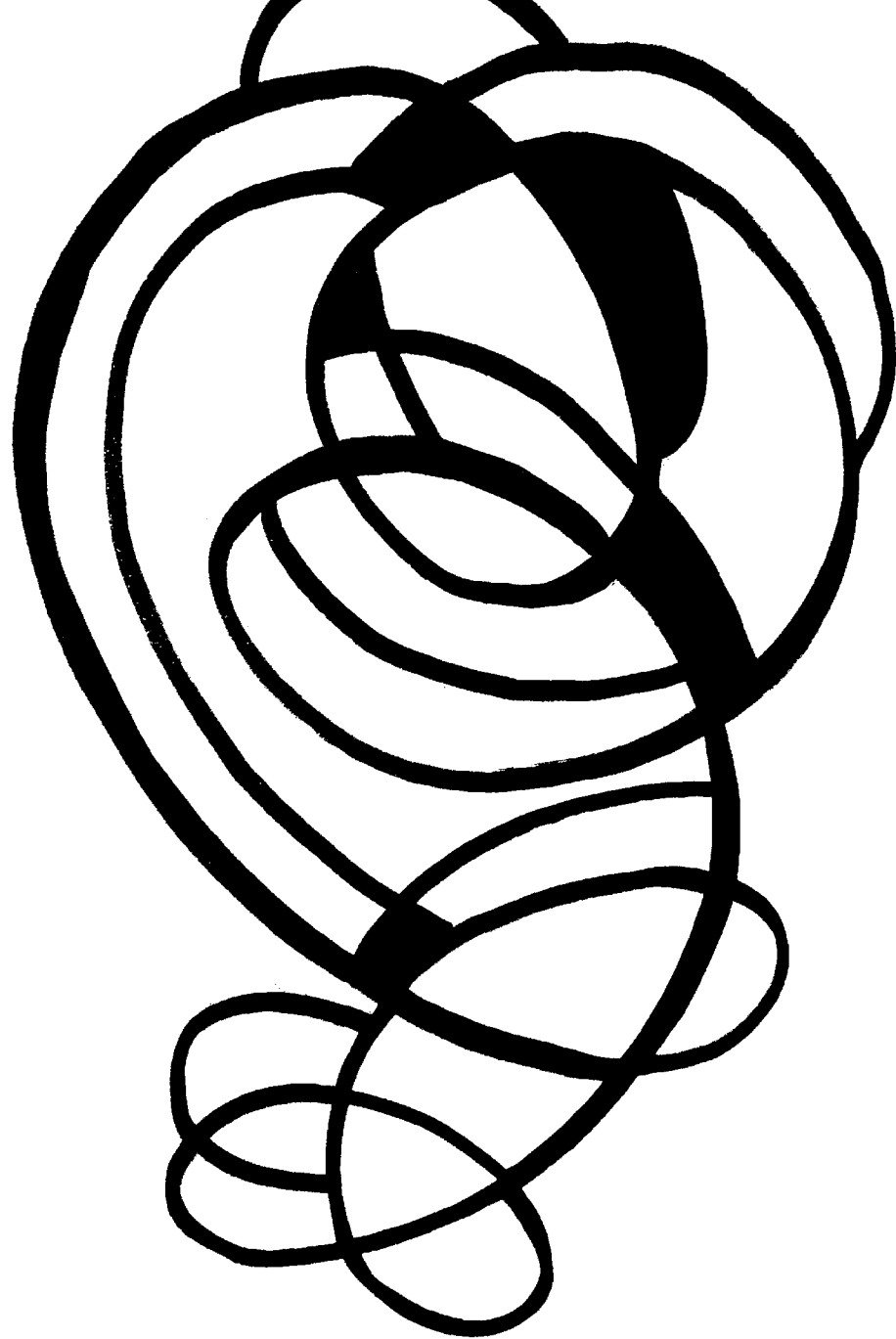
Fu per un breve periodo allievo di Schönberg. In seguito fu assistente di Zemlinsky e poi direttore musicale del teatro di Aussig (Ústí nad Labem), dove diresse molte operette e *Jonny spielt auf* di Ernst Křenek. Tra il 1929 e il 1931 fu responsabile delle musiche di scena allo Schauspielhaus di Zurigo. Autore di musica da camera, liederistica, sinfonica e operistica, venne deportato a Terezín nel 1942 quando aveva 44 anni. In quel luogo scrisse più di 20 composizioni, fra cui tre Sonate per pianoforte, un Quartetto d’archi e cicli di Lieder.

Petr Kien

(1919, Varnsdorf – 1944, Auschwitz)

Poeta, scrittore, artista grafico.

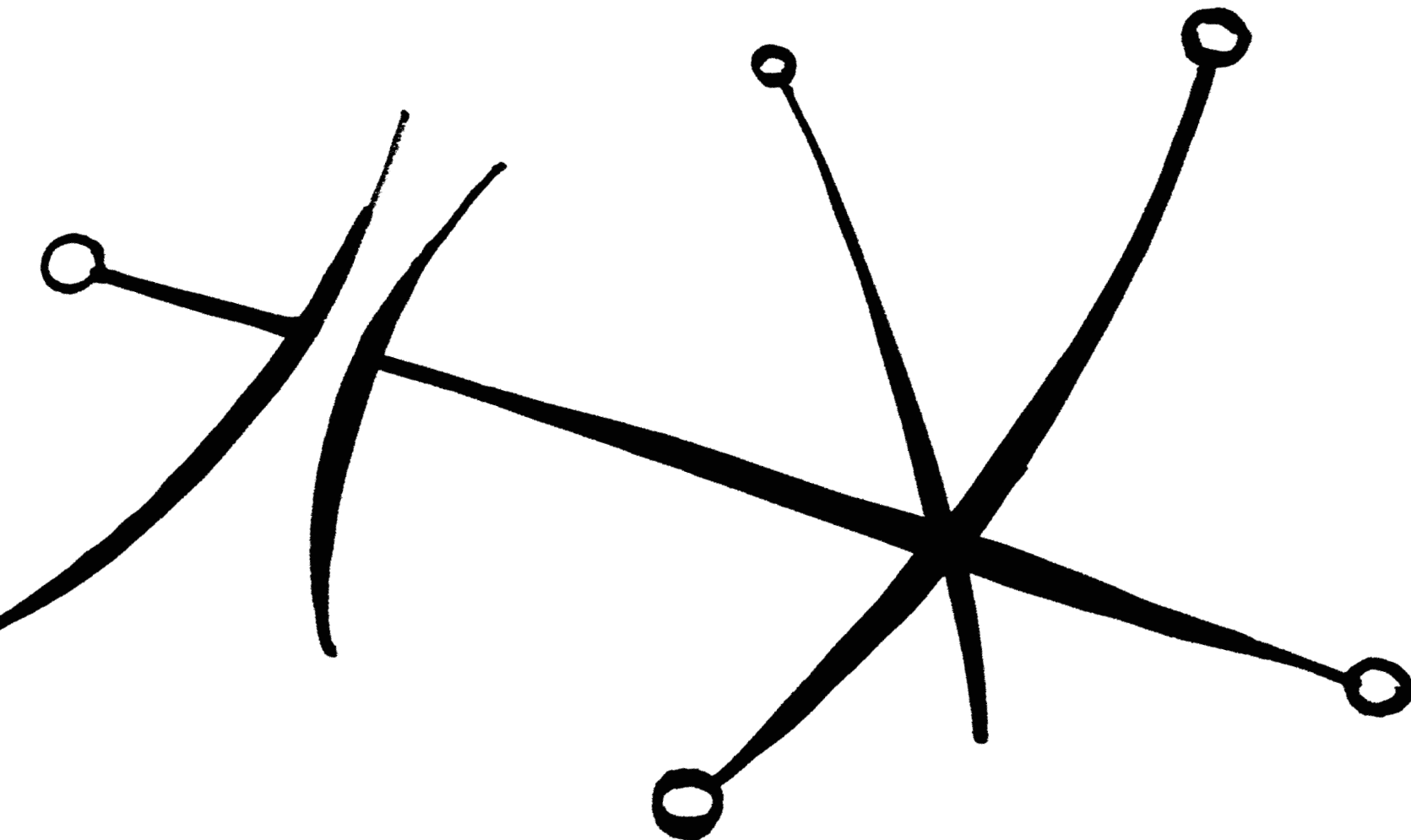
Autore delle opere teatrali *Medea*, *Der böse Traum*, *An der Grenze*. Nel 1941, all’età di 22 anni, fu deportato a Terezín, ove scrisse il libretto di *Der Kaiser von Atlantis* per la musica di Viktor Ullmann e il ciclo *Die Pest* musicato da Gideon Klein, pianista e compositore ceco. Fu attivo anche come disegnatore e grafico, documentando ampiamente luoghi, persone e varie situazioni della “vita” del ghetto. Tali opere grafiche ci sono pervenute e costituiscono una testimonianza storica di grande portata.



Indice

15	<i>Azioni fuggitive</i> di Cecilia Balestra
17	<i>So wunderbar</i> di Marco Mazzolini
21	Programma generale
33	Concerti sinfonici e cameristici, musica elettronica e video
35	Concerto 1. Testo di Gianluigi Mattietti
41	Concerti 2-3. Testi di Gianluigi Mattietti
51	Proiezione 4. <i>Metropolis</i> di Fritz Lang. Testo di Edison Studio
57	Concerto 5. <i>Rains</i> . Testo di Luciana Galliano
63	Concerti 6-7. Testo di Angela Ida de Benedictis e Marco Mazzolini Testo di Cesare Orselli
79	Concerto 8. Testo di Gianluigi Mattietti
85	Concerto 9. Testo di Cesare Fertonani
93	Concerti dedicati ai ragazzi 10. Mondi sonori delle percussioni
97	Concerto 11. Testo di Gianluigi Mattietti
103	Concerto 12. Testo di Gianluigi Mattietti
109	Concerto 13. Testo di Gianluigi Mattietti
119	Concerto 14. Testo di Gianluigi Mattietti
123	Performance pubblica 15. <i>Eine Brise</i> . Testo di Gianluigi Mattietti
129	Concerto 16. Testo di Erik Bertsch
135	Concerti 17-18. Testi di Ingrid Pustijanac
151	Concerti 19-20. Testo di Gianluigi Mattietti
157	Concerto 21. Testo di Mauro Bonifacio





Edizioni del Teatro alla Scala
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO
Raffaele Mellace

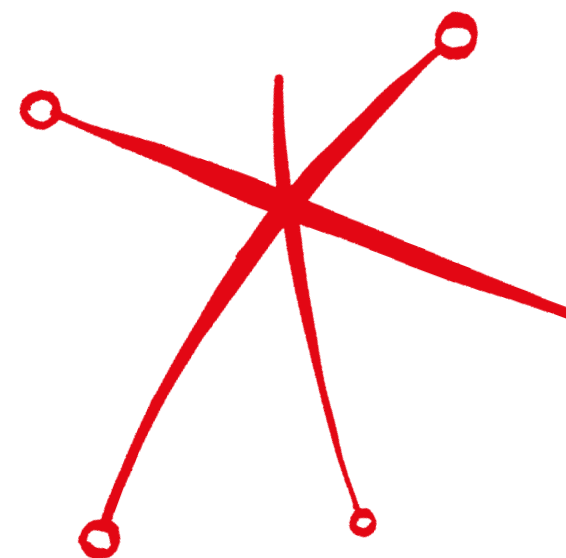
IL VOLUME È A CURA DI
Cecilia Balestra
Arianna Ghilardotti
Marco Mazzolini
Iolanda Tambellini

REDAZIONE
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

DISEGNI ORIGINALI, PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Bruno Stucchi - Dinamomilano

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.



Pirelli HangarBicocca

Exhibition program **2023**

SHED

Gian Maria Tosatti

A cura di Vicente Todolí
23.02 – 30.07.2023

Thao Nguyen Phan

A cura di Lucia Aspesi
e Fiammetta Griccioli
14.09.2023 – 14.01.2024

NAVATE

Ann Veronica Janssens

A cura di Roberta Tenconi
06.04 – 30.07.2023

James Lee Byars

A cura di Vicente Todolí
Mostra organizzata da
Pirelli HangarBicocca, Milano,
e Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid
12.10.2023 – 18.02.2024

INGRESSO GRATUITO

#ArtToThePeople

Giov-dom 10.30-20.30
Via Chiese, 2 Milano

pirellihangarbicocca.org

PALAZZO REALE




BILL VIOLA

PALAZZO REALE, MILANO
24 FEBBRAIO - 25 GIUGNO 2023

INFO E PRENOTAZIONI 02 892 9921 / WWW.PALAZZOREALEMILANO.IT - WWW.ARTHEMISIA.IT

UNA MOSTRA PALAZZO REALE  ARTHEMISIA MEDIA PARTNER URBAN VISION MOBILITY PARTNER FRECCIAROSSA TRENO UFFICIALE IN OCCASIONE DI MILANO ARTS WEEK PALAZZO REALE MEMBER OF European Royal residences

Bill Viola, The Reef, May 2004, Videocloud installation, Photo: Kira Perov © Bill Viola Studio



CREARE UNA SOCIETÀ PIÙ SICURA, INTELLIGENTE E SOSTENIBILE WE MAKE IT POSSIBLE

Con oltre 100 anni di esperienza nella fornitura di prodotti di alta tecnologia, Mitsubishi Electric è leader mondiale nella produzione, marketing e commercializzazione di apparecchiature elettriche ed elettroniche.

Mitsubishi Electric unisce la tradizione e i valori tipici della cultura giapponese all'innovazione, per offrire le migliori tecnologie finalizzate a rendere più confortevole il mondo in cui viviamo.

Mitsubishi Electric è presente sul territorio italiano dal 1985 con una sede principale a Vimercate e sedi secondarie a Padova, Pavia, Roma, Rosà e Torino.

Tra le nostre responsabilità prioritarie, oltre a quella di fornire **prodotti eccellenti ed ecosostenibili**, figura quella di essere membri responsabili delle comunità in cui sono collocati i nostri insediamenti.

Promuovere la cultura del rispetto e dell'inclusione a beneficio di tutta la società è la mission della nostra azienda che cerca, attraverso l'innovazione e lo sviluppo di nuove tecnologie, di creare un futuro migliore per le persone.

Per questo, come filiale italiana, siamo impegnati da diversi anni in un ampio programma con organizzazioni non profit, associazioni e scuole, nello sviluppo di progetti di **tutela del patrimonio artistico** e ambientale, di sostegno ad **istituzioni museali**, contribuendo

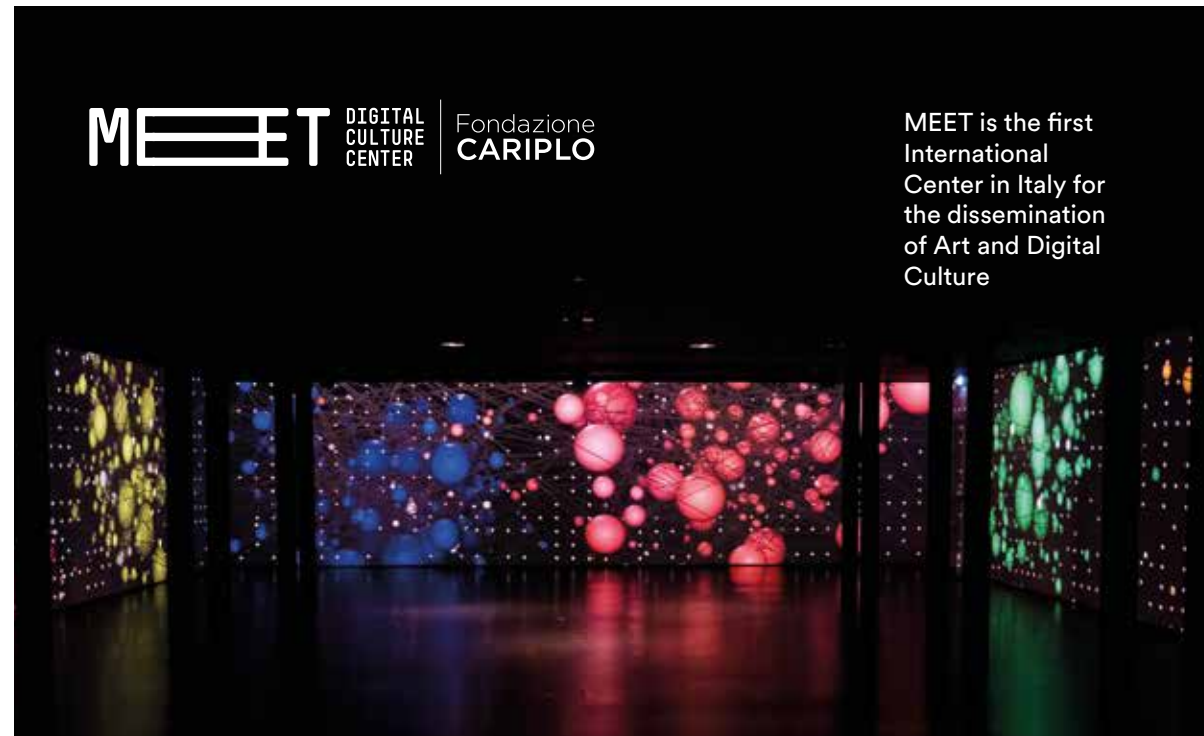
all'assistenza medica e alla ricerca scientifica, promuovendo attività di recupero e integrazione di persone con **dipendenze da alcool e droga**, aiuti in favore della **genitorialità** e dell'**infanzia** in difficoltà, iniziative per l'integrazione di persone con **disabilità** e, infine, **volontariato aziendale**.

Tra gli impegni che hanno priorità assoluta per Mitsubishi Electric c'è la **protezione dell'ambiente** con l'impiego di tecnologie d'avanguardia e il know-how in ambito produttivo, con l'ambizioso progetto a livello mondiale chiamato **"Sustainability Vision 2050"**, ovvero la riduzione delle emissioni di gas serra in tutta la catena del valore per arrivare a zero entro il 2050, contribuendo così a realizzare una **società decarbonizzata**.



VISITA IL NOSTRO SITO ATTRAVERSO IL QR CODE PER SCOPRIRE TUTTE
LE NOSTRE ATTIVITÀ: IT.MITSUBISHIELECTRIC.COM/IT/INDEX.HTML

MEET is the first
International
Center in Italy for
the dissemination
of Art and Digital
Culture





nuovi
o
vi

mecenati

FONDAZIONE
FRANCO - ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

La Fondazione Nuovi Mecenati sostiene la scena artistica francese in Italia

Fondata nell'ottobre 2005 da un circolo di personalità illustri, tra cui figurano Luigi Guidobono Cavalchini Carofoli e Susanna Agnelli, l'obiettivo della Fondazione Nuovi Mecenati è il rafforzamento delle relazioni culturali franco-italiane nella creazione contemporanea, il sostegno alla circolazione di opere e artisti francesi sul territorio italiano e l'accompagnamento alla realizzazione di progetti artistici d'eccezione.

Due bandi all'anno permettono di sostenere la programmazione culturale francese proposta dai festival e dalle istituzioni italiane, pubbliche o private, italiane o francesi, per progetti che coinvolgano artisti, noti o emergenti, rappresentativi della scena culturale contemporanea.

In collaborazione con artisti e operatori italiani, la sua azione si concretizza nei settori delle arti visive, del teatro, della musica e della danza ma anche del circo, delle arti di strada e del cinema.

Cartier

CHANEL

CA CRÉDIT AGRICOLE

EDISON

MUNDYS
improve moving life

sanofi

TotalEnergies

www.nuovimecenati.org

f Fondazione Nuovi Mecenati @fondazionenuovimecenati

La Francia in Scena

La Francia in Scena, stagione artistica dell'Institut français Italia, in collaborazione con l'Ambasciata di Francia in Italia e con il sostegno della Fondazione Nuovi Mecenati

Ogni anno, più di trentacinque città italiane da nord a sud e da est a ovest accolgono artisti francesi, regalando una visione a 360° della scena culturale francese, dalle arti visive alla performance, passando per il design, la fotografia, la danza, il teatro, la musica classica contemporanea, jazz ed elettronica, le nuove tecnologie e la realtà virtuale, il nouveau cirque e la magie nouvelle.

La Francia in Scena è questo, e per tutto il resto seguiteci sui canali dell'Institut français Italia.

un'iniziativa

AMBASSADE DE FRANCE EN ITALIE

INSTITUT FRANÇAIS ITALIA

con il sostegno di

nuovi
o
vi

FONDAZIONE FRANCO - ITALIANA PER LA CREAZIONE CONTEMPORANEA

www.institutfrancais.it

f Institut français Italia @if_italia

Rai Orchestra

stagione **2022**
2023

**Prestigiose bacchette
e grandi solisti**

Auditorium Rai
"Arturo Toscanini", Torino

Seguici su:

Rai Cultura

Rai 5

Rai Radio 3

Rai Play

BIGLIETTERIA:
Auditorium Rai "A. Toscanini"
Via Rossini 15, Torino
Tel 011/8104653 - 8104961
email: biglietteria.osn@rai.it
acquisto online: bigliettionline.rai.it

Scopri di più



raicultura.it/orchestrarai

OSNRai

OrchestraRai

orchestrasinfonicarai

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO È TUTTA UN'ALTRA **MUSICA.** ANZI NO.

LAVERDI:

NUOVO NOME,
STESSA VOGLIA
DI FARVI SCOPRIRE
LA MUSICA.

SINFONICADIMILANO.ORG

 ORCHESTRA
SINFONICA
DI MILANO

Giorgio Battistelli
Francesco Filidei
Bruno Maderna
Salvatore Sciarrino

Casa Ricordi

David Lang
Ricordi New York

Compositori Classics & Screen

a Milano Musica

Georges Aperghis
Justè Janulytè
Alberto Posadas
Tōru Takemitsu
Iannis Xenakis

Durand Salabert Eschig

Vinko Globokar
Enno Poppe
Ricordi Berlin

RICORDI



CLASSICS
& SCREEN



in collaborazione con:
INTESA  SANPAOLO

 CLASSICAHD
per la tua comunicazione e pubblicità su ClassicaHD: marketing@classica.tv






FIAB

Milano

Ciclobby

Pedala con noi



-  Attraverso FIAB Milano Ciclobby promuovi in prima persona una mobilità sostenibile e attiva in città e in tutto il Paese.
-  Con ogni socio in più, dai più forza a chi promuove la mobilità attiva e sostenibile.
-  Assicurazione RC bici 24/24 h, in tutta Europa, per danni causati ad altri andando in bicicletta.
-  Consulenza assicurativa e assistenza legale per problemi riguardanti la bicicletta o il ciclista.
-  Abbonamento a BC, rivista FIAB su ambiente e bici (con soli 6 euro in più).
-  Giri d'arte, serate, iniziative culturali da noi organizzate in città e fuori.
-  Gite, cicloescursioni, biciviaggi, raduni e attività culturali organizzati da noi e da tutte le associazioni FIAB.
-  Corsi per andare bene in bici; corsi per mantenerla e ripararla.
-  Informazione costante con sito, newsletter, social: eventi e opportunità su Milano, Italia e estero.
-  Sconti e agevolazioni in negozi, alberghi, tour operator convenzionati a Milano e in tutta Italia.

con Ciclobby
arrivo prima

<https://www.ciclobby.it/>

   **FIABMILANO**

via Pietro Borsieri 4/E - 20159
Milano - tel. 02-6931.1624 -
Orari: mar-ven 17-19, sab 10.30-12
segreteria@ciclobby.it



italiafestival.tv

GIOIA

INCLUSIONE

CONDIVISIONE

ACCESSIBILITÀ

QUALITÀ

photo Marco Caselli Nirmal

INSIEME PORTIAMO LA MUSICA DOVE NON C'È

Niente è forte come la musica per la sua immediatezza nel suscitare emozioni che creano vicinanza e partecipazione. Per questo ogni anno offriamo l'opportunità a 500 giovani a Milano e in Lombardia, grazie a una proposta formativa di qualità e al supporto di professionisti del settore, di cantare e suonare insieme. Dal 2011 promuoviamo la musica come strumento di crescita e inclusione per tutti, ma proprio tutti!

Aiutaci a moltiplicare la musica intorno a te!
Perché un bambino che suona e canta sarà un adulto migliore.

#piumusicainsieme
www.sistemalombardia.eu

SONG
PIÙ MUSICA INSIEME



FONDAZIONE ANTONIO CARLO MONZINO

PROMUOVE I VALORI SOCIALI E FORMATIVI DELLA MUSICA



20 ANNI DI PROGETTI

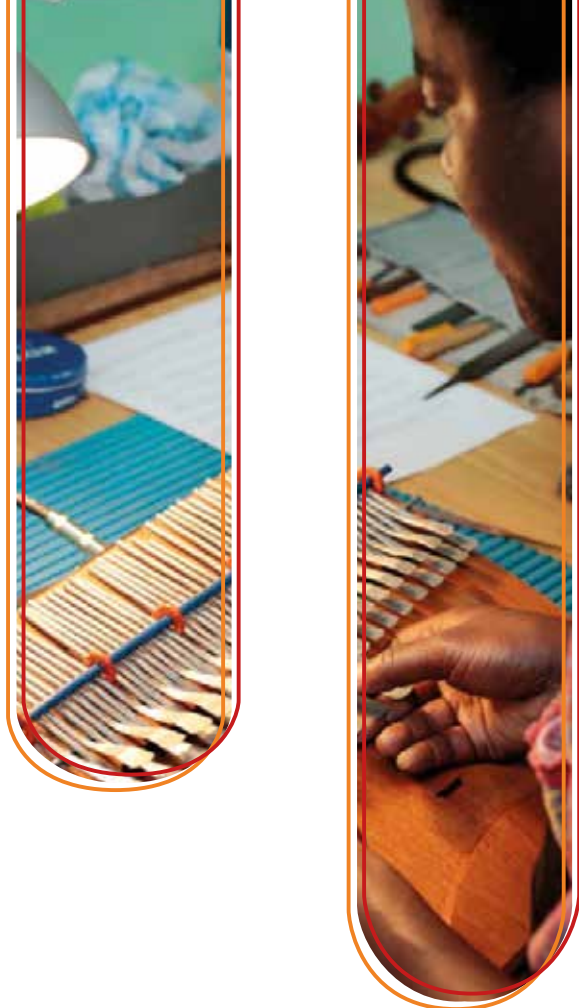


Se istruisci un ragazzo, fai un uomo saggio. Se istruisci un bambino, costruisci una nazione

(proverbio africano)

www.fondazioneacmonzino.it

@fondazioneacmonzino  



Construindo com a Música (Costruire con la musica) pone al centro la musica come fattore di sviluppo socio-economico in Mozambico e nasce dalla collaborazione tra il MICULTUR, Ministero da Cultura e Turismo de Moçambique, A.G.A.P.E., associazione impegnata in vari Paesi in Africa e nel Mondo per il sostegno all'infanzia e ai giovani, e Milano Musica Associazione per la musica contemporanea.

Il Ministero della Cultura mozambicano, attraverso questa azione congiunta, che vede inoltre la partecipazione del Comune di Milano, con l'Ufficio Relazioni Internazionali e l'Area Spettacolo dell'Assessorato alla Cultura, e dell'Associazione Diapason Progetti Musicali, intende dare risposte concrete a due questioni strategiche per il paese: la necessità di promuovere l'impiego e l'auto-impiego tra i giovani mozambicani e quella di rendere più dinamico il settore culturale affinché possa esprimere a pieno il suo potenziale economico e sociale.

Il progetto, che è finanziato in modo decisivo dall'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS), valorizza l'esperienza dei partner nel campo della cultura, con particolare riferimento al settore musicale, e nel campo dell'occupazione giovanile e si integra con le esperienze di capacity building nella cooperazione allo sviluppo già sperimentate in altri campi dal Comune di Milano.

un progetto di



con il sostegno di

Construindo com a Música si configura come un programma di intervento della durata di 36 mesi che persegue i seguenti obiettivi:

SVILUPPO ISTITUZIONALE

Rafforzare le istituzioni pubbliche che si occupano di industrie culturali e creative in Mozambico, con particolare attenzione al settore della musica e delle arti dello spettacolo.

FORMAZIONE PROFESSIONALE

Migliorare la formazione e il livello professionale del settore musicale dello spettacolo con particolare riguardo alla formazione tecnica e manageriale.

MILANO MUSICA E CONSTRUINDO COM A MÚSICA

Milano Musica è partner in Italia di Music Fund, organizzazione riconosciuta dalla Commissione Europea come "Best Practice in Culture and Development" che dal 2005 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 con successo su questi due assi di intervento: già con la prima raccolta, dal titolo *Costruire con la musica*, oltre 700 strumenti sono stati donati a Music Fund e al Sistema Orchestra Giovanili in Lombardia, innovativo progetto di integrazione sociale basato sulla musica d'insieme; le iniziative di formazione professionale, in Haiti e Mozambico, si sono concretizzate in workshop locali e tirocini formativi nella riparazione degli strumenti ad arco e nel sound engineering, in Italia e in particolare a Cremona.

La più recente spedizione di strumenti musicali in Mozambico, giunta a Maputo

OCCUPAZIONE E IMPRENDITORIALITÀ

Promuovere la creazione di ecosistemi in grado di stimolare la nascita di nuove imprese, l'innovazione e la crescita di quelle esistenti nel settore delle industrie culturali e creative. Accompagnare il rilancio delle storiche case della cultura e la loro trasformazione in incubatori culturali, in particolare per il settore musicale, nelle province di Inhambane, Zambézia e Nampula.

Un ponte che collega il Mozambico e l'Italia, per sperimentare un modello progettuale - in futuro auspicabilmente traducibile in altre realtà e in altri paesi - in cui la formazione culturale è motore di nuove forme di sviluppo.



dall'Italia nel 2019, ne ha destinati oltre 250, successivamente riparati e reinseriti nel nascente mercato locale, in un'ottica di economia circolare.

Il nuovo progetto *Construindo com a Música* 2022-2025, grazie alla forte rete dei partner coinvolti, estende l'impegno dell'Associazione in Mozambico segnando un importante cambio di passo, con un apporto rilevante di Milano Musica per il coordinamento dei partner istituzionali in Italia e degli associati italiani e internazionali (tra cui Music Fund, Les Percussions de Strasbourg, Fondazione Scuole Civiche di Milano), per il coinvolgimento di diversi esperti alla progettazione e realizzazione delle attività di sviluppo istituzionale e per il coordinamento degli interventi di formazione professionale.

SEDI A MILANO

Auditorium di Milano

largo Gustav Mahler,
ang. Corso San Gottardo

Conservatorio G. Verdi

via Conservatorio, 12

Fabbrica del Vapore

Locale ex Cisterne
Sala Donatoni
via G. C. Procaccini, 4

MEET Digital Culture Center

viale Vittorio Veneto, 2

Palazzo Reale

Sala delle Otto Colonne
piazza del Duomo, 12

Pirelli HangarBicocca

via Chiese, 2

Teatro alla Scala

piazza della Scala
biglietteria: Largo Ghiringhelli

Teatro Elfo Puccini

corso Buenos Aires, 33

Finito di stampare nel mese di maggio 2023
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2023, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)

www.milanomusica.org

Milano Musica
Piazza Luigi di Savoia, 24
20124 – Milano