

MUSICA SU DUE DIMENSIONI

per flauto e registrazione stereofonica

BRUNO MADERNA

SOLO

I.

FL. $\text{♩} = 104 \text{ ca.}$

p *mp* *p* *pp* *ppp* *mp* *f*

sf *pp* *f* *p* *ff* *p* *sf* *p* *ff* *sf*

legato

f *p* *f* *ppp* *p* *sf*

sf *ff* *mf > p* Inizio Registrazione

sabato 24 ottobre 2015, ore 18

Coro di San Maurizio

Annamaria Morini, flauto*Preludio alla notte***Adriano Guarnieri (1947)***Preludio alla notte* (1992). 6'**Antonio Giacometti (1957)***Der Umriss* (1984). 9'**Fausto Romitelli (1963 – 2004)***Dia Nykta* (1983). 7'**Bruno Maderna (1920 – 1973)**Cadenza da *Dimensioni III* (1963). 5'**Klaus Huber (1924)***Ein Hauch von Unzeit I. Plainte sur la perte de la réflexion musicale* (1972). 17'**Giacinto Scelsi (1905 – 1988)***Pwyll* (1954). 5'**ore 20.30****Zinajda Kodrič, flauto****Alvise Vidolin, regia del suono***Voliera d'angeli***Bruno Maderna (1920 – 1973)***Musica su due dimensioni* (1958). 13'
per flauto e nastro magnetico**Fabio Nieder (1957)***27 Haidenburger Vogellaute*. 20'
Isoformen per ottavino ed elettronica
Voci elaborate su *fied media*
eseguite dal Thümmel Ensemble del
Conservatorio "C. Pollini" di Padova
diretto da Marina MalavasiIgnacio Vazzoler, Gian Luca Zoccatelli, tenori
Filippo Bordin, Alex Cerantola, Federico Novarini, baritoni
Alessandro Colombo, Luca Sozio, Gabriele Taschetti, bassi**Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007)***Paradies* (2007). 18'
per flauto ed elettronica

Che nel corso del Novecento abbia ricevuto le attenzioni di così tanti compositori e interpreti – fautori vicendevoli di un repertorio insolito – in fondo non stupisce se, nei primi decenni del secolo, appena interrogato da pezzi come *Syrinx* o *Density 21.5*, il flauto non ha esitato a rivelare un'attitudine da Giano bifronte, capace tanto di preservare i suoi archetipi ornitologici, ieratici, elegiaci, fauneschi, quanto di procurare inedite soluzioni timbriche al 'semplice' cercare una nuova angolazione, una diversa posizione delle labbra, una certa pressione dell'aria, una diteggiatura inconsueta. Nel proporre opere per flauto solo e con elettronica, il doppio concerto di questa sera offre una sostanziosa esperienza d'ascolto della natura proteiforme di questo strumento e di come – dal secondo dopoguerra ad anni più recenti – la creatività di otto compositori l'abbia tecnicamente ed esteticamente fronteggiata.

Preludio alla notte

Dedicato ad Annamaria Morini, *Preludio alla notte* (1992) di Adriano Guarnieri concatenata, secondo una logica di cesura, continuità o compimento, ventinove brevi episodi accomunati da gesti melodici ricorrenti che, se non dispiegano una vera e propria narrazione, tuttavia delineano l'andamento sinusoidale di un soliloquio arrovellato. L'avvicinarsi spesso polifonico di trilli, tremoli, salti su intervalli instabili e, soprattutto, di rapidi frullati ascendenti alla volta di ampi apici cantabili dal profilo cromatico, descrive un volo incessante, delicatamente combattuto tra bagliori di fuochi fatui ed epifanie schumanniane, fino alla conquista conclusiva della quiete tanto agognata su un intervallo di terza maggiore.

Der Umriss, composto da Antonio Giacometti per i Ferienkurse di Darmstadt del 1984, richiede all'interprete non solo di suonare il flauto ricorrendo a un campionario idiomatizzato di effetti non convenzionali – come suoni multipli, *whistletones*, frullati senza suono, colpi di

chiave, pizzicati – ma anche di recitare e talora di cantare, mentre suona, brevi stralci di una poesia eponima di Nelly Sachs intitolata, per l'appunto, *Der Umriss*, 'Il confine'. Frammenti talvolta ridotti a fonemi che, come affioramenti del discorso originario – in cui l'autrice tenta invano di elaborare il dolore di una perdita – contribuiscono ad apprestare un clima di inquietudine e straniamento, reminiscente di un certo espressionismo stralunato.

Anche *Dia Nykta*, scritto nel 1983 da un Romitelli appena ventenne, indaga le possibilità di interazione tra voce e strumento nel flautista. Più che supporto poetico alla musica, il frammento del lirico greco Ibico (traslitterato in partitura come «Flegéton, ài per dià nykta makràn / séiria pampfandònta» e reso così da Quasimodo: «Ardano attraverso la notte, lungamente / le stelle lucentissime») si fa esso stesso musica, scandagliato nelle sue proprietà fonetiche e posto in rapporto di interdipendenza con l'emissione di soffi e suoni da parte del flauto. L'interprete esordisce soffermandosi sull'articolazione prelinguistica di alcuni suoni consonantici, poi alternati a grumi di sillabe e parole, e soltanto verso la fine, dopo una crescente concitazione e una sezione parzialmente improvvisata, riuscirà a formulare un canto.

Nel 1963 Bruno Maderna compone *Dimensioni III*, lavoro sinfonico 'aperto' sottoposto successivamente a svariate rielaborazioni. La 'cadenza per flauto solista', che figura come seconda parte della versione data alle stampe nel '65, ha poi goduto di una tradizione interpretativa autonoma, ma il suo significato resta implicitamente legato al contesto complessivo del brano: nella dialettica solo-tutti che vi si instaura, infatti, Maderna rilegge il modello del concerto in chiave simbolica come incontro tra l'idealismo del singolo e una collettività spesso ostile e sovrachianta. La cadenza, quindi, con la sua sortita iniziale e le aperture cantabili – inframmezzate da volatine furtive, acciaccature guardinghe, esplorazioni timbrico-dinamiche su una singola nota, per guadagnare

talvolta il registro acuto con balzi inattesi fino al rapsodico ostinato finale – rappresenta un raro momento di introspezione dal lirismo irrequieto e sofferto.

Composto da Klaus Huber nel 1972, *Ein Hauch von Unzeit I* (Un soffio di atemporalità), si apre con una citazione della ciaccona da *Dido and Aeneas* di Purcell riproponendone quel tetracordo cromatico discendente che, nella tradizione della musica d'arte occidentale, viene identificato semanticamente con il lamento. La sua nitida icasticità è però sottoposta a un processo graduale di rifrazione, proliferazione, scomposizione e, più avanti, di dissoluzione, generando una serie di divagazioni in cui solo qualche motivo cromatico tradisce ancora le vestigia del 'tema'. In mezzo a trilli, multifonici, acciaccature, fluttuazioni di ipertoni e respiri sempre più diffusi, si smarrisce il senso di pulsazione temporale, e con esso la percezione di qualsivoglia direzionalità. Nondimeno, nella coda il brano riserverà un'ultima apparizione in *pppp* del tetracordo, intercalato da tremoli, glissando e ampie corone, come trasfigurato.

In *Pwyll* (1954) di Giacinto Scelsi le sonorità tradizionali del flauto sono messe a servizio di una monodia articolata in più sezioni, in cui cambiano i registri esplorati e l'incedere del profilo ritmico ma le altezze, benché diversificate, sono sempre parte di una gamma molto ristretta: un campo armonico a geometria variabile, sporcato di tanto in tanto con note estranee senza mai perdere, tuttavia, il suo centro di gravitazione nel Fa. Con il Fa e la sua forza centripeta si relazionano, in itinere, delle note che fungono da 'corde di recitazione' secondarie; e l'effetto di cantillazione salmodiante, che talvolta indulge a richiami di muezzin ma, più spesso, si lascia attraversare da guizzi spiritati o da insistenze tribali, non è poi gratuito se 'Pwyll', come spiega brevemente lo stesso Scelsi, è un nome druidico che suggerisce «l'immagine di un prete che invoca gli angeli al tramonto».

Voliera d'angeli

Con il titolo di *Musica su due dimensioni* sono tramandati due pezzi diversi di Maderna: l'uno, del 1952, è tra i primi lavori in assoluto a esplorare l'interazione tra la dimensione acustica dei suoni di uno strumento tradizionale dal vivo – nella fattispecie, il flauto – e quella elettronica dei suoni preregistrati su un nastro magnetico; l'altro, di sei anni successivo, riformula la medesima intuizione giovandosi della familiarità acquisita nel frattempo da Maderna con il mezzo elettronico, in particolare presso lo Studio di Fonologia della Rai di Milano dove, non a caso, il nastro della seconda versione è realizzato. Nel lavoro del 1958, dunque, le due dimensioni si avvicendano o si affiancano nell'ambito di una struttura formale pentapartita, che riserva tanto al flautista quanto al tecnico del suono un certo margine di libertà interpretativa rispetto ad alcuni attacchi e durate, oltre che alla possibilità, per il flauto, di interpolare e ripetere determinati frammenti nella terza e nella quinta sezione. Ne consegue una reciproca reazione *hic et nunc* tra acustico ed elettronico, peraltro già insita nel materiale musicale loro affidato, con l'intento di conciliarne la dicotomia ontologica e culturale.

Suggestionato dal canto degli uccelli intorno alla sua casa sul limitare del bosco, Fabio Nieder ha composto nel 2011 ventisette richiami di uccelli haidenburghesi (da cui il titolo di *27 Haidenburger Vogellaute*): concise linee melodiche per ottavino, con piglio cadenzante, tutte riconducibili a un materiale di partenza affine, eppure caratterizzate da ampiezza e profilo distinti a seconda che si tratti di richiami di allarme, di attacco, di corteggiamento, di disturbo, di fuga, di difesa o di nidiata, cui si aggiungono due più estesi 'canti degli uccelli del paradiso', ispirati a uccelli immaginari e per questo da intendersi come 'estatici', 'notturni', 'dolcissimi'. La versione più recente del brano prevede che l'ottavinista, nel saltare da un richiamo all'altro, interagisca in tempo reale con dei

richiami di uccelli veri e altri preregistrati su nastro da tre ottavini, lanciati dalla regia del suono. A questi va ad affiancarsi, sottovoce, un coro maschile invisibile, anch'esso preregistrato, che intona un verso di Goethe, «gli uccellini tacciono nel bosco»; e indulgiando sulle profondità del registro vocale maschile, testimonia della gravosità terrena al cospetto della levità degli uccelli, il cui canto trascende ogni gabbia.

Tra il 2004 e il 2007, anno della sua scomparsa, Karlheinz Stockhausen lavora alacremente a *Klang* (Suono), ciclo costituito da ventuno delle ventiquattro composizioni inizialmente

previste, dedicate ciascuna a un'ora del giorno e associate, di volta in volta, a un organico, un colore e un soggetto peculiari. *Paradies*, in particolare, che l'autore immagina di colore viola, rappresenta la ventunesima ora e allude all'isola omonima sulla quale, secondo la cosmologia visionaria del *Libro di Urantia*, abiterebbe Dio. A garanzia della coesione del ciclo vi è una serie originaria di ventiquattro altezze (due ottave) alle quali, nel caso di *Paradies*, sono riconducibili sia la brulicante parte elettronica, articolata – con un complesso meccanismo generativo – in ventiquattro episodi di durata prestabilita, sia le corrispondenti ventiquattro linee melodiche, affidate al

Annamaria Morini

Nata a Bologna, ha studiato con Pier Luigi Mencarelli, diplomandosi al Conservatorio di Firenze, e successivamente, in Italia e in Francia, con Jean-Pierre Rampal, András Adorján e Conrad Klemm. Dedicatasi da tempo alla musica contemporanea, è ospite di importanti istituzioni musicali (tra cui Teatro alla Scala, Teatro La Fenice, Biennale di Venezia, Nuova Consonanza, Festival Pontino, Musica nel nostro tempo, Milano Musica, Settembre Musica, Festival di Avignone, di Berlino, di Valparaiso, di Olanda e d'Israele, Autunno di Varsavia, Wittener Musiktage, Ferienkurse di Darmstadt, Università di Sydney), sia come solista sia in piccole formazioni da camera (in duo con il violinista Enzo Porta, e con l'arpista Paola Perrucci). Nel 2009 ha formato il Trio Metropolis con il violoncellista Antonio Mostacci e la pianista Miriam Garagnani. Dalle sue attività di ricerca e di collaborazione con i compositori, il repertorio flautistico ha ricevuto impulso e nuove prospettive. Negli ultimi trent'anni hanno scritto per Annamaria Morini oltre centoventi composizioni numerosi autori, da Clementi, Donatoni e Manzoni fino agli esponenti più interessanti della generazione dei trentenni come Oscar Bianchi e Vittorio Montalti.

Di particolare rilievo la collaborazione con Adriano Guarnieri, della cui opera è l'interprete d'elezione, e con Alessandro Solbiati. Ha registrato per emittenti radiofoniche e per le etichette Ricordi, Tactus, Fonit Cetra, Edipan e Limen. Pubblica saggi e articoli, importanti strumenti di studio e lavoro per compositori e strumentisti, sul repertorio flautistico sia storico sia contemporaneo, e sui risultati della sperimentazione tecnica. Uno spiccato interesse per l'insegnamento l'ha portata nel corso degli anni a elaborare un modello didattico di taglio innovativo. È docente al Conservatorio di Bologna, tiene inoltre corsi di flauto presso l'Istituto Musicale Monteverdi di Cremona fin dalla sua fondazione, nonché seminari e masterclass in tutta Italia.

Zinajda Kodrič

Diplomatasi nel 2007 al Conservatorio 'Giuseppe Tartini' di Trieste, con Luisa Sello, dopo aver proseguito gli studi in Austria, all'Università di Musica e Arti performative di Graz, ottenendo il Master a indirizzo concertistico nella classe di Nils-Thilo Krämer, Zinajda Kodrič ha un particolare interesse per la musica del Novecento e per la collaborazione creativa con i compositori di oggi. Ha così approfondito gli studi con il Master-Performance Practice in Contemporary Music diretto dai membri dell'Ensemble Klangforum Wien, sotto la guida delle flautiste Vera Fischer e Eva Furrer. Ha inoltre seguito corsi di perfezionamento con Mario Caroli, Franco Massaglia, Rien de Reede e Thies Roorda, Hans-Georg Shmeiser, Raphael Leone. Dal 2007 si esibisce regolarmente come solista, camerista e in ensemble con il Klangforum Wien e l'Ensemble Zeitfluss, impegnata al contempo come cofondatrice nell'Ensemble Schallfeld di Graz e nel Blaue Reiter Ensemble di Monaco. Con essi partecipa a festival come Wien Modern, Wiener Festwochen, International Summer Course for New Music a Darmstadt, Acht Brücken Festival di Colonia, Ultima Festival di Oslo, Trans Art di Bolzano, Salzburger Festspiele, Hellerau Festival di Dresda, Wittener Tage für neue

flauto e composte ognuna da una parte fissa e da un ritornello che l'interprete può riproporre variandone articolazione, dinamica e valori di durata. Nonostante il marcato esoterismo compositivo e simbolico – non privo di fascino per chi voglia ricostruire la *ratio* creativa dell'ultimo Stockhausen – *Paradies* è un lavoro immaginifico che si presta anche a un ascolto 'laico' e più spontaneamente sensoriale: un'opera «per la magia» e il «DIO eterno» – come l'autore spiega attraverso la voce della prima interprete, inserita sul nastro all'inizio di ogni episodio – ma anche «per la fantasia / e per il gioco / e per la gioia».

Marilena Laterza

Alvise Vidolin

Kammermusik, il festival svedese New Directions e altri. Dal 2013 fa parte della London Contemporary Orchestra e del ClapTON ensemble, formazione dedita all'esecuzione di brani di musicisti europei sconosciuti oltremarina. Dal 2011 tiene a cadenza semestrale laboratori di perfezionamento in tecniche del flauto nel repertorio contemporaneo nella classe di Nils-Thilo Krämer all'Università di Musica e Arti performative di Graz. Oltre all'attività concertistica e pedagogica, Zinajda Kodrič collabora con la Radio Rai di Trieste come critico e autrice di trasmissioni radiofoniche dedicate alla musica classica e contemporanea.

Regista del suono, musicista informatico, interprete di live electronics, Alvise Vidolin nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con diversi compositori fra cui Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfango Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, curandone l'esecuzione in festival e teatri internazionali. Fra questi, la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei; Donaueschinger Musik tage; Festival d'Automne a Parigi; Festival delle Nazioni di Città di Castello; Warsaw Autumn; IRCAM di Parigi; Maggio Musicale Fiorentino; Milano Musica; Münchener Biennale; Konzerthaus e Musik-Biennale Berlin; Ravenna Festival; Salzburger Festspiele; Settembre Musica Torino; Wien Modern; e i teatri La Scala di Milano; Almeida di Londra; Alten Oper di Francoforte; Comunale di Bologna; Opera di Roma; Fenice di Venezia; Théâtre National de Chaillot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi; Opéra National du Rhin di Strasburgo; Staatstheater di Stoccarda. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC)

dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale ed è tuttora membro del direttivo. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI) ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale e dal 1976 al 2009 è stato docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio 'Benedetto Marcello' di Venezia. È inoltre docente di Musica Elettronica all'Accademia Internazionale della Musica di Milano, membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo, e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimodali.