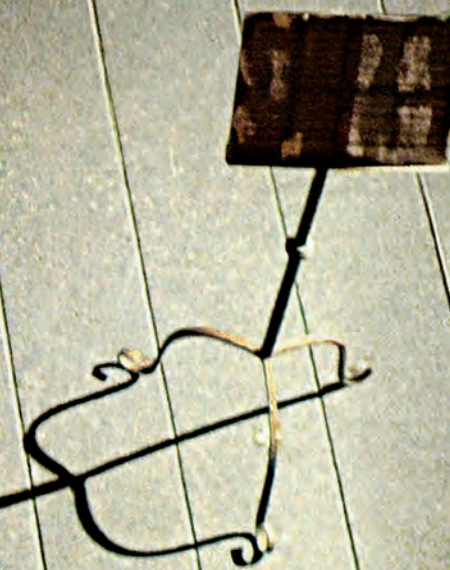


MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA
FONDATA DA LUCIANA PESTALOZZA



SOSTENERE LA
CULTURA È NELLE
NOSTRE CORDE.



INTESA  SANPAOLO

Intesa Sanpaolo sostiene il 24° Festival di Milano Musica.

Conosciamo il valore della cultura
e ci impegniamo da sempre per favorirne la diffusione.



Sponsor istituzionale

INTESA  **SANPAOLO**

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA



Bruno Maderna e l'umanesimo possibile

Il Festival è inserito nel palinsesto ExpoinCittà
promosso dal Comune di Milano
e dalla Camera di Commercio di Milano



Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO

Milano Musica è soggetto riconosciuto
di rilevanza regionale da Regione Lombardia



Regione
Lombardia

Milano Musica è membro di ItaliaFestival
ed è riconosciuto dalla Giuria Internazionale EFFE



EUROPE FOR FESTIVALS
FESTIVALS FOR EUROPE
EFFE LABEL 2015-2016

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



24° Festival di Milano Musica
Percorsi di Musica d'oggi
4 ottobre _ 14 novembre 2015

Teatro, danza, musica sinfonica
e da camera, mostra, video

Auditorium San Fedele
Basilica di San Simpliciano
Conservatorio G. Verdi
Coro di San Maurizio al Monastero Maggiore
Gallerie d'Italia - Piazza Scala
Museo del Novecento
Piccolo Teatro Strehler
Teatro alla Scala
Triennale Teatro dell'Arte
Teatro Elfo Puccini

Il 24° Festival di Musica Milano è realizzato

con il contributo di



con il sostegno di

INTESA SANPAOLO



in coproduzione con



in collaborazione con



media partner



Milano Musica ringrazia i generosi Mecenati



Milano Musica

Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Giuliano Pisapia
Sindaco di Milano
Alexander Pereira
Sovrintendente e Direttore artistico del Teatro alla Scala
Pietro Grignani
Direttore RAI Centro di Produzione di Milano
Alessandro Melchiorre
Direttore del Conservatorio "G. Verdi"
Salvatore Accardo
Pierre Boulez
Riccardo Chailly
Hugues Dufourt
Luca Francesconi
György Kurtág
Helmut Lachenmann
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini
Salvatore Sciarrino

Consiglio Direttivo

Rosellina Archinto
Presidente
Mimma Guastoni
Vicepresidente
Paolo Martelli
Vicepresidente
Paolo Biscottini
Ralph Fassey
Pietro Grignani
Francesco Micheli
Alexander Pereira
Federico Spinola

Direttore

Cecilia Balestra
Consulente Artistico
Marco Mazzolini
Comitato Artistico
Gianmario Borio
Marco Mazzolini
Mario Messinis
Alexander Pereira
Paolo Petazzi
Ufficio Stampa
del Teatro alla Scala
Paolo Besana
Organizzazione
Delia De Matteis
Comunicazione
e promozione
Stefania Cella Colpi
Claudia Ferrari
Amministrazione
e sviluppo
Roberta Punzi

Soci Sostenitori

Luisa Acerbi
Alberto Mario Allemandi
Giulio Artom
Giovanni Battistini
Barbara Bianchini
Laura Bosio
Giovanni Carosotti
Anna Crespi
Clara Dell'Acqua
Monica Errico
Giuseppe Faina

Alberto Ferré
Letizia Ferré
Aldo Fiacco
Alessio Fornasetti
Anna Carla Fornasetti
Donatella Gulli
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilia Iudica
Maria Rosaria Lomuscio
Maria Majno
Fabio Malcovati

Mariù Martelli
Vincenzo Melis
Angela Meneghetti
Lodovico Meneghetti
Furio Pace
Marco Pace
Nicola Pace
Carlo Penzo
Lia Penzo
Giulio Pestalozza
Luigi Riboldi

Antonio Roberto
Mariuccia Noè Rognoni
Daria Salvo
Ilia Semeia
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola
Desi Tinelli
Mario Varaldo

Soci Ordinari

Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Maurizio Altini
Mario Amonte
Giovanna Arienti
Maria Luisa Arienti
Maria Baccalini
Renata Barcella
Sergio Canapini
Alfredo Cristanini
Maria Isabella De Carli

Luisa Donzelli
Gillo Dorfles
Landa Ferroni
Luigi Galimberti Faussonne
Elisa Guagenti
Mara Gualdoni
Enrico Lainati
Valeria Lapi Marmo
Giuseppina Maino
Alessandra Manzoni
Massimo Marchi

Renato Meregalli
Franco Merlo
Valerio Miotti
Ines Mosconi
Anna Munarini Guadagnino
Liliana Mutti
Markus Ophälders
Elena Plebani
Anna Maria Pozzetto
Paolo Rota
Franca Sacchi

Marialuisa Sangalli
Giovanni Savoiaro
Luciano Severini
Sergio Siglienti
Marina Vaccarini
Franca Vannotti
Luisa Vinci
Itala Vivan
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbini



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

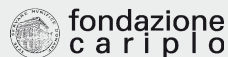
Fondatori di Diritto



Fondatori Pubblici



Fondatori Privati Permanenti



Fondatori Privati Ordinari



Fondatori Emeriti



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Giuliano Pisapia <i>Sindaco di Milano</i>
Vice Presidente	Bruno Ermolli
Consiglieri	Giovanni Bazoli Claudio Descalzi Roberto Maroni Francesco Micheli Aldo Poli Margherita Zambon

Alexander Pereira
Sovrintendente e Direttore artistico

Riccardo Chailly
Direttore principale

Maria Di Freda
Direttore generale

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	Tammaro Maiello
Membri effettivi	Nunzia Vecchione Fabio Giuliani
Membro supplente	Manuela Simonetti



L'Associazione degli Amici di Milano Musica si è costituita il 22 novembre 2013 con la Presidenza Onoraria di Claudio Abbado, e la partecipazione di coloro che sono vicini all'entusiasmo e all'impegno per la musica di oggi che hanno guidato la vita di Luciana Abbado Pestalozza, la cui energia ha lasciato segni profondi nella cultura e nella società milanese e italiana.

Nata per dare un sostegno al Festival e in particolare ai compositori con commissioni di nuove opere, attraverso un "Fondo per la nuova musica", l'Associazione ha inoltre lo scopo di favorire la conservazione e la conoscenza dell'Archivio personale di Luciana Pestalozza.

Presidente
Giovanni Iudica

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

Soci Fondatori
Filippo Annunziata
Cecilia Balestra
Cesare Fertonani
Luca Formenton
Giovanni Iudica
Marilù Martelli
Andrea Pestalozza
Claudio Pestalozza
Alberto Toffoletto



Bruno Maderna. Archivio Edizioni Suvini Zerboni, Milano

"Qui risiede il segreto della grandezza artistica di Maderna. Avere attraversato tutte le avventure dell'avanguardia senza perdere il contatto con la storia della nostra arte. Avere eseguito tutte le capriole più spericolate della moda, vivendone in persona prima la logorante tensione, sempre conservando una salda ringhiera, una rete sotto il trapezio, intessuta di solide corde che si chiamano Beethoven e Bach, Mozart, Brahms, Mahler, Ockeghem e Monteverdi, Gabrieli, i virginalisti inglesi e i frottolisti italiani del Quattrocento, ch'egli aveva ricreato in amorse trascrizioni."

Massimo Mila, *Maderna musicista europeo*.
© 1976 e 1999 Giulio Einaudi editore, Torino.
Per gentile concessione dell'Editore

*Le note non si possono cambiare,
ma tutto il resto si può cambiare!*
(Bruno Maderna)

Cecilia Balestra

Maderna e l'umanesimo possibile, un grande compositore e un orizzonte a lui caro, ci conducono nell'esplorazione del presente, in un quadro multiforme che mostra l'inesauribile vitalità e necessità del suo slancio ideale, con aperture di rilievo al teatro musicale e alla danza.

Al centro della riflessione e della prassi artistica di Maderna stanno infatti l'uomo e la fiducia nella sua 'rivoluzionaria' capacità di modificare i rapporti storico-sociali in direzione di una possibile comunità umana. Tale ampiezza di orizzonte si estende alla musica del passato, da Maderna riletta e trascritta lungo tutta la vita, e influenza generazioni di compositori.

Maderna musicista europeo è il titolo del saggio scritto da Massimo Mila a pochi anni dalla scomparsa del compositore. Molto prima che in Europa nascesse davvero un'idea di unione, i musicisti del dopoguerra hanno costituito una comunità creativa transnazionale, in cui il fare cultura rappresentava la reazione costruttiva alla crisi culminata nella seconda guerra mondiale. Non si dimentica la prima ampia monografia del 1989 promossa dalla Rai di Milano, con la sua orchestra, nella convinzione che – come scriveva allora Mario Messinis, ideatore di 'Dialogo con Maderna' – «è ormai prossimo un 'nuovo tempo' maderniano: si cominciano già a profilare alcuni indizi che tendono a farlo uscire dall'ombra collocandolo tra le figure più significative del nostro tempo». Protagonisti della rassegna, anche in qualità di direttori d'orchestra, erano allora Luciano Berio e Pierre Boulez. E ai novant'anni di Boulez è dedicato oggi l'omaggio di Pierre-Laurent Aimard e Tamara Stefanovich.

Il tradizionale legame con il Teatro alla Scala si rafforza nella convergenza delle scelte artistiche: il *Wozzeck* di Berg, in cartellone nel periodo del Festival, si pone in sintonia con il tema, in quanto opera che fu, secondo Adorno, 'il primo modello di musica dell'umanesimo reale'. Lo stesso *Wozzeck*, nella storica versione televisiva per la regia di Joachim Hess, diretta da Maderna nel 1970, con i Philharmoniker Hamburg, viene proiettato alle Gallerie d'Italia.

Nei primi giorni del Festival sono emblematicamente tratteggiate le linee artistiche. La musica come 'festa' e socialità, nel concerto itinerante per cinque complessi bandistici che convergono nell'Ottagono per *Fresco* di Luca Francesconi; la mostra *Omaggio a Maderna* al Museo del Novecento; in serata, al Teatro alla Scala, l'omaggio a Luciana Pestalozza e Claudio Abbado, in coproduzione con la Filarmonica della Scala, diretta da Ingo Metzmacher, che presenta due grandi lavori della maturità di Maderna accostati a Berg e Webern. Nel *Concerto per violino e orchestra* di Maderna, il solista Francesco D'Orazio dialoga con il 'tutti' orchestrale, esplorando le possibilità della forma aperta.

In *Democracy*, spettacolo in prima italiana con la coreografia di Maud Le Pladec e musiche di Julia Wolfe e Francesco Filidei, l'idea di democrazia viene associata a quella di utopia, come democrazia che 'insorge', nel rapporto tensivo tra individuo e società.

Di grande rilievo internazionale è la nuova opera *Giordano Bruno* di Francesco Filidei, su libretto di Stefano Busellato, con la regia di Antoine Gindt, in coproduzione con il Piccolo Teatro di Milano. In dodici scene l'opera alterna e contrappone la vicenda processuale, dall'arresto al rogo, a quadri 'filosofici' in cui si espongono le diverse tesi di Bruno, «una delle più fulgenti incarnazioni del *sapere aude!*, appello a quell'illuminismo sovra-storico, che ancora manca d'accoglimento, e che secondo la definizione kantiana è 'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso'», ricorda Busellato, riflettendo su come «noi stessi siamo troppo spesso strumenti attraverso cui l'Ordine, oggi anonimo, si esercita e si nutre».

Collaborare, co-produrre, promuovere commissioni congiunte tra più istituzioni, rappresentano oggi prassi necessarie, che concorrono alla costituzione di un repertorio, che sarà il patrimonio musicale di domani. L'occasione di Expo ha ampliato questa prospettiva anche all'interno della programmazione, attraverso coproduzioni con il Festival Klangspuren Schwaz, in occasione della partecipazione dell'Austria, e con l'Institut Français Italia e l'Ambasciata di Francia in Italia per *La Francia in Scena*. Siamo in attesa di ascoltare, grazie al Quatuor Diotima, *Clamour* di Gervasoni, che dopo Parigi e Berlino viene presentato a Milano nella versione definitiva; il Quartetto Arditti presenta in prima italiana, dopo la prima assoluta a Londra, il nuovo *Quartetto n. 3* di Birtwistle; mdi ensemble, in residenza a Milano Musica per il triennio 2015-2017, presenta in prima assoluta *Insieme* di Cattaneo e una novità di Valli, commissione quest'ultima dello stesso mdi ensemble.

La nostra viva gratitudine
a tutti coloro che rendono possibile
questo Festival.

Nota su Bruno Maderna

Marco Mazzolini

«Alla fine [della guerra] ero un niente, uno zero, come tutti gli italiani allora» (così Maderna nel corso di un'intervista rilasciata nel 1970 alla WEFM di Chicago). La guerra è stata per Maderna la migliore maestra di musica. Nel ridurlo a un niente che vive, gli insegna che la fine non significa soltanto consumazione di ogni forma, ma anche sua sola condizione di esistenza. Che la vocazione di una forma non è chiudersi in una fine particolare, ma aprirsi alla finitezza in se stessa, vale a dire assumere in sé l'infinita serie delle possibili fini, ciascuna ugualmente accidentale, ugualmente imprevedibile. Che l'individuazione della forma non è risultato statico di un principio determinato, bensì immagine dinamica di un processo indeterminabile. Che la forma è formazione, perché la vita è morte innumerevole.

L'atto che avvia una forma infinita, perché infinitamente finita, è anch'esso inconcluso, sospeso, interrotto. Maderna ne diviene consapevole componendo il *Quartetto* in due movimenti (1955). Il primo movimento nasce da un dispositivo preordinato, che funziona a patto di un momentaneo oblio della sua esatta risultanza fattuale. Il secondo invece sorge proprio da quest'ultima, dalla dimensione empirica del suono, la cui accidentalità sfugge a qualsiasi presa sistematica. Nel primo movimento è all'opera la potenza ordinatrice di un *nomos* che si intende oggettivo: visione a lunga distanza, pre-visione, calcolo e progetto, strategia. Nel secondo vige l'anomia, che non è assenza di leggi bensì proliferazione di leggi scaturite dalla interrelazione tattica con il dato materiale (acustico, psichico), non riferibili ad una regola o ad un fine che le trascenda: imprevedibilità, visione ravvicinata, immanenza. Dunque: ciò che in un movimento è corollario accidentale costituisce, dell'altro, necessario fondamento. Inoltre i due movimenti sono l'uno la rilettura retrograda non letterale, anzi profondamente trasformata, dell'altro, così che essi, pur condividendo per così dire la carne e il sangue, hanno ciascuno un volto ed un destino a sé, al punto che il futuro di ciascuno corrisponde al passato dell'altro, ed essi muovono in direzioni opposte. Insomma, nel quartetto vengono squadernate due prospettive simmetriche e inscindibili del medesimo atto compositivo (paradigma di qualunque atto), ciascuna delle quali sovverte l'altra, obbedendo a coordinate ontologiche contrarie. Ma appunto tale antinomica coappartenenza, tale lotta, è all'origine della forma. Nel caos insondabile che agita il fondo di ogni gesto fluttuano, una specchio diseguale dell'altra, le opposte fisionomie di due fratelli: Prometeo ed Epimeteo.

La leva del processo di infinita attualizzazione della forma è la dimensione del *possibile*: per Maderna, come poi ancor più per Nono, una forma è ciò che *può* (potrebbe/potrà) essere nella sua relazione dinamica con l'esistenziale, l'accidentale (l'interprete, lo spazio dell'ascolto e l'ascoltatore nella loro specificità storica e psichica). È per definizione una realtà mobile e futura: perenne stato di imminenza, vera «Revolution in Permanenz» (così, citando Marx, la definisce lo stesso Maderna). Il suo orizzonte è utopico, il suo spirito apocalittico. Ma affinché il processo sia davvero infinito deve coinvolgere tutti gli uomini, ossia finire con ciascuno di essi, travalicando lo specifico individuo che lo ha avviato. L'autore deve dunque ritirarsi in parte dall'opera, se davvero intende renderla unanime (già il Maderna ventenne loda l'anonimato dei compositori di canto gregoriano).



Luigi Nono e Bruno Maderna a Darmstadt. Archivio Edizioni Suvini Zerboni, Milano

Il luogo di un simile atto e di simili forme, è per Maderna un luogo *aperto*, nel quale cioè ogni confine – fra interno ed esterno, fra prima e dopo, fra io e mondo – si è disfatto: il luogo della libertà più alta. Qui il suo maestro migliore è Hölderlin. Che «quand'era all'aperto, stava meglio» (così testimonia Waiblinger). Che, seduto accanto alla finestra della sua torretta, guardando fuori contempla il paesaggio di sé, i prati e i vigneti e il Neckar, spostandosi con gli occhi nel panorama e nel cielo, nei secoli e nei temperamenti, come quando si legge una partitura. E che siede al pianoforte, suonando instancabile lo stesso motivo infantile, anche centinaia di volte intollerabilmente per intere giornate, sino a spossarsi l'anima (così sempre Waiblinger, e anche Schwab). Per Maderna ogni musica è da suonarsi all'aperto, sotto il cielo di *questo* aperto. Ogni musica è una serenata. E questo cielo non si esaurisce nella meteorologia insegnata da Prometeo: il satellite cui Maderna rivolge la sua celebre *Serenata* ruota secondo orbite bizzarre e sorprendenti, dimostrando che saper calcolare albe e tramonti e traiettorie di corpi celesti è poco più che niente. Perché vi è una specie di distanza, una *lontananza*, che si sottrae al calcolo e rende ogni cosa imprevedibile, irripetibile, unica. Una lontananza che rende ogni cosa inavvicinabile, e appunto per questo tanto necessaria al movimento che è la forma: quella specie di lontananza cui Benjamin ha dato nome 'aura'.

L'aperto è il luogo in cui circola la *Luft* che, come accade nella musica, è insieme aria fresca e spirito. Che, soffiando dove vuole, nella voce si fa significato, mondo: comporre la voce intonando parole è di per sé avere a che fare con l'origine e la fine del mondo. In particolare per compositori che, con la guerra, hanno assistito del mondo al tragico collasso, e che sperimentano in una luce particolarmente cruda il nesso fra canto e sacrificio. Maderna non volta le spalle all'orizzonte simbolico della parola, la cui vista è invece per molti diventata insostenibile: anzi lo percorre per intero, fino all'estremo, procedendo verso una specie di mutismo. Verso il luogo in cui la parola è sommersa, già estinta o non ancora formulata, e il suono è gravido di mondo imminente: misteriosa radice della lirica, luogo del mito, indecifrabile nodo di natura e storia, posto proprio in mezzo al petto e in gola, appena dopo il respiro e appena prima della parola. Maderna procede in direzione di tale luogo attraverso il suono prediletto del flauto e dell'oboe: quando, nel suo *Hyperion*, la voce del poeta ammutolisce, è il suono del flauto a levarsi al suo posto e come sua personificazione. Dunque, come l'autore si ritrae dall'opera, come il poeta si ritrae dalla parola, così questa si ritrae dal suono. E come il suono non si quietava in una pronuncia univoca, come l'opera non riposa in una sola morte, così l'uomo è votato a un destino cieco e senza pace, e precipita da un'ora all'altra come acqua che cade da una roccia all'altra, giù nell'incerto (Hölderlin, *Hyperions Schicksalslied*). Assumere questo destino significa adempiere ciò che «il Padre, che governa su ogni cosa, ama più di tutto»: aver cura della «solida lettera, e dell'esistente ben interpretato» (Hölderlin, *Patmos*). Significa condividere l'infinita fine di ogni forma come atto supremo di libertà, accedere ad una superiore fratellanza, concepire una nuova responsabilità, cercare il silenzio che è premessa di nuove parole. Questo il senso e l'augurio della musica di Maderna per noi: «Anche tu sei collina / e sentiero di sassi [...] Sei un chiuso silenzio [...] Ritroverai parole / oltre la vita breve [...] Un acceso silenzio / brucerà la campagna [...] Sarà dolce tacere» (Nono, *Sarà dolce tacere*).

Programma generale

Anteprima per ExpoinCittà

domenica 4 ottobre 2015, ore 16

Galleria Vittorio Emanuele

Concerto itinerante per cinque complessi bandistici

**Civica Orchestra di Fiati di Milano
Orchestra di Fiati del Conservatorio
G. Verdi di Milano
Banda S. Damiano e S. Albino di Brugherio
Banda Valtellina di Sondrio
Banda giovanile Anbima Lombardia**

Luca Francesconi, direttore

Luca Francesconi (1956)

Fresco

per cinque orchestre nello spazio (2007)

Prima esecuzione assoluta (versione Expo Milano 2015)

in collaborazione con
Comune di Milano
Anbima
Conservatorio G. Verdi di Milano

Testi da pagina 37

Approfondimenti e variazioni

domenica 4 ottobre 2015, ore 18

Museo del Novecento. Sala Rampa

**Inaugurazione della mostra
"Omaggio a Maderna"**

a cura di NoMus
in collaborazione con
Museo del Novecento

Testi da pagina 143

Inaugurazione

1

domenica 4 ottobre 2015, ore 20

Teatro alla Scala

**Filarmonica della Scala
Ingo Metzmacher, direttore
Francesco D'Orazio, violino**

Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

in coproduzione con
Teatro alla Scala
Filarmonica della Scala

Anton Webern (1883 – 1945)

Passacaglia op. 1 (1908)

per orchestra

Bruno Maderna (1920 – 1973)

Concerto per violino e orchestra (1969)

Aura (1972)

per orchestra

Alban Berg (1885 – 1935)

Drei Orchesterstücke op. 6 (1914/15)

in collaborazione con
Amici di Milano Musica

con il sostegno di
Intesa Sanpaolo

Biglietti € 40/20/5

Testi da pagina 41

Approfondimenti e variazioni

lunedì 5 ottobre 2015, ore 21
Auditorium San Fedele

Doppio ritratto Bach-Scarlatti

Chaconne Perspective
Prima esecuzione assoluta

Jean Rondeau, clavicembalo
Francesco Zago, chitarra elettrica
& acusmonium
Giovanni Cospito, regia acusmatica

Musiche di Domenico Scarlatti,
Johann Sebastian Bach,
creazione di Mattia Clera

Nell'ambito della Stagione
San Fedele Musica 2015/2016

Biglietti € 10/6, in vendita
presso l'Auditorium San Fedele

Testo a pagina 150

Approfondimenti e variazioni

martedì 6 ottobre 2015, ore 17:30
Museo del Novecento. Sala Conferenze

Omaggio a Maderna

a cura di NoMus
in collaborazione con
Museo del Novecento

Incontro con Carlo Boccadoro
sull'opera di Bruno Maderna.
Anni '40 | primi '50

Ingresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 143

Spettacolo

2

martedì 6 ottobre 2015, ore 20:30
Triennale Teatro dell'Arte

Democracy

Prima rappresentazione italiana
Idea e coreografia di **Maud Le Pladec**

Nicolas Digue, Maria Ferreira Silva,
Julien Gallée-Ferré, Corinne Garcia,
Mélanie Giffard, danzatori

Ensemble TaCTuS

Musiche
Julia Wolfe (1958) *Dark Full Ride*
Francesco Filidei (1973) *Silence = Death*
TaCTuS *Introduction*

Sylvie Mélis, disegno luci
Alexandra Bertaut, costumi
Vincent Le Meur, regia suono
Vincent Gadras, scenografia

in coproduzione con
Institut Français Italia
Ambasciata di Francia in Italia
Fondazione La Triennale di Milano

Spettacolo nell'ambito della stagione La Francia in Scena
promossa dall'Ambasciata di Francia in Italia e realizzata
dall'Institut Français Italia con il sostegno di Nuovi Mecenati
- Fondazione franco-italiana per la creazione contemporanea

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 51

Approfondimenti e variazioni

sabato 10 ottobre 2015
Gallerie d'Italia – Piazza Scala
Sala Didattica

Maderna su due dimensioni

Documentari e video storici

in collaborazione con
Gallerie d'Italia – Piazza Scala
NoMus

ore 15

Wozzeck di Alban Berg
tratto dal dramma teatrale
di Georg Büchner

Produzione video con la regia di Joachim Hess
Direzione artistica di Rolf Liebermann
Philharmoniker Hamburg
Chor der Hamburgischen Staatsoper
Bruno Maderna, direttore

Wozzeck	Toni Blankenheim
Tambourmajor	Richard Cassily
Andres	Peter Haage
Hauptmann	Gerhard Unger
Doktor	Hans Sotin
1° Handwerksbursch	Kurt Moll
2° Handwerksbursch	Franz Grundheber
Der Narr	Kurt Marschner
Marie	Sena Jurinac
Margaret	Elisabeth Steiner
Il bambino di Marie	Martina Schumacher

ore 17

Profili di compositori

Bruno Maderna presentato da Luciano Chailly
Teche Rai

Un'ora con Maderna

Teche Rai

Ingresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 144

Concerto

3

lunedì 12 ottobre 2015, ore 20:30
Conservatorio G. Verdi di Milano.
Sala Puccini

Solisti ed Ensemble del Laboratorio di Musica Contemporanea del Conservatorio G. Verdi di Milano
Daniela Filosa, Erica Paganelli, pianoforti*
Paolo Gorini, Luigi Nicolardi, pianoforti**
Lorenzo D'Erasmus, Fabio Giannotti, percussioni

Luciano Berio (1925 – 2003)
Linea (1973)
per due pianoforti*, vibrafono e marimba

Franco Donatoni (1927 – 2000)
Cloches III (1991)
per due pianoforti* e due percussionisti

Luciano Berio
6 Encores (1965-1990) per pianoforte**

Bruno Maderna (1920 – 1973)
*Concerto per due pianoforti** e strumenti*
(terza versione, 1949)

in collaborazione con
Conservatorio G. Verdi di Milano

Biglietti € 10
In omaggio per i Soci di Milano Musica
e gli Abbonati al Festival

Testi da pagina 57

Approfondimenti e variazioni

martedì 13 ottobre 2015, ore 17:30
Museo del Novecento. Sala Conferenze

Omaggio a Maderna
a cura di NoMus
in collaborazione con
Museo del Novecento

**Incontro con Carlo Boccadoro
sull'opera di Bruno Maderna.**
Darmstadt, anni '50/'60

Ingresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 143

Concerto

4

venerdì 16 ottobre 2015, ore 20:30
Auditorium San Fedele

**österreichisches ensemble
für neue musik**
Andrea Pestalozza, direttore

in coproduzione con
Festival Klangspuren Schwaz

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Serenata per un satellite (1969)
versione di Claudio Ambrosini (1948)
per flauto, oboe, clarinetto in Sib,
violino e marimba (1985)

Salvatore Sciarrino (1947)
Introduzione all'oscuro (1981)
per dodici strumenti

Georg Friedrich Haas (1953)
Anachronism (2013)
per ensemble
Prima esecuzione italiana

Klaus Lang (1971)
Hungrige Sterne (2012)
per clarinetto in Sib, corno, viola,
violoncello e contrabbasso
Prima esecuzione italiana

Bruno Maderna
Serenata n. 2 (1954, rev. 1956)
per undici strumenti

in occasione della partecipazione
dell'Austria a Expo 2015

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 63

Concerti

5-6

**sabato 17 ottobre 2015, ore 18
ore 20:30 (replica)**
Coro di San Maurizio

mdi ensemble
Lorenzo Gentili -Tedeschi, violino
Paolo Fumagalli, viola
Giorgio Casati, violoncello

Rinascere sirena
attorno alla musica di Giorgio Netti

Klaus Huber (1924)
Des Dichters Pflug (1989)
per trio d'archi

Giorgio Netti (1963)
*Dalla tentazione
di sant'Antonio: tre voci* (1986)
per violino solo

Georges Aperghis (1945)
Faux-mouvement (1995)
per trio d'archi

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Viola (1971)
per viola sola

Giorgio Netti
Rinascere sirena (2003 – 2004)
per trio d'archi

nell'ambito della residenza 2015/2017
di mdi ensemble a Milano Musica

Biglietti € 10

Testi da pagina 69

Concerto

7

venerdì 23 ottobre 2015, ore 20:30
Auditorium San Fedele

Quatuor Diotima
Yun-Peng Zhao, violino
Constance Ronzatti, violino
Franck Chevalier, viola
Pierre Morlet, violoncello

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Quartetto per archi in due tempi (1955)

Stefano Gervasoni (1962)
Clamour. Terzo quartetto per archi (2015)
Co-commissione Quatuor Diotima,
Bludenzener Tage zeitgemäßer Musik,
Milano Musica
Prima esecuzione assoluta, nella versione definitiva

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)
Quartetto n. 16 in fa maggiore op. 135 (1826)

con il sostegno di Nuovi Mecenati
– Fondazione franco-italiana
per la creazione contemporanea

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 73

Concerti

8 - 9

sabato 24 ottobre 2015 ore 18
Coro di San Maurizio

Annamaria Morini, flauto

Preludio alla notte

Adriano Guarneri (1947)
Preludio alla notte (1992)

Antonio Giacometti (1957)
Der Umriss (1984)

Fausto Romitelli (1963 – 2004)
Dia Nykta (1983)

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Cadenza da *Dimensioni III* (1963)

Klaus Huber (1924)
Ein Hauch von Unzeit I.
Plainte sur la perte
de la réflexion musicale (1972)

Giacinto Scelsi (1905 – 1988)
Pwyll (1954)

Biglietti € 10

Testi da pagina 79

sabato 24 ottobre 2015 ore 20:30
Coro di San Maurizio

Zinajda Kodrič, flauto
Alvise Vidolin, regia del suono

Voliera d'angeli

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Musica su due dimensioni (1958)
per flauto e nastro magnetico

Fabio Nieder (1957)
27 Haidenburger Vogellaute
per ottavino ed elettronica (versione 2015)

Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007)
Paradies (2007) per flauto ed elettronica

Biglietti € 10

Testi da pagina 79

Concerto

10

mercoledì 28 ottobre 2015, ore 20:30
Auditorium San Fedele

ensemble mosaik
Fabio Nieder, direttore

Robert Schumann (1810 – 1856)
Märchenbilder op. 113 (1851)
per viola e pianoforte

Fabio Nieder (1957)
Sogno 10 lunedì gennaio 1892,
in una casa molte gente musiche
son entrato a casa (2005)
per pianoforte, violino, viola, violoncello
e un DJ-percussionista

Máté Balogh (1990)
BABE(urope)L. Hommage à Pieter Brueghel
per ensemble (2015)
Commissione Fondazione Spinola
Banna per l'Arte

Caterina Di Cecca (1984)
Oscuro Pintado (2015)
per otto strumentisti
Commissione Fondazione Spinola
Banna per l'Arte

Fabio Nieder
Der Schuh auf dem Weg zum Saturnio
Ein Liebesgesang in 3 Bildern (2010)
per nove strumenti

Robert Schumann
Märchenerzählungen op. 132 (1853)
per clarinetto, viola e pianoforte

in collaborazione con
Fondazione Spinola Banna per l'Arte
con il sostegno di Goethe-Institut Mailand

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 85

Concerto

11

venerdì 30 ottobre 2015, ore 20:30
Basilica di San Simpliciano

The Company of Music
Johannes Hiemetsberger, direttore
Lorenzo Gentili - Tedeschi, violino

Josquin des Prez (1450-55 ca. – 1521)
Déploration sur la mort d'Ockeghem (1497)

Carlo Gesualdo (1560 – 1613)
Illumina nos (1603)

Luciano Berio (1925 – 2003)
Cries of London (1973/76)

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Widmung (1967)
per violino solo

Luigi Nono (1924 – 1990)
Sarà dolce tacere (1960)

Carlo Gesualdo
Igor Stravinskij (1882 – 1971)
Tres Sacrae Cantiones (1959)

Johannes Ockeghem (1410 ca. – 1497)
Déploration sur la mort de Binchois (1460)

in occasione della partecipazione
dell'Austria a Expo 2015

con il sostegno di Intesa Sanpaolo

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 91

Approfondimenti e variazioni

sabato 31 ottobre 2015
Gallerie d'Italia – Piazza Scala
Sala Didattica

Maderna su due dimensioni

Documentari e video storici

in collaborazione con
Gallerie d'Italia – Piazza Scala
NoMus

ore 15 Profili di compositori

Bruno Maderna presentato da Luciano Chailly
Teche Rai

Un'ora con Maderna

Teche Rai

ore 17
Wozzeck di Alban Berg
tratto dal dramma teatrale
di Georg Büchner

Produzione video con la regia di Joachim Hess
Direzione artistica di Rolf Liebermann
Philharmoniker Hamburg
Chor der Hamburgischen Staatsoper
Bruno Maderna, direttore

Wozzeck	Toni Blankenheim
Tambourmajor	Richard Cassily
Andres	Peter Haage
Hauptmann	Gerhard Unger
Doktor	Hans Sotin
1° Handwerksbursch	Kurt Moll
2° Handwerksbursch	Franz Grundheber
Der Narr	Kurt Marschner
Marie	Sena Jurinac
Margaret	Elisabeth Steiner
Il bambino di Marie	Martina Schumacher

Ingresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 144

Concerto

12

lunedì 2 novembre 2015, ore 20
Teatro alla Scala

Pierre-Laurent Aimard, pianoforte Tamara Stefanovich, pianoforte

in coproduzione con Teatro alla Scala

Pierre Boulez (1925)
Douze Notations (1945)
per pianoforte

Première Sonate (1946/49)
per pianoforte

Deuxième Sonate (1946/48)
per pianoforte

Olivier Messiaen (1908 – 1992)
Visions de l'Amen (1942/43)
per due pianoforti

con la generosa partecipazione
di Ralph Fassey

con il sostegno di Intesa Sanpaolo

Biglietti € 40/20/5

Testi da pagina 99

Approfondimenti e variazioni

martedì 3 novembre 2015, ore 17:30
Museo del Novecento. Sala Conferenze

Omaggio a Maderna

a cura di NoMus
in collaborazione con
Museo del Novecento

Incontro con Carlo Boccadoro sull'opera di Bruno Maderna.

Anni '60 | '70 ultimo periodo

Ingresso libero
fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 143

Spettacolo

13

sabato 7 novembre, ore 20:30
Piccolo Teatro Strehler

Francesco Filidei (1973)

Giordano Bruno
opera in due parti e dodici scene
libretto di Stefano Busellato

Léo Warynski, direttore Antoine Gindt, regia

Elise Capdenat, scene
Daniel Levy, luci
Fanny Brouste, costumi

con
Giordano Bruno Lionel Peintre, baritono
Inquisitore I Jeff Martin, tenore
Inquisitore II Ivan Ludlow, basso
Papa Clemente VIII Guilhem Terrail, controtenore

Dodici voci soliste Remix Ensemble Casa da Música

Produzione di T&M-Paris
in coproduzione con Casa da Música, Festival
Musica, T2G-CDNCC,
Théâtre de Caen, Fondazione ITeatri
di Reggio Emilia

Spettacolo presentato da Milano Musica
in coproduzione con
Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

in collaborazione con
Valle Dell'Acate

con il sostegno di Intesa Sanpaolo

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 105

Approfondimenti e variazioni

lunedì 9 novembre 2015, ore 21

Auditorium San Fedele

Doppio ritratto Bach-Scarlatti

Sonate di Scarlatti e risonanze contemporanee

Prima esecuzione assoluta

Alfonso Alberti, pianoforte
Giovanni Cospito, pedagogical advisor
e regia elettronica*

Musiche di Domenico Scarlatti e creazioni di Mattia Clera, Simone Corti, Juan De Dios Magdaleno, Caterina Di Cecca, Michele Foresi, Matteo Giuliani*, Emanuele Palumbo, Silvia Pepe*

Biglietti € 10/6, in vendita presso l'Auditorium San Fedele

Testo a pagina 151

martedì 10 novembre 2015, ore 16:30

Museo del Novecento. Sala Conferenze

Omaggio a Gentilucci (1939 – 1989)

a cura di NoMus

in collaborazione con Museo del Novecento

Incontro con Carlo Boccadoro e Anna Maria Morazzoni sull'opera di Armando Gentilucci

con la gentile partecipazione della flautista Paola Fre
Armando Gentilucci, *In acque solitarie* (*Una glossa in margine a Moby Dick*) per flauto (1986)

in collaborazione con Fondazione Sergio Dragoni Fondo Armando Gentilucci nell'ambito del progetto *Il tempo sullo sfondo. Il pensiero e le opere di Armando Gentilucci* in ricordo di Luciana Pestalozza

Ingresso libero fino ad esaurimento posti

Testi da pagina 143

Concerto

14

giovedì 12 novembre 2015, ore 19

Teatro Elfo Puccini. Sala Shakespeare

Ascoltare il presente

Confronti sulla musica d'oggi

Anteprima del video *See the sound*

Viaggio nel suono di Lachenmann, per il suo 80° compleanno

mdi ensemble
Paolo Casiraghi, clarinetto
Giorgio Casati, violoncello
Luca Ieracitano, pianoforte

Luca Scarzella, regia video

produzione Associazione MusicAdesso e mdi ensemble

in collaborazione con la Fondazione Cini di Venezia e Milano Musica

Tavola rotonda con Gianmario Borio, Angelo Foletto, Stefano Gervasoni, Massimiliano Damerini, Luca Scarzella.

Esecuzione dal vivo:

Helmut Lachenmann (1935)

Allegro sostenuto (1986/88)

per clarinetto, pianoforte e violoncello

in collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Valle Dell'Acate

con il sostegno di Goethe-Institut Mailand

nell'ambito della residenza 2015/2017 di mdi ensemble a Milano Musica

Biglietti € 10
In omaggio per i Soci di Milano Musica e gli Abbonati al Festival

Testi da pagina 129

Concerto

15

venerdì 13 novembre 2015, ore 20:30

Teatro Elfo Puccini. Sala Shakespeare

mdi ensemble
Simone Beneventi, percussioni

Clara Iannotta (1983)

D'après (2012)

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

Luca Valli (1985)

Novità (2015)

per flauto, clarinetto e violoncello

Commissione mdi ensemble

Prima esecuzione assoluta

Aureliano Cattaneo (1974)

Insieme (2015)

per flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello, pianoforte

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Pierluigi Billone (1960)

Δίκη Wall (2012)

per percussioni e sei strumenti

in collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Valle Dell'Acate

nell'ambito della residenza 2015/2017 di mdi ensemble a Milano Musica

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 131

Concerto

16

sabato 14 novembre 2015, ore 20:30

Teatro Elfo Puccini. Sala Shakespeare

Arditti Quartet
Irvine Arditti, violino
Ashot Sarkissjan, violino
Ralf Ehlers, viola
Lucas Fels, violoncello

Luciano Berio (1925 – 2003)

Quartetto (1955)

Bruno Maderna (1920 – 1973)

Cadenza da *Amanda* (1966)

per violino e tre archi

Luciano Berio

Sincronie (1963/64)

Franco Donatoni (1927 – 2000)

La souris sans sourire (1988)

per quartetto d'archi

Harrison Birtwistle (1934)

Quartetto n. 3.

The Silk House Sequences (2015)

Commissione di Wigmore Hall, con il sostegno di Fondation Hoffmann, Milano Musica, Huddersfield Contemporary Music Festival, Philharmonie de Paris, Westdeutscher Rundfunk e Quartetto Arditti, con il sostegno di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione italiana

in collaborazione con Teatro Elfo Puccini Valle Dell'Acate

con il sostegno di Intesa Sanpaolo

Biglietti € 20/13

Testi da pagina 137

II CADENZA

**Con Bruno Maderna,
per un umanesimo possibile**

Susanna Pasticci

Ogni nuova esperienza di ascolto delle opere di Bruno Maderna contribuisce a rafforzare l'idea che la sua musica sia dotata di qualità straordinariamente inossidabili e potenti. È un fenomeno che accade raramente, con le musiche d'avanguardia del Novecento, tutte proiettate in una corsa verso il futuro e in un'affannosa ricerca del 'nuovo' che spesso ha condannato tante opere all'oblio dopo un'unica, prima esecuzione. Maderna non è rimasto estraneo all'avventura delle avanguardie musicali, anzi ne è stato uno dei più accesi e convinti protagonisti; ma evidentemente ha trovato un equilibrio tutto suo per dar corso a quell'urgenza del nuovo che condivideva con tanti altri musicisti della sua generazione. Questo equilibrio si può riassumere in una formula, 'l'umanesimo possibile', che sintetizza in modo assai efficace le peculiarità dell'esperienza maderniana. Una formula felice, che in queste pagine ci apprestiamo a sciogliere nelle sue diverse implicazioni; ma forse ancor più felice perché lascia intravedere un'apertura, un margine d'azione e di speranza che attraverso l'opera di Maderna investe i destini di tutta la musica contemporanea animata da un'autentica vocazione alla sperimentazione e alla ricerca.

Le qualità dell'umanesimo maderniano sono legate a una concezione del 'far musica' in cui l'accento è posto soprattutto sul *fare*, e cioè sulla dimensione pratica e performativa della musica, piuttosto che su quella teorica e speculativa. Il Maderna compositore è innanzitutto un *homo faber*, un artefice che si adopera per costruire, trasformare e plasmare la materia sonora nella sua valenza acustica e concretamente percepibile, con un attaccamento viscerale alla dimensione materica del suono che discende anche dalla sua particolarissima esperienza biografica.

Caso rarissimo, tra i compositori della sua generazione, 'Brunetto' fu infatti un *enfant prodige*, un virtuoso del violino che intraprese un'intensa attività concertistica fin dall'età di 7-8 anni, quando cominciò a cimentarsi anche nella direzione d'orchestra. Per tutta la vita, la sua attività sul podio avrebbe offuscato la sua immagine di compositore e la fortuna critica delle sue opere; e quando scomparve prematuramente nel 1973, all'età di 53 anni, venne ricordato come un grande direttore d'orchestra che saltuariamente si dedicava anche alla composizione, nei ritagli di tempo tra un concerto e l'altro.¹

Anche Pierre Boulez ha sempre svolto un'attività molto intensa come direttore d'orchestra, ma questo non ha mai condizionato negativamente il giudizio sulla sua opera compositiva: a differenza di Maderna, infatti, fin dagli anni Cinquanta Boulez è stato sempre considerato uno dei protagonisti della *Neue Musik*. Le ragioni di questa disparità di trattamento non dipendono dalla qualità della musica, ma dalle prospettive di lettura con cui in quel preciso momento storico la musica veniva interpretata e sottoposta a giudizio critico. Fino agli anni Ottanta, la ricezione della musica contemporanea è stata pesantemente condizionata dalle presentazioni e dai commenti degli autori, che inevitabilmente tendevano a spostare l'asse della discussione sugli aspetti tecnici della prassi compositiva.² A differenza di Boulez e degli altri principali esponenti dell'avanguardia, Maderna non ha mai pubblicato testi

Bruno Maderna, *Concerto per violino e orchestra*, p. 26 © Casa Ricordi, per gentile concessione

esplicativi sulla sua poetica e le sue tecniche compositive. Il rifiuto di divulgare i propri 'segreti di bottega' nasce da una sostanziale sfiducia nell'idea che la conoscenza delle tecniche compositive possa fornire una chiave di lettura utile alla comprensione della musica.

Maderna era convinto che nessuna spiegazione logica, per quanto articolata e convincente, potrà mai spingere un ascoltatore ad avvicinarsi a una musica che non lo stimoli, non lo incuriosisca o non lo coinvolga sul piano emotivo: anche perché la poetica esplicita di un autore (ciò che ci viene spiegato a parole) e la sua poetica effettiva (ciò che si concretizza nella veste sonora dell'opera) rimangono sempre due sfere distinte, o comunque non totalmente assimilabili.³

Tutto questo oggi può sembrare piuttosto scontato, ma all'epoca di Maderna non lo era affatto: la musica d'avanguardia aveva messo in crisi le categorie estetiche tradizionali e, in assenza di criteri di giudizio condivisi, l'analisi delle tecniche compositive sembrava rappresentare l'unica ancora di salvezza possibile per avvicinarsi alla comprensione di questa musica. Tutti i compositori che, come Maderna, non partecipavano alla discussione teorica perché non ritenevano opportuno fornire spiegazioni sulle proprie tecniche di lavoro, venivano necessariamente relegati in secondo piano.⁴

La situazione sarebbe cambiata radicalmente nella seconda metà degli anni Ottanta, quando gli eredi di Maderna decisero di mettere a disposizione degli studiosi il lascito del compositore: un repertorio di documenti di straordinario interesse che comprende schizzi, abbozzi e progetti che oggi sono consultabili alla Paul Sacher Stiftung di Basilea e all'Archivio Maderna dell'Università degli Studi di Bologna. La possibilità di accedere a questa enorme mole di documenti ha permesso agli studiosi di entrare nella 'bottega' artigianale di Maderna e di analizzare le sue tecniche compositive, di ricostruire il processo creativo delle sue opere e, più in generale, di approfondire la conoscenza dell'uomo e dell'artista. Oltre a propiziare una crescente fioritura di studi e pubblicazioni, queste ricerche hanno permesso di avviare un importante progetto di edizione critica delle opere di Maderna che ha portato alla pubblicazione di molti pezzi manoscritti o inediti, che oggi sono stati restituiti alla piena disponibilità degli interpreti e degli ascoltatori.⁵

Grazie a questi studi, oggi siamo in grado di confutare una serie di luoghi comuni e di fraintendimenti che per lungo tempo hanno gravato sulla sua attività artistica e sulla sua poetica musicale. Primo tra tutti l'immagine del compositore frettoloso, approssimativo e magari anche un po' superficiale, guidato dal puro istinto e poco incline alla riflessione teorica. Non c'è dubbio che un artista con un passato di *enfant prodige* come Maderna fosse dotato di una musicalità fuori dal comune che gli permetteva di improvvisare in ogni stile, di suonare canzoni e musica leggera, di scrivere pezzi per il cinema e la radio in tempi da record e di fare arrangiamenti all'impronta, con una disinvoltura a dir poco proverbiale; ma nel momento in cui decideva di varcare il sacro tempio della composizione, Maderna era in grado di sottoporre la sua straordinaria musicalità a un esercizio di disciplina e rigore davvero sorprendenti.

La stesura di una partitura era preceduta da un lungo lavoro preparatorio documentato da centinaia e centinaia di pagine autografe di progetti, schemi, grafici, schizzi, abbozzi e versioni preliminari, che testimoniano un processo creativo tutt'altro che sbrigativo ma anzi lento e meditato, costellato di infiniti ripensamenti. Il fenomeno assume particolare rilievo nelle opere giovanili, in cui Maderna deve forgiare i suoi strumenti espressivi.

La sua profonda conoscenza della storia musicale non gli permetteva di affrontare questo compito in modo superficiale: ed è proprio sul tema del rapporto con la tradizione che possiamo cogliere un'altra traccia concreta del suo 'umanesimo possibile'. «*Natura non facit saltus*», scrisse Maderna in un testo inedito, forse preparato per una conferenza tenuta a Darmstadt nel 1954, e «ogni rivoluzione del pensiero e del sentire dell'uomo avviene per lente e profonde mutazioni in cui il precedente viene conglobato nel seguente in quanto ampliamento e, il più delle volte, come ripensamento, come intensificazione di comprensione e giudizio».⁶

In un contesto come quello dei primi anni Cinquanta, dominato dall'utopia del 'grado zero della scrittura',⁷ non era facile portare avanti una posizione così misurata e decisamente controcorrente. Maderna si reca per la prima volta a Darmstadt nel 1950, portando con sé un pezzo dal titolo laconico e perfettamente in linea con la sobria austerità dell'ambiente, *Composizione n. 2*. Ma quando le prime note del pezzo risuonano nella sala da concerto, e l'oboe intona una citazione letterale di una delle melodie più antiche della nostra civiltà musicale, l'*Epitaffio di Sicilo*, la forza del suo messaggio emerge in modo chiaro e dirimpente: il passato non è un pesante fardello da rinnegare, ma un patrimonio di valori umani e artistici che può diventare una risorsa preziosa per la sperimentazione di nuovi codici espressivi.⁸ L'obiettivo di Maderna non è diverso da quello di altri esponenti dell'avanguardia, e cioè creare 'musica nuova'; e con i suoi colleghi condivide anche l'idea che questa urgenza del nuovo debba concretizzarsi attraverso l'adozione delle tecniche dodecafoniche e seriali, che in quel preciso momento storico rappresentavano il principale terreno di sperimentazione musicale. Allo stesso tempo, però, Maderna era convinto che il principio fondamentale del pensiero seriale – e cioè l'idea che tutti i materiali di un pezzo debbano essere coerentemente derivati da un'unica matrice di base – non fosse un'innovazione radicale del XX secolo, ma un principio di logica musicale che si colloca in una stretta linea di continuità con le pratiche musicali del Medioevo e del Rinascimento.

Maderna aveva maturato questa convinzione grazie all'insegnamento di Gian Francesco Malipiero che a Venezia, alla fine degli anni Quaranta, aveva raccolto intorno a sé un gruppo di giovani che si dedicavano allo studio della musica rinascimentale attraverso la lettura dei trattati e la trascrizione di musiche antiche. Ben presto questo cenacolo divenne una vera e propria scuola-bottega di giovani compositori che consideravano lo studio della musica del passato come punto di partenza per inaugurare nuovi orizzonti di sperimentazione musicale. Del gruppo faceva parte anche Luigi Nono, che in una lettera inviata a Maderna nei primi anni Cinquanta sintetizza in modo particolarmente efficace il significato di quell'esperienza: «dobbiamo in alcuni anni essere in grado di conoscere a fondo la nostra storia soprattutto il periodo fino al XVI secolo. Si tratta solo di organizzare intensamente il nostro studio: non è assolutamente studio e ricerche di musicologi ma da musicisti, se vogliamo esserlo totalmente, come e il nostro tempo e il nostro impegno e la nostra responsabilità ci impone».⁹

Dalla musica del Rinascimento Maderna riprende soprattutto due processi costruttivi: l'uso di una melodia preesistente in funzione di *tenor*, e cioè come nucleo generatore dei processi di elaborazione compositiva, e la tendenza a organizzare la forma di un pezzo attraverso la logica del canone ritmico-proporzionale. Come i compositori fiamminghi, che costruivano l'intero edificio di una messa a partire da un'unica melodia ereditata dalla tradizione

– un canto gregoriano o un canto popolare – Maderna non ha alcuna reticenza a usare come *tenor* delle sue composizioni una melodia come l'*Epitaffio di Sicilo* o un canto partigiano come *Fischia il vento*, o addirittura canzoni della tradizione popolare come *La biondina in gondoleta*, *Splende la luna chiara* e *L'allegrie le ven dai zoveni*.

La scelta di utilizzare queste melodie come pietra miliare per la composizione di nuovi pezzi è un'altra traccia eloquente dell'umanesimo maderniano, perché nasce dall'esigenza di alimentare la propria esperienza creativa con una pluralità di riferimenti non solo alla storia, ma anche al proprio vissuto personale. Non sempre queste melodie sono chiaramente riconoscibili all'ascolto, perché vengono sottoposte a processi di permutazione seriale molto complessi, regolati da matrici numeriche: nel corso del processo creativo le melodie originali vengono completamente stravolte, e danno vita a una serie di altezze e valori ritmici che risuonano in modo completamente nuovo e diverso.

Teoricamente Maderna avrebbe potuto ottenere lo stesso risultato anche partendo da una qualunque successione di note, e cioè da un materiale 'neutro' e di nuova invenzione, libero da ogni riferimento ai retaggi del passato o alla sua personale esperienza di vita. Eppure il compositore si ostina a elaborare materiali della memoria carichi di storia e grondanti di vita e di umanità, perché considera questa scelta come il miglior antidoto contro quella negazione della soggettività che ha rappresentato una delle insidie più pericolose dell'esperienza delle avanguardie musicali.¹⁰ In quanto a complessità e rigore, le sue tecniche di elaborazione seriale non hanno nulla da invidiare a quelle dei suoi colleghi, ma il suo virtuosismo non sconfinava mai nel puro tecnicismo o nel gioco dell'automatismo. La sua ricerca di perfezione tecnica non nasce infatti dall'esigenza di annullare la sua personalità o di creare una barriera tra la sua soggettività e il mondo, ma semmai dal desiderio di portare alle estreme conseguenze quella concezione umanistica della musica che emerge in controluce tra le pieghe più riposte dei suoi scritti: «Quello che non mi piaceva della teoria dodecafonica era il principio che una volta data una serie questa dovesse, per necessità di conseguenza nel discorso musicale, riapparire nella sua integrità continuamente sia verticalmente che orizzontalmente. [...] È celebre il viaggio di Ulisse. Esso insegna che non vi può essere un ritorno, che la vita nel suo eterno divenire muta continuamente. Ora perché non si doveva possedere una tecnica che alla tecnica della vita nel suo divenire assomigliasse? Lentamente ma sicuramente procedetti allo studio nelle mutazioni della serie sino a che giunsi a elaborare sistemi sempre più complessi e rigorosi».¹¹

Dopo aver vissuto l'avventura della musica seriale con passione e convinzione, nel corso degli anni Cinquanta Maderna comincia gradualmente a maturare nuovi interessi. Due esperienze, in particolare, eserciteranno un peso determinante sugli sviluppi della sua poetica: le sperimentazioni nel campo della musica elettronica, condotte nello Studio di Fonologia della Rai di Milano che aveva fondato con Luciano Berio nel 1955; e le poetiche dell'indeterminazione e dell'opera aperta, con cui Maderna entra in contatto alla fine degli anni Cinquanta, e che a poco a poco diventeranno la cifra dominante della sua ricerca espressiva. Tutte le partiture della sua ultima grande stagione creativa, da *Aura* a *Biogramma*, dalla *Grande Aulodia* ad *Ausstrahlung*, sono infatti caratterizzate da una scrittura musicale 'aperta' che lascia agli esecutori un margine d'azione e d'intervento molto più ampio rispetto a quello delle partiture tradizionali.

Bisogna precisare, a scanso di equivoci, che un'opera 'aperta' è cosa ben diversa da un'opera non finita o non compiuta. In linea generale, l'opera musicale acquista una dimensione compiuta e acusticamente percepibile solo grazie alla mediazione di un esecutore in grado di interpretare le istruzioni che il compositore ha indicato in partitura. Ma in una partitura non è possibile scrivere *tutto*, e una notazione che cercasse di scrivere tutto finirebbe per essere indecifrabile. Basta confrontare i sistemi di notazione di diverse tradizioni per rendersi conto che ognuna di esse omette o privilegia qualche aspetto del tessuto sonoro; e quel qualcosa che viene ommesso non è mai casuale, ma è sempre legato al sistema di valori e di una determinata cultura musicale.

Nelle partiture di Maderna, la vocazione all' 'apertura' può assumere di volta in volta aspetti molto diversi: l'indeterminazione può riguardare i singoli parametri del suono (altezza, durata, intensità, fonte sonora), l'articolazione e la combinazione di segmenti musicali, la distribuzione di sezioni più ampie, ma anche la definizione della forma complessiva. Il fatto che Maderna, col passare degli anni, abbia progressivamente incrementato l'uso di queste tecniche di scrittura, ha condizionato in modo determinante la ricezione delle sue ultime opere. Spesso la sua tendenza a scrivere partiture 'aperte' è stata interpretata come una necessità dettata dalla fretta, dall'esigenza di far presto, di trovare un espediente che gli consentisse di conciliare il lavoro compositivo con la sua frenetica attività di direttore d'orchestra e con le mille altre occupazioni di cui amava riempirsi la vita. Questa chiave di lettura trova la sua più lucida attestazione in una testimonianza di Luciano Berio: «Dal 1958 Bruno cominciò ad assimilare e a sviluppare procedimenti 'aleatori' di origine americana, procedimenti che però, in fondo, gli rimasero sempre estranei. Lo aiutarono, tuttavia, ogni tanto, a fare più in fretta nella sua corsa col tempo. Questi procedimenti gli vennero infatti in soccorso, spesso, per completare in maniera quasi stenografica e talvolta sommaria la redazione di alcuni suoi progetti».¹²

Berio ha sempre nutrito forti riserve nei confronti dell'esperienza dell'opera aperta perché, come spiega nelle sue *Lezioni americane*, «è sempre il dettaglio a farne le spese: quel dettaglio che, prima di ogni altra cosa, giustifica la completezza, la necessità e la dignità stessa del lavoro musicale».¹³ Dal punto di vista di Berio, infatti, un compositore che abbraccia la poetica dell'indeterminazione viene meno ai suoi doveri nei confronti dell'opera: che può diventare specchio e testimonianza di un'autentica visione del mondo solo se l'autore se ne assume la piena e totale responsabilità. Ciò che tuttavia rimane totalmente estraneo al suo universo poetico – e che segna un'incolmabile distanza tra il suo *modus operandi* e quello di Maderna – è la capacità di immaginare che un dettaglio possa invece definirsi in maniera più piena ed efficace proprio nel momento in cui il progetto estetico si confronta con le sue infinite possibilità di realizzazione sonora.

Nelle opere di Maderna non c'è niente di improvvisato, trasandato o non finito: né sul piano della progettazione, né sul piano della messa in atto del progetto d'autore. Maderna non chiede mai ai suoi esecutori di improvvisare liberamente, ma li pone di fronte a una partitura in cui alcuni elementi vengono determinati fin nei minimi dettagli, mentre altri si configurano come un campo aperto di possibilità all'interno del quale l'interprete è di volta in volta chiamato a fare delle scelte: non in modo arbitrario, ma sempre – giova ricordarlo – all'interno di una rosa di opzioni stabilite dall'autore. In tal modo, la trama musicale nasce dal continuo flusso di idee e dalla mo-

bilità dell'interazione istantanea tra musicisti: perché è solo nel momento della *performance* che la struttura musicale può abbracciare la corporeità del suono e la temporalità come parti integranti di una complessa rete di relazioni umane che determina il senso musicale.¹⁴

D'altra parte, l'idea che un progetto estetico possa aprirsi a varie possibilità di realizzazione, o subire nel corso del tempo delle metamorfosi in grado di dar vita a esiti differenti, ha sempre rappresentato uno dei fili conduttori della ricerca espressiva di Maderna: basti pensare ai frequenti rifacimenti di una medesima opera, alle diverse versioni di uno stesso pezzo, al riutilizzo di uno stesso materiale in contesti differenti. Il caso più eclatante è rappresentato dal ciclo dell'*Hyperion*: un complesso di pezzi autonomi, composti in occasioni e tempi diversi, che possono essere assemblati per realizzare una costellazione di strutture mobili che ci restituiscono una totalità sempre variabile.

In questa ricerca di una musica in costante divenire, che «alla tecnica del divenire della vita assomigliasse», possiamo forse cogliere il significato più profondo dell'umanesimo di Maderna, che ci ha lasciato in eredità un patrimonio di opere ricche di memorie storiche ma sempre aperte a un'interpretazione mobile e continuamente rinnovabile. Maderna ci ha insegnato che le esigenze di un pensiero costruttivo rigoroso possono e debbono convivere con un'attenzione alla dimensione performativa e ai contesti in cui si innesta l'esperienza di esecuzione e di ascolto, se si vuol davvero recuperare una dimensione più autentica del far musica: e cioè una dimensione umanistica, vitale e consapevole del suo farsi, del suo divenire e del suo essere musicale nel mondo.

1) Massimo Mila, *Maderna musicista europeo*, Einaudi, Torino 1976; nuova ed. 1999, pp. 3-4.

2) Carl Dahlhaus, *Geschichte und Geschichten*, in Id. (a cura di), *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, Mainz, Schott 1985, pp. 9-20.

3) Susanna Pasticci, *Parlare di musica*, per "imparare a vedere abissi là dove sono luoghi comuni", in Id. (a cura di), *Parlare di musica*, Roma, Meltemi 2008, pp. 237-254.

4) Ulrich Mosch, *Premessa del curatore*, in Massimo Mila, *Maderna musicista europeo*, cit., pp. VIII-IX.

5) Il progetto di edizione critica delle opere di Maderna, pubblicate da Suvini Zeboni, è curato da Mario Baroni e Rossana Dalmonde.

6) Testo conservato nella Collezione Maderna della Paul Sacher Stiftung di Basilea; pubblicato in appendice al saggio di Nicola Verzina, «Mutazioni storiche. Intorno a tre testi inediti di Bruno Maderna», *Studi musicali*, 28/2, 1999, pp. 495-527: 519.

7) *Le degré zéro de l'écriture* è il titolo di un celebre libro di Roland Barthes; l'espressione venne introdotta in

ambito musicale da Pierre Boulez in riferimento al suo *Structures I* per due pianoforti del 1955, dove il compositore sperimenta una scrittura in cui i segni significano soltanto se stessi, senza rinviare a una loro collocazione storica o culturale; cfr. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris, Seuil 1975; trad.it.: *Per volontà e per caso*, Torino, Einaudi 1977, p. 54.

8) Susanna Pasticci, "Una musica di facile ascolto": sulla Composizione n. 2 di Bruno Maderna, in Rossana Dalmonde e Marco Russo (a cura di), *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, Lucca, LIM 2004, pp. 117-147; trad. franc. "Une musique d'écoute facile". *Sur la Composizione n. 2*, in Geneviève Mathon – Laurent Feneyrou – Giordano Ferrari (a cura di), *À Bruno Maderna*, vol. II, Paris, Basalte 2009, pp. 91-122.

9) Susanna Pasticci, *Memorie di Petrucci a Venezia, quattro secoli dopo*, in Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia (a cura di), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale – Venice 1501: Petrucci, music, print and publishing*, Venezia, Fondazione Levi 2005, pp. 683-737: 697.

10) Theodor W. Adorno, *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956; trad. it. *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 158-159.

11) Testo inedito, scritto probabilmente per una conferenza tenuta a Darmstadt nel 1954, pubblicato in appendice al saggio di Verzina, «Mutazioni storiche. Intorno a tre testi inediti di Bruno Maderna», cit., pp. 523-524.

12) Luciano Berio, *Bruno Maderna ai Ferienkurse di Darmstadt*, in Mario Baroni – Rossana Dalmonde (a cura di), *Bruno Maderna. Documenti*, Milano, Suvini Zeboni 1985, pp. 126-28: 128.

13) Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi 2006, p. 70.

14) Susanna Pasticci, «La presenza del *Satyricon* sulla scena culturale degli anni Settanta, da Maderna a Pasolini», *Musica/Realtà*, n. 91 (2010), pp. 77-126.

Concerti e spettacoli

Anteprima
per ExpoInCittà

domenica 4 ottobre 2015, ore 16

Galleria Vittorio Emanuele

Concerto itinerante per cinque complessi bandistici

Civica Orchestra di Fiati di Milano
Orchestra di Fiati del Conservatorio G. Verdi di Milano
Banda S. Damiano e S. Albino di Brugherio
Banda Valtellina di Sondrio
Banda giovanile Anbima Lombardia

Sandro Satanassi, Luca Pasqua,
Fabrizio Bugani, Davide Miniscalco,
Azzurra Steri, Alessandro Vismara,
Marcello Corti, coordinatori

Luca Francesconi, direttore

Luca Francesconi (1956)

Fresco

per cinque orchestre nello spazio (2007)

Prima esecuzione assoluta
(versione Expo Milano 2015)

in collaborazione con



Milano

anbima



Conservatorio
di Milano



Luca Francesconi. Foto Roberto Masotti. © Casa Ricordi, Milano

Fresco

Fresco è una composizione da suonare all'aria aperta, un grande affresco dipinto da cinque orchestre di strumenti a fiato in movimento, per un totale di 250 musicisti.

Fu eseguito per la prima volta nel 2008 a Stoccolma e da allora ripetuto in tutta Europa.

Questa versione è specialmente scritta e preparata per l'apertura di Milano Musica e la città di Milano con il suo EXPO.

Le bande musicali sono una tradizione musicale italiana di enorme importanza, anche didattica. Per molto tempo, forse più di due secoli, sono state lo strumento divulgativo e pedagogico più importante nel nostro paese.

In *Fresco* le cinque orchestre arrivano da cinque luoghi diversi della città suonando e coinvolgendo la gente per le strade, come ad Hamelin. Poi si attestano misteriosamente agli angoli della Galleria. E cominciano a chiamarsi l'un l'altra, invadendo il quadrilatero progressivamente.

Come dei giganteschi animali musicali girano e si riuniscono, lanciando qua e là frammenti di cinque inni nazionali fra cui il nostro e questa volta anche quello del Mozambico.

La 'piazza' diventa così un luogo simbolico dove voci diverse cercano di parlare, di trovare una lingua comune.

Il gioco diventa una festa popolare.

Questi impressionanti muri di suono, sincronizzati anche a grande distanza con un sistema solo musicale – e segreto – riescono infine a unirsi nel centro e da lì, dopo un evento estraneo e giocoso, impazza l'ultima parte di felice anarchia, euforica.

Poi le bande si ricostruiscono, si salutano e partono suonando verso casa, verso cinque diverse case.

Luca Francesconi

1

domenica 4 ottobre 2015, ore 20
Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala
Ingo Metzmacher, direttore
Francesco D'Orazio, violino

Anton Webern (1883 – 1945)
Passacaglia op. 1 (1908). 10'
per orchestra

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Concerto per violino e orchestra (1969). 27'

*

Bruno Maderna
Aura (1972). 15'
per orchestra

Alban Berg (1885 – 1935)
Drei Orchesterstücke op. 6 (1914/15). 20'
Präludium
Reigen
Marsch

Per ricordare
Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in diretta)

in coproduzione con
TEATRO ALLA SCALA


FILARMONICA DELLA SCALA

in collaborazione con

con il sostegno di


AMICI
MILANO MUSICA

INTESA  **SANPAOLO**

Bruno Maderna,
Aura, p. 11. © Casa Ricordi,
per gentile concessione

Anton Webern,
Passacaglia op. 1 (1908)

La *Passacaglia* (1908) che apre come op. 1 il catalogo di Webern è la sintesi conclusiva delle sue esperienze giovanili, il suo congedo dal mondo musicale dell'inizio del secolo. Per questo carattere di sintesi e congedo ha una posizione particolare tra le opere che egli ritenne degne di pubblicazione: nel 1908 aveva concluso gli studi con Schönberg e un anno dopo il lavoro orchestrale successivo (*Sei Pezzi* op. 6) schiude un mondo del tutto diverso. La scelta stessa di un ritorno alla severa forma barocca della passacaglia è un omaggio a Brahms e rimanda idealmente al Finale della *Quarta Sinfonia* (anche Zemlinsky aveva concluso la sua Sinfonia del 1897 con una Passacaglia). Non meno evidenti sono i legami con la musica dell'inizio del secolo, con suggestioni del primo Schönberg (e anche di Mahler e Strauss): è un pezzo per grande orchestra, di straordinaria ricchezza coloristica, di appassionata intensità che culmina, caso unico nel catalogo weberniano, in momenti di abbandono a una sensuale ebbrezza sonora. Gli espliciti legami con la grande tradizione brahmsiana e con la situazione musicale 'post-wagneriana' non impediscono a questa partitura di presentarsi come un capolavoro di compiuta coerenza, di innegabile autonomia e originalità, di intenso fascino sonoro. L'originalità non va riconosciuta, credo, attraverso dubbie analisi orientate in senso 'predodecafonico' del tema di 8 note che funge da basso ostinato su cui è costruita la *Passacaglia*. È un disegno che comunque, includendo una nota estranea alla tonalità d'impianto (Re minore), si rivela adatto alla straordinaria complessità dell'armonia dell'op. 1, dove la tonalità è decisamente allargata ai limiti della rottura.

In occasione di una esecuzione a Düsseldorf nel 1922 Webern pubblicò una breve analisi, in cui descrisse la forma della Passacaglia come una serie di 23 variazioni su questo basso, seguita da una vasta sezione conclusiva con carattere di libero sviluppo e ripresa. Nell'articolazione complessiva non è difficile

riconoscere all'ascolto una sommaria suddivisione: si può individuare una prima parte nelle undici variazioni iniziali in tonalità minore, una seconda sezione nelle successive quattro in maggiore, poi nelle altre otto un infittirsi vertiginoso della densità contrappuntistica e un intensissimo crescendo fino a un punto culminante, mentre la sezione conclusiva ha caratteri di ulteriore sviluppo e ripresa variata. In questa compatta concezione formale, ispirata alla fusione di diversi principi compositivi (la tecnica della variazione e quella dello sviluppo) ogni dettaglio è realizzato con un rigore stupefacente: una labirintica densità contrappuntistica è padroneggiata con un magistero che sarà sempre caratteristico di Webern, e va sottolineata la complessità delle relazioni tematiche, la logica stringatissima ed essenziale con cui tutto viene dedotto dalle idee esposte all'inizio, con una concisione ed una concentrazione straordinariamente austere, eppure capaci della massima suggestione. Antieffettistica, in un certo senso, è anche la ricchezza coloristica nel trattamento dell'orchestra, perché esso è in primo luogo funzionale alla chiarezza della densità contrappuntistica, secondo la lezione di Mahler e di Schönberg. Nell'intensità espressiva della *Passacaglia* il gesto non è ancora prosciugato e interiorizzato come nelle opere weberniane successive, e serba ancora un esplicito rapporto con il gusto dell'inizio del secolo; ma il fascino di questo capolavoro deriva anche dalla tensione che si stabilisce tra il calore di tale gesto e il rigore antieffettistico del controllo formale, l'austera liricità meditativa, l'essenzialità dell'elaborazione tematica e della scrittura contrappuntistica, la chiarezza funzionale dell'orchestrazione unita al suo fascino sonoro.

Due culmini della maturità di Maderna

Coesistevano in Maderna, nella consapevolezza problematica della sua incessante ricerca, le aperture senza riserve al nuovo e il senso della storia, il gusto per la sperimentazione più ardita e la concretezza con cui egli viveva

il rapporto con le proprie radici e con il passato. Luciano Berio ebbe una volta a sottolineare in Maderna proprio «la libertà interiore e il rigore profondo che gli veniva dalla consapevolezza storica», la straordinaria fecondità con cui si manifesta nelle sue opere l'incontro tra rigore e libertà. Nella varietà delle aperture e dei percorsi si possono riconoscere alcune costanti, ad esempio un gusto personalissimo per l'invenzione del suono, una sensibilità timbrica di concretezza e forza di seduzione affascinanti, una curiosità onnivora (che non sdegnava il gioco e la leggerezza) e insieme un'intensità lirica nutrita di struggenti nostalgie di canto, evocate come lontani fantasmi: non solo nei capolavori dell'ultima, grandissima stagione creativa si riconosce in Maderna anche un rapporto con la lezione di Berg e Mahler.

Secondo Massimo Mila questa ultima stagione inizia proprio con il *Concerto per violino* e con *Quadrivium* (1969). Seguirono, fra l'altro, *Grande Aulodia* (1970), *Ausstrahlung* (1971), *Aura* (1972), *Biogramma* (1972) *Satyricon* (1971-73) e il *Concerto n. 3 per oboe e orchestra* (1973), scritto quando il compositore veneziano sapeva di essere condannato da un male incurabile.

La partitura del *Concerto per violino* (eseguito per la prima volta a Venezia al Festival di Musica Contemporanea il 19 settembre 1969, diretto dall'autore con Theo Olof solista) è datata 1969; ma vi si ritrovano materiali provenienti da lavori del 1965, 1966, 1967, da *Stele per Diotima*, *Amanda* e *Widmung*. Gran parte del pezzo è frutto di un montaggio di materiali degli anni di *Hyperion*, fatto che non costituisce un limite, né un segno di elaborazione frettolosa; ma che ci fa comprendere gli stretti rapporti del Concerto con il più impegnativo progetto teatrale del musicista veneziano, immediatamente evidenti già dal punto di vista cronologico, perché il 1969 è l'anno delle ultime pagine scritte per questo 'work in progress', iniziato nel 1963. La posizione stessa del *Concerto per violino*, tra *Hyperion* e quella che Mila considera la fase ultima e culminante, ci fa riflettere sulla continuità

della piena maturità di Maderna, da cui sarebbe problematico escludere l'opera ispirata a Hölderlin. Al progetto 'aperto' di *Hyperion* Maderna lavorò tra il 1963 e il 1969 componendo un ciclo di pezzi con i quali creò ogni volta percorsi differenti, nelle rappresentazioni teatrali come in concerto, in diversi montaggi. Con il riferimento ideale a Hölderlin e al suo romanzo *Hyperion* (1792-99) Maderna volle porre come tema centrale la condizione solitaria e radicata del poeta (impersonato dal flauto solista) nella società di oggi, la contrapposizione tra la sua voce individuale e il mondo. Lo stesso Maderna accostò il *Concerto per violino* a *Hyperion* in un'intervista del 28 maggio 1970 alla Radio di Saarbrücken, rispondendo a una domanda sulla natura del rapporto tra solista e orchestra: «Credo che derivi anche questo da *Hyperion*, dal pensiero di un'opera che non so bene se sia terminata o no. È una cosa che mi ha impegnato sempre più negli ultimi anni, ed è la rappresentazione del poeta, dell'artista, di un uomo che è solo e tenta di convincere gli altri, di portarli verso le sue idee, i suoi ideali. Ma i suoi ideali sono così alti, buoni e tolleranti che la gente non è ancora capace di capirli, perciò tenta di distruggere il profeta». Perciò l'orchestra non accompagna il violino, né stabilisce con esso un vero e proprio dialogo; piuttosto lo contrasta, gli si contrappone talvolta anche aspramente (sebbene non manchino momenti in cui gli archi ne costituiscono soltanto un'eco). Il solista nel *Concerto per violino* è il protagonista assoluto nelle due grandi e lunghe cadenze, che per la loro importanza ed estensione appartengono alle strutture portanti del pezzo, non sono semplicemente episodi di brillante impegno virtuosistico come erano nel concerto classico. La prima cadenza coincide alla lettera con un'ampia sezione di *Amanda*, *serenata VI* (1966), che a sua volta riprende un lungo assolo posto al centro di *Stele per Diotima* (1965). La seconda cadenza, ancora più lunga, coincide (per la parte solistica) con il pezzo per violino solo *Widmung* del 1967.

L'orchestra si dispone in modo non tradizionale, soprattutto perché gli archi sono divisi

in due gruppi di quindici strumenti ciascuno, dei quali il secondo 'in eco'. Da notare inoltre che la percussione è rappresentata da xilofono, due marimbe e piatto sospeso, che le arpe sono tre e che all'organico tradizionale si aggiungono chitarra e mandolino. Chitarra e mandolino contribuiscono a dare un colore particolare anche all'organico di *Amanda, serenata VI*, da cui provengono altri materiali, oltre alla citata prima cadenza del solista.

Il *Concerto per violino* inizia con un breve episodio 'aperto', basato su frammenti che possono essere combinati in modi diversi e che, con concretezza tutta maderniana, si rivelano perfettamente funzionali alla possibilità di molteplici sfaccettature. Per esempio le due registrazioni pubblicate in CD di esecuzioni dirette da Maderna documentano due inizi diversi, sommerso quello della prima veneziana del 1969, aggressivo, con gli ottoni subito in evidenza (ma per poco) quello del 28 maggio 1970 a Saarbrücken. Dopo questa premessa la sezione introduttiva, rielabora un episodio di *Amanda* rileggendolo per moto retrogrado (dalla fine all'inizio): il particolare clima sonoro creato dalle arpe, dallo xilofono, dalle marimbe e da mandolino e chitarra si attenua gradualmente per lasciare emergere la voce degli archi, che crescono a poco a poco dal 'pianissimo' al 'forte'. Una cesura netta è segnata dall'entrata degli ottoni, che in tutto il concerto hanno una connotazione brutale, e che in questa nuova sezione contrastano con le due orchestre d'archi.

Entra infine in scena il solista con la sua prima cadenza (quella ripresa da *Stele per Diotima e Amanda*): inizia sul Sol grave, la nota più bassa del violino, e si spinge a tratti in regioni sovracute, sfiorate in una tensione di canto che raggiunge un limite estremo là dove Maderna chiede all'interprete di avventurarsi fino ad altezze sideree mantenendosi 'il più intenso possibile': così 'rimarrà la intensità senza il suono'. I grandi sbalzi di registro, la varietà timbrica (tra pizzicati, suoni armonici, suoni sul ponticello e così via), la tensione di canto implicita nei gesti strumentali (frammenti che non sono melodie in senso convenzionale) determinano un'evidenza espressiva intensis-

sima, tra malinconie, riflessive introspezioni, guizzi estrosi e slanci cantabili. La cadenza è punteggiata da un sommerso intervento del gruppo degli archi in eco, poi da due brusche ma rapide interruzioni degli ottoni; infine al solista si affiancano il primo violino, la prima viola e il primo violoncello dell'orchestra, che formano con lui un quartetto d'archi: la scrittura però solo a tratti è quartettistica, perché spesso gli altri tre strumenti si limitano a commentare o sostenere la cadenza del solista. Con questa sezione la cadenza si conclude (come in *Amanda*): un nuovo episodio (anch'esso parzialmente aleatorio, perché i frammenti sono combinabili in vario modo) inizia con sonorità vaghe e sospese degli archi, che danno vita a un crescendo; poi il mandolino, la chitarra e le arpe intervengono, come scrive Maderna, mantenendosi «nel carattere di una serenata lontana e talvolta intermittente, che a poco a poco sparisce». Riappare il solista in dialogo con il primo violino, il mandolino e la chitarra (anche questa pagina proviene da *Amanda*); segue poi un nuovo, frammentato episodio orchestrale.

La seconda cadenza del solista, dove ancora una volta si alternano malinconie, tenerezze cantabili, estri capricciosi, riprende un pezzo per violino solo del 1967, *Widmung*, e prosegue fino alla fine del Concerto (che deve essere concluso dal solista): Maderna però aggiunge brevi interventi contrastanti, prevalentemente dei fiati, a ribadire il rapporto solista-orchestra di cui si è accennato (a un certo punto si legge nella parte del solista 'disperato'). Il violino comunque prosegue oltre i conflitti, e nelle ultime pagine è affiancato da un sommerso sfondo del gruppo degli archi in eco. Sulle sue ultime note, leggerissime e staccate, si legge: «continua ancora ad libitum e termina come meccanismo che ha esaurita la carica».

Aura (1972) è uno degli ultimi pezzi sinfonici di Maderna, composto su commissione della Chicago Symphony Orchestra in occasione del suo ottantesimo anniversario. Lo stesso Maderna ne diresse la prima esecuzione a Chicago il 23 marzo 1972. *Aura* si colloca dunque nella stagione creativa che segna il

momento della matura, compiuta sintesi delle ragioni della poetica di Maderna, la conclusione di una serie di esperienze che lo avevano visto tra i protagonisti delle vicende della musica del secondo Novecento. Appaiono chiari in *Aura*, come nelle partiture vicine, che con questo pezzo presentano numerose affinità, alcuni caratteri tipici di Maderna, a cominciare dal suo gusto materico, da quel suo rapporto inventivo con la materia sonora, da quella sensibilità timbrica che si nutre delle esperienze radicali del secondo dopoguerra e che sembra raccogliere in senso ideale la lezione di Mahler e di Berg. All'inquietà mobilità del gusto materico si unisce l'inclinazione a un melodismo venato di echi e di rimpianti, una tendenza lirico-elegiaca, una propensione ad accenti intimistici o liberamente svagati: aspetti tutti peculiari di una poetica che si è sempre dichiarata aliena da soluzioni legate a rigorose consequenzialità di tipo sistematico-speculativo.

Del personalissimo accento che nella musica di Maderna nasce dalla fusione di questi caratteri *Aura* è un esempio insigne, di particolare evidenza comunicativa anche per la chiarezza della sua struttura complessiva, del percorso che conduce dal lento definirsi dell'episodio introduttivo al graduale dissolversi delle ultime pagine. Con ragione Mila ha parlato di 'lirismo espressionistico', richiamando ancora una volta l'attenzione sull'eredità berghiana in Maderna. La sezione iniziale del pezzo (68 battute) è per la massima parte affidata ai soli archi, che, divisi in sei gruppi, suonano quasi sempre piano o pianissimo e che con il graduale succedersi delle entrate creano spessori sonori sempre più densi, in un intricato sovrapporsi di numerose linee. Dopo 51 battute agli archi si affiancano due arpe e alcuni strumenti a percussione, senza che si stabiliscano cesure nella tensione lirica del primo episodio. Una chiara cesura è segnata invece dall'ingresso dei fiati, quando comincia quella che si può considerare la sezione centrale, la più ampia di *Aura*. In essa si ha un caleidoscopico, iridescente succedersi di episodi, in cui le potenzialità del vasto organico orchestrale sono esplorate e valorizzate con

grande virtuosismo timbrico, in una articolazione in cui il momentaneo emergere di alcuni strumenti (uno scatto degli ottoni, o un canto dell'oboe, ad esempio) si inseriscono tra momenti di pulviscolare frantumazione e zone di tensione lirica. Al termine della vasta e articolata sezione centrale, che, per usare un'espressione cara a Maderna, 'si irradia' dal materiale dell'introduzione, si ha l'epilogo, parzialmente indeterminato nel risultato sonoro, ma ben chiaro nel suo significato di mesto congedo, di percorso verso lo svanire (un tratto anche questo che richiama Berg). Con un procedimento a lui caro Maderna introduce qui un episodio affidato per alcuni aspetti all'iniziativa degli esecutori, una 'forma aperta': gli archi con sordina suonano liberamente, come in una cadenza, le prime 68 battute del pezzo, mentre quattro corni e cinque trombe improvvisano sulla base di alcuni frammenti scritti. A loro si unisce il flauto, che a un certo punto viene lasciato solo con gli archi. In un processo di graduale rarefazione gli archi tacciono, un gruppo dopo l'altro, e il flauto solo conclude il pezzo, con interventi sempre più distanziati.

Alle soglie della catastrofe: i Tre Pezzi op. 6 di Berg

Da una lettera a Schönberg del 14 giugno 1913 apprendiamo che Berg intendeva iniziare allora una suite di 'pezzi caratteristici' che costituisse 'qualcosa di sereno' (*etwas heiteres*). Il 9 luglio 1913 Berg annunciò invece che stava lavorando a una Sinfonia: tentando di cominciare la Suite con un Preludio, questo gli si era trasformato in un inizio di Sinfonia, racconta Berg a Schönberg, e di fatto ci sono affinità tra il *Präludium* dei *Tre Pezzi* op. 6 e gli schizzi della Sinfonia. Essa comunque non andò oltre i primi frammentari abbozzi, e il lavoro che Berg voleva dedicare a Schönberg per il suo quarantesimo compleanno non fu né suite, né sinfonia, ma fu una raccolta di tre pezzi (*Präludium, Reigen, Marsch*). Non ne nacque 'qualcosa di sereno', ma una delle testimonianze più sconvolgenti dell'espres-

sionismo di Berg, uno dei suoi capolavori più maturi e originali. Per la data del compleanno (8 settembre 1914) egli poté spedire a Schönberg soltanto il primo e il terzo pezzo; il secondo fu portato a termine nell'estate 1915, quando già Berg aveva posto mano ai primi schizzi per il *Wozzeck*.

La seconda opera in cui (dopo gli *Altenberg-Lieder*) Berg impiegò l'orchestra segna, insieme con il *Wozzeck*, il culmine della sua prima maturità. Il suo linguaggio vi raggiunge la massima complessità: la densità del lavoro tematico, basato per lo più su motivi brevi, su cellule minime, sottoposte a continua trasformazione, è portata all'estremo; giunge inoltre a un vertice, nell'op. 6, la vocazione di Berg a 'organizzare il caos', la sua capacità di addensare molteplici materiali, mediati da relazioni complesse.

La densità di questo linguaggio, il suo organico proliferare schiudono prospettive apocalittiche con inaudita violenza. Per certi aspetti, in quanto si spingono alle soglie dell' 'informale', i *Pezzi* op. 6 possono essere visti come il lavoro di Berg più radicalmente proiettato verso il futuro; ma sono anche quello dove più esplicitamente ci si confronta con l'eredità di Mahler, con esiti del tutto originali. La vastità delle sinfonie mahleriane è ridotta a una ventina di minuti, la loro estensione è compressa in aggrovigliatissime sovrapposizioni. Materiali eterogenei, anche di ascendenza esplicitamente mahleriana, sono addensati in un flusso magmatico, dove sembrano galleggiare come relitti, oppure dove i loro contorni tendono ad essere annientati in una dimensione quasi materica. Il gesto delirante di questa musica riduce empiti melodici o reminiscenze a frammenti, a coaguli materici, così che il fitto e rigoroso lavoro tematico sembra sfociare nell'amorfo. E schiude una visione del timbro e dello spazio sonoro che troverà un qualche riscontro nelle esperienze di autori dei nostri giorni: certe stratificazioni, certe sovrapposizioni di 'gruppi' sembrano anticipare quelle costruite da Stockhausen in *Gruppen* per vie assai diverse. E una suggestione berghiana si può forse ravvisare anche in *Hymnen*, nel galleggiare di frammenti melodici nel flusso della composizione.

Il breve primo pezzo, *Präludium*, presenta un percorso minuziosamente costruito dal rumore inarticolato dell'inizio al graduale definirsi di idee tematiche, il cui sviluppo conduce a un momento culminante, a un *Höhepunkt* (situato a circa due terzi del pezzo): ad esso segue, con procedimento a ritroso, il ritorno alla situazione iniziale, un percorso graduale verso l'estinzione. Il disegno d'insieme, nel suo aspetto di ascesa verso un punto culminante e di successiva discesa, ha numerosi antecedenti illustri; ma appartiene solo a Berg il modo in cui, con sottili e complesse mediazioni, viene costruito il passaggio dal *bruitisme* dell'inizio all'emergere di profili più netti: inoltre l'articolazione di quel percorso è assai più densa e meno 'monodirezionale' di quanto non dica la schematica descrizione del pezzo.

In *Reigen* (Ronda) il titolo è adeguato al carattere quasi di Scherzo, di successione di danze: sono danze amaramente stravolte, come ne appariranno nel *Wozzeck*, della cui scena dell'osteria Berg considerava questo pezzo quasi un cartone preparatorio. Gli andamenti di valzer vi affiorano a tratti come echi avvolti in una nebbia spettrale, in una dimensione di struggente lontananza, quando non sono stravolti in gesti visionari, demoniaci, di febbrile tensione, o quando non si dissolvono frantumandosi nell'informale, quasi in una polverizzazione materica. Nella struttura complessiva del pezzo si possono schematicamente individuare un episodio introduttivo (di 19 battute), che contiene tutto il materiale motivico e che ritorna alla fine in una sorta di ripresa, e un'ampia sezione centrale caratterizzata dall'emergere di andamenti di valzer e dal loro spegnersi, da lanci nettamente profilati e da cadute nell'amorfo, tra accelerazioni febbrili, zone dissolte, accumuli di straordinaria, caotica densità, fino alla ripresa variata dell'introduzione. Il pezzo termina in un sospiro, misterioso pianissimo, con un gesto di trombe e corni, 'come da lontano', anche esso già nel clima del *Wozzeck*.

Al *Wozzeck* fa subito pensare anche il titolo 'militare' del terzo pezzo, *Marsch*, una pagina

sconvolgente nella sua gigantesca crescita, per l'impressione di caotica vertigine che produce, per la dirompente violenza del gesto, per l'incredibile forza inventiva che la sostiene nel liberare le potenzialità materiche del materiale su cui è costruita. Qui più che mai Berg accumula una densità caotica e, lavorando su pochi frammenti motivici, su cellule minime, approda ad esiti quasi 'informali'. Esplicito è il collegamento con l'eredità di Mahler, spinta a esiti radicali: è evidente l'eco della tragica, cupamente avvilita marce mahleriane, e soprattutto il rapporto ideale con la Sesta Sinfonia, del cui apocalittico Finale questo pezzo potrebbe essere considerato una sorta di originale rimediazione. La Sesta, uno dei capolavori mahleriani a lungo più discussi, era a Berg particolarmente cara. Certo al suo Finale rimanda la presenza in orchestra di un grande martello ('dal suono non metallico', precisa Berg), che scandisce tre colpi nella battuta 126 (il punto culminante del pezzo) e che si fa sentire nuovamente nell'ultima battuta, con un colpo che sancisce definitivamente un'apocalittica catastrofe, l'inesorabile fine. Il ritmo puntato che domina l'inizio del primo tempo della Sesta ritorna nel motivo che apre il pezzo berghiano. Nell'orchestra dell'op. 6 c'è anche un'altra presenza idealmente riconducibile alla Sesta di Mahler: quella dello xilofono, cui è affidata la 'diabolica irrisione' nello Scherzo della sinfonia mahleriana.

Gli elementi della costruzione di *Marsch* sono tutti brevi motivi, nuclei come quello iniziale con il ritmo puntato, o come la figura del clarinetto immediatamente successiva. Soltanto un'analisi estremamente minuziosa potrebbe dare un'idea di come su questa base Berg edificò il suo smisurato lavoro, che si espande apparentemente senza regola e costrizione, senza far riferimento cioè a uno schema formale chiaramente individuabile. Nella sua prima e ancor fondamentale analisi del pezzo Adorno aveva proposto di leggervi tracce della forma sonata; ma ritornando sul problema aveva poi preferito rinunciare a una simile ipotesi, sottolineando piuttosto l'attualità del pezzo, il suo carattere di 'libera prosa', di svi-

luppo continuo, in cui simmetrie, corrispondenze, riprese perdono funzione e significato. Nell'insieme dunque la Marcia si svolge in sezioni sempre rinnovate, dove sembra emergere a tratti una configurazione tematica più definita in senso tradizionale, che però viene di volta in volta spezzata o sommersa nel flusso della composizione. Il densissimo sovrapporsi in senso verticale, con l'insaziabile accumulazione e aggrovigliamento, è sapientemente equilibrato da zone di 'pianissimo'.

Iniziati quando si era alle soglie del primo conflitto mondiale con l'idea di fare 'qualcosa di sereno', i primi pezzi berghiani per sola orchestra appaiono oggi una testimonianza delle più intense del presagio della catastrofe, della poetica di un musicista che osa guardare fino in fondo a una condizione di tragica lacerazione. La prima esecuzione di *Präludium* e *Reigen* fu diretta da Webern a Berlino il 5 giugno 1923; per l'esecuzione completa si dovette attendere il 1930, quando Berg era ormai famoso grazie al successo del *Wozzeck*: i tre pezzi furono diretti a Oldenburg da Johannes Schüller, protagonista nella stessa città nel 1929 di un allestimento del *Wozzeck* particolarmente importante nella storia della fortuna dell'opera, perché dimostrò per la prima volta la sua eseguibilità da parte di un teatro 'minore'.

Paolo Petazzi

Bruno Maderna, *Aura*, p. 29 (dettaglio).
 © Casa Ricordi, per gentile concessione

Ingo Metzmacher

Nato a Hannover, ha iniziato la carriera con l'Ensemble Modern e all'Opera di Francoforte, sotto la direzione artistica di Michael Gielen. Importante per la sua formazione è stata anche la collaborazione con il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles all'epoca di Gerard Mortier.

Nel 1997 è stato nominato Generalmusikdirektor della Staatsoper di Amburgo, dove è rimasto per otto stagioni, dirigendo una serie di allestimenti di grande successo internazionale, molti dei quali con la regia di Peter Konwitschny. Successivamente è stato direttore principale della Nederlandse Opera di Amsterdam, e dal 2007 al 2010 è stato direttore principale e direttore artistico della berlinese Deutsches Symphonie-Orchester. Tra le produzioni dirette negli ultimi anni: *Prometeo* e *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono, *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann al Festival di Salisburgo (dove nel 2010 ha diretto la prima mondiale di *Dionysos* e nel 2015 *Die Eroberung von Mexico* di Wolfgang Rihm); *Die tote Stadt* di Erich Wolfgang Korngold e *The Rake's Progress* di Stravinskij al Covent Garden; *Tristan und Isolde* e *Tannhäuser* di Wagner, *Königskinder* di Engelbert Humperdinck, *Da una casa di morti* di Janáček, *Il naso* di Šostakovič, *Palestrina* di Hans Pfitzner, *Der ferne Klang* di Franz Schreker all'Opera di Zurigo; *The Rake's Progress* alla berlinese Staatsoper Unter den Linden; *Lady Macbeth del distretto di Mčensk* di Šostakovič, *Parsifal* di Wagner, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Brecht/Weill alla Staatsoper di Vienna. Come direttore ospite ha lavorato con i Berliner Philharmoniker, con i Wiener Philharmoniker e con molte altre grandi orchestre in Europa e in America. Nella stagione 2015/16 sarà ospite del Festival di Berlino con *Jakobsleiter* di Schönberg, dirigerà *Prometeo* di Nono alla Triennale della Ruhr e alla Philharmonie di Parigi, *Capriccio* di Strauss all'Opéra di Parigi, *Chovanščina* di Musorgskij all'Opera di Amsterdam e *Jenůfa* di Janáček alla Wiener Staatsoper. Al Teatro alla Scala nel 2015 ha ripreso *Die Soldaten* di Zimmermann e dirige *Wozzeck* di Berg. La sua ampia discografia si è recentemente arricchita di un'incisione di *Éclairs sur l'au-delà* di Olivier Messiaen con i Wiener Symphoniker, di un'altra comprendente *Von deutscher Seele* di Hans Pfitzner e *Königskinder* di Engelbert Humperdinck, e di una registrazione dal vivo di una replica di *Lady Macbeth del distretto di Mčensk*, con i complessi della Staatsoper di Vienna.

Francesco D'Orazio

«Violinista brillante e versatile, ha messo le sue qualità tecniche e musicali al servizio di un'eccezionale poliedricità, imponendosi come punto di riferimento nella musica contemporanea, nella collaborazione con compositori come Luciano Berio, Ivan Fedele e numerosi altri (con molte prime assolute), non meno che in repertori del tutto diversi, in particolare in quello barocco, come solista e violinista dell'Ensemble Astrée di Torino.» Con questa motivazione, nel 2010, a Francesco D'Orazio è stato riconosciuto il XXIX Premio Abbiati della Critica Musicale Italiana quale 'Miglior Solista', unico violinista italiano a ricevere questo prestigioso riconoscimento dopo Salvatore Accardo nel 1985. Nato a Bari, si è diplomato in violino e viola sotto la guida del padre, perfezionandosi con Carlo Chiarappa e Cristiano Rossi e successivamente con Dénes Zsigmondy presso il Mozarteum di Salisburgo e Yair Kless presso l'Accademia Rubin di Tel Aviv. Si è laureato in Lettere con una tesi in Storia della Musica sul compositore Virgilio Mortari. Il suo vasto repertorio spazia dalla musica antica eseguita con strumenti originali (è il violinista dell'ensemble L'Astrée di Torino) alla musica classica, romantica e contemporanea. Numerosi compositori hanno scritto per lui lavori per violino e orchestra: Ivan Fedele (*Mosaïque* e *Orizzonte di Elettra* per violino elettrico a 5 corde), Terry Riley (*Zephyr*), Michael Nyman (*Concerto n. 2 e 2a*), Valerio Sannicandro, Raffaele Bellafrente, Lorenzo Ferrero, Gilberto Bosco, Marco Betta, Fabián Panisello, Nicola Campogrande. Luis De Pablo gli ha dedicato il suo ultimo brano *Per Violino*. Di particolare rilievo è stata la sua lunga collaborazione con Luciano Berio, del quale ha eseguito *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 a Parigi e all'Auditorium Nacional de Música di Madrid diretto dall'autore. Ha tenuto le prime esecuzioni italiane dei concerti per violino e orchestra di John Adams, Unsuk Chin, Kaija Saariaho, Aaron Jay Kernis, Michael Daugherty, Luis De Pablo e Michael Nyman. Ha tenuto concerti in tutta Europa, Nord e Sud America, Messico, Cina e Giappone e realizzato registrazioni discografiche per Decca, Opus 111, Hyperion, Stradivarius, AVI e Amadeus.

È stato ospite di prestigiose istituzioni musicali quali Philharmonie di Berlino, Royal Albert Hall, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, New York University, Cadogan Hall di Londra, Cambridge Society for Early Music di Boston, Centre de Musique Baroque de Versailles, British Columbia University di Vancouver, Frick Collection di New York, e di importanti festival quali Proms di Londra, Aix-en-Provence, Présences di Radio France, Breckenridge Music Festival, Milano Musica, MiTo-Settembre Musica, Ravello Festival, Festival della Valle d'Itria, e i Festival di Montpellier, Ravenna, Urbino, Potsdam, Salisburgo, Strasburgo, Stresa e Tanglewood. Nel marzo 2011, diretto da Lorin Maazel, ha tenuto a Washington il concerto celebrativo in USA per i 150 anni dell'Unità d'Italia suonando per l'occasione lo Stradivari 1727 dello stesso Maazel. Suona il violino 'Comte de Cabriac' di Giuseppe Guarneri (Cremona, 1711) e un violino Jean-Baptiste Vuillaume (Parigi, 1863).

Filarmonica della Scala

Claudio Abbado fonda la Filarmonica della Scala insieme ai musicisti scaligeri nel 1982. L'anno seguente la Filarmonica si costituisce in associazione indipendente e instaura rapporti di collaborazione con i maggiori direttori d'orchestra internazionali. Carlo Maria Giulini dirige oltre 90 concerti; Riccardo Muti, Direttore Principale dal 1987 al 2005, ne fa un'ospite costante nelle più prestigiose sale da concerto internazionali. La Filarmonica realizza la stagione di concerti e la stagione sinfonica del Teatro alla Scala. È inoltre impegnata in numerose tournées. Dopo il debutto negli Stati Uniti con Riccardo Chailly nel 2007 e in Cina con Myung-Whun Chung nel 2008, il ritorno al Musikverein di Vienna con Daniele Gatti, il debutto alla Philharmonie di Berlino con Daniel Barenboim nel 2009 e al Concertgebouw di Amsterdam con Eschenbach nel 2015, l'Orchestra sarà impegnata in una lunga tournée europea nel 2016 guidata da Riccardo Chailly con due solisti d'eccezione, Martha Argerich e Daniil Trifonov, e tappe a Salisburgo, Vienna, Parigi, Baden Baden. Nel 2015 la Filarmonica ha inaugurato un nuovo ciclo di concerti *Discovery* al Teatro degli Arcimboldi di Milano in occasione di Expo 2015 e per il terzo anno è stata protagonista del Concerto per Milano, il grande appuntamento gratuito in Piazza Duomo. Particolare attenzione è rivolta al repertorio contemporaneo: la Filarmonica della Scala ha commissionato composizioni orchestrali a Giorgio Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Matteo Franceschini, Luca Francesconi, Carlo Galante, Mauro Montalbetti, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima, Fabio Vacchi. Consistente la produzione discografica per Decca, Sony ed Emi: in occasione del bicentenario verdiano ha inciso con Riccardo Chailly il CD *Viva Verdi* (Decca) che è risultato il disco di musica classica più venduto del 2013 in Italia, e pubblicato di recente anche in DVD. Con Sony ha intrapreso il progetto *900 Italiano*, articolato in 3 DVD diretti da Georges Prêtre, Fabio Luisi e Gianandrea Noseda. Decca ha pubblicato il CD con la registrazione dal vivo della *Sinfonia n. 9* di Mahler diretta da Daniel Barenboim alla Scala il 15 novembre 2014. L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici ed è sostenuta da UniCredit, Main Partner istituzionale dell'Orchestra.



2

martedì 6 ottobre 2015, ore 20:30

Triennale Teatro dell'Arte

Democracy

Prima rappresentazione italiana. 50'

Idea e coreografia di **Maud Le Pladec**

**Nicolas Digue, Maria Ferreira Silva,
Julien Gallée-Ferré, Corinne Garcia,
Mélanie Giffard, danzatori**

Ensemble TaCTuS

Musiche

Julia Wolfe (1958) *Dark Full Ride*

Francesco Filidei (1973) *Silence = Death*

TaCTuS *Introduction*

Sylvie Mélis, disegno luci

Alexandra Bertaut, costumi

Vincent Le Meur, regia suono

Vincent Gadras, scenografia

Spettacolo nell'ambito della stagione La Francia in Scena
promossa dall'Ambasciata di Francia in Italia
e realizzata dall'Institut Français Italia
con il sostegno di Nuovi Mecenati - Fondazione franco-italiana
per la creazione contemporanea



**nuovi
mecenati**
FONDAZIONE
FRANCO-ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

in coproduzione con

**INSTITUT
FRANÇAIS**
ITALIA



LA TRIENNALE DI MILANO

Nella pagina a fianco
e nelle pagine seguenti:
foto Konstantin Lipatov



Ci sono due modi di parlare di se stessi o di ciò che ci muove quando si parla degli altri. Il primo – obiettivo, ma ‘alterofago’ – divora l’altro nell’ambizione di dire la verità su ciò che lo riguarda. Il secondo – parziale, ma rispettoso – si accontenta di enumerare, a seconda delle conversazioni e delle cose viste, le impressioni lasciateci da colui o da coloro che abbiamo incontrato. Ho questo secondo atteggiamento quando lavoro a partire dalle opere dei compositori con cui collaboro. Perché in questo caso si tratta proprio di incontri: incontro con una musica, con una persona, entrambe mi colpiscono, risuonando e facendo vibrare ciò che mi agita e mi ossessiona.

È su due livelli è l’incontro con *Dark Full Ride* di Julia Wolfe: un’infatuazione puramente estetica, un gusto per la dimensione sferzante e vitale del pezzo; poi, per risonanza ed estensione, una riflessione d’ordine filosofico e politico. All’incrocio di questi due approcci si sono delineati i contorni di questo mio progetto coreografico. Ancora una volta, la musica ha dato il ‘La’, perché è dalla radicalità manifesta e dalla potenza del brano di Julia Wolfe che ho tratto ispirazione. *Dark Full Ride* mi è apparso

come un ‘grido’, una manifestazione, o anche l’invito a fare esperienza della natura instabile del corpo collettivo e delle forze contraddittorie che lo costituiscono.

Il progetto *Democracy* ha il punto di partenza nello scritto *La democrazia contro lo Stato* dello specialista di filosofia politica Miguel Abensour. In questo saggio, Abensour cerca di conciliare l’idea di democrazia, concepita come ‘democrazia contro lo Stato’, con l’idea di utopia. Non si tratta qui di democrazia nella definizione ridotta al quadro politico ma di una democrazia ‘che insorge’, che opera per la dissoluzione delle certezze, rivendicando l’uguaglianza come resistenza civica. Che cos’è la democrazia nel significato primario del termine? Che cos’è il *démos*? Che cosa è politico? La dimensione politica esiste al di fuori della forma ‘Stato’? Se sì, come?

In *La democrazia contro lo Stato*, Abensour presenta Marx come colui che valorizza ciò che è politico contro lo Stato, non più soltanto in quanto gesto eroico del popolo bensì come momento felice in cui il gesto raggiunge la forma dell’espressione: la dimensione del politico che si afferma nell’atto, il *démos* libero di agire.

Il concetto di democrazia, allora, non si riduce più alla ‘messa in scena’ del vivere insieme degli uomini secondo esigenze di libertà, ma si intende come attività che mira in permanenza a non lasciar emergere le condizioni della struttura di dominio dello Stato. La vera democrazia sarebbe allora una critica dell’idea di forma e la valorizzazione dell’azione, movimento incessante di lotta contro ogni forma di oggettivazione statale possibile e temuta; in altri termini, una politica della rottura, una prassi anarchica.

In *Democracy*, il lavoro si nutre di idee tra cui la prova dell’indeterminazione o l’idea di una comunità problematizzante, che chiamerei il ‘Tutti-Uno’. Un pensiero della relazione interindividuale, l’‘Io-tu’ opposto all’‘Io-quello’. È anche una riflessione di ordine filosofico e percettivo sulla questione del politico. Di quale natura è la nostra responsabilità politica, civica all’interno di un sistema cosiddetto ‘democratico’? Quali forme di controllo si devono far nascere all’interno di un tale sistema? Siamo protetti dalla democrazia? Si deve detestare la democrazia in quanto rappresentatività di governo? Come lottare contro l’assoggetta-

mento, la subordinazione, il giogo dello Stato? La democrazia, nel significato primario del termine, sarebbe allora uno slancio, un processo, un’energia, una diffidenza, una lotta incessante allo stesso tempo per e contro il politico? Per che cosa si opera, contro che cosa? A cosa si dà il proprio consenso? Bisogna disobbedire in democrazia? Come costruire una comunità polemica? La resistenza al potere definisce la condizione dell’esperienza democratica? Che cos’è una democrazia selvaggia?

Da queste nozioni ho sviluppato dei principi formali per lavorare sulla scena, dei principi di relazione degli individui tra loro, del gruppo di fronte al gruppo e di una comunità di fronte a un’altra (musicale-danzante). La sfida del progetto è far ‘traspirare’ il gesto da questa riflessione filosofica e politica.

Maud Le Pladec



Che cosa c'è di più liberatorio e di più costrittivo per un corpo che confrontarsi con un ritmo? Abbandonarsi, scivolare in esso, sottomettersi, liberarsene, trovarvi il proprio luogo, trasformarlo dall'interno... È al cuore di questo paradosso che Maud Le Pladec ha posto il motore della sua creazione – come una macchina coreografica da cui si liberano delle domande soggettive e politiche. Proseguendo le sue ricerche sulla musica contemporanea, la coreografa è andata ad attingere a *La democrazia contro lo Stato* di Miguel Abensour trovandovi una sorgente di indeterminazione e di straripamento, trasformata in riflessione sui modi di stare insieme. Declinando la sua domanda nel gioco scenico, ha poi innestato questa riflessione nella forza perturbatrice del brano *Dark Full Ride* di Julia Wolfe: una cavalcata a briglia sciolta di tom-tom, piatti e grancasse, che coniuga la potenza del rock con i principi di ripetizione e le variazioni minime della musica post-minimalista. Prolungata dalla partitura composta in eco da Francesco Filidei e interpretata in scena dall'ensemble TaCTuS, la musica forma una base e uno scrigno: tessuto vitale che avvolge i danzatori o li espelle, li rinchioda, li intensifica; una macchina che loro stessi fanno deragliare, di cui si appropriano scardinandone gli ingranaggi.

Sottomessa a questa pressione di pelle e di muscoli, di colpi e di passi, la scena diventa superficie di scambio in cui transitano e si dispiegano le figure, come tante allegorie dell'invenzione politica: si mescolano fughe collettive e situazioni conflittuali, incarnazioni individuali e incontri accidentali, reti di senso e allusioni, lasciando trasparire l'idea di una democrazia ribelle, vettore di utopia. Tra il caos e l'equilibrio delle forze, tra la netta separazione e l'eccesso vitale, *Democracy* offre una danza carica di stati d'animo, di idee, di ritmicità, terreno per una comunità polemica, dove danzatori e percussionisti lavorano per distruggere i luoghi stabiliti. Di volta in volta isolati, festosi, intenti, decuplicati, trascinati, dispersi, solidali, i loro corpi trasmettono i fermenti di una democrazia selvaggia.

Gilles Amalvi



Maud Le Pladec

Nata nel 1976, Maud Le Pladec si dedica alla danza contemporanea a partire dal 1999, formandosi al Centre Chorégraphique National di Montpellier. Lavora poi all'estero, a Vienna nel quadro di Dance-web e come interprete nei progetti dei coreografi Takiko Iwabuchi (Giappone), Guillermo Bothello (Svizzera), Patricia Kuypers (Belgio), Bojana Mladenovic (Olanda) e Dusan Muric (Serbia). Nel 2001, Maud Le Pladec inizia il suo primo progetto, legato al suo soggiorno a Tokyo, che segna anche la volontà di collaborare e di costruire un quadro propizio alla ricerca coreografica. L'incontro con Mickaël Phelippeau, Typhaine Heissat, Virginie Thomas e Maeva Cunci è determinante nell'affermazione di queste scelte. Nello stesso anno, per iniziativa di questi cinque danzatori, nasce il collettivo Leclubdes5. Parallelamente Maud Le Pladec porta avanti il percorso di interprete. Nel 2000 incontra Loïc Touzé che la invita a lavorare a *Morceau-les fondations*, prima tappa del progetto di lunga durata, *Morceau*, che prosegue tre anni dopo nello spettacolo *Love*. Nel 2004, interpreta *Once upon a time* di Georges Appaix. Lo stesso anno, nel quadro del collettivo Leclubdes5, co-firma, insieme a Mickaël Phelippeau, *Fidelinka* e *Fidelinka-extension*, presentati rispettivamente ai Laboratoires d'Aubervilliers di Parigi e a Substances di Lione. Collabora con Mathilde Monnier a *2008 Vallée* con il cantante Philippe Katerine (2006), *Tempo 76* (2007) e *All Cunningham Project* (2008) di Boris Charmatz a Berlino.

Lavora con l'artista plastico Marcel Dinahet all'installazione *Les Danseurs Immobiles* alla Ménagerie de Verre e a *Figure* presentata al Centre d'Art La Criée di Rennes. Nel 2009 interpreta *Ciao Bella* del coreografo Herman Diephuis ed è assistente del coreografo Boris Charmatz al Musée de la Danse per il progetto *Roman Photo*, di cui in seguito interpreta *Levée des Conflits* (2010) e *Enfant* (2011). Nel 2010 Maud Le Pladec crea *Professor*, brano coreografico per tre interpreti su musica di Fausto Romitelli, che ottiene il premio come 'Rivelazione Coreografica 2010' del Syndicat de la Critique Française. Nel 2011 presenta, al Festival 'Mettre en Scène' al Théâtre National de Bretagne a Rennes, *Poetry*, che con *Professor* forma un dittico intorno all'opera di Romitelli. Nel 2012 e 2013 è invitata da Substances, a Lione, a ideare due pièces a partire dall'opera musicale dei compositori David Lang e Julia Wolfe. *Ominous Funk* e *Demo* rappresentano il punto di partenza di un progetto di lunga durata (2012-2015) intorno al collettivo di musica contemporanea newyorkese Bang on a Can. Nel 2012 crea per il Festival Les Musiques al Théâtre de la Criée di Marsiglia una versione live di *Professor*, in collaborazione con l'Ictus Ensemble. Nel novembre 2013 prosegue il lungo progetto intorno a Bang on a Can, creando *Democracy*, pièce concepita per cinque danzatori e un ensemble di quattro batterie, l'Ensemble TaCTuS.

Ensemble TaCTuS

TaCTuS è un ensemble dinamico e innovativo di percussionisti francesi. Provenienti da orizzonti molto diversi, questi musicisti di talento si incontrano durante gli studi al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Lione, dove sviluppano, oltre all'interesse per la musica contemporanea, l'apertura alla trasversalità artistica. L'ensemble si fa conoscere in occasione del Festival 'Taiwan International Percussion Convention' a Taipei nel 2011, dove è apprezzato per l'originalità interpretativa. Da allora, i musicisti portano avanti esperienze professionali con altre forme artistiche tra cui la danza e la letteratura e in particolare collaborano allo spettacolo del coreografo Y. Pick *No Play Hero*. TaCTuS sviluppa inoltre scambi con istituzioni di formazione artistica. In quest'ottica, l'ensemble è invitato alla prima edizione della 'Schlagzeugwoche' organizzata dalla Hochschule di Stoccarda. Impegnato nella diffusione della musica contemporanea, l'ensemble presenta regolarmente brani di compositori importanti come Peter Eötvös, Yoshihisa Taira, David Lang o Jean-Pierre Drouot. In parallelo, si impegna attivamente nella presentazione di lavori in prima assoluta commissionati a compositori emergenti. Il lavoro sul nuovo repertorio e la ricerca continua di nuove sonorità conferiscono all'ensemble un particolare 'colore di suono'. Inoltre i membri dell'ensemble sono attivi nell'ambito didattico, insegnando da molti anni in Conservatori diversi, attenti alla trasmissione e alla diffusione della musica contemporanea alle giovani generazioni.



3

lunedì 12 ottobre 2015, ore 20:30

Conservatorio G. Verdi di Milano. Sala Puccini

**Solisti ed Ensemble del Laboratorio
di Musica Contemporanea
del Conservatorio G. Verdi di Milano**

Daniela Filosa, Erica Paganelli, pianoforti*

Paolo Gorini, Luigi Nicolardi, pianoforti**

Lorenzo D'Erasmus, Fabio Giannotti, percussioni

Luciano Berio (1925 – 2003)

Linea (1973). 14'

per due pianoforti*, vibrafono e marimba

Franco Donatoni (1927 – 2000)

Cloches III (1991). 10'

per due pianoforti* e due percussionisti

Luciano Berio

6 Encores (1965-1990) per pianoforte**. 13'

Brin (1990), *Leaf* (1990), *Wasserklavier* (1965),

Erdenklavier (1969), *Luftklavier* (1985), *Feuerklavier* (1989)

Bruno Maderna (1920 – 1973)

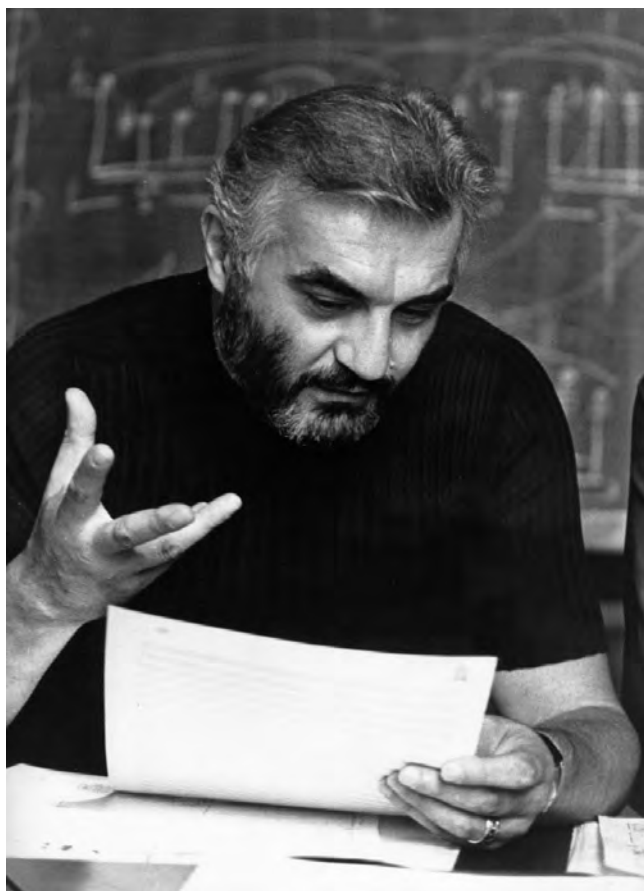
*Concerto per due pianoforti** e strumenti*
(terza versione, 1949). 12'

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in collaborazione con



Luciano Berio.
Foto Clive Barda



Franco Donatoni. Foto Galliano Passerini

Berio, Donatoni, Maderna

L'organico formato da due pianoforti e percussioni è protagonista di un programma disegnato attorno a tre capolavori di Maderna, Berio e Donatoni, le cui strade si sono spesso intersecate nella storia della musica del secolo scorso. Le date di composizione dei brani (rispettivamente 1948-49, 1973, 1991) dimostrano come – a partire dall'antecedente storico di riferimento, rappresentato dalla *Sonata per due pianoforti e percussioni* di Bartók (1937) – la ricerca sia proseguita nel tempo, attraverso stili differenti e conquiste affascinanti che evidenziano il grande contributo dato dalla musica italiana all'evoluzione delle forme e dei linguaggi del secondo Novecento. I *6 Encores* di Luciano Berio, per pianoforte solo, completano il programma.

La formazione del duo pianistico si trova spesso abbinata, nel repertorio del Novecento, a un set di percussioni il cui ruolo potrebbe essere inteso, in primo luogo, come semplice amplificazione, prolungamento o colorazione del suono dei due pianoforti. Tuttavia, comporre per questo strano 'specchio multiplo' pianoforti/percussioni significa affrontare una profonda riflessione sul suono e sulla natura fisico-meccanica degli strumenti a percussione, tra i quali viene incluso pariteticamente anche il pianoforte. Tale organico diviene allora un'enorme tavolozza di possibili colori, teatro di scambi di ruolo, assonanze e reciproche influenze: si svelano così le potenzialità percussive e timbriche del pianoforte che, spogliato di ogni possibile residuo riferimento romantico, può rivelarsi per ciò che è, un potente ed esteso strumento a percussione controllato da una tastiera.

In *Linea* (1973), scritto per Felix Blaska, la sua compagnia di danza e i suoi musicisti, Berio insegue le ricorrenti fasi di concordanza, sfasatura, indipendenza e riallineamento di un'ipotetica – alla fine inafferrabile – linea melodica divisa tra due pianoforti, vibrafono e marimba. L'autore si pone qui il problema

di una monodia che, storicamente (pensiamo a J.S. Bach), contiene e svolge funzioni più complesse. Così ne parla l'autore: «Una melodia di Bach – una monodia, una semplice linea – non implica solo una struttura delle frasi ed una ritmica, ma anche una struttura armonica. Nelle Sonate per violino solo la polifonia è sottintesa, e percepita come tale, anche se il violinista suona una linea sola [...] *Linea* è proprio questo – un'esposizione degli elementi impliciti in una melodia, solo apparentemente semplice, che viene distrutta dalle sue stesse implicazioni. A volte, però, la melodia riappare in una forma riconoscibile, come un oggetto ritrovato dopo una lunga assenza e osservato con uno sguardo diverso e forse più penetrante: uno sguardo che di quell'oggetto rivela ora la complessità. Qualche volta i quattro esecutori si incontrano sulla stessa linea e suonano la stessa melodia, altre volte divergono e suonano una musica apparentemente differente, ma comunque generata dalla melodia sempre presente».

Cloches III (1991) per due pianoforti e due percussionisti è la terza tessera di un trittico iniziato da Donatoni con *Cloches* (1989) per due pianoforti, otto strumenti a fiato e due percussionisti e *Cloches II* (1990) per due pianoforti. Riconosciamo una delle tipiche forme donatoniane 'a pannelli', qui direzionata verso una sorta di progressione che, dagli staccati secchi iniziali, conduce a un finale in cui gli accordi lasciati risuonare a lungo pongono sullo stesso piano i due pianoforti e le campane tubolari. Un percorso, quindi, di conquista progressiva, da un gesto minimo a uno stato di massima tensione, in cui le scie risonanti sommergono la percezione, divenendo oggetto stesso di composizione e contemplazione. L'orchestrazione e la concezione del suono complessivo si muovono tra due estremità, toccando numerosi gradi intermedi e possibili varianti: da una parte l'isolamento o la

divisione netta delle fasi di attacco e decadimento del suono (connaturate agli strumenti a percussione e al pianoforte); all'estremo opposto, il livellamento di quelle due fasi, verso l'ottenimento di un colore stemperato fino alla massima fusione possibile.

L'efficace e polivalente titolo *6 Encores* raccoglie sei brevi brani per pianoforte solo, scritti da Berio in un arco di tempo molto ampio (tra il 1965 e il 1990) ed entrati ormai stabilmente nel repertorio di molti grandi pianisti. Come spesso avviene nel caso di Berio, siamo di fronte a composizioni che nascondono una sorta di esplorazione e messa in scena di un intero mondo legato a un particolare *medium* (in questo caso, il pianoforte). Sia pure svolta in sei brevi passi, eccoci infatti immersi dentro a una possibile ricapitolazione della natura e della storia dello strumento, che tocca vari temi specifici: le tecniche polifoniche, il rapporto con l'armonia, la leggerezza e il peso, il ricordo di un recente passato (affiorano echi di Schubert e Brahms, in *Wasserklavier*), il virtuosismo, la sperimentazione di una nuova notazione per i suoni tenuti da tastiera o dai giochi dei pedali. In tutti i brani spicca un controllo stupefacente della tecnica del pianoforte volto a rileggerne, valorizzarne e reinventarne continuamente le qualità timbriche. Nel triennio 1947-49, decisivo per una fase iniziale di ricerca, definizione e affermazione della sua personalità compositiva, spicca un forte interesse di Maderna per il duo pianistico: il *Concerto per due pianoforti e strumenti* (1948-49) fa parte di quelle opere giovanili, e non solo, più volte riviste e modificate dall'autore. Il *Concerto* viene presentato in una prima versione (in tre tempi e quasi trenta minuti di durata) all'XI Festival di Musica Contemporanea di Venezia, con il titolo di 'Concerto per due pianoforti, due arpe e batteria'. Nel 1949 Maderna prepara per Darmstadt una seconda versione accorciata (che non vie-

ne eseguita, sostituita dalla *Fantasia e Fuga per due pianoforti*) e infine un'ultima stesura contratta in un solo tempo. Maderna ha sentito infatti l'esigenza di rifondere la forma in un'unica campata – come inizialmente suggerito da Dallapiccola – ma questa volta la modifica è drastica: sopravvive il solo terzo movimento preceduto da una sezione introduttiva scritta *ex novo*. Così trasformato, il *Concerto* ha ora una durata di circa 12 minuti. Le tre versioni del *Concerto* sono state pubblicate da Suvini Zerboni nell'ambito della riedizione critica delle opere di Bruno Maderna diretta da Mario Baroni e Rossana Dalmonte.

Nel *Concerto* (ricordiamo che viene qui eseguita la terza versione), intorno al duo pianistico si dispongono diversi strumenti a percussione (xilofono, vibrafono, timpani, tamburo, piatto sospeso, tam-tam), una celesta e due arpe. Il ruolo principale è sostenuto largamente dai due pianoforti, mentre 'l'orchestra' che sta loro intorno ne estende le possibilità timbrico-armoniche: in alcuni momenti di magica suggestione si assiste a una graduale dissolvenza del suono pianistico in un indistinto quanto affascinante materiale timbrico. I rintocchi di campana sembrano poi attrarre anche l'attenzione di Maderna, che pone un'idea di 'scampanio' sia al centro dell'Introduzione (con i soli due pianoforti) sia nel sontuoso finale del Concerto (orchestrando qui a organico completo). Ambedue le sezioni presentano un carattere di 'ostinato', che prolifera fino a un apice in modo molto calcolato ma allo stesso tempo fantasioso, capace di scarti improvvisi e contrapposizioni ritmiche imprevedibili.

Mauro Bonifacio



Laboratorio di Musica Contemporanea del Conservatorio G. Verdi di Milano

Il Laboratorio di Musica Contemporanea del Conservatorio di Milano è un luogo di approfondimento di specifiche capacità tecniche e interpretative riguardanti la musica del secondo Novecento e contemporanea. Il LMC promuove progetti differenziati, rivolgendosi a giovani musicisti interessati ad ampliare la propria personalità, aprendola compiutamente verso la creatività del nostro tempo. È questo, infatti, uno degli obiettivi principali del LMC: l'inserimento delle attività di studio e performance in realtà produttive di alto livello, agevolando il collegamento tra la fase di apprendistato e la professionalità dei giovani esecutori.

Tra i progetti realizzati negli ultimi anni figurano la Finale del III Concorso Internazionale di Composizione del Conservatorio di Milano; la collaborazione con il CNSMDP di Parigi per la formazione di un ensemble italo-francese; i concerti per i Festival Suona Italiano e Suona Francese, per il Festival Milano Musica e il Festival Pontino. Molti concerti dell'Ensemble LMC sono stati registrati e trasmessi da RAI-RadioTre. Il programma presentato al Festival Milano Musica 2015 è frutto della collaborazione tra il Laboratorio di Musica Contemporanea coordinato da Mauro Bonifacio e il corso di Musica da Camera di Emanuela Piemonti.

Paolo Gorini, Daniela Filosa, Luigi Nicolardi, Erica Paganelli, pianoforte
Lara Cristino, Lorenzo D'Erasmo, Emanuele Dervishi, Fabio Giannotti, Matteo Savio, Gabriele Segantini, Diego Verzeroli, percussioni
Ethel Colella, Giovanna Di Lecce, arpe



4

venerdì 16 ottobre 2015, ore 20:30

Auditorium San Fedele

**österreichisches ensemble
für neue musik
Andrea Pestalozza, direttore**

Bruno Maderna (1920 – 1973)

Serenata per un satellite (1969)

versione di Claudio Ambrosini (1948)

per flauto, oboe, clarinetto in Sib,
violino e marimba (1985). 10'-12'

Salvatore Sciarrino (1947)

Introduzione all'oscuro (1981). 18'

per dodici strumenti

Georg Friedrich Haas (1953)

Anachronism (2013). 14'

per ensemble

Prima esecuzione italiana

*

Klaus Lang (1971)

Hungrige Sterne (2012). 18'

per clarinetto in Sib, corno, viola,
violoncello e contrabbasso

Prima esecuzione italiana

Bruno Maderna

Serenata n. 2 (1954, rev. 1956). 12'

per undici strumenti

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Bruno Maderna.
Archivio Edizioni
Suvini Zerboni, Milano

in coproduzione con



in occasione della partecipazione
dell'Austria a Expo Milano 2015

EXPO2015 : AUSTRIA

È l'idea del cielo – e in particolare il cielo di Hölderlin, l'apertura sullo spazio infinito verso la quale si proietta l'utopico anelito dell'uomo di «essere uno con tutto ciò che vive» – a ispirare questo programma. La *Serenata n. 2* per undici strumenti (1954, rev. 1956) è una delle prime composizioni in cui si manifesta la libera e personale assimilazione di Bruno Maderna delle tecniche seriali. L'impiego di rigorosi processi strutturali di elaborazione del materiale, intrecciato alla dialettica con le forme e gli stili della tradizione e alla naturale propensione a valorizzare le proprietà emozionali, espressive e drammaturgiche della musica si realizza qui nel raffinato dialogo cameristico di minute e continue sfumature dinamiche che coinvolge tutti gli strumenti dell'ensemble (flauto anche ottavino, clarinetto, clarinetto basso, tromba, corno; xylofono e vibrafono – 1 esecutore; pianoforte e glockenspiel – 1 esecutore; arpa, violino, viola e contrabbasso). Sezioni diverse per tempo e andamento si succedono nella continuità di una scrittura ora morbida e lirica ora più secca e nervosa, ma comunque nel segno di una generale leggerezza di tocco e giocosità.

Serenata per un satellite (1969), pagina capitale del secondo Novecento dedicata a Umberto Montalenti (all'epoca direttore del Centro Europeo di Ricerca Spaziale di Darmstadt), invero in modo esemplare la possibilità di conciliare alea e composizione, estemporaneità degli esiti musicali e progetto prescrittivo, che caratterizza l'ultima fase della produzione di Maderna. La partitura è costituita da un reticolo di moduli disposti per il diritto, di traverso, ricurvi e incrociati da montare ogni volta liberamente: l'insieme offre così agli esecutori infiniti percorsi differenti (per una durata compresa tra 4 e 12 minuti) e al contempo suggerisce graficamente l'immagine suggestiva delle orbite di un satellite nello spazio. Scrive Maderna della partitura: «possono suonarla: violino, flauto (anche ottavino), oboe (anche oboe d'amore, anche musette), clarinetto (trasportando naturalmente la parte), marimba, arpa, chitarra e mandolino

(suonando quello che possono), tutti insieme o separati o a gruppi – improvvisando insomma – ma! con le note scritte». Opera aperta per definizione, *Serenata per un satellite* ha conosciuto nei decenni innumerevoli versioni e riletture. Quella di Claudio Ambrosini (1985) per 5 strumenti (flauto, oboe, clarinetto, violino e marimba) prende le mosse da un paio di aspetti. In primo luogo, dalla natura appunto grafica della partitura e, nello specifico, dai disegni e dai tratti non musicali, allusivi oppure elusivi, con i quali Maderna ha collegato o intersecato i singoli moduli e che si prestano a loro volta a interpretazione. In secondo luogo, Ambrosini innesta, con intento attualizzante, tecniche esecutive recenti, affermatesi dopo la scomparsa di Maderna. La ri-composizione mette così in luce le ricchissime potenzialità di sviluppo implicite in questa musica nell'arco di una sceneggiatura quasi teatrale, dove gli strumenti appaiono come personaggi, utilizzando un'ampia gamma di gesti e procedimenti: ripetizioni, sovrapposizioni, contrappunti, canoni, effetti d'eco e di ostinato.

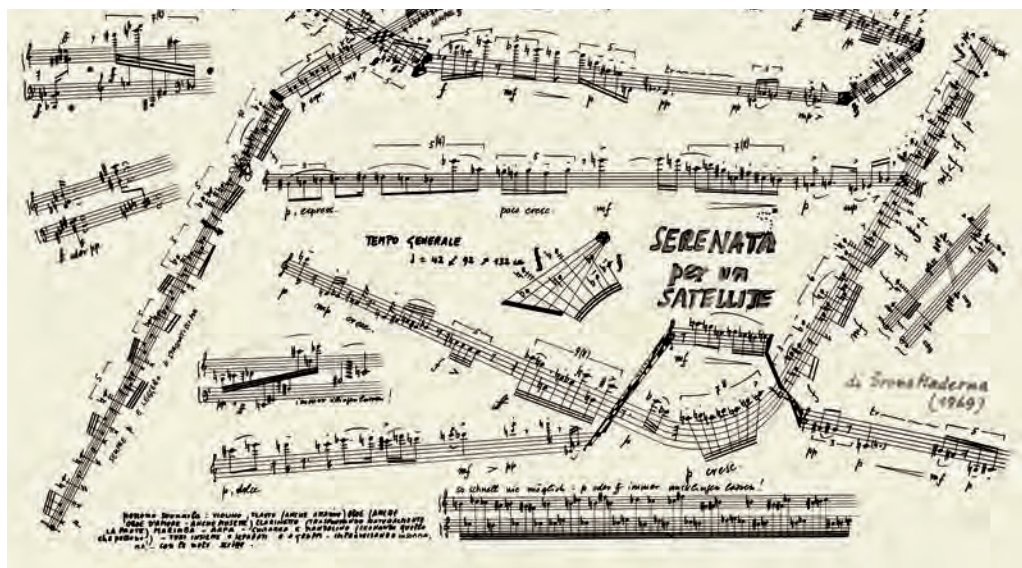
Nella nota di programma di *Introduzione all'oscuro* per dodici strumenti (1981), Salvatore Sciarrino scrive: «solitamente si chiama introduzione un pezzo che ne precede un altro, anticipandone elementi e suggerendone o contrastandone talvolta per carattere. Non è questo il caso di *Introduzione all'oscuro*, dove il termine assume pienamente il senso di attesa [...] Nell'*Introduzione all'oscuro* è evidente la mimesi, o il riporto, di alcuni suoni vitali della fisiologia interna, una sorta di oggettivazione, una drammatizzazione muta del cuore e del respiro. Ivi la musica tende a capovolgere i termini di assenza e presenza, spostandoli verso ciò che è 'spettrale'. La partitura è percorsa e pervasa da cima a fondo da una continua tensione che si materializza con la prima nota e si dissolve con l'ultima soltanto perché la musica deve avere, di necessità, un inizio e una fine: uno squarcio aperto e poi richiuso per così dire in *medias res* sul profondo, inquietante e mi-

sterioso, dell'interiorità. Questo «moto cieco ed enigmatico in accelerazione e decelerazione di pulsazioni periodiche», questo senso di attesa ha colorazione oscura e del resto non possono sfuggire i richiami, seppure molto mediati e trasfigurati, agli archetipi di tanta illustre musica notturna, da Mahler a Bartók. La trama strumentale dispiega tutta la fantasia timbrica, materica e figurale di Sciarrino, con microscillazioni intervallari, armonici, trilli, glissandi, soffi, respiri, fruscii; sullo sfondo, le fisiologiche «pulsazioni periodiche» dei colpi di lingua, sordi e senza suono, di clarinetto, oboe e fagotto (l'organico è completato da clarinetto, corno, tromba, trombone e dal quintetto d'archi).

Anachronism (2013) è così presentato da Georg Friedrich Haas: «*Anachronism* sembra fondamentalmente diverso dai miei pezzi precedenti. Un movimento mosso, monotono in 11/8 che dura 14 minuti. Senza pause. Quasi senza respiro. Tuttavia le successioni armoniche, gli sviluppi degli accordi sono gli stessi che usavo prima. L'unica – fondamentale – differenza consiste nel fatto che i processi statici precedenti sono inseriti entro una significativa pulsazione metrica. Un'analogia con la tecnica di Roy Lichtenstein, quando disgrega le superfici dei modelli dipinti (per esempio, fumetti) nella dinamica dei puntini e dei cerchi colorati». La chiave di volta concettuale del lavoro è dunque il rapporto tra il mondo armonico tipico di Haas e la struttura, chiaramente riferibile a un certo minimalismo, che lo incorpora. Le larghe stesure accordali, che divengono via via più complesse, sono come ingabbiate in una scansione ritmica uniforme dall'andamento zoppo, basata su semplici moduli ripetitivi di accordo spezzato, di scala e di ribattuto (oltre alle armonie, l'unico parametro a variare nel corso del pezzo è quello dei piani dinamici). L'effetto è di una folle corsa a perdifiato che richiede un notevole virtuosismo collettivo – di controllo, precisione e sincronia – agli esecutori dell'organico (oboe, clarinetto, controfagotto, corno, pianoforte, violino e contrabbasso).

La ricerca sui fenomeni acustici e sulla percezione uditiva condotta da compositori come Alvin Lucier ma anche l'esperienza e attività personale di Klaus Lang come organista possono essere considerati i presupposti decisivi di *Hungrige Sterne* (2012). La partitura prevede 5 strumenti: clarinetto, corno, viola, violoncello e contrabbasso. L'idea del *drone*, cioè di un suono lungo tenuto o articolato in valori brevi secondo moduli ripetitivi, sostituisce qui quella di nota: in un flusso ininterrotto, estatico e ipnotico, dove i diversi *drones* degli strumenti si sovrappongono e a tratti confliggono tra loro, gli eventi decisivi dello sviluppo musicale, dal ritmo molto lento, sono i passaggi delle parti da una configurazione modulare all'altra, le microscillazioni delle altezze (anche inferiori ai quarti di tono), le più lievi sfumature agogiche, dinamiche (tra il *pppp* e il *pp*) e timbriche. La forma consta di un'introduzione e 15 sezioni. In una nota alla partitura Lang chiarisce che il coordinamento ritmico generale dev'essere, tranne che nelle sezioni 10 e 11, molto approssimativo; agli strumentisti sono indicati via via punti di riferimento dove ritrovarsi nel corso dell'esecuzione. Inoltre tutto dev'essere eseguito il più possibile legatissimo, senza articolazione precisa.

Cesare Fertonani



Bruno Maderna, *Serenata per un satellite* (dettaglio). © Casa Ricordi, per gentile concessione

Serenata per un satellite (1969) (versione Ambrosini, 1985)

Composta nel 1969, la *Serenata per un satellite* di Maderna è uno dei capolavori della musica aleatoria, musica 'aperta' per definizione, che presuppone che ogni nuova esecuzione sia diversa dalle precedenti.

Eppure penso che questo non basti. Che non sia cioè sufficiente che l'interprete si limiti, di volta in volta, a cercare estemporaneamente il 'percorso' da seguire nell'attraversamento di questa, come di ogni altra partitura del genere. Ritengo invece che ogni nuova versione della *Serenata* debba contenere elementi per una 'auto-datazione', manifestare la propria appartenenza ad una particolare epoca storica, contenere tracce dell'evoluzione del pensiero musicale raggiunta in quel dato momento. Così che un'esecuzione non solo del 1985, ma magari del 2005 o del 2025, ci dica sì moltissimo del Maderna del 1969, ma anche qualcosa di questi successivi anni. Questa scelta ovviamente in parte 'chiude' l'opera, ma la colloca chiaramente nel tempo, sottraendola all'estemporaneità. Ma dove inserire, nella partitura di Maderna e senza alterarla, tracce delle nuove idee compositive, delle nuove tecniche strumentali entrate nella prassi musicale dopo la sua scomparsa? Nel 1985, riguardando con attenzione la partitura originale, mi sono accorto che Maderna si era

divertito (o forse è più giusto dire impegnato, perché questi segni sono presenti anche nella prima stesura) a far coesistere sul foglio note normali e certi misteriosi disegni, spesso generati dall'incrocio dei pentagrammi, qui fatti divergere, inclinare, flettere, aprire a ventaglio. Ecco per esempio delle nitide 'scacchiere' (una sorta di impatto 'virtuoso' dei righi musicali, quasi a suggerire altri *jeux*) o, all'opposto, dei grumi magmatici, quasi delle macchie informi; fino a qualcosa a metà tra i due: dei 'ponti' lanciati a collegare, attraverso una grafica di fantasia, pentagrammi lontani. O ancora dei segni arruffati, tracciati all'interno dei pentagrammi stessi, quasi cifre di una stenografia, guizzi della mano che rompono qui e là il flusso del discorso, o lo sintetizzano, o lo disarticolano... Ho pensato quindi che queste croci, questi spigoli, questi interstizi così argutamente decorati da Maderna – quasi ad attirare la nostra attenzione, a provocarci – fossero il 'luogo' adatto, il codice simbolico 'aperto' da tradurre in musica usando tecniche e suoni recenti, possibilità di cui penso Maderna si sarebbe avvalso, se la sua vita non fosse stata così breve.

Claudio Ambrosini

Andrea Pestalozza

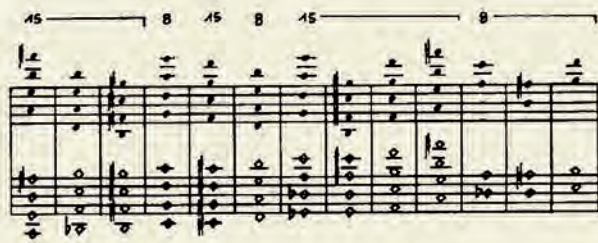
La frequentazione assidua, già in giovane età, dei più importanti compositori italiani come Berio, Nono, Donatoni, Manzoni, Sciarrino e Bussotti lo porta a diventare un profondo studioso della musica nuova. Dopo un'attività di percussionista e pianista debutta come direttore con un concerto dell'Ensemble Orfeo, da lui fondato, cui segue l'invito di Berio a dirigere a Parigi le sue trascrizioni di Mahler e *Rendering* di Schubert/Berio con l'Orchestre National de France. Nel 1990 avviene il primo incontro con Kurtág che segnerà in maniera indelebile il suo approccio interpretativo. Dopo aver diretto *I messaggi della defunta Signorina Trussova* a Parigi con l'Ensemble Itinéraire alla presenza dell'Autore, viene invitato da Kurtág stesso a dirigere a Budapest l'UMZE e la Rundfunk-Sinfonieorchester nell'ambito di un festival dedicato al suo ottantesimo compleanno. Ha tenuto concerti per le più importanti istituzioni di Parigi, Berlino, Stoccarda, Budapest, Lisbona, Londra, Mosca, Oslo, Leningrado, Hanoi e nei più rinomati teatri italiani lavorando con Bussotti, Berio, Sciarrino, Nono, Lachenmann, Hosokawa, Dufourt, Gervasoni, Francesconi, Ambrosini, Mosca, Momi, Zago. Dirige regolarmente i più rappresentativi ensemble europei per la musica nuova come: Scharoun dei Berliner Philharmoniker, MusikFabrik di Colonia, önm di Salisburgo, Oslo Sinfonietta, Divertimento Ensemble di Milano. È stato per alcuni anni direttore artistico del Festival di Milano Musica. Ha studiato pianoforte con Martha Del Vecchio, direzione d'orchestra con Piero Bellugi, percussioni con Franco Campioni e David Searcy e composizione con Salvatore Sciarrino. È titolare della cattedra di strumenti a percussione al Conservatorio G. Verdi di Milano.

önm - österreichisches ensemble für neue musik

önm si dedica da oltre 35 anni alla esecuzione di musica contemporanea e si è affermato tra gli ensemble di maggiore rilevanza a livello internazionale. Con oltre 300 prime esecuzioni assolute e una regolare partecipazione a numerosi importanti festival, l'ensemble salisburghese è ormai riconosciuto ai più alti livelli. Fondato nel 1975 dal compositore e direttore d'orchestra Herbert Grassl, che ne sviluppa ulteriormente e con successo le attività. Dal 1997 Johannes Kalitzke, direttore principale ospite, forma ulteriormente l'ensemble, insieme al violinista Frank Stadler e al violoncellista e direttore artistico Peter Sigl, raggiungendo un consolidato successo. Attualmente musicisti di spicco di undici nazionalità diverse fanno parte dell'önm, e sono impegnati a Salisburgo per la musica del XX e XXI secolo. Adattandosi alle variabili del repertorio contemporaneo, l'ensemble si esibisce con organici da uno a quindici musicisti e, in casi eccezionali, anche oltre. L'önm è regolarmente ospite dei Festival di Salisburgo e di Bregenz, Wien Modern, Dialoge der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg Biennale e Aspekte-Festival. Si è esibito tra l'altro ai Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik, Ultraschall Festival Berlin, Münchner Biennale, Bologna Festival, Kunstfest Weimar, Milano Musica, Traiettorie di Parma, MiTo-Settembre Musica e Autunno di Varsavia. È stato diretto, tra gli altri, da Johannes Kalitzke, Peter Ruzicka, Franck Ollu, Peter Rundel, Beat Furrer, Tito Ceccherini, Andrea Pestalozza, Oswald Sallaberger, José Maria Sanchez-Verdú e Titus Engel. L'ensemble può vantare strette collaborazioni con compositori affermati come Pascal Dusapin, Beat Furrer, Bernhard Gander, Sofia Gubaidulina, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Enno Poppe, Steve Reich, Wolfgang Rihm e Salvatore Sciarrino. Nella stagione 2008/9, a Salisburgo, l'ensemble ha presentato un proprio ciclo *Saitenklang*, che attraverso commissioni a cinque compositori ha voluto rinnovare la tradizione musicale per strumenti a corde.

Dal 2011 l'ensemble organizza inoltre il ciclo di concerti 'önm. ganzprivat' nella Künstlerhaus di Salisburgo, offrendo al pubblico la possibilità di incontrare l'arte contemporanea in una atmosfera concertistica intima. Questa proposta artistica, che è tuttora molto apprezzata, ha ricevuto il Bank Austria Kunstpreis 2012. Inoltre il ciclo 'fingerprints', che pone al centro le personalità dei singoli musicisti dell'ensemble, rappresenta per il pubblico di Salisburgo uno sguardo aperto sulle manifestazioni artistiche attuali a livello internazionale attraverso un variegato programma. Le interpretazioni dell'önm sono state registrate e documentate in numerosi CD e DVD pubblicati da NEOS, KAIROS, Österreichischer Rundfunk (ORF) e Deutsche Grammophon. La notevole registrazione dal vivo di *I messaggi della defunta Signorina Trussova* di György Kurtág e di *...Umdüster...* di Jörg Widmann, pubblicata da Neos, è stata segnalata dal Preis der Deutschen Schallplattenkritik tra le migliori del 2007. Recentemente l'önm ha presentato una nuova registrazione con brani della compositrice Alexandra Karastoyanova-Hermentin, pubblicata per ORF Edition Zeitton.

Thomas Wally, violino
Anna Lindenbaum, violino
Mladen Somborac, viola
Peter Sigl, violoncello
Aleksander Gabrys, contrabbasso
Irmgard Messin, flauto
Markus Sepperer, oboe
Theodor Burkali, clarinetto
Walter Seebacher, clarinetto
Zarko Perisic, fagotto
Jaehyong Kim, corno
Horst Hofer, tromba
Stefan Konzett, trombone
Nora Skuta, pianoforte
Rupert Struber, percussioni
Katharine Teufel-Lieli, arpa



- The bow position, if not indicated, will entrust the player's attention who has to take care to the overlappings real/harmonic so that it doesn't show the one up to the other.
- La posizione dell'arco, quando non è indicata, sarà affidata all'attenzione del violinista che deve porre la massima cura nelle sovrapposizioni reale-armonico, affinché non risalti l'uno rispetto all'altro.
- I pochissimi elementi abitano lo spazio vuoto di un cerchio, in cui il respiro è la continua tentazione ad abitare un altro spazio, un altro cerchio. Nella crescente tensione anche l'affiorare dell'amato riferimento bachiano viene, come tutto il resto, immediatamente reciso. Prende corpo l'immagine di una lama mobilissima che incalza e contiene l'incessante tentativo di sfuggirle, prende corpo il volume dello spazio, dato dallo stratificarsi nell'aria - "flatus vocis" -, dal sovrapporsi. Così le diverse apparizioni arrivano via via a comporre un'unità che non determina una direzione quanto un esistere, fino all'ultimo respiro.
- Few elements live in the empty space of a circle, in which the breath is the continuous temptation to live in another space, in another circle. Into the growing tension even the emerging of the loved Bach's reference, it gets immediately to cut off, as all the rest. ~~Makes~~ The image of a very mobile blade come true, which follows hard and contains the incessant try to slip it, it makes the space volume come real, given by stratifying of the air - "flatus vocis" -, by overlapping. So, different apparitions get to form a unity more and more, that doesn't determine a direction but a dwell, to the very last.

5 - 6

sabato 17 ottobre 2015, ore 18 e ore 20:30 (replica)

Coro di San Maurizio

mdi ensemble

Lorenzo Gentili - Tedeschi, violino

Paolo Fumagalli, viola

Giorgio Casati, violoncello

Rinascere sirena

attorno alla musica di Giorgio Netti

Klaus Huber (1924)

Des Dichters Pflug (1989). 12'

per trio d'archi

Giorgio Netti (1963)

Dalla tentazione di sant'Antonio: tre voci (1986). 9'

per violino solo

Georges Aperghis (1945)

Faux-mouvement (1995). 9'

per trio d'archi

Bruno Maderna (1920 - 1973)

Viola (1971). 8'

per viola sola

Giorgio Netti

Rinascere sirena (2003 - 2004). 25'

per trio d'archi

nell'ambito della residenza 2015/2017
di mdi ensemble a Milano Musica

Giorgio Netti,
*Dalla tentazione
di Sant'Antonio: tre voci*,
p. 1

mdi
ENSEMBLE
Artist
in residence
2015-2017

adesso
m
u
s
i
c
a



Giorgio Netti, *Dalla tentazione di Sant'Antonio: tre voci*, p. 2



Giorgio Netti

L'idea del concerto nasce dalla proposta di mdi e Milano Musica, di ideare un programma per il Coro di San Maurizio attorno a *Rinascere sirena*. Violino, viola e violoncello senza aggiunte mi sono da subito sembrati persino troppo ricchi, l'ascolto ha fatto il resto. Il programma è pensato come un'unica composizione in 5 tempi, una musica quasi senza autore che vorrebbe ricondurre i contrasti superficiali a quella continuità di fondo in cui le differenze, anziché dividere, fanno crescere l'unione.

Prendendo a tema il titolo del trio che apre il concerto, *Des Dichters Pflug* (L'aratro del poeta), la sequenza proposta vuole mettere in risalto un fare musica organico, profondamente radicato sia nella pratica strumentale che nel riferimento socio/culturale d'appartenenza; un 'fare' per il quale l'astrazione stessa è carne e ossa. Il poeta Osip Mandel'stam in un saggio del 1921 dice: «La poesia è un aratro che dissoda il tempo così che i suoi strati più profondi, la sua terra nera, si ritrovano in alto». Nelle *Conversazioni su Dante* aggiunge: «Ogni parola è un fascio di significati, e un significato affiora da esso per irradiarsi in varie direzioni, senza mai

convergere in un solo punto ufficiale. Pronunciando *sole*, noi compiamo una sorta di enorme tragitto a cui siamo talmente abituati che viaggiamo immersi nel sonno. La poesia si distingue dal linguaggio automatico proprio in quanto ci sveglia e ci riscuote nel bel mezzo della parola. Questa risulta allora molto più lunga di quanto pensassimo, e ci rammentiamo che parlare significa essere sempre in cammino».

In *Des Dichters Pflug*, per trio d'archi, Klaus Huber ci raccoglie attorno a un prezioso microcosmo di vibrazioni sapientemente calibrate e sovrapposte, quasi un parlato dilatato che ci permette di entrare nella lingua per ascoltarla veramente, come solo la musica che rimane sa fare. La lirica di Mandel'stam del 1937 *Splende come argento femminile*, alla quale la struttura metrica del brano si riferisce, è taciuta; pronunciate dal violoncellista invece sono le 9 componenti russe di un altro verso, tratto da *Mi sono perso nel cielo – che fare?*, che tradotto suona «meglio se mi squarciate il cuore in pezzi d'azzurro suono».

Chi conosce la storia di Mandel'stam sa quanto gli sia costato questo suo arare la parola.

Dalla tentazione di sant'Antonio per violino solo lancia il precedente materiale acustico in una spericolata acrobazia, costantemente attraversata e tentata dai frammenti di violinistiche apparizioni prodotte dalla memoria delle dita che per secoli hanno attraversato lo strumento. È uno stato incandescente della materia sonora che dopo aver superato i locali addensamenti e ormai prossima alla saturazione viene travasata, all'ultimo, in respiro.

Georges Aperghis è un maestro del mettere in scena la parola, in *Faux-mouvement* la esclude riconducendola al corpo, un corpo, il trio d'archi, un corpo che inciampa in un falso movimento discendente ed ascendente ripreso da molteplici angolazioni. Ad ognuna fa eco un luogo della tradizione strumentale novecentesca, qui liberamente interpretata e ricomposta in una sorta di automa musicale che per quel suo essere quasi umano ci fa da specchio introspettore.

Viola di Bruno Maderna, per viola sola, ritrova e mette in gioco tutti gli elementi che caratterizzano la sua poetica: una lirica intermittenza capace di rianimare anche i suoni e le figure più consumate. Nella qualità dell'interpretazione

strumentale sentiamo tutta la sensibilità che il suo fare musica ha lasciato in eredità ai musicisti successivi e, da questi, ha ricevuto di ritorno. Negli anni in cui la ricerca sembrava più attratta dalla presunta oggettività del calcolo, il segno che Maderna ha indelebilmente impresso nella nuova musica è forse proprio l'importanza di questo umano contributo, che senza tralasciare la precisione impara soprattutto dagli imprevisti e dai cosiddetti errori.

Rinascere sirena per trio d'archi preparato è apparentemente lontano da quanto lo precede, ma dopo l'iniziale spaesamento cominceremo a riconoscere sempre più luoghi e articolazioni, li metteremo in relazione e ne seguiremo le trasformazioni come in tutte le altre musiche. Alcuni fra questi suoni ci sembrerà di averli già sentiti, altri continueremo a sentirli a lungo dopo il concerto. È l'idea di una possibile continuità fra il dentro di un fuori e il fuori di un dentro, nella musica e nella vita. Le date di scrittura sono: 1989, 1986, 1995, 1971, 2004, una spirale temporale alternativa all'eccessiva dipendenza dall'attualità.

Giorgio Netti



7

venerdì 23 ottobre 2015, ore 20:30

Auditorium San Fedele

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao, violino

Constance Ronzatti, violino

Franck Chevalier, viola

Pierre Morlet, violoncello

Bruno Maderna (1920 – 1973)

Quartetto per archi in due tempi (1955). 12'

Stefano Gervasoni (1962)

Clamour. Terzo quartetto per archi (2015). 30'

Co-commissione Quatuor Diotima,

Bludener Tage zeitgemäßer Musik,

Milano Musica

Prima esecuzione assoluta,

nella versione definitiva

*

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Quartetto n. 16 in fa maggiore op. 135 (1826). 25'

Allegretto

Vivace

Lento assai, cantante e tranquillo

Grave ma non troppo tratto – Allegro

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

con il sostegno di

Bruno Maderna.
Foto Gisela Bauknecht
Archivio Edizioni
Suvini Zerboni, Milano

nu | me
o | cen
vi | ati
FONDAZIONE
FRANCO - ITALIANA
PER LA CREAZIONE
CONTEMPORANEA

Bruno Maderna

Quartetto per archi in due tempi (1955)

Il *Quartetto per archi in due tempi* di Maderna fu eseguito per la prima volta sessant'anni fa – il 1° giugno 1955 – durante i corsi estivi di Darmstadt. Era l'epoca d'oro della cosiddetta 'avanguardia post-weberniana', una comunità compositiva transnazionale che, sulla scia delle esperienze artistiche più radicali del primo Novecento, intendeva ritrovare il 'grado zero' del linguaggio musicale ripulendolo da ogni influenza tonale, da ogni logica formale tradizionale. Un oggettivismo costruito sull'utopia: sulla volontà di spingere la storia in avanti e di dimenticare, assieme alle triadi maggiori, i totalitarismi e la seconda guerra mondiale.

La recente storiografia¹ ha dimostrato come l'utopia pan-seriale – dove la serie diventa lo strumento di ordinamento non solo della successione delle altezze, ma anche delle durate delle note o dei modi di attacco degli strumenti – fosse fatta più di parole che di suoni; di slogan costruiti ad arte da alcuni musicisti avveduti (come il tedesco Herbert Eimert) e rinforzata dalla stampa dell'epoca e dalle ricostruzioni storiche successive. La Scuola di Darmstadt fu un bellissimo romanzo e Maderna, che figurava tra i suoi protagonisti, ne era pienamente cosciente. Già nel 1950 Maderna partecipò a Darmstadt con *Composizione n. 2* per orchestra, in cui una delle prime melodie conosciute del mondo occidentale, l'*Epitaffio di Sicilo*, è progressivamente trasformata in un complesso di serie dodecafoniche. Nello stesso anno diresse a Parigi la trascrizione per orchestra delle *chanson* fiamminghe contenute nell'*Odbecaton* di Ottaviano Petrucci (risalente al 1501).

L'utopia seriale di Maderna viveva *dentro* la storia. Nelle conferenze di quegli anni parlava di Schönberg, di Webern e dell'oggettività del materiale musicale, ma subito dopo ricordava l'importanza del neoclassico Paul Hindemith e del concetto di espressione.

Soprattutto si sentiva parte, assieme a Luigi Nono, di una Nuova Scuola Veneziana.² A tale proposito annota: «era già avvenuto una volta, e precisamente durante il primo Rinascimento, che una tecnica sorta in un'altra parte d'Europa dovesse [...] arricchire il naturale talento degli italiani per la musica. Furono proprio i fiamminghi che in un secolo di penetrazione artistica, dal '400 al '500, agirono con la loro tecnica contrappuntistica da catalizzatori dello sviluppo musicale italiano [...] che portò il nostro paese a produrre sommi musicisti, da Palestrina nel '500 a Vivaldi nel '700. Il fenomeno ora si ripete».³

La dialettica fra invenzione e memoria, al cuore della poetica di Maderna, raggiunge nel *Quartetto in due tempi* una sintesi artistica che non ha smesso di affascinare i suoi colleghi-allievi (Nono, Berio, Donatoni, Manzoni) e i musicologi. La disposizione delle altezze e delle durate del primo tempo è il frutto di un meccanismo seriale basato sulla correlazione fra matrici grafiche e matrici numeriche (queste ultime impropriamente chiamate 'quadrati magici'). Eppure l'apparente complessità del sistema tradisce la sua creatività. Già in questo primo tempo, le dinamiche, le durate e i modi di attacco sono frutto della libera scelta del compositore che reagisce ai limiti che il materiale impone. Tra le varie influenze si può rilevare un'inventività timbrica erede dei quartetti bartókiani e del *Concerto per archi 'in memoria di Béla Bartók'* (1947-48) dell'amico Guido Turchi.

Il secondo tempo dovrebbe essere il retrogrado del primo, il suo 'specchio'. Ma si tratta di uno specchio deformante, di una rilettura. Molte altezze sono soppresse o distribuite su registri differenti, cambiano le dinamiche e le articolazioni; più in generale Maderna approfondisce la ricerca sui gesti strumentali e aumenta i contrasti espressivi. La negazione di una simmetria imposta diventa la metafora del potere creativo della memoria, o, come avrebbe detto Maderna, della 'rivoluzione nella continuità'.

Stefano Gervasoni

Clamour. Terzo quartetto per archi (2014-15)

La poetica di Gervasoni, in una produzione ormai trentennale, è incentrata sulla discrezione, l'ambiguità e il paradosso. Dalla generazione di Maderna e Nono, Gervasoni ha recuperato l'esigenza di interrogare la musica, la sua (im)possibilità di dire e il suo *senso* – nella duplice accezione di *direzione* e *significato*.

Dopo una lunga esplorazione dell'«al di là della nota» – dei timbri, degli armonici, della dimensione spaziale –, agli inizi degli anni Duemila Gervasoni torna a confrontarsi con l'«al di qua della nota», con le altezze e le durate, un universo tanto vicino quanto inafferrabile. Il suo *Terzo quartetto per archi* – composto in larga misura lo scorso anno, ma che ascoltiamo a Milano Musica in prima assoluta nella sua ultima versione del 2015 – persegue un'idea della composizione come 'esercizio di disabitudine': Gervasoni prova a rimettere in discussione – per l'ennesima volta – le sue coordinate poetiche.

La gestualità pulviscolare delle prime tredici battute – basata sull'intervallo di quinta e su una precisa disposizione ritmica degli attacchi strumentali – ricorre ossessivamente. Numerosi i movimenti ostinati (arpeggi continui che sembrano esercizi di studio) e le espressioni forzate, patetiche, in cui il lirismo volutamente estenuato è subito raggelato dall'uso della sordina in metallo. Eppure in alcuni momenti – inaspettati – lo spazio riappare e il tempo si ferma. 'Inerte' dice la partitura a battuta 104. È una 'musica della notte' in stile bartokiano coscientemente imitata. Sta qui il senso di *Clamour*: nella ricerca del silenzio attraverso il rumore, del vuoto notturno nell'ingombro del tempo.

Ludwig van Beethoven

Quartetto n. 16 in fa maggiore op. 135 (1826)

Terminato nell'autunno del 1826, il *Quartetto n. 16 in fa maggiore* op. 135 è l'ultima opera completa composta da Beethoven. Chiude il gruppo degli straordinari quartetti per archi: l'ultimo ciclo – quasi mistico e sovrumano – di uno dei più grandi compositori di tutti i tempi. Ci si aspetterebbe qualcosa di sconvolgente e inarrivabile. E invece? Invece si scopre un quartetto piuttosto tradizionale in quattro tempi (primo tempo in forma-sonata; quindi scherzo, tempo lento e finale), dal tono scherzoso e colloquiale, quasi un omaggio a Haydn o a Mozart. Troppo poco per uno *Schwanengesang*. Già nel 1829 Adolf Bernhard Marx – uno dei padri della teoria sulla forma-sonata – individuava il senso ultimo del quartetto nel «ricordo malinconico di un tempo più bello ma ormai passato».⁴ In realtà il contrasto fra la statura eroica di Beethoven e quest'ultimo *Quartetto* non ha smesso di mettere in difficoltà i critici, il pubblico e i musicologi. La sua ricezione può essere letta come una lunga storia di riabilitazione, di giustificazione critica, o addirittura di ricerca forzata della complicazione – dello sperimentalismo nella semplicità.⁵ A ben vedere alcune ambiguità ci sono. Nel primo tempo, ad esempio, le cadenze sono continuamente rimandate, accennate, evitate. L'unica vera cadenza, perentoriamente conclusiva, si ascolta a battuta 10: qualche secondo dopo l'inizio.

Ma è l'ultimo movimento che ha prodotto una pleora di interpretazioni. Beethoven, infatti, lo intitola 'Der schwer gefaßte Entschluß' (La decisione difficile) e, come se non bastasse, vi appone una curiosa epigrafe, una sorta di indovinello musicale: 'Muß es sein?' (Deve essere?) si chiede il tema della breve introduzione *Grave*; 'Es muß sein! Es muß sein!' risponde l'*Allegro*. La risoluzione impossibile di questo enigma ha affascinato persino Milan Kundera nel suo capolavoro

L'insostenibile leggerezza dell'essere: nasconde una verità metafisica? Una decisione esistenziale? La dialettica fra decisione (*Entschluß*) e dovere (*muß*) appare evidente, così come la centralità del concetto di essere (*Sein*). Altri interpreti hanno parlato però di una semplice burla (probabilmente originata da un fatto privato) o addirittura di un dramma tutto musicale fra la ricorrente nota di Mi bemolle

(*Es* in tedesco) e la tonalità di Fa maggiore su cui è basato il *Quartetto*.

L'ultima opera di Beethoven sembra un invito ad abbandonare la visione eroica che abbiamo costruito intorno al suo genio. Dovremmo separare la biografia dall'opera e imparare, di nuovo, ad ascoltare.

Nicolò Palazzetti

1) Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

2) Veniero Rizzardi, *The Tone Row, Squared: Bruno Maderna and the Birth of Serial Music in Italy*, in Mark Delaere (a cura di), *Rewriting Recent Music History: The Development of Early Serialism 1947-1957*, Leuven – Walpole (MA), Peeters, 2011, pp. 45-65.

3) Bruno Maderna, *Texte pour une conférence (1953-54)*, in Nicola Verzina, *Bruno Maderna. Étude historique critique*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 38-47.

4) Adolf Bernhard Marx, *Beurteilungen* [Beurteilungen], «Berliner allgemeine musikalische Zeitung» 6/22, 30 maggio 1829, pp. 169-170.

5) Kristin M. Knittel, 'Late', *Last and Least: On Being Beethoven's Quartet in F Major, op. 135*, «Music & Letters» 87/1, 2006, pp. 16-51.

Quatuor Diotima

Il Quartetto Diotima, fondato da diplomati dei Conservatori di Parigi e di Lione, prende il nome dall'opera di Luigi Nono *Fragmente–Stille an Diotima*, a suggello dell'impegno a favore della musica del nostro tempo.

Il Quartetto collabora con grandi compositori contemporanei, tra cui Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa, e commissiona nuovi pezzi a eminenti autori, come Alberto Posadas, Gérard Pesson, Emmanuel Nunes, James Dillon. Presenza costante nelle più prestigiose sale da concerto – Philharmonie e Konzerthaus di Berlino; Reina Sofia di Madrid; Cité de la Musique di Parigi; Wigmore Hall e South Bank Center di Londra; Konzerthaus di Vienna – e

nei maggiori festival europei, si esibisce regolarmente in tournée negli Stati Uniti, in Asia (Cina, Corea, Giappone) e in America del Sud (Colombia, Argentina, Brasile, Cile, Perù). L'interesse per la musica contemporanea non è disgiunto dalla regolare frequentazione del repertorio classico: il Quartetto Diotima predilige gli ultimi Quartetti di Beethoven, la musica francese e quella dei primi anni del secolo XX. Vincitore di numerosi concorsi internazionali, il Quartetto ha il sostegno del Ministero della Cultura e della Comunicazione francese, ed è supportato da varie istituzioni culturali e da mecenati privati. Innumerevoli i riconoscimenti internazionali per l'attività

discografica, che registra in esclusiva per l'etichetta Naïve. Il primo album, dedicato a Lachenmann e Nono, ha riscosso nel 2004 il 'Coup de cœur' dell'Accademia Charles Cros e il Diapason d'or. Nel vasto catalogo discografico del gruppo spiccano, fra gli altri, i due quartetti di Janáček (Diapason d'or 2008), i quartetti di Lucien Durosoir (Choc di Le Monde de la Musique), il *Concerto per quartetto d'archi e orchestra* di Schönberg, il ciclo *Liturgia Fractal* di Alberto Posadas, l'integrale di Toshio Hosokawa, i quartetti di Onslow, un album con Thomas Larcher, nonché Schubert, la Seconda Scuola di Vienna (Schönberg, Berg, Webern), gli americani Steve Reich, George Crumb e Samuel Barber.

Clamour

Questo quartetto per archi, il terzo che ho scritto, è nato nel 2014 a Bludenz e, nel corso delle sue riesecuzioni – a Orléans, Parigi, Berlino e infine Milano – da parte del Quartetto Diotima che ne è il dedicatario, si è arricchito di ulteriori apporti di scrittura per meglio rispondere alla sua idea iniziale: come ottenere il silenzio attraverso l'esuberanza sonora, e non attraverso la cancellazione fisica della vibrazione sonora.

Scoprire e rivelare il silenzio nella materia sonora, senza negarla, anzi esaltandola: rivelare il silenzio attraverso il suono. Dunque, dirlo con tutta la sua eloquenza ed esprimendone il mistero, la dimensione ineffabile, attraverso i mezzi sensorialmente palpabili e paradossalmente contrari all'annullamento del suono e della sua propensione espansiva che potrebbe rappresentare la via diretta alla manifestazione del silenzio. Dire il silenzio senza tacere (per me, pura assenza: una modalità di silenzio ormai diventata un cliché della musica contemporanea, dopo la lezione debussiana e weberniana). Questo era il proposito che esprimevo nella mia nota di presentazione, di cui voglio riportare qualche riga: «...Ritrovare il silenzio come un abisso in un'onda sonora che non si può fermare e che si espande in tutta la sua esuberanza. Gridare il silenzio. Scavare il silenzio nel suono che ci circonda con tutta la sua eloquenza. Un silenzio che non si produce per soffocamento della materia sonora, che non nasce dall'assenza di vibrazione.

Ma spazio che si vuota e diviene risonante – arida, deserto, linea d'orizzonte, cima di montagna, grotta inaccessibile, luogo di eremitaggio, zona liminale raggiunta nella più grande ricchezza e magniloquenza di un evento sonoro. Non è questo che di esso si ascolta – la sua evidenza, la sua apparenza – ma la sua interiorità, la sua possibile inesistenza, la sua laconicità».

Il quartetto è giunto ora, con la sua esecuzione milanese, al compimento di questo percorso. L'aggiunta di nuove misure e l'intervento di parziale riscrittura di alcune di esse che si è prodotto per un bisogno spontaneo di dire – e di dire sempre più precisamente – la ricerca del silenzio attraverso il suono e non attraverso la sua negazione mi hanno permesso di prendere coscienza di un percorso formale che andava via via mettendosi a fuoco attraverso la scrittura. Un percorso che è profondamente marcato da questo desiderio di silenzio sensorialmente inteso, e declina la forma in momenti tra loro dialettici di anticipazione della fine (dunque del silenzio fisico) e di posticipazione della fine. Silenzio come ostacolo posto al suono, suono come rimozione dell'ostacolo. Potenza sonora interna ma percepita come silenzio. Riduzione progressiva all'impulso singolo degli eventi musicali aggregati in organismi complessi...

Stefano Gervasoni
(4 settembre 2015)



Stefano Gervasoni.
Foto Michel Nicolas

MUSICA SU DUE DIMENSIONI
per flauto e registrazione stereofonica

BRUNO MADERNA

SOLO I.

♩ = 104 ca. 3

FL. *p mp > p pp pp mp f*

sf pp f p ff p sf p ff < sf

legato *f p f p ppp p sf*

sf ff mf > p Inizio Registrazione

8 - 9

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 Malavasi

Ignacio 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 concatena, 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, reminiscenze 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 pamfanònta») 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 soverchiante. 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 ripropone 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 nidata, 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 indugiando 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

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

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

Alvise Vidolin

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.



10

mercoledì 28 ottobre 2015, ore 20:30

Auditorium San Fedele

ensemble mosaik
Fabio Nieder, direttore

Robert Schumann (1810 – 1856)

Märchenbilder op. 113 (1851). 16'

per viola e pianoforte

Nicht schnell

Lebhaft

Rasch

Langsam, mit melancholischem Ausdruck

Fabio Nieder (1957)

Sogno 10 lunedì gennaio 1892,

in una casa molte gente musiche

son entrato a casa (2005). 11'

per pianoforte, violino, viola, violoncello

e un DJ-percussionista

Máté Balogh (1990)

BABE(urope)L. Hommage à Pieter Brueghel (2015). 11'

per ensemble

Commissione Fondazione Spinola Banna per l'Arte

*

Caterina Di Cecca (1984)

Oscuro Pintado (2015). 12'

per otto strumentisti

Commissione Fondazione Spinola Banna per l'Arte

Fabio Nieder

Der Schuh auf dem Weg zum Saturnio

Ein Liebesgesang in 3 Bildern (2010). 10'

per nove strumenti

Robert Schumann

Märchenerzählungen op. 132 (1853). 16'

per clarinetto, viola e pianoforte

Lebhaft, nicht zu schnell

Lebhaft, sehr markiert

Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck

Lebhaft, sehr markiert

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in collaborazione con

con il sostegno di

Fabio Nieder.
Foto Massimo Ostrouska.
© Casa Ricordi, Milano



La ricerca sul suono del singolo strumento perseguita dal romanticismo è continuata nei moderni spostandosi sul suono dell'ensemble, caleidoscopio timbrico che ogni scossa ricomponne in nuove singolarità formali. L'orizzonte dell'ensemble si misura spesso da un punto riconosciuto dalla tradizione, trio, quartetto, quintetto, quartetto con pianoforte, e così via, su cui innestare i 'personaggi' singoli, archi, arpa, legni in tutte le varietà fino alle screziature delle percussioni, che si chiamano ancora così anche se non tutto è percusso, fra bisbigli, crepitii, voci di natura, rumori di oggetti comuni; cui oggi si aggiunge il sintetizzatore elettronico, aperto a possibilità infinite di intervento diretto sul suono. Tale varietà di mezzi espressivi può suggerire anche la ricerca di forme labili, racconti o immagini di sogno: come avviene in prevalenza alle musiche di stasera, anche se lontane fra loro nel tempo.

Robert Schumann

Märchenbilder op. 113
per viola e pianoforte (1851)

Nei suoi ultimi anni Schumann intese portare nella musica da camera il 'pezzo caratteristico' nato per pianoforte; il progetto di passare a turno tutti gli strumenti, si realizzò negli accoppiamenti del pianoforte con clarinetto, corno, viola, violoncello e oboe: gli ultimi lavori portati a compimento, nel 1851 e nel 1853 a Düsseldorf, sono appunto le due serie di quattro brani ciascuna compresi nelle op. 113 e op. 132. Dismessi gli ardori di Florestano e i sogni di Eusebio, tipici della prima giovinezza, il tardo Schumann pensa a composizioni destinate alla sfera domestica e aperte agli echi di racconti e immagini fiabesche. Nel brano che apre l'op. 113, *Nicht schnell* (Non veloce), la melodia si distribuisce fra pianoforte e viola che s'interrogano e si rispondono a vicenda; segue *Lebhaft* (Vivo), esuberante quadro dal ritmo militaresco di un uomo che di militare aveva davvero poco; all'episodio principale si alternano due intermezzi più calmi e più disposti ai mezzi toni; *Rasch* (Rapido) è il titolo del terzo

brano, specie di cavalcata notturna, anche questa intervallata da un breve intermezzo più sereno. La raccolta si conclude con un *Langsam, mit melancholischem Ausdruck* (Lento, con espressione malinconica), mirabile autoritratto di Schumann in taciturna e sognante meditazione: forse il suo canto del cigno.

Fabio Nieder

Sogno 10 lunedì gennaio 1892, in una casa molte gente musiche son entrato a casa
per pianoforte, violino, viola, violoncello e un DJ-percussionista (2005)

Alle spalle di questo lavoro è un vasto progetto teatrale dell'autore iniziato nel 2001 e arrivato alla conclusione come *Thümmel oder die Verlöschung des Wortes* ('Thümmel o l'estinzione della parola'): è dedicato al pittore triestino, noto anche come Vito Timmel, il quale, rinchiuso nel manicomio di Trieste dove concluse nel 1949 la sua tragica esistenza, fece lì centinaia di disegni su piccoli fogli raffiguranti i suoi sogni e la loro descrizione. Del 2005 è *Sogno 10 lunedì gennaio 1892, in una casa molte gente musiche son entrato a casa* (l'italiano non corretto del titolo corrisponde all'originale), che è appunto una scena dell'opera, riferita a un disegno che raffigura la planimetria di una casa scoperchiata con diverse stanze, alcune vuote, alcune con gente, fra cui Thümmel si raffigura vagante, dominato dal suo desiderio di dimenticare tutti i nomi e le parole 'de sto sporco mondo'. Alle stanze corrispondono le nove sezioni della partitura, di densità variabile: tutto si svolge come in un *vacuum*, nella dimensione sospesa di un sogno, dove innescati da una sensibilità acutissima si aggirano liquidi reticoli del pianoforte, rintocchi di un antico cimbalon, ansimi e graffiamenti di un DJ, sibili e rumori, pallide sillabe pronunciate come da lontano da un esecutore. Alla fine, compare una canzone orecchiabile, musica del mondo normale 'di fuori', a segnare il distacco dal mondo di Thümmel, libero nella sua purezza da ogni peso terrestre.

Máté Balogh

BABE(urope)L. – Hommage à Pieter Brueghel
per ensemble (2015)

L'ensemble comprende il quartetto di pianoforte, violino, viola e violoncello, tre strumenti a fiato (flauto, corno inglese e clarinetto, che può cambiare in clarinetto basso), più percussioni, inclusi 12 gong e una frusta. L'omaggio a Pieter Brueghel il Vecchio e al suo famoso dipinto *La grande Torre*, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, è attestato pure dalle parole della Genesi, 11, 1-9: «per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperse su tutta la terra». Nel tessuto della composizione acquistano rilievo alcune figure ripetute, come all'inizio il disegno diatonico del violoncello che tende al Re come nota polare; ma poi queste e altre figure circolano libere fra i vari strumenti con disegni che variano dal puro arabesco al gesto di poche note, alla frase espressiva (affidata in particolare al suono del corno inglese); idee indipendenti che allo stesso tempo si compongono in un cangiante movimento di sovrapposizioni; fra tutti, lo sveltare del flauto assume via via indipendenza solistica, nelle ultime pagine assecondato dal pianoforte che entra per ultimo. Chiude il colpo secco della frusta, lo stesso che ha aperto il brano.

Caterina Di Cecca

Oscuro Pintado per otto strumentisti (2015)

In 'Dipinto oscuro' gli strumenti sono pianoforte, violino, viola e violoncello, flauto, oboe, clarinetto (o clarinetto basso), percussioni di grande varietà con piatti vari, vibrafono, marimba, gong, spring coil, grancassa, timpani, campane tubolari. L'esordio del brano è dominato da due idee: bicordi dissonanti degli archi in fortissimo, e una fascia di accordi al basso del pianoforte battuti sulla cordiera in unione con il timpano; gli intervalli dissonanti degli archi continuano anche quando il pianoforte passa alla tastiera, con un oscuro disegno sotto voce cui si aggiun-

ge il clarinetto basso. In una sezione tacciono gli archi, e l'oboe prende l'iniziativa tematica sopra un velato sostegno di pianoforte e vibrafono; quasi al centro del brano si ha la massima intensità polifonica, con tutti gli strumenti in azione; quando la tensione si alleggerisce l'oboe disegna la melodia del corale BWV 351 di Bach, accompagnata e colorata dal flauto. Tam-tam e grancassa introducono il movimento più veloce del brano, distinto da un tremolo continuo degli archi, su cui il flauto accenna di nuovo l'incipit del corale bachiano in simbiosi con il clarinetto basso; sul tremolo degli archi che persiste si sovrappongono idee tematiche dei legni, ma si ripresentano anche le idee principali dell'apertura, con le triadi del pianoforte sulla cordiera e gli intervalli dissonanti; dopo una lunga pausa d'immobilità, 'come in attesa', si avvia l'ultimo episodio distinto dall'entrata delle campane tubolari: il tessuto si dirada, il pezzo si va spegnendo tra note singole, vitalizzate all'interno da un moto di crescendo-diminuendo.

Fabio Nieder

Der Schub auf dem Weg zum Saturnio
Ein Liebesgesang in 3 Bildern
per nove strumenti (2010)

Questo 'Canto d'amore in tre quadri', composto nel 2010 per il 25° anniversario dell'Ensemble Recherche di Freiburg, appartiene anch'esso al 'progetto Thümmel' sopra menzionato; in una scena dell'opera, intitolata 'Il divoratore d'immagini', le 18 immagini evocate e nominate dal pittore triestino (fra cui *Der Schub*, 'La scarpa') scivolano nella sua bocca e vengono divorate. Da questa scena derivano le tre immagini: *der Schub... auf dem Weg... zum Saturnio...* ('La scarpa'... 'nel cammino'... 'verso Saturnio'), ciascuna preceduta da un motto di sei note ogni volta diverse e affidate rispettivamente a flauto, corno inglese e clarinetto; raggruppate possono formare una microstoria il cui senso enigmatico è affidato dall'autore alla fantasia dell'ascoltatore, incalzata dalla fitta presenza di voci 'esterne' rispetto agli strumenti regolari.

Già nella percussione, oltre a cimbalon, gong e tam-tam, figurano blocchi o cassette di legno da percuotere con la scarpa di cui al titolo, lastre di vetro da infrangere, carta da spiegazzare, nonché alcune 'spring coils', molle sonore nate in origine come sospensioni per automobili, usate fra i primi da Cage e Berio; ma altre fonti sonore si aggirano nello spazio, un acordeon, un'armonica a bocca, anche un 'sognatore notturno' che zufola, il tutto in una delicata fantasmagoria di dissonanze che subito si eclissano, di realtà che misteriosamente si trasformano in visioni.

Robert Schumann

Märchenerzählungen op. 132
per clarinetto, viola e pianoforte (1853)

Anche qui quattro pezzi, composti nello spazio di pochi giorni nell'ottobre 1853, pochi mesi prima della fine di ogni attività compositiva,

che si rispondono nei toni e nelle proporzioni come un minuscolo ciclo. Si ritrovano in queste 'Immagini fiabesche' i tipi espressivi dell'op. 113, proiettati nell'intreccio fra i tre strumenti: l'inconfondibile amalgama di cantabile e di scherzoso, di appoggiato e di balzante, nel primo brano: *Lebhaft, nicht zu schnell* (Vivo, non troppo veloce); il robusto ritmo di marcia nel secondo, *Lebhaft, sehr markiert* (Vivo e molto marcato), con il solito amabile intermezzo. Al centro, *Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck* (Calmo, con dolce espressione) sprigiona il canto irraggiante di clarinetto e viola osservati dal pianoforte; in ultimo, con un *Lebhaft, sehr markiert* (Vivo, molto marcato), ritornano a squillare i ritmi di marcia cavalleresca, sospesa per dare voce al dialogo di viola e clarinetto nel consueto intermezzo.

Giorgio Pestelli
(per gentile autorizzazione della Fondazione Spinola Banna per l'Arte)



Máté Balogh, Fabio Nieder, Caterina Di Cecca

Fabio Nieder

Compositore, pianista, direttore d'orchestra dalla doppia nazionalità italiana e tedesca. Talento precocissimo, ha compiuto la propria formazione musicale presso il Conservatorio di Trieste, dove ha studiato composizione, pianoforte e musica da camera rispettivamente con Giulio Viozzi, Roberto Repini, Dario De Rosa e Libero Lana (Trio di Trieste), perfezionandosi poi in composizione con Witold Lutosławski. Musicista cresciuto nel clima culturale mitteleuropeo, ha sviluppato un rapporto privilegiato con il Lied tedesco; in qualità di pianista collaboratore è stato più volte assistente di Elisabeth Schwarzkopf e Petre Munteanu, collaborando stabilmente con numerosi cantanti dediti al repertorio liederistico, quali Alfredo Kraus, Petre Munteanu, Barbara Hannigan e molti altri. Fondatore dell'Ensemble per la Nuova Musica Florestan-Eusebius, del quale è stato direttore e pianista, ha debuttato nel 1983 al Festival Musikprotokoll di Graz. La sua attività come direttore d'orchestra lo ha portato a dirigere importanti formazioni dedite al repertorio contemporaneo, tra cui spicca la collaborazione con il Nieuw Ensemble di Amsterdam, destinatario anche di molti suoi lavori. Dall'incontro con Luciano Berio, avvenuto nel 1997 a Salisburgo, sarebbe nato un intenso dialogo umano e artistico, consolidatosi in un profondo e sincero legame di amicizia. Docente di composizione al Conservatorio di Trieste, ha insegnato anche presso il Conservatorio di Amsterdam e altre accademie europee. Compone per ensemble e orchestre tra cui Klangforum Wien, Ensemble Recherche, Nieuw Ensemble, Atlas Ensemble, Ives Ensemble, önm, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, WDR, SWR, SR (Germania). Le sue opere sono presenti nei principali festival e istituzioni musicali, come Berliner Festwochen, Wittener Tage für neue Kammermusik, Musik der Jahrhunderte (Stuttgart), Musikim 21. Jahrhundert (Saarbrücken), Wien Modern, Musikprotokoll (Graz), Holland Festival, Output Festival (Amsterdam), Huddersfield Festival, La Biennale di Venezia, Milano Musica, Nuova Consonanza (Roma), Festival Présences (Parigi), Berliner Philharmonie, Theaterhaus Stuttgart, Tonhalle Zürich, Wiener Konzerthaus, Concertgebouw Amsterdam, Muziekgebouw aan 't IJ Amsterdam, Teatro alla Scala, Teatro La Fenice. Tra i riconoscimenti ricevuti, il Premio 'Antonio Feltrinelli' per la composizione musicale, assegnatogli nel 2013.

ensemble mosaik

Fondato nel 1997 come un gruppo sperimentale di giovani musicisti e compositori di Berlino, l'ensemble mosaik è una delle formazioni più rinomate per la musica contemporanea. L'eccellente livello dell'ensemble non è solamente merito dei singoli talenti: il fatto di essere costituito in gran parte da membri fondatori ha permesso di creare, nel corso di una collaborazione lunga e intensa, un profilo e un corpo sonoro unico. Gli interessi dell'ensemble mosaik stanno nella diversità e nella ricerca, nello sviluppo continuo di concetti e forme di rappresentazione dell'estetica musicale contemporanea. Particolare interesse è dato alla collaborazione con compositori giovani, spesso ancora sconosciuti al pubblico, e a un metodo di lavoro egualitario. Una delle strategie preferite è lo scambio continuo tra tutti i protagonisti coinvolti in un progetto musicale: aprendo i processi di lavorazione si intensifica la creatività. Un altro aspetto prioritario per l'ensemble è il confronto con i mezzi tecnologici applicati alla composizione musicale, all'interpretazione e alla creazione del suono, oltre che a nuove pratiche performative – utilizzando ad esempio elementi scenici e visivi e sperimentando forme di concerto inedite. L'ensemble ha collaborato con numerosi compositori per tanti anni, sviluppando dunque la musica come un processo partecipativo a lungo termine. Numerose opere sono state scritte per loro: in repertorio contano oltre 150 prime esecuzioni assolute. Hanno suonato nei più prestigiosi festival di musica contemporanea, tra cui ad esempio Donaueschinger Musiktage, Wien Modern, Huddersfield Contemporary Music Festival e Warsaw Autumn, UltraSchall, MaerzMusik e Klangwerkstatt di Berlino, Kunstfest Weimar, Musik der Jahrhunderte di Stoccarda, musica viva di Monaco, ULTIMA di Oslo, Time of Music Festival di Viitasaari e Dialogue Salzburg. Loro CD sono stati pubblicati, tra gli altri, da Schott, col legno, Kairos, wergo, NMC Recordings e rz.

Bettina Junge, flauto
Simon Strasser, oboe
Christian Vogel, clarinetto
Roland Neffe, percussioni
Ernst Surberg, pianoforte
Khatchtur Kanayan, violino
Karen Lorenz, viola
Niklas Seidl, violoncello
Ricciarda Belgiojoso, sintetizzatore



11

venerdì 30 ottobre 2015, ore 20:30

Basilica di San Simpliciano

The Company of Music
Johannes Hiemetsberger, direttore
Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino

Josquin des Prez (1450-55 ca. – 1521)

Déploration sur la mort d'Ockeghem (1497). 6'

Carlo Gesualdo (1560 – 1613)

Illumina nos (1603). 4'

Luciano Berio (1925 – 2003)

Cries of London (1973/76). 12'

Bruno Maderna (1920 – 1973)

Widmung (1967). 12'

per violino solo

Luigi Nono (1924 – 1990)

Sarà dolce tacere (1960). 10'

Carlo Gesualdo

Igor Stravinskij (1882 – 1971)

Tres Sacrae Cantiones (1959). 10'

Da pacem Domine

Assumpta est Maria

Illumina nos

Johannes Ockeghem (1410 ca. – 1497)

Déploration sur la mort de Binchois (1460). 12'

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Luigi Nono.
© Lelli & Masotti
/ Teatro alla Scala

in occasione della partecipazione
dell'Austria a Expo Milano 2015

con il sostegno di

EXPO2015 : AUSTRIA

INTESA  SANPAOLO

Nel tardo Medioevo e nel primo Rinascimento il termine *déploration* indica un genere poetico-musicale ispirato dalla morte di un personaggio famoso, di norma un compositore, al quale si rende omaggio. L'esempio più antico che si conosce di tale genere è l'intonazione di François Andrieu della ballata *Armes amours / O flour de flours* di Eustache Deschamps che commemora la morte di Guillaume de Machaut (1377). Numerose *déploration* in forma di mottetto-*chanson* gravitano intorno alle figure dominanti della musica franco-fiamminga del Quattrocento, Johannes Ockeghem e Josquin des Prez, così da creare una fitta rete di richiami tra i maestri e le loro opere. Ockeghem ne compone una per la morte di Gilles Binchois, avvenuta nel 1460: *Mort, tu as navré de ton dart / Miserere. La Déploration sur la mort de Binchois* è a 4 voci: mentre alle tre voci più gravi è affidato il testo del *Miserere* in latino (con relativa melodia come *cantus firmus* al tenor), quella più acuta intona un compianto in francese del compositore scomparso, *Mort, tu as navré de ton dart*. Il lavoro denota un gusto arcaico per come compendia tecniche di scrittura della tradizione del mottetto – la guida melodica della parte più acuta, la politestualità e la struttura fondata sul *cantus firmus* – e sarà destinato a diventare un modello di questo genere. La morte di Ockeghem nel 1497 generò a sua volta molte composizioni simili, la più celebre delle quali è la *Déploration sur la mort d'Ockeghem* di Josquin des Prez, *Nymphes des bois / Requiem aeternam*. Anche questo lavoro a 5 voci è costruito su un *cantus firmus*, la melodia del *Requiem aeternam* al tenor (con relativo testo in latino), e utilizza invece per il compianto del maestro scomparso un testo in francese, scritto da Jean Molinet, in cui, per commemorare Ockeghem, si uniscono allo stesso Josquin altri grandi musicisti dell'epoca (Antoine Brumel, Pierre de la Rue ossia Pierchon e Loyset Compère). Prendendo spunto dallo stile di

Ockeghem (e alludendo tra l'altro alla *chanson* di questi *J'en ay deuil*), Josquin compone una pagina in cui il contrappunto è piegato a una straordinaria intensità emozionale.

Alla riscoperta novecentesca della musica di Carlo Gesualdo, principe di Venosa, contribuì com'è noto in misura decisiva Igor Stravinskij. Secondo la testimonianza di Robert Craft, Stravinskij incominciò a interessarsi a Gesualdo sin dal 1952 ma fu soltanto quattro anni dopo, quando ebbe tra le mani alcune delle *Sacrae Cantiones*, che decise di occuparsi in prima persona della musica del principe. Il secondo libro di questa raccolta a 6 o 7 voci (pubblicata nel 1603) è infatti pervenuto privo di due parti, il *bassus* e il *sextus* (che saranno ricostruite da James Wood soltanto nel 2013). Stravinskij completò dapprima l'antifona *Illumina nos*, cui aggiunse nel 1959 il mottetto *Da pacem Domine* e l'altra antifona *Assumpta est Maria*. Nacquero così le *Tres Sacrae Cantiones* (1. *Da pacem Domine*, 2. *Assumpta est Maria*, 3. *Illumina nos*) nel segno non di una ricostruzione filologica ma di un restauro creativo: la riscrittura dei pezzi di Gesualdo si sviluppa infatti dalle due parti mancanti realizzate da Stravinskij secondo il proprio gusto e le proprie tecniche in un esito che, come ha scritto Robert Craft, è «una fusione dei due compositori». Di lì a poco, nel 1960, Stravinskij ritornerà a Gesualdo con il *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum. Tre madrigali ricomposti per strumenti*.

I 'Cries of London', le grida di richiamo dei venditori ambulanti di Londra, hanno un'antica tradizione musicale e sono state incorporate in composizioni colte già nel Seicento, per esempio da Orlando Gibbons e Thomas Weelkes, sino alla *London Symphony* (1912-13) di Ralph Vaughan Williams. Da una libera scelta dei *Cries of London* prende le mosse il pezzo omonimo (1973-76), scritto da Berio per i King's Singers a 6 voci e poi rielaborato a 8 voci,

in cui si intrecciano diversi aspetti della poetica e dell'arte del compositore: l'interesse multiforme per la musica popolare, il ripensamento della tradizione madrigalistica nel trattamento giocoso e virtuosistico della materia verbale che diventa vivido caleidoscopio di suoni, timbri e inflessioni musicali e, non ultima, la propensione a imprimere tensione drammaturgica e pregnanza teatrale alla forma musicale. Come scrive lo stesso autore, *Cries of London* sono «un breve ciclo di sette pezzi vocali di carattere popolare, dove un pezzo semplice si alterna in modo regolare a un pezzo musicalmente più complesso. Il primo e il quarto 'Cry' hanno lo stesso testo. Il quinto 'Cry' è l'esatta ripetizione del primo. Il settimo pezzo, 'Cry of Cries' è un commento ai 'Cries' precedenti: pur usando le stesse melodie e gli stessi caratteri armonici, musicalmente se ne allontana e li ricorda a distanza... Nell'insieme questo breve ciclo può anche essere ascoltato come un esercizio di caratterizzazione e di drammaturgia musicale».

Come si sa, il violino è lo strumento che Bruno Maderna suonò sin da bambino e con il quale divenne musicista. Non sorprende dunque il fatto che, forte di una conoscenza diretta e approfondita, Maderna scriverà per lo strumento alcune composizioni particolarmente significative: *Widmung* (1967), *Pièce pour Ivry* (1971) e il *Concerto per violino* (1969). *Widmung* in tedesco significa 'dedica' e il titolo rimanda alle circostanze della commissione del pezzo: l'inaugurazione del museo privato di arte contemporanea di Ottomar e Greta Domnick a Nürtingen (dove, il 27 ottobre 1967, Theo Olof suonò il brano in prima esecuzione). *Widmung* è una sorta di epitome della qualità cantabile che contraddistingue la scrittura strumentale di Maderna in generale e quella per violino in particolare. Frasi liriche, soprattutto nel registro più acuto dello strumento, si avvicinano a passaggi ritmici e incisivi in sequenze per così dire narrative, connotate

da una raffinatissima diversificazione di articolazione, timbro e dinamiche, sino a quando le frasi liriche prendono definitivamente il sopravvento in una dimensione onirica e sospesa. L'andamento libero e fantasioso, che ricorda quello delle Sonate e Partite di Bach, s'avvicina allo spirito di una cadenza e non a caso il pezzo sarà incorporato due anni dopo da Maderna nel *Concerto per violino*.

Nati entrambi a Venezia, Bruno Maderna e Luigi Nono condividevano l'attaccamento alla storia musicale della loro città e nello specifico per la tradizione contrappuntistica fra Cinque e Seicento di autori come Willaert, i due Gabrieli e Monteverdi. Non sorprende allora che il pezzo che Nono compone per i quarant'anni di Maderna, *Sarà dolce tacere* (1960), rechi l'impronta di un rapporto dialettico con quella grande tradizione. L'organico di 8 voci (2 soprani, 2 contralti, 2 tenori, 2 bassi) è infatti distribuito in doppio coro e comporta una precisa disposizione spaziale degli esecutori. Il testo è tratto dalla raccolta *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951) di Cesare Pavese e parla di colline, terra, vigne, del silenzio panico della natura e del momento in cui, appunto, «sarà dolce tacere» oltre ogni parola. Nel pezzo di Nono il gioco tra i suoni del silenzio e quelli delle parole della poesia di Pavese regge il filo di una riscoperta espressiva e comunicativa che passa attraverso la frantumazione linguistica e la ristrutturazione – e risignificazione – musicale di parole, sillabe e fonemi nello spazio compositivo. Nono sperimenta qui una nuova scrittura vocale, che trascende sia la verticalità armonica dell'omioritmia sia l'imitazione contrappuntistica per frammentare il testo tra le voci così da delineare, in una trama per lo più rarefatta, una struttura melodica che comprende e oscilla, un sensibilissimo diaγραμμα, tra tutti i registri.

Cesare Fertonani

Déploration sur la mort d'Ockeghem

Nymphes des bois, déesses des fontaines
Chantres experts de toutes nations
Changez voz voix fort clères et haultaines
En cris tranchantz et lamentations
Car d'Atropos les molestations
Vostre Ockeghem par sa rigueur attrappe
Le vraytrèsoir de musique et chief d'oeuvre
Qui de trépas désormais plus n'eschappe
Dont grant doumaige est que la terre coeuvre.
Acoutrez vous d'habitz de deuil,
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,
Et plorez grosses larmes d'œil
Perdu avez vostre bon père,
Requiescat in pace. Amen.

Jean Molinet

Illumina nos

Illumina nos, misericordiarum Deus,
septiformi paracliti gratia
ut per eam a delictorum tenebris,
liberati vitae gloria perfruamur.

Sarà dolce tacere

Anche tu sei collina
e sentiero di sassi
e gioco nei canneti,
e conosci la vigna
che di notte tace.
Tu non dici parole.

C'è una terra che tace
e non è terra tua.
C'è un silenzio che dura
sulle piante e sui colli.
Ci son acque e campagne.
Sei un chiuso silenzio
che non cede, sei labbra
e occhi bui. Sei la vigna.

È una terra che attende
e non dice parola.
Sono passati giorni
sotto cieli ardenti.
Tu hai giocato alle nubi.
È una terra cattiva
la tua fronte lo sa.
Anche questo è la vigna.

Ritroverai le nubi
e il canneto, e le voci
come un'ombra di luna.

Ritroverai parole
oltre la vita breve
e notturna dei giochi,
oltre l'infanzia accesa.
Sarà dolce tacere.
Sei la terra e la vigna.
Un acceso silenzio
brucerà la campagna
come i falò la sera.

Cesare Pavese

Cries of London

I, IV, V.
These are the cries of London town
Some go up street, some go down.

II.
Where are ye fair maids
that have need of our trades?
I sell you a rare confection.
Will you have your face spread
either with white or red?
My drugs are no dregs
for I love the white of eggs
made in rare confection.
Will ye buy any fair complexion?

III.
Garlic, good garlic
the best of all the cries.
It is the physic
'gainst all the maladies.
It is my chiefest wealth,
good garlic for the cry.
And if you lose your health
my garlic then come buy,
my garlic come to buy.

VI.
Money, penny come to me...
I sell old clothes.
For one penny, for two pennies
old clothes to sell.
If I had as much money
as I could tell
I never would cry
old clothes to sell.

VII.
Come (buy
some
old
cry
to
me)
Come
some go up street some go down
I sell old clothes
and if you lose your health
my garlic then come buy
Cry (some
go
up
go
own)
Money (to me)
Penny (come
buy
me
old
cries)
Come buy
some go up street some go down
old clothes to sell
garlic good garlic
my garlic then come buy
if I had as much money as I could tell
I never would cry old clothes to sell
some go up street some go down
Down
these are the cries of London town
Some (some
go...)

Tres Sacres Cantiones

I
Da pacem Domine
Da pacem Domine
in diebus nostris
quia non est alius
qui pugnet pro nobis
nisi tu Deus noster.

II
Assumpta est Maria
Assumpta est Maria in caelum:
gaudent angeli laudantes
benedicunt Dominum.

III
Illumina nos
Illumina nos, misericordiarum Deus,
septiformi paracliti gratia
ut per eam a delictorum tenebris,
liberati vitae gloria perfruamur.

Déploration sur la mort de Binchois

Mors, tu as navré de ton dart
le père de joyeuseté,
en desployant ton estandart
sur Binchois, patron de bonté.
Son corps est plaint et lamenté,
qui gist soubz lame.
Hélas, plaise vous en pitié
prier pour l'ame!

Rethoricque, se Dieu me gard,
son serviteur a regreté.
Musicque par piteux regard
fait deuil et noir a porté.
Pleurez, hommes de feaulté,
[qui gist soubz lame.]
Veuillez vostre université
[prier pour l'ame!]

En sa jeunesse fut soudart
de honorable mondanité.
Puis a esleu la milleur part,
servant Dieu en humilité.
Tant luyß soit en chrestienté
son nom est fame.
Qui détient de grand voulenté
priez pour l'ame!

Miserere pie [Jesu,
Domine, dona ei requiem.]
Quem in cruce redemisti
precioso sanguine, pie Jesu,
Domine, dona ei requiem.

Johannes Hiemetsberger

Fondatore e direttore artistico di Company of Music e del Coro Sine Nomine, in qualità di direttore ha lavorato con orchestre come Wiener Akademie, L'Orfeo Barockensemble, Ensemble Prisma di Vienna, Camerata Salzburg, Bläser der Wiener Symphoniker e con NDR Chor Hamburg, Coro della Bayerischer Rundfunk di Monaco, Sociedad de Coral di Bilbao, tenendo regolari concerti alla Wiener Konzerthaus, Wiener Musikverein, Festival di Pentecoste e Festival Barocco di Salisburgo, Styriarte, Internationales Brucknerfest di Linz, Ravenna Festival e altri. Hiemetsberger è docente di Direzione di coro e d'ensemble alla Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna (Institut Anton Bruckner) e, dal 2011, è direttore artistico del Webern Kammerchor; in qualità di referente e direttore partecipa a manifestazioni vocali e corsi di direzione di coro a livello internazionale (Europa Cantat in Francia e Spagna, Cantata Kaltenberg e altre) tenendo inoltre workshop e masterclass in Finlandia, Germania, Filippine, Taiwan e Italia. È stato fondatore e direttore di numerose iniziative corali giovanili (OÖ Landesjugendchor 2000-2005, Neue Wiener Stimmen 2010-2013). Dal 2008 è direttore artistico dello Stimmen Festival Freistadt in Austria. Si è formato presso il Bruckner Konservatorium di Linz, alla Universität für Musik und darstellende Kunst e al Conservatorio di Vienna. Hiemetsberger è vincitore del Erwin-Ortner-Fonds e del Ferdinand Grossmann-Preis.

Lorenzo Gentili-Tedeschi

Nato a Milano nel 1988, si diploma con lode a soli sedici anni presso l'Istituto Musicale Pireggiano Donizetti di Bergamo, laureandosi due anni dopo con 110 e lode nel Biennio Specialistico del Conservatorio di Milano. Si perfeziona con Francesco De Angelis presso l'Haute École de Musique di Losanna-Sion, dove consegue il *Master Soliste* nel 2010 eseguendo il concerto op. 61 di Beethoven con l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Per i successivi due anni insegna come assistente di De Angelis presso la medesima istituzione. Dal 2014 è membro della London Philharmonic Orchestra, con cui suona alla Royal Festival Hall, alla Royal Albert Hall di Londra per i BBC Proms e in diverse tournée in Europa, Stati Uniti, Cina e al prestigioso festival operistico di Glyndebourne. In Italia ha collaborato stabilmente con la Filarmonica della Scala, Orchestra del Teatro alla Scala, di cui è stato concertino dei primi violini nell'autunno 2009, Orchestra del Teatro Regio di Torino, Orchestra da Camera di Mantova e Solisti di Pavia, con direttori quali Gustavo Dudamel, Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Yuri Temirkanov, Kent Nagano e molti altri. È invitato regolarmente come violino di spalla presso l'Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari, dopo essere stato per cinque anni primo violino di spalla dell'Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala, suonando anche come solista nel *Kammerkonzert* di Alban Berg per la stagione de I concerti del Quirinale in diretta su Radio3. Appassionato esecutore del repertorio contemporaneo, dal 2010 è membro di *mdi ensemble*, *artist in residence* a Milano Musica, con cui tiene concerti in tournée in Italia e all'estero, tra cui Festival MiTo, Biennale Musica di Venezia, Festival Traiettorie di Parma, Festival Musik+ di Innsbruck, Société de Musique Contemporaine di Losanna e Chelsea Music Festival di New York. Nel 2012 Lorenzo partecipa alla Lucerne Festival Academy, diretta da Pierre Boulez, suonando come violino di spalla in un programma diretto da Pablo Heras-Casado.

The Company of Music

Nell'equilibrio estetico che unisce espressione, potenza ed eleganza di solisti professionisti alla precisione, versatilità e leggerezza di cantanti riuniti in un ensemble stabile di primo livello nasce la dimensione interpretativa di Company of Music, unico ensemble vocale austriaco presente alla Wiener Konzerthaus con un proprio ciclo di concerti. Johannes Hiemetsberger approfondisce con i membri dell'ensemble un repertorio di grande ampiezza stilistica, che si estende dalle opere del XV secolo, con Ockeghem e Orlando di Lasso, attraverso i capisaldi del barocco, tra cui la *Messa in si minore* di Johann Sebastian Bach in cui tutti i soli sono eseguiti dai cantanti dell'ensemble, fino alla modernità con *Lux aeterna* di György Ligeti, senza trascurare il jazz e il pop, ad esempio con *Street Choir in Mass* di Leonard Bernstein (registrato integralmente sotto la direzione di Kristjan Järvi per Chandos); il repertorio si estende dal Lied solistico con accompagnamento, come *E si fussi pisci* di Luciano Berio ispirato al canto popolare, a *Verzeichnis* per sedici voci di Friedrich Cerhas, fino a brani dal *Dido and Aeneas* di Henry Purcell oppure all'opera per bambini a cappella *Mäusemärchen – Riesengeschichte* composta per Company of Music da Elisabeth Naskes. Ogni concerto di Company of Music presenta brani di musica del XX e XXI secolo. Prime esecuzioni assolute e austriache di compositori quali Christian Muthspiel, Michael Radulescu, Pier Damiano Peretti, David Lang, caratterizzano il repertorio dell'ensemble tanto quanto la regolare programmazione di lavori importanti della modernità classica. L'apertura ad altre forme artistiche, come la lettura pubblica e la cinematografia, cerca un dialogo attivo intorno all'arte di oggi. Incontri con musicisti e artisti allargano le possibilità interpretative di Company of Music e sono al centro degli interessi di ricerca dell'ensemble.

Barbara Achammer, soprano
Kaoko Amano, soprano
Kerstin Eder, contralto
Daniela Janezic, contralto
Florian Ehrlinger, tenore
James Curry, tenore
Helmut Simmer, tenore
Lukas Haselböck, basso
Welfhard Lauber, basso

lunedì 2 novembre 2015, ore 20

Teatro alla Scala

**Pierre-Laurent Aimard, pianoforte
Tamara Stefanovich, pianoforte**

Pierre Boulez (1925)

Douze Notations (1945). 10'
per pianoforte

Première Sonate (1946/49). 9'
per pianoforte

Lent
Assez large – Rapide

Deuxième Sonate (1946/48). 32'
per pianoforte

Extrêmement rapide

Lent
Modéré, presque vif
Vif

*

Olivier Messiaen (1908 – 1992)

Visions de l'Amen (1942/43). 50'

per due pianoforti

Amen de la Création

Amen des étoiles, de la planète à l'anneau

Amen de l'Agonie de Jésus

Amen du Désir

Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux

Amen du Jugement

Amen de la Consommation

con la generosa partecipazione di Ralph Fassey

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

Olivier Messiaen
e Pierre Boulez,
Pavillon Avicenne,
Parigi 1988.
Foto Ralph Fassey



Pierre Boulez

Douze Notations
per pianoforte (1945)

Nell'autunno del 1945, dopo il periodo di studio trascorso con Messiaen, Boulez cominciò a prendere lezioni da René Leibowitz, allievo di Schönberg che viveva a Parigi. Fu Leibowitz a introdurre il giovane compositore alla musica di Webern. Il loro incontro ebbe un impatto profondo su Boulez, come si può rilevare da *Douze Notations*, completato nel dicembre dello stesso anno. Nonostante sia preceduto da diversi lavori scolastici, scritti prevalentemente sotto l'influenza di Messiaen, questo pezzo è fondamentalmente l'opera prima di Boulez, ovvero il primo lavoro in cui il compositore esplora in modo esauriente le possibilità offerte dalla tecnica dodecafonica. I dodici pezzi sono caratterizzati da bruschi contrasti, ma l'uso di una stessa serie imprime a tutto il lavoro una certa unità, e quest'unità di struttura si riflette nelle proporzioni: ogni pezzo è composto da dodici misure. *Douze Notations* è un microcosmo dello stile di Boulez a quel tempo, e delle varie influenze subite. Pezzi con motivi frammentari come quello d'apertura si contrappongono ad altri con una struttura più melodica che richiamano lo stile armonico più ricco di Messiaen, mentre l'interesse già risvegliatosi in Boulez per i suoni esotici emerge dall'evocazione delle percussioni dell'Africa nell'ottavo pezzo. È importante notare che Boulez ritornerà più volte su *Douze Notations*, creando cinque versioni orchestrali complete delle miniature originarie, oltre ad aver trasportato due di esse in *Pli selon pli*.

Pierre Boulez

Première Sonate
per pianoforte (1946/49)

Dopo aver completato una *Sonatine* per flauto e pianoforte nei primi due mesi del 1946, Boulez ritorna al pianoforte solista nella forma della sonata: la *Prima Sonata*, la sua composizione più ambiziosa fino a quel momento, il cui dedicatario doveva essere René Leibowitz. Completata nella sua forma originale nel giugno del 1946, l'anno successivo ne fu trasmesso il primo movimento alla radio francese nell'esecuzione di Yvette Grimaud. Questa versione differisce in modo significativo dalla versione pubblicata in spartito; il manoscritto, ora in possesso di Ralph Fassey, è un documento affascinante in quanto svela la genesi dell'opera. In particolare, i numerosi cluster nel basso e i passaggi melodici rievocativi dello stile incantatorio di André Jolivet sono stati cancellati dallo spartito prima della pubblicazione nel 1951. Queste contraddizioni dal punto di vista stilistico avranno indubbiamente contribuito a creare la rottura con Leibowitz avvenuta con la memorabile discussione dopo il completamento della *Sonata*.

Nella forma definitiva, il primo movimento è costruito sulla contrapposizione di un primo gruppo tematico a carattere aforistico – *Lent* – con un secondo gruppo – *Beaucoup plus allant* – caratterizzato dall'uso dello staccato. Contrasti analoghi formano la base del secondo movimento: l'inizio *Assez large* (originariamente in ottave) è seguito da un'estesa sezione *Rapide* in contrappunto a due voci. Nella versione originale, un secondo gruppo più tematico seguiva la conclusione della sezione *Rapide*. L'eliminazione di elementi contrastanti dà luogo a un movimento stilisticamente più coerente ma forse meno variato nella struttura. Una minima traccia del secondo gruppo tematico ritorna nell'ultima pagina, prima che una breve reminiscenza dell'inizio del movimento venga bruscamente troncata.

Pierre Boulez

Deuxième Sonate
per pianoforte (1946/48)

Nel maggio 1946, Boulez interruppe il lavoro sulla Prima Sonata per comporre un movimento breve, *Variations-rondeau*, dedicato alla sua insegnante di contrappunto Andrée Vaurabourg-Honegger. Il pezzo, costituito da un refrain variato e intercalato da tre episodi, segna l'inizio di un nuovo progetto, ma fu successivamente incorporato senza ulteriori cambiamenti nella *Seconda Sonata* come terzo movimento. Nel 1947 Boulez incontrò il poeta surrealista René Char e il drammaturgo Antonin Artaud, e quest'anno è segnato da uno straordinario sviluppo nello stile di Boulez, accompagnato da gesti musicali di estrema violenza. Non a caso, Boulez completò il primo movimento della *Sonata* con l'intenzione espressa di 'distruggere' la forma classica, processo che raggiunge l'acme nella coda, dove gli elementi contrastanti gettati nel conflitto si frantumano. Calma. Una pausa in cui contemplare le rovine della struttura classica. Tuttavia, è uno sguardo spietato che osserva la scena: *Pas de lyrisme* recava l'iscrizione intimidatoria che originariamente faceva da titolo al secondo movimento. Questa prescrizione, che si trova nella prima copia redatta, fu poi sostituita nella prefazione della versione pubblicata da un'indicazione meno vincolante, ma ugualmente liquidatoria: 'evitare assolutamente, soprattutto nei tempi lenti, nuances espressive di qualsiasi tipo'. Non avvertiamo nessun rimpianto per la perdita dell'estetica abbandonata, e ancor meno sentiamo una nota di consolazione, mentre nota per nota il terreno di un nuovo pianeta viene cautamente tastato. Il processo di esplorazione è interrotto da una serie di tropi, in qualche modo meno rigidi nel carattere musicale con l'indicazione *avec pédale*. La seconda metà del movimento è essenzialmente una variazione estesa su questo dialogo, che arriva al climax, prima di tornare al carattere desolato dell'inizio, ora riproposto nella sua forma retrograda.

I pochi schizzi sopravvissuti mostrano chiaramente come già dalla fase iniziale Boulez pianificasse un movimento di portata eccezionale per completare il più beethoveniano dei suoi

pezzi. Le bozze frammentarie sono interessanti per diversi motivi, soprattutto in quanto contengono l'inizio del Finale preceduto da poche misure recanti l'indicazione *Extrêmement lent*, nonché la designazione 'Introduzione' – un diretto riferimento alla forma della Sonata *Hammerklavier*. Alla fine, Boulez abbandonò l'idea di un'introduzione lenta, mentre mantenne la combinazione di fuga e forma sonata, tipica del tardo Beethoven. Dopo un inizio frammentario comincia ad emergere nel registro basso il soggetto della fuga – in realtà una forma retrograda pesantemente mascherata del tema schizzato originariamente. Il carattere 'atematico' del soggetto si fa sempre più evidente con lo svolgersi della sezione, infatti, nonostante le sue quattro cellule mantengano la loro caratteristica forma, sia i toni sia i ritmi si dimostrano instabili, in costante contrazione ed espansione. Il resto del movimento consiste in una serie di enormi sviluppi, al culmine dei quali un accelerando sprofonda la musica in uno stato di apparente anarchia. Se un esecutore mostrasse una qualche inibizione di fronte a questo passaggio, l'indicazione di Boulez *'pulvériser le son'* – polverizzare il suono – non lascia alcuna ambiguità riguardo al suo intento, visto che anche la cellula di due note delle misure precedenti è atomizzata in singole note, strappate a qualsiasi senso di coerenza. Come già osservato da numerosi commentatori, è come se la musica riflettesse gli eventi terribili della storia recente, come se le vere fondamenta del discorso musicale fossero frantumate. Questo passaggio, composto in un lampo di intensa creatività nel gennaio del 1948, è seguito da un colpo magistrale con l'apparizione del soggetto della fuga nella pagina finale, finalmente udito nella sua forma originale, precedentemente negata, quasi suggerendo la possibilità di un futuro rinnovamento. Delicate reminiscenze del materiale precedente cominciano a saldarsi e nell'ultima misura le cellule della parola BACH vengono a galla e la Sonata si chiude simbolicamente nel registro acuto su un unico Si bemolle.

Olivier Messiaen

Visions de l'Amen (1942/43)

per due pianoforti

Alla fine del 1942 Messiaen ricevette una commissione da Denise Tual per scrivere un pezzo per la stagione successiva dei Concerti della Pléiade. Lavorando con straordinaria intensità, completò il nuovo lavoro per due pianoforti in meno di tre mesi, all'inizio dell'anno seguente, informando Madame Tual il 17 marzo che *Visions de l'Amen* era pronto e che avrebbe immediatamente cominciato le prove. La prima esecuzione di questo ponderoso lavoro in sette movimenti ebbe luogo il 10 maggio 1943, alla Galerie Charpentier di Parigi, nell'esecuzione del compositore insieme a Yvonne Loriod. Il pezzo fu immediatamente acclamato come un capolavoro. Arthur Honegger ne lodò l'«enorme ricchezza musicale» e la «grandezza della concezione». Messiaen stesso specificò i ruoli contrastanti dei due pianisti, assegnando gli elementi tematici principalmente al secondo pianoforte, mentre la parte del primo pianoforte, eseguita da Madame Loriod, è di carattere più scopertamente virtuosistico con numerosi passaggi evocanti i rintocchi di campane e il canto di uccelli, che richiedono una gamma estesa di dinamiche ed effetti tonali.

Nella prefazione dello spartito Messiaen enumera i vari modi in cui egli interpreta la parola 'Amen' – l'atto creativo, sottomissione e fede in Dio, e il concetto della vita eterna consumata in Paradiso. L'opera infatti descrive un ciclo, cominciando con la nascita dell'Universo e concludendosi con l'Apocalisse; entrambi i movimenti sono uniti dal Tema della Creazione che appare all'inizio del primo movimento nella parte del secondo pianoforte. Una caratteristica notevole dell'opera è la vastità delle emozioni sprigionate, con passaggi dalle dense armonie a cui si accompagnano passi caratterizzati da ritmi esuberanti di danza, come nel centrale *Amen du Désir*. Segue un movimento dominato da ornamenti che richiamano il canto di uccelli, prima del solenne penultimo pezzo *Amen du Jugement*. L'ultimo pezzo, *Amen de la Consommation*, ristabilisce la tonalità di La maggiore sull'accompagnamento di uno scampanio e nel trionfo dell'ascesa conclusiva del Tema della Creazione.

Peter O'Hagan

(traduzione di Martha Agostini)

Pierre-Laurent Aimard

Figura chiave nella musica di oggi, interprete di riferimento del repertorio pianistico non solo contemporaneo, Pierre-Laurent Aimard vanta una carriera internazionale che supera ogni confine. Nato a Lione nel 1957, ha studiato al Conservatorio di Parigi con Yvonne Loriod e a Londra con Maria Curcio. Ancora ventenne, è stato chiamato da Pierre Boulez all'Ensemble intercontemporain, che ha contribuito a fondare. Nello stesso anno ha debuttato negli Stati Uniti con la Chicago Symphony Orchestra come solista nella *Turangalila-Symphonie* di Olivier Messiaen. Si è esibito in tutto il mondo con le orchestre più importanti e con direttori come Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Zubin Mehta, André Previn, Riccardo Chailly, Vladimir Jurowski, Peter Eötvös, Nikolaus Harnoncourt, Esa-Pekka Salonen, Simon Rattle, Andrew Davis. È spesso invitato a creare, dirigere e suonare come artista in residenza: alla Carnegie Hall e al Lincoln Center di New York, alla Philharmonie di Berlino, alla Cité de la Musique di Parigi, al Festival di Lucerna, al Festival di Tanglewood e al Southbank Centre di Londra. È direttore artistico del Festival di Aldeburgh, fondato da Benjamin Britten. I prossimi impegni prevedono recital a Londra, New York, Chicago, Parigi, Tokyo, Vienna, Pechino e Amsterdam. Suonerà tra l'altro con la Boston Symphony Orchestra, la London Philharmonic Orchestra, la Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino e la Chamber Orchestra of Europe. Nell'autunno 2014 è stato ospite della Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, per la prima mondiale di *Responses* di Harrison Birtwistle, in occasione dell'ottantesimo compleanno del compositore. Dalla primavera 2015 è in tournée con Tamara Stefanovich con un programma interamente dedicato a Pierre Boulez per i 90 anni del compositore. Aimard ha legato il suo nome di interprete a compositori come Kurtág, Stockhausen, Carter, Benjamin, Boulez e Ligeti, del quale ha inciso l'opera completa per pianoforte. Ha inoltre eseguito l'ultima composizione di Elliott Carter *Epigrams* per pianoforte, violoncello e violino, composta per lui e data in prima mondiale al Festival di Aldeburgh del 2013. Insegna alla Hochschule di Colonia e al Conservatorio di Parigi e tiene masterclass e seminari in tutto il mondo.

Nel 2005 gli è stato assegnato il Premio della Royal Philharmonic Society come miglior strumentista e nel 2007 è stato eletto 'Instrumentalist of the Year' da Musical America. In collaborazione con il Klavier-Festival Ruhr e Vincent Meyer si dedica alla musica per pianoforte di Ligeti, con masterclass e l'esecuzione degli *Etudes* e di altre opere. Aimard registra in esclusiva per la Deutsche Grammophon. Il suo primo CD, *L'Arte della Fuga* di Bach, ha ottenuto il Diapason d'or e lo Choc di Le Monde de la Musique. Nel 2005 l'incisione della *Concord Sonata* e dei *Songs* di Ives è stata premiata con il Grammy; nel 2009 al recital 'Hommage à Messiaen' è stato assegnato l'ECHO Classic Award.

Tamara Stefanovich

Si è formata pianisticamente con Lili Petrovic, esibendosi nel suo primo recital a sette anni. Agli studi musicali ha affiancato quelli di psicologia e sociologia all'Università di Belgrado, ammessa a soli tredici anni, più giovane allieva dell'ateneo. Si è perfezionata al Curtis Institute con Claude Frank e in seguito con Pierre-Laurent Aimard alla Hochschule di Colonia. Apprezzata per il suo vastissimo repertorio, Tamara Stefanovich si è esibita nelle più celebri sale da concerto: Carnegie Hall, Philharmonie di Berlino, Suntory Hall di Tokyo, Royal Albert Hall, Barbican e Wigmore Hall di Londra. È ospite regolare di importanti Festival tra cui Lucerna, Salisburgo, Aldeburgh, La Roque d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, Beethovenfest Bonn. Fra le sue apparizioni si ricordano quelle con la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks diretta da Susanna Mälkki, con la MDR Symphonieorchester di Lipsia diretta da Kristjan Järvi, la WDR Symphonieorchester di Colonia, la Chamber Orchestra of Europe sotto la guida di Thomas Zehetmair, l'Asko/Schönberg Ensemble, la Philharmonia Orchestra, la Kammerphilharmonie di Breme, l'Orchestra da Camera Svedese, la London Sinfonietta. Ha suonato inoltre con le orchestre sinfoniche di Cleveland e Chicago, con tutte le orchestre londinesi, con i Bamberger Symphoniker e la Britten Sinfonia. Nel 2012 si è impegnata nella tournée in Germania con la Junge Deutsche Philharmonie diretta da Kristjan Järvi interpretando la *Turangalila-Symphonie* di Messiaen. Ha collaborato con Vladimir Ashkenazy, Esa-Pekka Salonen, Osmo Vänskä e Vladimir Jurowski e con grandi compositori come Pierre Boulez, Peter Eötvös e György Kurtág. Insegna alla Hochschule für Musik di Colonia e tiene corsi regolari al Klavier-Festival Ruhr, al Barbican Centre e alla Philharmonie di Colonia. La discografia comprende il *Concerto per due pianoforti, percussioni e orchestra* di Bartók - nominato al Grammy - con Pierre-Laurent Aimard, sotto la direzione di Pierre Boulez e la London Symphony Orchestra (DGG), che ha ricevuto anche la nomination al MIDEM e il Gold Record Academy Award; e il *Concerto per due pianoforti e orchestra* di Mozart, sempre con Aimard, la direzione di Jonathan Nott e la Camerata Salzburg per ARTE. Ha registrato inoltre per AVI e Harmonia Mundi (Rachmaninov, Ligeti, Bach, Mozart, Haydn, Stravinskij e Larcher).



13

sabato 7 novembre, ore 20:30

Piccolo Teatro Strehler

Francesco Filidei (1973)

Giordano Bruno

opera in due parti e dodici scene

libretto di Stefano Busellato

con testi di Giordano Bruno selezionati da Nanni Balestrini

Commissione di T&M-Paris, Casa da Música,
con il sostegno di Ernst von Siemens Music Foundation
e il contributo di Réseau Varèse

100', senza intervallo

Léo Warynski, direttore

Antoine Gindt, regia

Elise Capdenat, scene

Daniel Levy, luci

Fanny Brouste, costumi

Élodie Brémaud, collaborazione artistica e assistente alla regia

Solène Souriau, drammaturgia e seconda assistente

Tomek Jarolim, creazione video

Corinne Blot, trucco e parrucco

Pia de Compiègne, accessori

Yvan Héreau, maestro di canto

Stéfany Ganachaud, collaborazione al movimento

con

Giordano Bruno

Lionel Peintre, baritono

Inquisitore I

Jeff Martin, tenore

Inquisitore II

Ivan Ludlow, basso

Papa Clemente VIII

Guilhem Terrail, controtenore

Dodici voci soliste

Raquel Camarinha, Eléonore Lemaire, soprani

Johanne Cassar, Lorraine Tisserant, mezzosoprani

Charlotte Schumann, Aurélie Bouglé, contralti

Benjamin Aguirre Zubiri, David Tricou, tenori

René Ramos Premier, Julien Clément, baritoni

Antoine Kessel, Florent Baffi, bassi

Remix Ensemble Casa da Música

Produzione di T&M-Paris

in coproduzione con Casa da Música, Festival Musica,
T2G-CDNCC, Théâtre de Caen, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia
con il sostegno del Fonds de Création Lyrique/SACD,
di Arcadi Île-de-France / Dispositif d'accompagnements

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

Presentato da Milano Musica
in coproduzione con

con il sostegno di

in collaborazione con

Francesco Filidei.
Foto K. Nagashima.

PICCOLO

INTESA  **SANPAOLO**


VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia

Di carne e di legno

Intervista a Francesco Filidei

Giordano Bruno è conosciuto come filosofo, religioso, pensatore rivoluzionario e soprattutto come martire della chiesa. Cosa vi ha spinto ad interessarvi di questa figura storica?

I primi a suggerirmi il personaggio di Giordano Bruno sono stati il librettista Stefano Busellato e Nanni Balestrini. Da subito sono stato colpito dalla relazione fra corpo e legno: Giordano Bruno è mandato al rogo, sono stato affascinato dal contatto fra l'oggetto animato (la carne) e l'oggetto inanimato (il legno). C'è qualcosa di molto intenso nel corpo di Bruno che diventa cenere e la pira inanimata che lo brucia.

Da una sola immagine – la carne contrapposta al legno – può nascere tutta un'opera?

L'immagine di Bruno sulla pira, il suo corpo nudo che tocca il legno, è al centro dell'opera e porta in sé un forte valore simbolico: il corpo vivo che si riduce in cenere e la morte rappresentata dal legno, l'oggetto inanimato... sono alla base del gesto, fondamentale fin dall'inizio. Ho bisogno di lavorare con degli elementi fortemente intuitivi, primari.

Come si è strutturata la collaborazione fra librettista, compositore e regista? In modo lineare e cronologico, o simultaneo?

Durante la stesura, l'idea di partenza era di lavorare come il contesto d'opera lo richiede nel repertorio classico. Diversamente da N.N., costruito a poco a poco con il librettista, la realizzazione di Giordano Bruno ha rispettato le fasi progressive dell'opera. Per parte mia, ne ho imposto la struttura globale: le dodici scene e il contrasto fra quelle dette 'filosofiche' – dove sono esposte le diverse tesi di Bruno –, e quelle dedicate al 'processo', dove viene rispettato l'ordine cronologico storico, dall'arresto al supplizio.

In un secondo momento, Stefano Busellato ha scritto il libretto con la collaborazione di Antoine Gindt per gli aspetti drammaturgici. A tre abbiamo molto discusso sull'organizzazione del libretto: Stefano Busellato e Antoine Gindt hanno strettamente collaborato per concluderlo così come lo conoscete oggi.

Perché questa scelta di una struttura in dodici scene, che alterni scene filosofiche a scene di processo?

È l'effetto di una decisione musicale. Le dodici scene sono collegate fra di loro da una gamma cromatica ascendente per le scene filosofiche, le scene pari, e discendente per le scene di processo, quelle dispari. Ho immaginato l'opera quasi come una serie di quadri più o meno antichi in cui l'elemento particolare è dato dalla disposizione, come se fossero incastonati in una struttura metallica contemporanea che ne fornisce il senso. La risoluzione si concretizza anche con l'incarnazione delle scene filosofiche nelle voci femminili, mentre le scene di processo sono impersonificate da voci maschili. Nell'opera, ogni scena corrisponde a una nota che mantengo per tutta la sua durata. Per un principio sinestesico, ogni nota ha il suo colore: restiamo quindi a lungo immersi in una sola tonalità, un'unica atmosfera. Questo sistema si collega ai principi mnemotecnici di Giordano Bruno, che molto ha scritto sulla magia e la memoria. Nel *De umbris idearum*, ad esempio, l'autore sviluppa dei metodi per ritrovare facilmente un'idea grazie al principio di associazione per immagini. Inventava dei luoghi di memoria dove recuperava le idee.

Su questo spunto, ho io stesso immaginato le dodici scene come dei luoghi di memoria, ognuna associata ad un'immagine, un colore. Bisogna aspettare l'undicesima scena, quella del rogo, per ritrovare tutte le note delle scene precedenti, dove tutti i colori si confondono, dove finiamo per distruggere tutto quello che abbiamo costruito. Se nella mia opera non c'è distruzione, non c'è musica che diventa arte. Voglio superare la bellezza rendendo la materia aggressiva: perché sia interessante, perché interroghi.

Nella sua scrittura musicale il gesto è molto importante, e profondamente connesso alla ricerca sonora. Cosa ne resta in Giordano Bruno?

Mi si fa spesso notare il lato 'visivo' della mia musica, ed effettivamente durante tutto un periodo la mia musica è andata in questa direzione. *Giordano Bruno* si posiziona in un momento di crisi personale e professionale, in cui tendeva a nuovi porti. Da un lato scrivevo musiche

che sfruttassero le mie ricerche precedenti su suono e gesto, al contempo aspiravo ad altro. *Giordano Bruno* si posiziona nettamente nella seconda categoria. Per questo la gestualità dell'orchestra non è essenziale in quest'opera: l'ho chiaramente distinta da quello che si svolge in scena.

In qualche modo è come se mi fossi costruito una maschera e che oggi avessi voluto toglierla. Ho sentito che non potevo più continuare nel mio vecchio sistema. Oggi tendo molto più verso l'astratto: sempre attraverso un gesto, ma un gesto più cerebrale. Se mi servo di uno strumento, una percussione o perfino di un bicchiere d'acqua, è innanzitutto per il loro suono più che per il gesto che generano.

Nella sua musica ritroviamo un'eredità passata, in particolare attraverso citazioni musicali precise?

Sì, in particolare nella seconda parte dell'opera, quando la situazione drammatica è spostata a Roma. Ad esempio all'arrivo del Papa nella scena IX, mi sono servito di campane per il loro riferimento immediato, sempre attuale. Come Bruno con le sue immagini, le citazioni sono la memoria che recuperiamo. Nel Rinascimento, l'Italia era un paese ricco di cultura musicale, di cui siamo gli eredi. Mi ispirò molto al canto gregoriano e al tema del *Dies Irae*, fortemente presente nelle scene di processo con gli inquisitori.

Si tratta di riferimenti musicali solo rinascimentali, per richiamare il contesto storico dell'opera?

No. Nella scena VIII, ad esempio, mi sono ispirato alla scena del ballo del I atto del *Don Giovanni* e alla passacaglia del *Grand Macabre* di Ligeti, ma anche alle cantate di Bach al momento dell'ingresso del coro. Poi c'è *Tosca*. La situazione della scena X dell'opera, *Il sorgere del sole*, richiama all'istante quella di Mario Cavaradossi in attesa della sua esecuzione imminente a Castel Sant'Angelo: come Mario, Giordano Bruno è solo nella sua cella e aspetta la morte. Con una differenza: Bruno non è disperato, disprezza i suoi carnefici e ritrova la sua libertà disconnettendosi completamente dalla realtà.

L'opera mette in scena quattro personaggi ben definiti: Giordano Bruno, Papa Clemente VIII, e due Inquisitori. Ciascuno di loro ha un trattamento vocale diverso?

Giordano Bruno non può essere che un baritono, un baritono collerico. Il Papa, controttenore, canta solo tre minuti: per me, incarna una figura talmente sacra da render necessario preservarla, e fare in modo che il momento in cui canta sia un momento chiave dell'opera. D'altra parte, la sua Aria è molto difficile e si ispira direttamente alle litanie.

Per gli inquisitori infine ho scelto un tenore e un basso, una scelta direttamente legata alla drammaturgia. L'Inquisitore I, il tenore, è più leggero perché meno severo con Giordano Bruno. Il basso incarnato dall'Inquisitore II, invece, accusa violentemente Bruno e lo porta al rogo.

Il ruolo del coro sembra superare quello che ritroviamo di solito nelle opere di repertorio. Qual è la sua funzione?

Più che di un coro si tratta di dodici voci soliste. Quest'ensemble vocale è il personaggio più importante dell'opera, il vero protagonista. Ho voluto fare un'opera che parla del popolo, e queste voci – anche se non chiaramente identificate – portano l'opera dall'inizio alla fine.

Scrivendo la sua prima opera ha avuto l'impressione di posizionarsi in una forma ben definita e costrittiva per le sue convenzioni?

Sì, soprattutto per quanto riguarda il trattamento vocale. L'opera contemporanea si sforza di reperire nuovi mezzi per lavorare la voce rispetto all'opera di repertorio, ma la sfida è difficile. Personalmente, me ne sono servito come nell'opera classica, anche se oggi può sembrare strano usarla così. Ho tentato, in particolare con la scelta del gregoriano, di mantenere il canto simile al suo uso abituale, e a come lo si insegna nei conservatori, modificandolo un po'.

Intervista a cura di Solène Souriau, realizzata il 13 aprile 2015 a Parigi. (per gentile concessione del Festival Musica di Strasburgo)

Ecce homo

di Stefano Busellato

Cosa successe il 17 febbraio 1600? Cosa rappresenta un uomo che arde vivo al crepuscolo di quel mattino? Chi era Giordano Bruno e che ci importa di lui?

Eroe del pensiero, si dice; eroe che diede la vita per le proprie convinzioni, si dice; eroe che sfidò i tempi e l'istituzione più potente, e pagò sapendo di dovere, sapendo che la scelta di soccombere sarebbe stata vittoria per le generazioni future. Si dice. Ma è vero?

Quando parliamo di eroi ed eroismi, o di geni, o di santi, di eccezioni irripetibili ammiriamo, certo, ma allontaniamo anche. Creiamo uno spazio dove mettere l'inarrivabile e con ciò scusiamo noi stessi, evitando il confronto proteggiamo la nostra mediocrità, le nostre paure, le nostre meschinità per convivere con esse nella più serena coscienza.

Giordano Bruno fu un uomo. Questo dovrebbe inquietarci, ed è ciò che dovremmo ammirare, perché fece quel che anche noi potremmo, ma non facciamo. Non ci importa della Chiesa, ormai ridotta a relitto di quanto fu, sostanzialmente innocua, oggi caricaturale. Importa del rapporto tra un uomo e un sistema che si pone come unico, indiscutibile, che concede l'inclusione o decide l'esclusione.

Giordano Bruno fu lontano dall'essere la statuarica figura che oggi troneggia, bronzea e accigliata, in Campo de' Fiori. Aveva «nome certo più lungo che il corpo» e volle tutto fuorché immolarsi. Solo i fanatici cercano la morte per dire vere le proprie convinzioni. Bruno invece tentò in ogni modo di evitare quella sentenza capitale che al tempo, a dire il vero, era più difficile fosse pronunciata di quanto oggi crediamo.

Con abilità pari ad imperizia, con tanta astuzia quanta ingenuità egli cercò di avere salva la vita. Fu disposto ad abiurare, e lo fece (scene V e VII), tentando di ammettere la colpa all'interno di una strategia che al contempo gli permettesse di ribadire alcuni fondamenti della propria visione, e a Venezia vi riuscì. Si

illuse di poterlo fare anche a Roma, ma una non perfetta lettura della nuova situazione politica, una sottovalutazione delle forze avverse e un'enorme dose di sfortunate contingenze lo gettarono su di una via senza ritorno. Quando Bruno si accorse che era persa la lotta portata avanti per quasi otto anni di carcerazione, non ebbe più scelta: smise con le prudenze, con gli accomodamenti, con le dissimulazioni. Eruppe, senza più esitazioni, ciò che nel proprio intimo una persona sente essere verità e ingiustizia: «Maiores forsitan cum timore sententiam in me fertis quam ego accipiam». *Ecce homo*.

La storia di Bruno è la storia di una sconfitta, così come oggi il suo pensiero resta relegato ad affluente minore della filosofia occidentale che invece prese altro corso, un affluente però tra i più ricchi e lucenti, che sgorga con Eraclito, passa per Spinoza, per Schopenhauer, e giunge almeno fino a Nietzsche. Ma ciò è materia di storia della filosofia.

Fuori da questa, il grandioso tentativo di Bruno fu quello, in termini foucaultiani, di voler mutare l'ordine del discorso. 'Ordine' è la prima parola che Inquisitore I pronuncia, quel potere che decide cosa sia la libertà, quali siano i suoi angusti confini, non solo di azione, ma di pensiero, valori e persino di sensazioni e di emozioni (il Carnevale della scena II).

Extra Ecclesiam nulla salus. Ma *Ecclesia* non istituzione, che è storia e passa, bensì relazione tra singolo e società, tra accettazione e marginalità, è *forma mentis*, che è essenza e permanente, e si perpetua quotidianamente. Nel contorcersi di Bruno torturato (scena VII) si deve ascoltare il tendersi delle corde che straziano coloro che faticano a conformarsi a ciò che è, a ciò che è detto non potere essere altrimenti. È la violenza censoria perpetrata, nello squilibrio assoluto di forza, dall'ordine sull'eccezione, e le eccezioni sono molte, sono tra noi.

E noi stessi siamo troppo spesso strumenti attraverso cui l'Ordine, oggi anonimo, si eserci-

ta e si nutre. Di qui la figura del Papa, che ha spazio musicale ridottissimo ma occupa enormemente quello drammaturgico e psicologico, non con l'agire ma con l'incombere. Di qui l'importanza del personaggio collettivo del coro e della sua contrapposizione schiacciante e insistita con l'individualità di Bruno, con la sua solitudine.

Bruno è una delle più fulgenti incarnazioni del *sapere aude!*, appello a quell'illuminismo sovrastorico, che ancora manca d'accogliimento, e che secondo la definizione kantiana è «uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Imputabile a se stesso è questa minorità, se la causa di essa non dipende da difetto d'intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di far uso del proprio intelletto senza essere guidati da un altro».

Noi siamo limiti a noi stessi. E nulla ebbe in odio l'uomo Bruno come il limite, l'accettazione passiva di una restrizione che esige acriticità. Ciò anzitutto per ragioni caratteriali, ed è il motivo che lo portò a scontrarsi in ogni dove andasse, a essere bandito da qualunque confessione incontrasse. Ma soprattutto per ragioni filosofiche. In un secolo di chiusure e particolarismi, il pensiero bruniano si aprì all'illimitato, all'infinito, declinandolo in ogni modo concepibile. Infinito l'universo, infiniti i mondi, infinita la materia, la vita, le forme di vita, i possibili modi di vivere, infinitamente liberi all'impoverimento programmatico delle prescrizioni e da regolarsi solo in base all'umanissimo principio del 'Non fare agli altri quello che non vorresti fosse fatto a te'.

Massimamente inclusiva è la visione bruniana dove tutto è anassagoricamente in tutto, dove la verità è mosaico al quale ciascuno porta una tessera, alla cui interminabile composizione contribuiscono egizi, greci, ellenisti, ebrei, cristiani, Padri, eretici e atei; e la divinità è in-

commensurabile, è vertigine, è sproporzione, è ovunque, è esaltazione panteista.

Quanto stride allora la chiusura in carcere con un'apertura tanto radiale (scena X, *Il sorgere del sole*); quanto stride una concezione dell'esistente così incessantemente variopinto, irrefrenabile, mutevole, molteplice e inesauribile con il monoteismo ritualizzato e processuale dell'Ordine dominante (scena IX, *Condanna*); quanto stride la filosofia di Bruno con le vicende cui essa lo condusse (l'alternanza di scene pari e dispari). E quanto parla diversamente la lingua di Bruno rispetto al linguaggio dell'ordinario che era allora ed è ancora. La scrittura delle sue pagine, la poesia, la visione panoramica, il soffio corroborante ed emancipatorio che attraverso esse ci parla ancora il pensiero e l'uomo; quella lingua inchiodata ad una tavoletta di legno mentre condotto all'esecuzione perché ormai troppo libera e incombodante (scena XI, *Rogo*). «Per le nostre opinioni non ci faremo bruciare: non siamo così sicuri di esse. Ma lo faremmo forse per poter avere e poter cambiare le nostre opinioni» scrisse qualche tempo dopo un altro Freigeist.

Le prestazioni eccezionali di un individuo muoiono se non raccolte quale esempio, se non percepite quali possibilità sempre insite nell'essere umano. Ci si riavvicini allora a Bruno, si riprenda a sfogliarlo, lo si legga ancora, e lo si ascolti: *ecce homo*.

La forza dell'individuo di fronte al sistema

Intervista ad Antoine Gindt

T&M permette ancora una volta la creazione della prima opera di un compositore dei nostri giorni. Come si colloca questa produzione nella storia di T&M, e qual è la genesi del progetto?

La produzione si colloca nella continuità dell'obiettivo essenziale di T&M: quello di commissionare nuove opere ai compositori, e soprattutto di accompagnarli in una prima esperienza lirica o di teatro musicale. Mi interessavo da qualche anno alla musica di Francesco Filidei. Nel 2012, mi aveva parlato del suo progetto di costruire un'opera su Giordano Bruno: abbiamo iniziato a ragionare insieme su come montare il progetto, e soprattutto con quali forze musicali. L'ensemble vocale di dodici cantanti (sei uomini e sei donne) non era ad esempio previsto nel progetto iniziale di Francesco.

C'è dunque stata fin dalle origini del progetto una collaborazione nella scrittura tra compositore, librettista e regista, com'è spesso il caso nelle produzioni T&M?

Direi che c'è stata una buona sinergia. Ne testimoniano i due anni di collaborazione tra Francesco e Stefano Busellato, senza che si conosca tuttora nel dettaglio quando lo scambio ha determinato le scelte. Ci sono diversi interrogativi che ci siamo posti insieme a Francesco, e per i quali lui ha trovato delle soluzioni musicali che l'allestimento scenico accompagnerà. E questo, ad esempio, fino a coinvolgere il ruolo dell'orchestra. È uno scambio possibile nel rispetto delle posizioni di ciascuno: il libretto rimane scritto da Stefano, la musica da Francesco, e gli autori non intervengono nelle decisioni sullo spazio scenico e l'allestimento.

Lo spartito impone una scenografia complessa: un coro di dodici cantanti che alternandosi rappresenta diversi punti di vista, poca azione, l'espressione di un pensiero filosofico, uno spazio-tempo dilatato... Come affronti queste sfide sceniche? Puoi parlarci della scenografia?

Fra gli elementi principali, la scenografia include una semisfera che domina il palco, un riferimento all'idea di corpo celeste e agli interrogativi filosofici che agitavano il XVI secolo. Fra questi il più importante: la terra è al centro dell'universo? Ma nei fatti, per me la sfida princi-

pale – come del resto mi auguro sempre – è di riuscire a dare forza al discorso musicale e alla musica stessa: in questo caso, significava saper creare un dispositivo dove trovassero posto lo strano e il meraviglioso insieme. Non volevo uno spettacolo didattico su Giordano Bruno: la musica di Francesco Filidei non vi si adatta per niente.

La filosofia di Giordano Bruno si oppone al dogmatismo religioso. Il suo pensiero e la sua storia ci parlano anche della nostra epoca?

Possiamo interessarci a Giordano Bruno come martire della chiesa cattolica, oppure dargli una portata più universale. Il suo percorso è collegato a un periodo storico preciso: bisognava creare un collegamento, storicizzare? Per me questa è stata una domanda molto complessa. Abbiamo fatto la scelta di 'trasfigurare' Giordano Bruno, di mettere in valore la dimensione magica del suo pensiero. Bruno incarna una sorta di figura universale del pensiero libero, in contrasto con l'ordine stabilito, sia esso religioso o politico: mi interessava ragionare sul modo in cui la comunità si sforza di mantenere quest'ordine, o di stabilirne uno arbitrario contro gli individui. La sua è la storia della forza dell'individuo – nella sua singolarità e potere personale – contro il sistema stabilito: un sistema che sfortunatamente può includere anche l'opinione pubblica. Non va dimenticato che nel XVI secolo il pensiero di Bruno era non solo poco conosciuto, ma anche inaccessibile al popolo, privo di educazione, incapace di avere un'opinione sul suo pensiero. Siamo quindi di fronte a una doppia sfida: come l'ordine stabilito – in questo caso la Chiesa romana – interpreta un pensiero iconoclasta e considerato blasfemo, e come, al contempo, l'opinione pubblica si posiziona nei suoi confronti? Emerge in modo evidente come sia difficile lottare contro il pensiero dominante. Ma il mio non è un *escamotage*: metto in scena un'opera, non sto facendo un manifesto politico! Tanto di guadagnato, se Giordano Bruno ci porta a riflettere su diverse questioni che le nostre società affrontano oggi.

Intervista a cura di Dominique Bouchot, realizzata il 10 giugno 2015.

Il soggetto

L'azione è divisa tra la cronologia del processo di Giordano Bruno (dalla denuncia a Venezia fino al rogo) e scene direttamente ispirate alla sua filosofia. Ogni scena è composta attorno a una nota della scala cromatica: il punto di partenza è il Fa# (scena I, *Proemio*); a partire da questo, le scene legate al processo sono discendenti, mentre le scene di filosofia sono ascendenti a partire dal Sol. Nella scena 11 in poche battute si ripercorre tutto il tragitto all'inverso, per tornare nella scena 12 al Fa# iniziale.

Parte prima

Scena 1 – Proemio [Fa#]

Uno spazio atemporale e crepuscolare: le voci maschili evocano il tragico destino di Giordano Bruno e il suo coraggio filosofico.

Scena 2 – Filosofia I. Corpi celesti [Sol]

Giordano Bruno, accompagnato da voci femminili, riprende le sue tesi visionarie sull'infinito.

Scena 3 – Carnevale (Venezia) [Fa]

A Venezia, giorno di Carnevale, uomini e donne si danno a un'orgia catartica. L'Inquisitore I entra e tenta di ristabilire l'ordine per annunciare l'arresto di Giordano Bruno, denunciato da Mocenigo. La folla, in delirio, si unisce all'Inquisitore I in un baccanale sfrenato.

Scena 4 – Filosofia II. I quattro elementi [Lab]

È ritornata la calma. Giordano Bruno dà libero corso al suo pensiero, dall'infinitamente piccolo ('le vene') all'infinitamente grande ('l'etere'). Le donne, incarnazioni vocali dei quattro elementi, fanno eco al discorso del filosofo.

Scena 5 – Interrogatorio (Venezia) [Mi]

1592: Giordano Bruno davanti al tribunale veneziano. L'Inquisitore I elenca i capi d'accusa, Giordano Bruno si difende. Alla fine, in ginocchio, esprime il suo pentimento e si dichiara pronto ad abiurare prima che l'Inquisitore II reclami il suo trasferimento a Roma.

Scena 6 – Filosofia III. La continua mutazione [Lab]

Grande ellissi che simboleggia il passaggio da Venezia a Roma. Gli uomini e le donne cantano il movimento perpetuo della vita, altro tema caro a Giordano Bruno.

Parte seconda

Scena 7 – Tortura (Roma) [Mib]

1599: Giordano Bruno si sforza, anche sotto tortura, di ripetere all'Inquisitore II la propria innocenza. Spossato dall'interrogatorio, smette di cercare di avere salva la vita, il Papa fa segno di portarlo via.

Scena 8 – Filosofia IV. Il piacere è nel movimento [Sib]

Giordano Bruno, in un delirio fantasmagorico, trova conforto nelle voci femminili.

Scena 9 – Condanna (Roma) [Re]

In presenza del Papa e dei cardinali, viene pronunciata la condanna di Giordano Bruno. L'Inquisitore I ricorda i capi d'accusa, l'Inquisitore II pronuncia la sentenza, il Papa rimette il prigioniero al braccio secolare. Le donne, raffigurando un coro di voci bianche, ripetono dietro le quinte una messa di Palestrina.

Scena 10 – Filosofia V. Il sorgere del sole [Si]

Ultima notte di Giordano Bruno, incarcerato nelle prigioni del Sant'Uffizio.

Scena 11 – Rogo (Roma, Campo de' Fiori) [Do#]

[Do - Do# - Si - Re - Sib - Mib - La - Mi - Lab - Fa - Sol] Piazza Campo de' Fiori. Giordano Bruno, con la lingua inchiodata su un'asse di legno, viene portato al rogo. I consolatori lo accompagnano e pregano un'ultima volta per il prigioniero.

Scena 12 – Filosofia VI. Il sommo bene [Fa#]

Mentre il corpo si consuma, le donne lodano una potenza eterna e superiore, ricordando i principi fondamentali del Filosofo.



Lionel Peintre (Giordano Bruno) © Philippe Stirnweiss

Giordano Bruno

Opera in due parti
e dodici scene

Musica di
Francesco Filidei

Libretto di
Stefano Busellato

con testi di Giordano Bruno
selezionati da Nanni Balestrini

Parte prima

1. [Fa#]

Proemio

[Voci maschili, Bruno, fuori scena]

Voci maschili

Ho lottato, è molto.
Credetti poter vincere.
Sorte e natura repressero
studio e sforzi.
Vincere vedo essere
nelle mani del fato.
Non mi sarà negato:
non ho temuto morte,
non ho ceduto a simile.
Animosa morte ho preferito
ad imbelle vita.

2. [Sol]

Filosofia I

(Corpi celesti)

[Bruno, Filosofia]

Bruno

Uno è il cielo, il spacio
immenso seno,
universo infinito
d'infiniti corpi

caldi come il sole
e infiniti fuochi
freddi come luna,
venere e innumerabili terre.

Da tutte cose sia vicissitudine:
caldo freddo estate inverno.

Ove era mare...
ove era torrido...
ove era tropico...

Bruno

Vero vestigio di vigore infinito

Bruno e Voci femminili

Infinito effetto di causa infinita.

Voci Femminili

Per l'eterea regione
tutto si muove:
innumerabili astri,
globi, terre, stelle.

Gli uni muovono
gli propri giri circa gli altri.
La terra muove
circa il proprio centro.

E luce e tenebre.
E notte e giorno.

...sii l'arida,
...sii freddo,
...sia l'equinoziale.

3. [Fa]

Carnevale

(Venezia)

[Bruno, Inquisitore I, Voci maschili e femminili]
In piazza. Bruno in disparte, tace.

Voci maschili e femminili

Festa festa carne festa
Vale carne festa carta
Carta carne festa vale
Festa carta carne vale

Canta balla
Strica intrica
Mangia bevi

Fuori ch'è dentro
Dentro ch'è fuori

Voci maschili e femminili

Ecco arriva l'Inquisitore...

Entra l'Inquisitore I

Inquisitore I

Ordine!

Voci maschili e femminili

Festa vale carne!
Vale carne festa!
Festa carne vale!

Canta balla
Strica intrica

Inquisitore I

Se disordine è foco, securità è brage:
infinito fastidio immenso dolo apprendo.

Voci maschili e femminili

Che fastidito.

Inquisitore I

D'un Nolano immense fantasie,
infinite pazzie et eresie
Mocenigo ha denunziato.

Voci maschili e femminili

Pesta pesta quel Nolano!

Inquisitore I

Fantasie contra ordine fissato.
Pazzie contra veritade certe.
Eresie contra Fede Santa.
Infinite et immense et esecrate e processate.

Voci maschili e femminili

Carne pesta processate!

Inquisitore I

Vale!

4. [Lab]

Filosofia II

(I quattro elementi)

[Bruno, Filosofia]

Bruno e Voci femminili

Uno è il continente universale
di tutti corpi, astri, mondi e stelle
composti di terra-acqua-aria-fuoco.
Efflussi ed influssi, levazioni e venti,
piogge, stagni, fonti e mari,
monti, pietre, terre e arene,
lumi, soli, bragi e fiamme,
fin in vene, arterie, intestini e ossa,
fin in carni, nervi, membri e bulbi:
l'uno elemento non è senz'altro,
in una eterna regione immensa
che è l'etere che penetra ogni cosa.

5. [Mi]

Interrogatorio

(Venezia)

[Bruno, Inquisitore I, Inquisitore II]

Bruno di fronte a Inquisitore I, Inquisitore II in disparte.

Inquisitore I

Ecco. Respondi:
nome et professione.

Bruno

Ho nome Giordano Bruno,
di littere et scientia ho professione.

Inquisitore I

Immense fantasie
infinite pazzie et eresie
Mocenigo ha denunziato.

Bruno

Per malignità nimica et asinità.
sed unus testis, nullus testis.

Inquisitore I

Avversasti Santa Fede.
Offendesti Madre Chiesa.
Dicesti Cristo tristo.

Bruno

Mai dissi male de Cristo, né di nostra santa fede,
non soffro cosa per la qual possa esser giudicato.

Inquisitore I

Hai detto mondi innumeri
e il nostro, eterno, increato.

Bruno

Per filosofia non per Fede.

Inquisitore I

Hai detto bestemmie sopra il dogma trinitario.

Bruno

Mistero per lume naturale.

Inquisitore I

Negasti miracoli

Inquisitore I

Negasti il peccato carnale

Inquisitore I

Negasti Verginità a Maria

Inquisitore I

Negasti transustanziazione

Inquisitore I

Hai scritto il mondo aver anima

Inquisitore I

Hai detto male de la Messa
Hai trattato negra magia
Hai abbracciato eresia

Bruno

Dubitavo stando in scientia

Bruno

Il menor delli altri, veniale

Bruno

Per leggerezza, in cose mondane

Bruno

Dogma vero, inafferrabile per ragione

Bruno

Ragionavo sul filosofare

Bruno

Nego
Nego
Nego

Inquisitore I osserva attentamente Bruno, poi:

Inquisitore I

Con ogni sorte d'amorevolezza,
con ogni affetto dico
di dire apertamente
quanto hai detto e scritto.

Bruno

Conosco e concedo che scrissi qualche errore,
che dissi eccessi che danno sospizione.
Ma sempre ragionando in materie filosofiche.

Inquisitore I

Stanti i termini di giustizia,
temi ciò che si suol
e si può contra li impenitenti?

Bruno

Ho timore del rigore del Santo Offizio.

Inquisitore I

Ecco, è tanto:
permani obstinato,
o pronuncia ripudio.

Dopo un momento di riflessione, Bruno si inginocchia.

Bruno

Tutti gli errori che io ho commessi,
ora io detesto ed aborrisco, e son pentito d'aver fatto,
tenuto, detto, cosa che non fosse cattolica;
e prego questo sacro Tribunale
de usarmi misericordia.

*Inquisitore I, soddisfatto, fa cenno a Bruno di rialzarsi.
Bruno resta ancora del tempo genuflesso, poi,
al momento di rimettersi in piedi, giunge inatteso l'ordine:*

Inquisitore II

Vult Roma
filium suum
domum redire.

6. [La]

Filosofia III

(La continua mutazione)

[Filosofia]

Voci maschili e femminili

Nel grembo e viscere della terra
altre cose s'accoglieno ed altre cose
da quelle ne si mandano fuori.

E noi medesimi e le cose nostre:
andiamo e vegniamo, passiamo e torniamo.

E non è cosa nostra che non si faccia aliena.
E non è cosa aliena che non si faccia nostra.

Parte seconda

7. [Mib]

Tortura

(Roma)

[Bruno, Inquisitore II, Papa Clemente VIII]

Bruno di fronte a Inquisitore II, Papa Clemente VIII visibile ma in disparte.

Bruno

Dico, confermo, repeto quanto
ho detto, confermato e repetuto.

Inquisitore II

Mocenigo, Celestino, Graziano, De Silvestris...

Bruno

Confermo, son calunniatori, mendaci caprari.

Inquisitore II

Vacuo lo spazio infinito e popolato d'infiniti mondi?

Bruno

Ho detto, per lume naturale.

Inquisitore II

Due li principi eterni: anima del mondo e materia?

Bruno

Repeto, filosoficamente.

Inquisitore II

Morti li corpi le anime circolano d'un corpo all'altro?

Bruno

Confermo, ipoteticamente.

Inquisitore II

Molte e molte eresie. Decidi circa abiura?

Bruno

Ho detto: riconosco, detesto, abiuro, apparecchiato a far ogni obediencia.

Inquisitore II

Tutto se move e anche la terra? Non è l'anima forma?

Bruno

Repeto, contro Aristotile.

Inquisitore II

Cristo Signore è peccatore mortale?

Bruno

Repeto, confermo, dico: nego.

Inquisitore II

Idolatrie reliquie, Messa e Santi?

Bruno

Repeto, confermo, dico: nego.

Inquisitore II

Non ci è inferno né dannato?

Bruno

Repeto, confermo, dico: nego.

Rivolgendosi a Papa Clemente VIII

Inquisitore II

Stricte?

Papa Clemente VIII non dà cenno

Inquisitore II

Stricte!

Hai inteso in figura di porco nostro Santo Padre?
Hai fatto vanto nell'indurre in piacere carnale?
Vacuo lo spazio popolato d'infiniti mondi?
Due li principi eterni: anima del mondo e materia?
Morti li corpi le anime circolano d'un corpo all'altro?
Tutto si move anche la terra, non è l'anima forma?
Cristo Signore è peccatore mortale?
Idolatrie sono i santi le Reliquie, la messa?
Non c'è inferno né dannato?
Tutte le stelle sono mondi?
Ha terra anima intellettiva?
Effetto infinito d'infinita potenza?
Non è divino il Figlio?
Quel che crede la chiesa niente se può provare?
Trinità e incarnazione, creazione e transustanziazione?

Inquisitore II

Molte e molte eresie.

Perseveri pertinace obstinato impenitente?

Dopo un momento, d'improvviso:

Bruno

Ueeé! Ma ch' r'è?

Mo bast! Ch'vulite?

Nu' ntenghe chiù nient a ricére!

Bruno prende a dimenarsi come in ballo di tarantella.

Papa Clemente VIII fa un cenno, il prigioniero è trascinato via.

8. [Sib]

Filosofia IV

(Il Piacere è nel movimento)

[Bruno, Filosofia]

Voci femminili

Se ne li corpi non fusse
mutazione varietade, vicissitudine
nulla sarebbe di buono
niente di conveniente.

Bruno

Triste è il stato de fame

Voci femminili

dispiacevole è de saziatà

Bruno e Voci femminili

ma è il moto da l'uno a l'altro
che ne deletta.

Venereo ardore tormenta,
contrista l'isfogata libidine,
ma è il transito da l'uno stato a l'altro
quel che ne appaga.

In nullo esser presente
si trova piacere

Voci femminili

se il passato
non n'è venuto in fastidio.

Bruno

Da onde avviene che
li nostri affetti
mai hanno delettazione
senza aver qualch'amaro.

9. [Re]

Condanna (Roma)

[Papa Clemente VIII, Inquisitore II, Inquisitore I, Sei Cardinali]
Papa Clemente VIII al centro di un tavolo. Entrano Inquisitore II con i Cardinali.

Inquisitore I

Laudetur Jesus Christus.

Inquisitore II

Nunc et semper.

Cardinali

Oremus pro Pontifice nostro Clemente:
Dominus conservet eum, et vivificet eum,
et beatum faciat eum in terra, et non tradat eum
in animam inimicorum eius.

*Ad uno ad uno, Inquisitore II e Cardinali
fanno reverenza a Papa Clemente VIII, poi prendono posto.*

Inquisitore II

Congregatio, die septemdecimo Novembris, feria quinta,

Inquisitore I

Unus, quinque, novem, novem

Inquisitore II

Causa fratris Iordanis Bruni de Nola

Inquisitore I

Ordinis fratrum praedicatorum

Inquisitore II

Carcerati in carceribus Sancti Officii

Inquisitore I

Ac inquisiti ex causis de quibus in actis

Inquisitore II

Procedamus!

Inquisitore I

Circa Christum et sacram Missam
Circa transubstantiationem
Circa aeternitatem mundi
Circa haeresiam et blasphemiam
Circa animas hominum
Circa virginitatem Virginis
Circa sacramentum poenitentiae
Circa Trinitatem et dogmata nostra
Circa mortem Christi
Circa Spiritum Sanctum
Circa Summum Bonum
Circa aeternitatem mundi

Inquisitore II

Dulcis Jesus
Panis vivus
Creator mundi
In nomine Patris
Tristis est
Ora pro nobis
Maxima culpa!
Benedicta sit
Usque ad mortem
Dulce refrigerium
Inebria me
Non ambulabit in tenebris

Cardinali

Contra Religionem
Contra Ecclesiam
Contra infernum
Contra Prophetas
Contra Moysem
Contra Sanctos
Contra Pontificem
Contra Veritatem
Contra Miracula Christi
Contra Deum
Contra moralia
Contra creationem

Circa pluralitatem mundorum
Circa motum terrae et universum
Circa Sacras imagines

Qui sydera movet
Firmata sedes tua
Lux Mundi

Contra Angelos incorporeos
Contra Sanctorum Reliquias
Contra Sanctam Sedem

Inquisitore I

Circa nostram spem, salutem, firmitatem et consolationem, mortem, culpam et redemptionem,
certam fidem, apparatus et rationem, carnem, pisces et pastorem atque rerum universitatem

Inquisitore II

Amen?

Cardinali

Contra...

Inquisitore I

Circa animam animalium
Circa peccatum carnis
Circa Doctores Ecclesiae
Circa breviarium et ritus
Circa sectam Iordanorum
Circa artem divinatoriam
Circa libros prohibitos et impios
Circa nos omnes et vitam nostram

Inquisitore II

Producat terra
Calamitatis et miseriae
Verbum Domini
Orate fratres
Nulla salus
Sursum corda
Ignis caritas
Ite Missa est

Cardinali

Contra Creationem
Contra Dies Irae
Contra determinationes Ecclesiae
Contra Theologos
Contra Sanctam Sedem
Contra Fidem Catholicam
Contra Signum Crucis
Contra nos omnes et vitam nostram

Papa Clemente VIII leva in piedi e prende la parola.

Papa Clemente VIII

Adhuc pusillum et non erit peccator,
et quaeres locum eius et non invenies.

Peccatores peribunt,
inimici vero Domini ut decor camporum deficiet,
quemadmodum fumes deficiet.

Quia benedicti eius hereditabunt terram,
maledicti autem eius exterminabuntur.

Exspecta Dominum et custodi viam eius,
et exaltabit te, ut hereditate capias terram;
cum exterminabuntur peccatores, videbis.

Inquisitore II

Mittamus pro expeditione?

Papa Clemente VIII

Innocens ego sum a sanguine hoc.

Inquisitore II

Pro expeditione.

Voci Femminili

-rie eleison -Ky
Glorificamus te gratias

-um vero de Deo
unam Sanctam Catholicam
Et exspecto resurrectionem mor-

-celsis in ex-
Et vitam

Voci Femminili e Maschili

Agnus Dei

10. [Si]

Filosofia V

(Il sorgere del sole)

[Bruno]

Bruno chiuso in carcere attende l'esecuzione dell'indomani.

Bruno

Qual appannata talpa in carcere fittizio
dal cieco abisso rifossicando terra tremo.
Ma più loro tremeranno a pronunziar giudizio
ch'accolgierò come è accolto l'inizio dei bei rai.

E sorgerò a solcare l'immensità con l'ali
de li notturni uccelli, li passerì e pavoni,
de li bianchi cigni e galli, dei merghi e cicade.

E belaranno gli lanuti greggi,
e muggiranno gli cornuti armenti
et altri ancora faran fremiti,
grunniti, ruggiti, ricti, bruiti.

E ragghierà la asinitade dela spezie umana bestiale,
che strepiti et urlì e spaventoso romore
cacciarà fuori dalle proprie gole si tosto arrà veduto
il caldo lume di questo sole.

11. [Do#]

[Do – Do# – Si –Re – Sib – Mib – La –Mi –Lab – Fa –Sol]

Rogo

(Roma, Campo de' Fiori)

[Bruno, Voci femminili]

Piazza affollata.

Consolatori

Sicut fluit cera a facie ignis,
sic pereunt peccatores a facie Dei.
Sicut dissipatur fumus, tu dissipas.

Voci femminili

Lo si appicchi al fumo a farlo stasonar.
È morte breve, rapido il corpo il fuoco beve.
Lasciate che il fuoco si estingua da per lui.
Tanto arso da suoi lumi che convertito è in fuoco.

Bruno è condotto in piazza, scortato dai Consolatori.

Tenta di parlare ma, con lingua in giova, non riesce.

Consolatori

Beati misericordes quoniam ipsi misericordiam consequentur...

Consolatori

Cor Iesu...

Cor Iesu...

Cor Iesu...

Cor Iesu...

Cor Iesu...

Cor Iesu...

Bruno

gh rh sk b sgh

slozh gsal bsus

sokk leh mah mhet

ki stho skj poho shho

hutta nah hagas sah tittio

acha themj khu loh

Consolatori

filiì patris aeterni

bonitate et amore plenum

fons vitae et consolationis

fornax ardens caritas

salus in te sperantium

spes in te morientium.

Nel mentre Bruno s'incenera, di lontano un canto:

12. [Fa#]

Filosofia VI

(Il sommo bene)

[Voci femminili. Fuori scena]

Voci femminili

Lodati sieno gli dèi
e magnificata da tutti i viventi
la infinita semplicissima
unissima altissima

et absolutissima

causa

principio

et uno.

Francesco Filidei

Nato a Pisa nel 1973, Francesco Filidei si è diplomato al Conservatorio di Firenze ed al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi. Dopo aver ottenuto una commissione dal Comité de Lecture Ircam nel 2005, ottiene il Salzburg Music Förderpreisträger 2006, il Prix Takefu 2007, il Förderpreisträger Siemens 2009, la Medaglia Unesco Picasso/Miró del Rostrum of Composers 2011, il Premio Abbiati 2015. È stato borsista dell' Akademie Schloss Solitude nel 2005, Membro della Casa de Velázquez nel 2006 e nel 2007, Pensionnaire a Villa Medici nel 2012, Borsista del DAAD e compositore in residenza dell'Ensemble 2e2m nel 2015. Ha insegnato composizione a Royaumont (Voix Nouvelles) alla Iowa University, a Takefu, all'Accademia per giovani compositori di Tchaikovsky City ed a Barga INAUDITA. Le sue opere sono pubblicate da RAI Trade.

Stefano Busellato

Stefano Busellato (1974), perfezionato in Scienze della Cultura presso la Scuola Internazionale di Alti Studi San Carlo di Modena, addottorato in Storia della Filosofia presso l'Università di Macerata, attualmente insegna Filosofia Contemporanea presso l'Università di San Paolo (Brasile). È autore, curatore e traduttore di numerose monografie tra le quali *Nietzsche e Bruno, un incontro postumo* (con D. Morea, 1999), *Ellenismo e oltre* (G. Colli, 2004), *Settanta volte sette* (antologia di Dieter Schlesak, 2006), *Gli Academica di Cicerone* (F. Nietzsche, 2010), *Guarigioni, rinascite e metamorfosi. Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche* (Sandro Barbera, 2010), *Che no e si nel capo mi tencionna. Riflessioni sul dubbio a partire da un'immagine dantesca* (2010), *Nietzsche e lo scetticismo* (2012), *Nietzsche a Pisa* (con G. Campioni, 2013) e *Schopenhauer lettore di Spinoza* (2015). Poeta e autore di articoli sulla poesia del Novecento, ha pubblicato le raccolte di liriche *Tutto è bene quel che finisce* (2004) e *Chi non muore* (2012). Ha composto il libretto per l'opera *N. N. La morte dell'anarchico Serantini* e il testo di *Dormo molto amore*, entrambi per le musiche di Francesco Filidei.

Léo Warynski

Direttore musicale dell'Ensemble Multilatérale (dal 2014) e dell'ensemble vocale Les Métaboles di cui è fondatore, Léo Warynski si forma alla direzione d'orchestra con François-Xavier Roth al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) nonché con Pierre Cao (Arsys Bourgogne). Lavora come assistente con François-Xavier Roth, Frank Ollu e Peter Rundel e con numerosi ensemble quali Remix Ensemble, Ensemble Modern, Orchestra della WDR di Colonia e l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire de Paris. In particolare, ha diretto la prima assoluta del *Concertino di Aix* di Francesco Filidei (2009, Festival di Aix-en-Provence), *Aliados* di Sebastian Rivas con l'Ensemble Multilatérale (2013, Théâtre de Gennevilliers/Manifeste-Ircam, regia di Antoine Gindt) poi ripreso al Festival Musica di Strasburgo, RomaEuropa, all'Opéra National de Lorraine e nei teatri di Saint-Quentin-en-Yvelines, Caen e Nîmes e *Mitsou, histoire d'un chat* di Claire-Mélanie Sinnhuber (2014, Festival Musica di Strasburgo, *film-opéra* realizzato da Jean-Charles Fitoussi). Con T&M-Paris, ha inoltre diretto *Massacre* di Wolfgang Mitterer a Vilnius con il Gaida Ensemble (2010, regia di Ludovic Lagarde), *Thanks to My Eyes* di Oscar Bianchi con l'Ensemble Modern al Festival Musica di Mulhouse (2012, regia di Joël Pommerat), *Ring Saga* di Richard Wagner/Jonathan Dove con il Remix Ensemble a Reggio Emilia (2012, regia di Antoine Gindt).

Antoine Gindt

Regista e produttore, dirige T&M-Paris dal 1997, dopo essere stato co-direttore dell'Atem con Georges Aperghis (Théâtre Nanterre-Amandiers, 1992-2001). Ha commissionato e prodotto numerose opere e spettacoli musicali (Aperghis, Bianchi, Dillon, Donatoni, Dubelski, Dusapin, Goebbels, Lorenzo, Pesson, Rivas, Sarhan) o contribuito a *première* francesi (Dusapin, Goebbels, Mitterer, Sciarrino). Di recente, ha messo in scena la prima assoluta di *Aliados, un'opéra du temps réel* di Sebastian Rivas (2013, Théâtre de Gennevilliers, presentato a RomaEuropa), *Ring Saga (Der Ring des Nibelungen)* di Richard Wagner, versione di Jonathan Dove e Graham Vick), spettacolo in tre giornate presentato nel 2011 a Casa da Música di Porto e successivamente in tournée (nel 2012 a Reggio Emilia). Ha inoltre realizzato *Kafka-Fragmente* di György Kurtág (presentato a Milano Musica nel 2012), *Consequenza, un hommage à Luciano Berio* (2006) e *Medea* di Pascal Dusapin (2005). Nel 2009, ha diretto l'Atelier Opéra en Création del Festival di Aix-en-Provence, e nel 2012 ha insegnato all'Accademia Chigiana di Siena con il compositore Giorgio Battistelli.

Lionel Peintre, baritono

Divide la sua attività fra opera, operetta, oratorio, musica contemporanea e recital. Ha cantato in numerosi teatri in Francia e all'estero: Opéra National de Paris-Bastille, Opéra Comique, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra National de Lyon, Opéra National di Rhin, Opéra National de Montpellier, Capitole de Toulouse, Grand Théâtre de Genève, Opéra Royal de Wallonie, Theater an der Wien, Opéra des Flanders di Anversa. Inoltre, in qualità di autore, regista e direttore d'orchestra, mette in scena *Mésaventures Lyriques* di cui ha adattato il libretto da Cimarosa e dirige tra l'altro l'opera *Čerômuški* di Dmitrij Šostakovič all'Opéra de Toulon. Nel 2015 è ad Avignone per *La Belle Hélène* di Offenbach e *La bohème* di Puccini; all'Opera Nazionale di Zagabria interpreta Golaud in *Pelléas et Mélisande* di Debussy (regia di Stéphane Brauschweig). Con T&M-Paris, ha cantato in *Philomela* di James Dillon (2004, regia di Pascal Rambert), *Massacre* di Wolfgang Mitterer (2008, regia di Ludovic Lagarde), *Aliados* di Sebastian Rivas (2013, regia di Antoine Gindt), ed è Alberich in *Ring Saga* (2011, regia di Antoine Gindt).

Jeff Martin, tenore

Dopo gli studi a Princeton e Cincinnati, si è trasferito in Germania dove canta nei teatri d'opera di Stoccarda, Dresda, Amburgo, Colonia, Norimberga, Dortmund e Mannheim. In Francia canta all'Opéra National de Lyon, all'Opéra National du Rhin, all'Opéra National de Montpellier e con l'Ensemble Orchestral de Paris. Il suo repertorio comprende i ruoli mozartiani di Tamino (*Die Zauberflöte*), Ferrando (*Così fan tutte*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), ma anche i ruoli wagneriani di Mime e Loge (*Der Ring des Nibelungen*), David (*Die Meistersinger von Nürnberg*), o ancora del Baron Kronthal (*Der Wildschütz di Albert Lortzing*) e di Herodes (*Salome* di Richard Strauss). Nel 2011 canta il ruolo dell'Astrologo nel *Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov al Teatro Bol'soj di Mosca e nel 2012 partecipa alla prima assoluta di *Congratulations*, opera da camera di Mieczysław Weinberg al Konzerthaus di Berlino. Con T&M-Paris, è Siegfried in *Ring Saga* (2011, regia di Antoine Gindt).

Ivan Ludlow, basso

Ha studiato canto alla Guildhall School e successivamente al National Opera Studio di Londra. Invitato da numerosi teatri d'opera e festival (Napoli, Toulouse, Strasburgo, Amsterdam, Lione, Bruxelles, l'Opéra-Comique di Parigi, il Festival di Spoleto). Il suo repertorio spazia dal XVI secolo fino alla musica contemporanea; si esibisce in concerto in numerosi oratori (da Charpentier a Britten) e collabora con formazioni quali l'Ensemble Modern, il Remix Ensemble, Le Parlement de Musique, Il Seminario Musicale, The Northern Sinfonietta e The Israel Camerata Jerusalem. Fa parte della formazione di musica da camera London Bridge Ensemble con la quale ha registrato quattro dischi. Per l'opera, interpreta in particolare *Béatrice et Bénédicte* di Berlioz all'Opéra National du Rhin, *Carmen* di Bizet all'Opera di Losanna, *Die lustige Witwe* di Lehár all'Opéra-Comique di Parigi e *Don Giovanni* di Mozart al Festival International des Jardins di Ponte de Lima. Con T&M-Paris, è Nick Shadow in *The Rake's Progress* di Stravinskij (2009), Wotan in *Ring Saga* (2011) ed è protagonista in *Wanderer, post-scriptum* (2013).

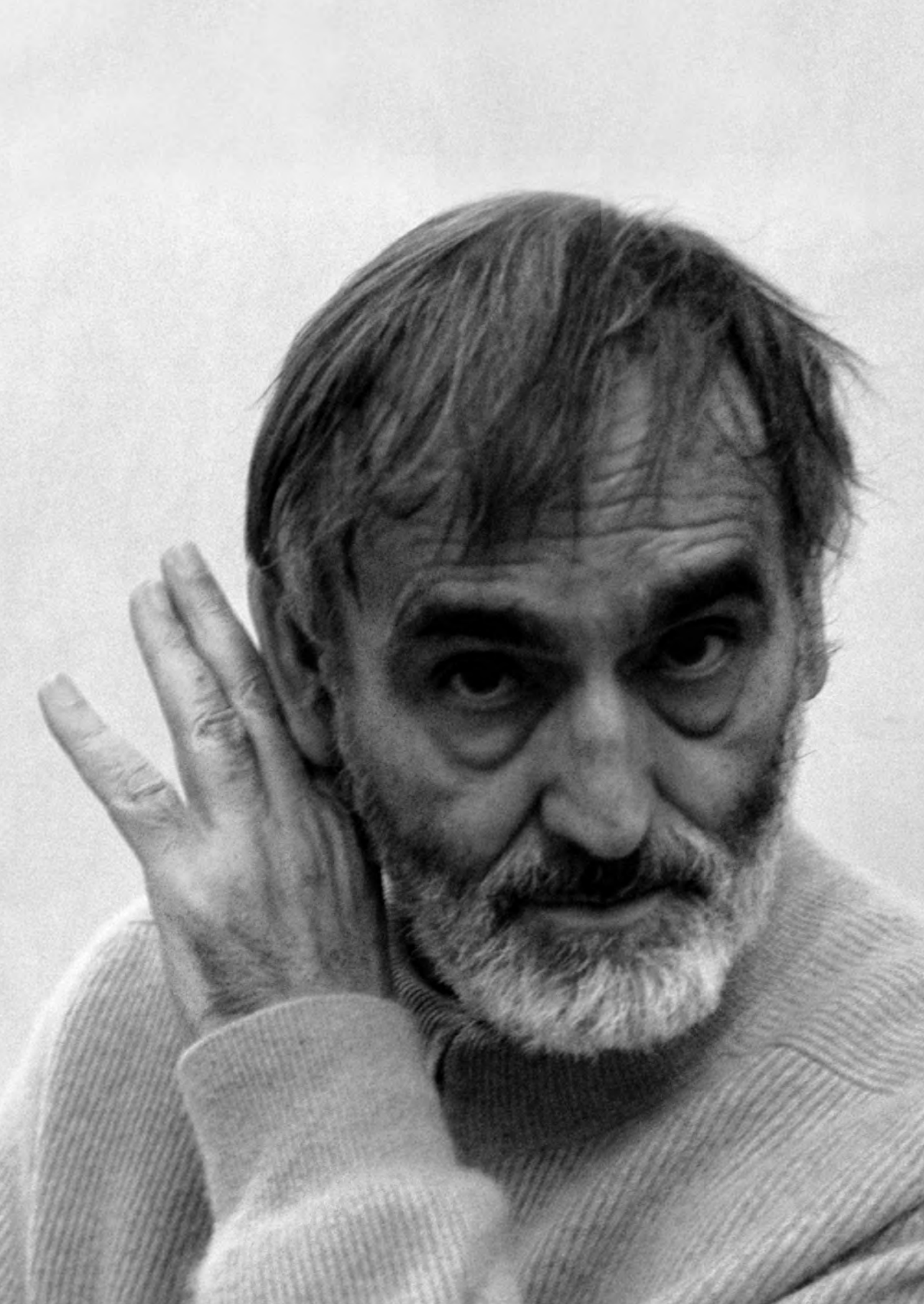
Guilhelm Terrail, controtenenore

Debutta come baritono con gli ensembles Sequenza 9.3 e A Sei Voci, poi scopre la sua voce di controtenenore. Nel 2013 è solista nella *Johannes-Passion* di Bach alla Chapelle Royale di Versailles e nell'*Elias* di Mendelssohn al Festival de la Chaise-Dieu. Partecipa alla prima di *Garras de oro* di Juan-Pablo Carreno nella chiesa di Saint-Eustache con l'ensemble Le Balcon (direzione di Maxime Pascal), e canta come protagonista in *San Giovanni Battista* di Stradella al Petit Festival di Guimaëc. Nel 2014 interpreta il ruolo del Tambour-major nell'opera *Chantier Woyzeck* di Aurélien Dumont al Théâtre Jean Vilar di Vitry e partecipa alla produzione di *Dido and Aeneas* di Purcell (ruolo della Strega) con l'orchestra del Capriccio Français. Canta regolarmente con gli ensemble Pygmalion (diretto da Raphaël Pichon) e Les Métaboles (diretto da Léo Warynski). Con T&M-Paris, riprende il ruolo di Aimar in *Thanks to My Eyes* di Oscar Bianchi (2012, diretto da Léo Warynski) e quello di Henri III in *Massacre* di Wolfgang Mitterer (Théâtre du Capitole 2015, regia di Ludovic Lagarde, diretto da Peter Rundel).

Remix Ensemble Casa da Música

Composto da un gruppo di quindici interpreti di diverse nazionalità, il Remix Ensemble è uno degli ensemble in residenza a Casa da Música. Si è sviluppato in modo considerevole dopo la sua fondazione nel 2000 e ormai occupa un posto centrale nella scena internazionale odierna. Il Remix Ensemble si è formato rapidamente un proprio ampio repertorio dedicato alla musica contemporanea, con oltre settanta lavori in prima esecuzione. Queste prime sono l'occasione per organizzare sessioni di lavoro con i compositori di cui l'ensemble presenta e interpreta le opere. Le scelte estetiche del Remix sono delle più varie, spaziando dalla giovane generazione di compositori portoghesi (Pedro Amaral, Daniel Moreira, Igor C. Silva) ai compositori affermati quali Emmanuel Nunes, Pierre Boulez, Luciano Berio, Helmut Lachenmann, György Ligeti, James Dillon, Harrison Birtwistle e Georg Friedrich Haas. Incursioni nell'universo delle musiche di scena, delle colonne sonore, della danza e del jazz allargano l'ambito di competenza dell'ensemble. La qualità e le esigenze dei direttori d'orchestra invitati (Peter Eötvös, Emilio Pomarico, Reinbert de Leeuw, Stefan Asbury, Frank Ollu, Baldur Brönnimann, Matthias Pintscher e Jonathan Stockhammer) arricchiscono in maniera considerevole i colori e il suono dell'ensemble. Da gennaio 2005 l'ensemble è diretto da Peter Rundel.

Angel Gimeno, José Pereira, violino
Trevor McTait, viola
Oliver Parr, violoncello
António A. Aguiar, contrabbasso
Stephanie Wagner, flauto
José Fernando Silva, oboe
Vitor J. Pereira, clarinetto
Roberto Erculiani, fagotto
Nuno Vaz, corno
Ales Klancar, tromba
Vitor Faria, trombone
Mário Teixeira, Manuel Campos, percussioni
Jonathan Ayerst, pianoforte
Carla Bos, arpa
Paulo Jorge Ferreira, fisarmonica



14

giovedì 12 novembre 2015, ore 19

Teatro Elfo Puccini. Sala Shakespeare

Ascoltare il presente
Confronti sulla musica d'oggi

Anteprima del video *See the Sound*
Viaggio nel suono di Lachenmann,
per il suo 80° compleanno

mdi ensemble
Paolo Casiraghi, clarinetto
Giorgio Casati, violoncello
Luca Ieracitano, pianoforte
Luca Scarzella, regia video

produzione
Associazione MusicAdesso e mdi ensemble
in collaborazione con
Fondazione Cini di Venezia e Milano Musica

Tavola rotonda con
Gianmario Borio, Angelo Foletto,
Stefano Gervasoni, Massimiliano Damerini,
Luca Scarzella

A seguire, esecuzione dal vivo:
Helmut Lachenmann (1935)
Allegro sostenuto (1986/88)
per clarinetto, pianoforte e violoncello

in collaborazione con

TEATRO
elfo
puccini


VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia

con il sostegno di

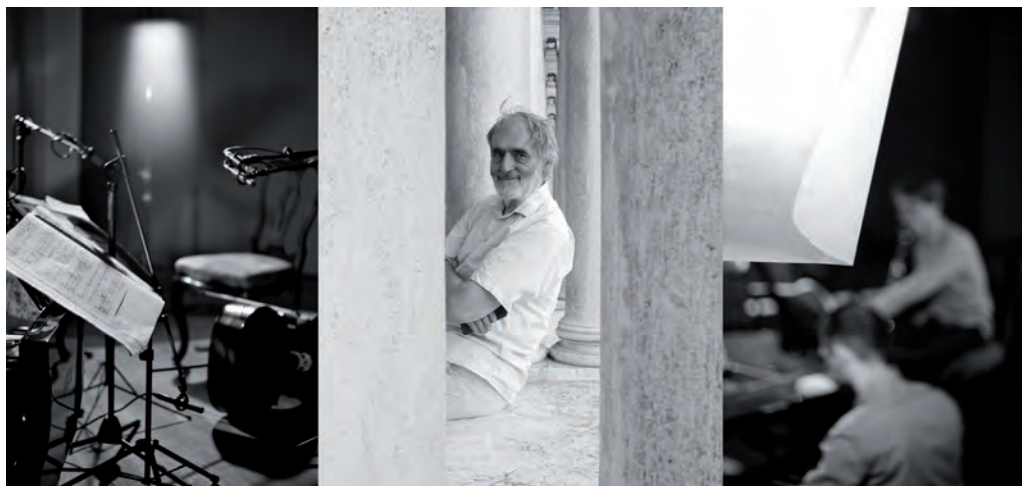
nell'ambito della residenza 2015/2017
di mdi ensemble a Milano Musica

 GOETHE
INSTITUT

 mdi
ENSEMBLE
Artist
in residence
2015-2017

 **adesso**
ac

Helmut Lachenmann.
Foto Marion Kalter



Dal backstage di *See the Sound*. Foto Davide Santi

See the Sound

Homage to Helmut Lachenmann

Per un gruppo di musicisti, occuparsi della musica del proprio tempo implica la straordinaria opportunità di lavorare al fianco degli autori della stessa. L'appassionata indagine del dettaglio che nasce dall'incontro tra il compositore e l'interprete dona nuova linfa al brano, e rinnova il modo di intendere la musica di entrambi. È questa la sensazione che ci ha accompagnato in tutti i nostri incontri con Helmut Lachenmann, una figura determinante nel nostro percorso artistico e a cui vorremmo dedicare un omaggio in occasione del suo ottantesimo compleanno, che cadrà il 27 novembre 2015.

Attorno alla sua musica da camera e a due brani solistici estremamente rappresentativi abbiamo costruito un percorso che vuole rendere tangibile il lavoro che Lachenmann ama svolgere con i musicisti, un lavoro 'in prima persona' che riveste un ruolo fondamentale sia nell'interpretazione delle sue opere, sia nel processo creativo del compositore stesso.

Un omaggio italiano alla figura di un compositore che in Italia ha vissuto la fase più significativa della propria formazione (gli studi a Venezia con Luigi Nono) e che in Italia ha posto ormai da molti anni il proprio laboratorio.

Il documentario 'sonoro' *See the Sound*, che comprende un'intervista a Lachenmann e omaggi da parte di altri colleghi compositori ed esecutori, ha il suo fulcro nelle riprese video integrali dei brani scelti, nella convinzione che la camera renda possibile mostrare il particolarissimo uso degli strumenti che caratterizza la musica di Lachenmann, offrendo condizioni ideali di visione e di ascolto spesso non sperimentabili in una sala da concerto.

Le registrazioni sono state effettuate nel luglio 2015 presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, per la regia video di Luca Scarzella, affermatosi da anni come videomaker e documentarista di spicco nell'ambito della musica contemporanea.

mdi ensemble

15

venerdì 13 novembre 2015, ore 20:30

Teatro Elfo Puccini. Sala Shakespeare

mdi ensemble

Sonia Formenti, flauto

Paolo Casiraghi, clarinetto

Luca Ieracitano, pianoforte

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino

Paolo Fumagalli, viola

Giorgio Casati, violoncello

Simone Beneventi, percussioni

Clara Iannotta (1983)

D'après (2012). 8'

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

Luca Valli (1985)

Novità (2015). 8'

per flauto, clarinetto e violoncello

Commissione mdi ensemble

Prima esecuzione assoluta

Aureliano Cattaneo (1974)

Insieme (2015). 16'

per flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello, pianoforte

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

Pierluigi Billone (1960)

Δίκη Wall (2012). 29'

per percussioni e sei strumenti

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in collaborazione con

nell'ambito della residenza 2015/2017
di mdi ensemble a Milano Musica

TEATRO
elfo
puccini

VVA
VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia

mdi
ENSEMBLE
Artist
in residence
2015-2017

adesso
m
u
a
c

D'après (2012)

D'après è stato scritto per il Talea Ensemble di New York nel 2012, e fa parte di un trittico che include anche *Clangs* (per violoncello ed ensemble) e *Glockengießerei* (per violoncello ed elettronica).

Ispirati alle campane della cattedrale di Friburgo (Germania), i tre pezzi sono un tentativo di ricreare e ripercorrere, attraverso la ripetizione e la memoria, la mia personale esperienza d'ascolto. *D'après* inizia con il ricordo dell'armonia lasciato nell'aria dalle campane e ormai confuso tra i rumori del mercato nella piazza della cattedrale di Friburgo, per poi entrare nel meccanismo interno, quasi ossessivo, del carillon, e poi svanire nei rintocchi delle sette campane.

Clara Iannotta



Clara Iannotta. Foto Luc Hossepied

Novità (2015)

Il brano di questa sera, in prima esecuzione assoluta, è nato dallo stesso concetto del pezzo scritto immediatamente prima: *border-lines*, per trio d'archi preparati. Per capire il punto di contatto è necessaria una breve parentesi sulle modalità di preparazione degli strumenti, poiché proprio da questo dipendono l'immaginario e il materiale stesso dei due lavori.

In *border-lines* ogni esecutore dispone, sul proprio strumento ad arco, di due corde ordinarie e due corde preparate con una piccola quantità di materiale plastico, posto in un punto specifico al fine di alterarne il suono distorcendolo e deformandolo, ovvero, più nello specifico, scordando leggermente la fondamentale e variando l'intonazione di ciascuna parziale, trasformando dunque il suono da armonico a inarmonico. L'intero brano è costruito sul rapporto tra queste due metà – sei corde con timbro distorto e sei con suono ordinario – mettendone in luce talvolta il contrasto, talvolta i punti di contatto ma soprattutto, navigando tra le loro infinite possibilità di combinazione, cioè rimanendo volentieri a metà tra l'uno e l'altro mondo.

Similmente, in questo nuovo pezzo, viene sfruttata la possibilità di suonare ogni strumento sia in maniera ordinaria sia con tecniche che ne alterino le caratteristiche timbriche. Ne è un esempio l'uso della voce – con varie tecniche di emissione – combinato al suono dello strumento e a diverse diteggiature; tre variabili che possono produrre una vasta gamma di perturbazioni del suono ordinario: da una lieve coloratura a una totale deformazione del timbro dello strumento. La scrittura del pezzo parte proprio da qui. L'intento non è quello di presentare questi due estremi come realtà antitetiche ma, al contrario, di cercare un percorso che li unisca, un *continuum* tra ciò che è ordinario e ciò che non lo è. In questo percorso sono molte le tappe possibili, ognuna con proprie caratteristiche e leggi interne. La sfida è quella di decodificare questi piccoli mondi, aprire delle finestre su questi affascinanti microcosmi, capirne le logiche e le potenzialità per poterli presentare all'ascoltatore affinché possa apprezzarli.

Luca Valli

Insieme (2015)

Perché *Insieme*? Il titolo è un omaggio ai musicisti per cui il lavoro è stato scritto: mdi, musica d'insieme, ensemble. Ma è anche un riferimento all'essenza della musica da camera: suonare insieme. Suonare insieme, respirare insieme, muoversi insieme, ascoltarsi.

Le linee di lavoro di *Insieme* sono principalmente due: l'integrazione di materiali sonori molto differenziati; la ricerca di una continuità formale. Mi domando: lavorando con tecniche di produzione sonora non convenzionali, quindi esplorando quel mondo che sta sempre in bilico tra 'rumore' e 'suono', come posso fare perché il risultato non sia o un catalogo di effetti, o una tesi su come trovare suoni 'nuovi' negli strumenti? Ancora mi domando: come interagiscono questi materiali sonori che derivano da tecniche non convenzionali? Forse, una possibile soluzione è creare una rete di collegamenti, tanto a livello strutturale profondo, come a livello superficiale della percezione. Una rete di relazioni in cui i materiali siano allo stesso tempo differenziati, ma legati da una matrice comune che articola le molteplici sfumature e trasformazioni di questi suoni.

Un esempio: un suono ruvido, quasi come un guiro, prodotto da un plettro che scivola su una corda grave del pianoforte può trasformarsi in un 'accordo' ribattuto dagli archi. La rugosità del suono del pianoforte è amplificata dagli archi, la discontinuità diventa gesto ripetuto.

Continuità/discontinuità: il problema della forma che dà corpo all'immagine sonora. In *Insieme* i diversi materiali sonori che interagiscono, che creano le reti di relazioni di cui parlavo prima, si raggruppano intorno ad una costruzione formale che ricerca il senso della continuità e della direzionalità. Mi domando: come evolvono i gesti, come si sviluppano gli insiemi di relazioni? Ancora mi domando: come dare continuità a un materiale che non ha la possibilità, come nel sistema tonale, di creare una continuità percettiva attraverso strutture di prolungamento e di gerarchizzazione? Forse, la risposta si trova nell'idea delle reti di relazioni, per cui è possibile creare un percorso direzionato anche con materiali non gerarchizzati.

Aureliano Cattaneo



Luca Valli



Aureliano Cattaneo

Δίκη Wall (2012)

Nella cultura greca antica, Δίκη (Dike – Giustizia) era lo spirito dell'ordine morale e del giudizio equanime.

Dagli 'Inni Orfici':

*Io canto l'occhio onniveggente di Dike
dalla formosa bellezza
che siede sul sacro trono del sovrano Zeus
guardando giù dal cielo alla vita
dei mortali dalle molte stirpi
e, fondandosi sul giusto, si vendica sugli ingiusti
osservando secondo equità ciò
ch'è dissimile dal vero:
poiché tutte le cose oscure che sono portate
dai cattivi pensieri
dei mortali che vogliono il troppo con ingiusti
desideri
tu sola, imponendo giustizia agli ingiusti,
riporti alla luce;
nemica degli ingiusti, tu sei con i giusti benigna.
Vieni incontro, o dea, con giustizia ai saggi
pensieri
finché giunga il giorno fatale della vita.*

Pierluigi Billone



Pierluigi Billone. Foto Manu Theobald

Simone Beneventi

Percussionista dedito allo studio e alla diffusione della Nuova Musica, si è esibito come solista in festival quali la Biennale di Venezia, Gaida di Vilnius, Huddersfield Contemporary Music Festival, L'arsenale di Treviso, L'espace sonore di Basilea, Manca di Nizza, Milano Musica. Suona come camerista con gli ensemble Algoritmo, Barcelona 216, Contempoartensemble, Diagonal, Icarus, L'arsenale, Klangforum Wien, mdi ensemble, Neue Vocalsolisten, Prometeo e RepertorioZero esibendosi in festival quali Acht Brücken Musik für Köln, Ars Musica di Bruxelles, Autumn Warsaw, Muzički Biennale Zagreb, Harvard University, Festival di Lucerna, MiTo-Settembre Musica, Nuova Consonanza, Salzburg Festspiele, Teatro Colón di Buenos Aires, Tohnalle di Zurigo, Traiettorie di Parma, Wien Modern. Ha realizzato progetti e tuttora collabora con importanti compositori quali Battistelli, Billone, Casale, Dufourt, Fedele, Francesconi, Furrer, Goebbels, Guarnieri, Lachenmann, Maxwell Davies, Nova, Sani, Sciarrino, Verrando e con solisti e artisti multimediali quali Yuval Avital, Mario Caroli, IanniX, John Malkovich, I Matmos, Otolab, Andrea Rebaudengo, Alvisè Vidolin. Ha inciso per Aeon, Kairos, Neos, Rai Trade, Stradivarius e sue esibizioni sono state trasmesse da Rai Radio3, Croatian Radio, Austrian Radio. Alla carriera d'interprete affianca l'attività di ricerca, realizzando edizioni musicali per percussioni (nel 2012 Casa Ricordi ha pubblicato la sua ricostruzione dell'opera inedita *Golfi d'ombra* di Fausto Romitelli), e di divulgazione tenendo conferenze/concerto (Hochschule für Musik di Basilea, Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, Università di Strasburgo) e masterclass.

mdi ensemble

mdi ensemble nasce nel 2002 su iniziativa di sei giovani musicisti milanesi uniti dalla passione per la musica contemporanea e sostenuti dall'Associazione Musica d'Insieme. Fin dagli esordi, allo studio di importanti partiture, a stretto contatto con autori quali Sylvano Bussotti, Emanuele Casale, Stefano Gervasoni, Sofia Gubaidulina, Helmut Lachenmann, Mauro Lanza, Misato Mochizuki, Gérard Pesson, Emilio Pomarico, Stefano Scodanibbio, Fabio Vacchi, il gruppo affianca un repertorio che valorizza musiche di giovani compositori emergenti del panorama internazionale. mdi ensemble si propone preferibilmente in veste cameristica, potendo così contare sull'affiatamento e sulla ricerca di un'interpretazione comune; non mancano tuttavia collaborazioni di prestigio con direttori quali Beat Furrer, Yoichi Sugiyama, Robert HP Platz, Marino Formenti e Pierre-André Valade. È ospite di importanti istituzioni musicali italiane e straniere, tra cui il Festival Milano Musica, MiTo-Settembre Musica, Biennale Musica di Venezia, Bologna Festival, Mittelfest, Lingotto Musica Torino, Festival Traiettorie di Parma, Amici della Musica di Palermo. Nel 2010 come ensemble in residenza del Festival Koiné (Teatro Dal Verme, Milano) ha eseguito il *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg, sotto la direzione di Ivan Fedele, nella versione scenica firmata da Sylvano Bussotti, in collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala. Nel 2015 ha debuttato al Ravenna Festival per la prima rappresentazione assoluta della video-opera *L'amor che move il sole e l'altre stelle* di Adriano Guarnieri.

Ospitano loro concerti prestigiose istituzioni straniere: Tonhalle Düsseldorf, Konzerthaus Dortmund, UDK Berlin, SWR Stuttgart, ORF di Innsbruck, SMC Lausanne, Festival MusicAperta di Winterthur, Teatro Forteza di Maiorca, LACMA di Los Angeles, Chelsea Music Festival, Istituto Italiano di Cultura di Tokyo. La prima produzione discografica *Antiterra* di Stefano Gervasoni (Aeon) è stata premiata nel 2009 dall'Accademia Charles Cros con il riconoscimento 'Coup de coeur – musique contemporaine'. Si ricordano le registrazioni monografiche dedicate a Sylvano Bussotti (Stradivarius), *Almost Pure* di Marco Momi (Stradivarius), *Dulle griet* di Giovanni Verrando (Aeon) ed *Etheric Blueprint* con musiche di Misato Mochizuki (Neos). Dal 2008 gli archi di mdi fanno parte di RepertorioZero, progetto interamente dedicato alla performance su strumenti elettrici o amplificati, premiato nel 2011 con il Leone d'Argento alla Biennale di Venezia con la seguente motivazione: «per la propria ricerca innovativa – nel modo di lavorare con la musica d'oggi – che vuole andare oltre l'esperienza delle avanguardie tradizionali, che si confronta con un repertorio tutto da costruire e con la necessità di trovare soluzioni alle numerose variabili presenti nella musica contemporanea.» Dal 2012 al 2017 mdi ensemble, con il sostegno di Fondazione Cariplo, è *artist in residence* a Milano Musica – Associazione per la musica contemporanea.



16

sabato 14 novembre 2015, ore 20:30
Teatro Elfo Puccini. Sala Shakespeare

Arditti Quartet
Irvine Arditti, violino
Ashot Sarkissjan, violino
Ralf Ehlers, viola
Lucas Fels, violoncello

Luciano Berio (1925 – 2003)
Quartetto (1955). 7'

Bruno Maderna (1920 – 1973)
Cadenza da *Amanda* (1966). 7'
per violino e tre archi

Luciano Berio
Sincronie (1963/64). 15'

*

Franco Donatoni (1927 – 2000)
La souris sans sourire (1988). 17'
per quartetto d'archi

Harrison Birtwistle (1934)
Quartetto n. 3.
The Silk House Sequences (2015). 20'

Commissione di Wigmore Hall,
con il sostegno di André Hoffmann,
presidente Fondation Hoffmann, Milano Musica,
Huddersfield Contemporary Music Festival,
Philharmonie de Paris, Westdeutscher Rundfunk
e Quartetto Arditti, con il sostegno
di Ernst von Siemens Musikstiftung
Prima esecuzione italiana

In collaborazione con RAI-RadioTre
(Trasmissione in differita)

in collaborazione con

con il sostegno di

Harrison Birtwistle.
Foto Hanya Chlala

TEATRO
elfo
puccini


VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia

INTESA  SANPAOLO

Per i compositori attivi nella seconda metà del secolo scorso il dialogo con la musica del passato è stato tanto inevitabile quanto necessario. Il loro impegno nell'elaborare e portare a nuovi esiti il linguaggio della Seconda Scuola di Vienna si è innestato sulla consapevolezza di far parte di un *continuum* storico che era erroneo, se non addirittura impossibile, eludere. Era condivisa l'opinione che il nuovo poteva e doveva essere creato anche a partire da una riflessione su ciò che era stato codificato dai compositori delle epoche precedenti; l'adattamento di forme, tecniche e generi tradizionali alle istanze del linguaggio seriale e ai procedimenti aleatori rappresentava una tappa imprescindibile di questo processo. Un'operazione emblematica in tal senso è stata realizzata da Bruno Maderna con la propria *Serenata VI* del 1966, intitolata *Amanda*. Il suo carattere, precisa Maderna, «è quello di una serenata, ed impiega forme aperte, con una percentuale di improvvisazione, e forme chiuse che arieggiano [...] a mandolinata. I due aspetti formali di cui sopra si oppongono, si appaiano, si contrastano obbedendo più all'estro del momento che ad un piano pre-stabilito [...]».¹ Non si trattava di un recupero parodistico della serenata, ma di un intreccio tra antico e moderno, leggibile nella *Cadenza* per violino e tre archi che Maderna scrive per *Amanda*. Essa ha avvio con un assolo del primo violino, in cui passaggi rapidi e irregolari o con suoni martellati inframmezzano sezioni cantabili. All'interno di queste ultime, soprattutto in fase finale, si riconoscono figure incentrate su tre note separate da intervalli di seconda o terza maggiore/minore e seconda minore o maggiore (anche permutati e in inversione); gli stessi intervalli spesso caratterizzano le conclusioni degli inserti solistici degli altri tre strumenti che, aggiungendosi al violino, trasformano in quartetto l'episodio violinistico iniziale. Di quell'assolo permangono nel resto della *Cadenza* l'alternanza tra momenti lirici, virtuosistici e, tipico di questa formazione cameristica, contrappuntistici.

Maderna è stato tra i principali artefici di quella delicata conciliazione tra passato e presente perseguita dagli autori del secondo Novecento. Al contempo, egli ha svolto un ruolo centrale nell'avvicinare ai procedimenti seriali alcuni suoi contemporanei, primo fra tutti Luciano Berio, che proprio all'amico veneziano dedicò nel 1956 il proprio *Quartetto* (ricambiando il medesimo gesto che Maderna aveva compiuto l'anno precedente, dedicandogli il *Quartetto per archi in due tempi*). Nel brano di Berio manca la tradizionale successione in quattro tempi: essa cede il posto a un unico movimento articolato in più eventi costruiti a partire da una costante riorganizzazione diastematica e ritmica della serie. La loro differenziazione è dovuta a una diversa distribuzione di livelli dinamici, modi di attacco e figure (in particolare suoni ribattuti, note prolungate, frammenti melodici costituiti da ampi salti); il prevalere di alcuni di essi consente di riconoscere gli eventi, i cui confini sono individuabili anche grazie alla collocazione di una o due note isolate suonate in piano o decrescendo, seguite da brevi pause, che indicano l'estinzione di un evento.

La combinazione dei timbri e dei modi di attacco dei quattro strumenti per determinare la strutturazione del brano è un esempio di come Berio si accosti in modo nuovo al genere quartettistico; ancor più sperimentali, anche in rapporto al proprio brano del 1956, sono le soluzioni adottate in *Sincronie* (1963-64). Al trattamento polifonico delle quattro voci, da sempre cifra stilistica dei quartetti, subentra un massiccio impiego omofonico dell'ensemble; la preponderante scrittura puntuale a partire dalla serie cede il posto a una quasi costante disposizione delle note in aggregati verticali. Gli strumenti ora si muovono prevalentemente in modo simultaneo o, come precisa Berio, scandiscono 'eventi sincronici' e, con i loro timbri, trasformano le successioni di blocchi armonici che ricorrono nel brano.² Tra questi blocchi affiorano figure che, oltre a interrompere il fitto tessuto armonico di *Sincronie*, si ripresentano

a distanza, permettendo di cogliere rimandi tra momenti lontani; analogamente al *Quartetto* del 1956, esse segnalano in modo inequivocabile la conclusione di alcuni episodi.

Anche la nuova modalità con cui le figure vengono adottate in contesti seriali e post-seriali è da intendere come la nuova declinazione di un fenomeno ampiamente diffuso nella musica del passato, in particolare nel Rinascimento e nel Barocco. Le figure non sono più identificabili con unità sintattiche capaci di connotare le sezioni di un brano in quanto convenzionalmente associate a un preciso affetto; piuttosto, esse divengono elementi privi di una struttura stabile che consentirebbe un loro sviluppo – un'operazione, questa, che indurrebbe a stabilire un'analogia tra figura e tema. La figura è un'entità sottoposta a inversioni, permutazioni, combinazioni con figure attigue, ed è introdotta al fine di perturbare una situazione sonora stabile, ovvero «vivificare la composizione».³ Questa concezione della figura si sviluppa parallelamente a un pensiero formale altrettanto nuovo, non più incentrato sulla temporalità lineare e sul rapporto causale tra gli eventi, bensì sul susseguirsi di sezioni chiuse, affiancate anche senza soluzione di continuità: ciò è quanto si verifica nel quartetto di Franco Donatoni *La souris sans sourire* (1988). Il titolo racchiude la chiave per accedere ai presupposti che hanno guidato il compositore nel definire il suo decorso formale: esso è basato sull'accostamento di quindici sezioni contrastanti, definite da Donatoni pannelli, nettamente separati da pause o intere battute silenziose. Il compositore confessa di aver tratto ispirazione da un personaggio di *Alice nel paese delle meraviglie*: il gatto «che scompare ma di cui resta il sorriso [...] il topo che viene cacciato e mangiato dal gatto non sorride affatto e quindi è un topo senza sorriso, un 'Souris sans sourire'».⁴ L'ideazione di una storia che ha come protagonisti i due animali è servita a Donatoni per rendere «i pannelli di cui si compone il pezzo

[analoghi a] situazioni mimiche [...] quel gioco di immagini si riverbera sulla partitura conferendole un ritmo spigliato e frettoloso da cartoni animati».⁵ Partendo da presupposti poetici differenti, all'accostamento di sezioni contrastanti si richiama anche Harrison Birtwistle. Riacciandosi a forme musicali note, nel quartetto *Nine Movements for Strings Quartet* (1991-96) egli si spinge per esempio ad alternare cinque libere *Fantasie* e quattro episodi la cui scrittura, affine a quella delle fughe, è responsabile del loro carattere 'statico', marmoreo, quasi fossero dei fregi – *Friezes*, oltre al nome dato loro da Birtwistle, è del resto un concetto emblematico della sua tecnica compositiva, che talvolta prevede il susseguirsi di «blocchi di materiale musicale [...] che possono ritornare in varie fattezze», come i fregi visibili sulle costruzioni dell'antica Grecia.⁶ Un principio analogo si ritrova nel suo ultimo quartetto, *The Silk House Sequences* (2015), con il quale Birtwistle si richiama a *The Silk House Tattoo*, un brano del 1998 per due trombe e percussioni. La rilettura, questa volta, è di un episodio della propria storia compositiva: si tratta di un processo altrettanto frequente quanto essenziale per elaborare la personale poetica, con il quale ogni compositore, in modi diversi, è costantemente chiamato a confrontarsi.

Angela Carone

1) *Amanda, Serenata VI*, in *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, Milano 1985, p. 263 (cit. dal testo di Maderna per il programma di sala della prima esecuzione del brano, avvenuta il 25 ottobre 1966 nell'Auditorium Rai di Napoli).

2) C. Seither, *Dissoziation als Prozeß. Sincronie for String Quartet von Luciano Berio*, Kassel 2000, p. 86 (orig. in inglese).

3) G. Borio, *La poetica della figura nella recente produzione di Donatoni*, in *Donatoni*, a cura di E. Restagno, Torino 1990, pp. 224-236: 226.

4) *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Donatoni* cit., pp. 3-74: 68.

5) *Ivi*.

6) R. Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge 2000, p. 152 (orig. in inglese).

Arditti Quartet

Il Quartetto Arditti gode di fama mondiale grazie alle sue raffinate interpretazioni di musica contemporanea e del XX secolo. Centinaia di quartetti sono stati composti per l'ensemble fin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1974, per volere del violinista Irvine Arditti. Sono opere che hanno lasciato un segno nel repertorio del secolo scorso e hanno assicurato al Quartetto Arditti un posto nella storia della musica. Prime mondiali di quartetti firmati da compositori come Adès, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Cage, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Xenakis e molti altri, mostrano quanto ampia sia l'indagine musicale nel repertorio del Quartetto Arditti. L'ensemble ritiene che una stretta collaborazione con i compositori sia vitale per il processo di interpretazione della

musica moderna e quindi cerca sempre di lavorare insieme a ciascun compositore di cui esegue le musiche. L'impegno dei quattro musicisti in campo educativo è dimostrato dalle frequenti masterclass e dai laboratori a favore di giovani interpreti e compositori di ogni parte del mondo. Dal 1982 al 1996 i membri del Quartetto sono stati 'Resident string tutors' ai Corsi Estivi per la Nuova Musica di Darmstadt. L'estesa discografia del Quartetto Arditti annovera più di duecento CD, dei quali 42 realizzati per l'etichetta francese Naïve Montaigne. La collezione si pone come un punto di riferimento, con le sue numerose opere di compositori contemporanei registrate in loro presenza, e la prima integrale digitale della musica per archi della Seconda Scuola di Vienna. Il Quartetto Arditti ha registrato per più di altre venti etichette e, nell'insieme, questa collezione discografica rappresenta la più estesa letteratura per quartetto disponibile negli ultimi quarant'anni.

Vi si trovano le integrali dei quartetti di Cage, Berio, Carter, Nono, Rihm e Xenakis, così come una registrazione dello spettacolare *Helicopter Quartet* di Stockhausen.

In trent'anni di carriera, l'ensemble ha ricevuto diversi riconoscimenti. Ha vinto più di una volta il Deutsche Schallplatten Preis; in Gran Bretagna ha ricevuto il Gramophone Award per la migliore registrazione di musica da camera contemporanea nel 1999 (Elliott Carter) e nel 2002 (Harrison Birtwistle). Nel 2004, la francese Académie Charles Cros gli ha conferito il Coup de Coeur per il contributo eccezionale alla diffusione della musica d'oggi. Nel 1999 il Quartetto Arditti è stato onorato del prestigioso Ernst von Siemens Musikpreis alla carriera, unico ensemble ad aver finora ricevuto questo riconoscimento. Gli archivi completi del Quartetto sono riuniti nella Fondazione Sacher di Basilea.

Approfondimenti e variazioni



Omaggio a Maderna al Museo del Novecento

a cura di **NoMus**

in collaborazione con
Museo del Novecento
e Milano Musica

domenica 4 ottobre 2015, ore 18

Sala Rampa

**Inaugurazione della mostra
'Omaggio a Maderna'**

martedì 6 ottobre 2015, ore 17:30

Sala Conferenze

Incontro con Carlo Boccadoro
sull'opera di Bruno Maderna.

Anni '40 | primi '50

martedì 13 ottobre 2015, ore 17:30

Sala Conferenze

Incontro con Carlo Boccadoro
sull'opera di Bruno Maderna.

Darmstadt, anni '50 | '60

martedì 3 novembre 2015, ore 17:30

Sala Conferenze

Incontro con Carlo Boccadoro
sull'opera di Bruno Maderna.

Anni '60 | '70 ultimo periodo

martedì 10 novembre 2015, ore 16:30

Sala Conferenze

Omaggio a Gentilucci (1939 – 1989)

Incontro con Carlo Boccadoro
e Anna Maria Morazzoni
sull'opera di Armando Gentilucci

con la gentile partecipazione
della flautista Paola Fre

Armando Gentilucci, *In acque solitarie*
(*Una glossa in margine a Moby Dick*)
per flauto (1986). 9'

in collaborazione con

Fondazione Sergio Dragoni

Fondo Armando Gentilucci nell'ambito
del progetto *Il tempo sullo sfondo.*

Il pensiero e le opere di Armando Gentilucci

in ricordo di Luciana Pestalozza

Maddalena Novati

Ricordare e onorare Bruno Maderna per NoMus, associazione che si occupa di studi e ricerche sulla musica del XX secolo, è quantomeno doveroso oltre che entusiasmante.

Doveroso perché senza Maderna non ci sarebbe stata gran parte della musica moderna, entusiasmante perché i materiali sono talmente vari ed affascinanti che è semplicemente un piacere fare ricerca su di essi. Ecco allora la serie di iniziative che NoMus propone, in collaborazione con il Museo del Novecento e Milano Musica attorno alla figura del Maestro: una piccola mostra in Sala Rampa presso il Museo del Novecento che si inaugura il 4 ottobre alle 18 e termina a metà gennaio 2016; una serie di tre incontri presso la Sala Conferenze del Museo del Novecento condotti da Carlo Boccadoro che illustrano attraverso esempi ed ascolti le partiture più interessanti a partire dagli anni '40, due giornate di proiezioni presso le Gallerie d'Italia.

Partiamo da queste ultime. Luciano Chailly presenta Maderna in una puntata della serie *Musicisti italiani del dopoguerra* prodotta e messa in onda dalla Rai fra il 1975 e il 1976. Ventidue puntate ognuna dedicata a figure emblematiche del panorama musicale italiano come Bussotti, Manzoni, Negri, Corghi, Fellegara, Paccagnini, Canino e appunto Maderna. Il profilo dedicato a Maderna include, dopo una breve introduzione dello stesso Chailly, un'intervista a Maurice Béjart, un ricordo di Karlheinz Stockhausen e una preziosa testimonianza di Luciano Berio, legato a Bruno da profonda amicizia oltre che da fecondi rapporti di lavoro. Ricordiamo fra l'altro che furono i creatori e fondatori dello Studio di Fonologia Musicale di Milano della Rai nel 1955. Segue l'intera esecuzione del *Concerto per oboe e orchestra* che vede Han de Vries come solista all'oboe e Bruno Maderna nella veste di compositore e direttore d'orchestra.

L'altro video Rai dal titolo *Un'ora con Bruno Maderna* (1971) fa parte della serie *Incontri Musicali* a cura di Gastone Favero e declina invece la vita, le opere, l'estetica e soprattutto l'etica di Maderna. Immagini della vita familiare (la casa di Verona, la moglie, le figlie, la casa di Darmstadt, i soggiorni di lavoro a Venezia per la Biennale Musica) si intercalano con le umoristiche prove a Venezia del suo *Concerto per violino e orchestra* o con le immagini del lavoro in Fonologia alla Rai di Milano insieme al tecnico e grande amico Marino Zuccheri. Ma soprattutto nelle sue parole scopriamo la grandezza della sua prassi musicale, delle sue ragioni poetiche, delle sue scelte estetiche.

Maderna in quanto grande interprete è inoltre al centro della preziosa versione televisiva del *Wozzeck* di Alban Berg per la regia di Joachim Hess, che diresse nel 1970 con i Philharmoniker Hamburg. La proiezione dialoga idealmente con il *Wozzeck* diretto da Ingo Metzmacher in scena in questo periodo al Teatro alla Scala.

Altri stralci video estrapolati dai documentari Rai sono stati utilizzati per comporre invece il breve documentario che NoMus ha voluto dedicare a Maderna e che è proiettato a ciclo continuo presso la Sala Rampa del Museo del Novecento per l'intero periodo della mostra. In quella sede lo vediamo dirigere non solo le sue composizioni ma anche brani di Stravinskij e di altri autori mentre alle pareti sono esposte locandine provenienti dall'Archivio del Teatro alla Scala, dalla Società Umanitaria e riproduzioni di pagine delle sue più belle partiture provenienti dall'Archivio Ricordi.

L'incontro di analisi e approfondimento sull'opera di Armando Gentilucci è l'occasione di riscoprire alcuni lati della sua opera compositiva attraverso l'analisi di alcune partiture e la proiezione di filmati inediti depositati presso RaiTeche (ad esempio il suo lavoro presso lo Studio di Fonologia Musicale di Milano della Rai).

Carlo Boccadoro

Cercando su Internet si trova un filmato del 1966 dove Bruno Maderna prova uno dei capolavori di Edgar Varèse, *Deserts*.

Osservare la cura meticolosa con cui Maderna mette in luce ogni dettaglio di questa complessa partitura è un'esperienza affascinante.

Maderna è spietato con i suoi musicisti nel richiedere un'assoluta precisione ritmica e un controllo totale di colori e dinamiche, intervenendo spesso anche nella scelta delle bacchette per i percussionisti o sui modi di produzione del suono di archi, arpa e ottoni.

In quel periodo storico le esecuzioni di musica moderna non brillavano certo per precisione o accuratezza nei confronti di quel che i compositori scrivevano (numerose registrazioni purtroppo possono confermarlo) e figure come Hermann Scherchen, Pierre Boulez, Ernest Bour e lo stesso Maderna, che si opponevano con forza a questa sciatteria esecutiva nei confronti delle partiture contemporanee, erano rarissime eccezioni.

Allo stesso tempo, nel modo di far musica di Maderna, si nota un atteggiamento che lo poneva a parte di tutti i suoi contemporanei: il divertimento, la gioia di far musica, che non è affatto disgiunta dalla serietà di approccio, anzi ne è parte integrante. Nulla era più lontano da lui di certi atteggiamenti da santone/guru che si potevano riscontrare in autori come Stockhausen e, in parte, Messiaen. Il suo carisma era talmente naturale da convincere chiunque delle sue idee interpretative senza bisogno di alcuna forzatura.

La stessa sincerità e spontaneità si ritrova nelle sue partiture, che non arretrano di fronte a nessuna delle sfide che la modernità ha posto ai musicisti della generazione post-bellica (dal serialismo integrale all'alea) ma nello stesso tempo parlano di queste sfide con una naturalezza che era sconosciuta a troppi protagonisti musicali di quel periodo. Sia nelle opere giovanili, ancora influenzate da Bartók e da venature quasi classiche (pensiamo al *Requiem*) sia in quelle della maturità (con la straordinaria fioritura di capolavori degli ultimi cinque anni di attività) Maderna non perde mai di vista l'elemento *umano* del fare musica. L'espressività delle sue partiture, il lirismo spesso struggente che le attraversa, la comunicatività immediata che riescono a raggiungere ad ascoltatori di ogni estrazione, sono la testimonianza di quella 'grandezza colossale' di cui parlava Massimo Mila a proposito di *Quadrivium*.

Luciano Berio ha detto che Maderna era uno dei pochi compositori ad avere 'il senso della Storia' e lui stesso, in una celebre intervista a Leonardo Pinzauti, dichiarava: «non ho problemi con la Storia»; le sue splendide trascrizioni di partiture del passato, da Vivaldi all'*Orfeo* di Monteverdi, da Gabrieli alla musica elisabettiana, dimostrano una dimestichezza con la tradizione che viene sempre vista come parte integrante della modernità, senza velleitarie idee di *Tabula Rasa* o fratture impossibili con gli autori che ci hanno preceduto. La Musica scorre come un fiume tranquillo lungo il quale si incontrano Bach, Brahms, Scarlatti, Stravinskij, la Seconda scuola di Vienna, Mahler e tanti altri autori sino a giungere a lui stesso e ai suoi contemporanei (per i quali si è speso con una generosità e un'energia che non hanno pari tra i musicisti di quegli anni).

Mettersi sempre al servizio della musica con curiosità e senza il paraocchi delle ideologie, questa la grandissima lezione che Maderna ci consegna oggi. Il relativo disinteresse che le sue ultime partiture incontrarono al momento della loro nascita è oggi stato ampiamente vendicato dall'importanza storica che esse hanno raggiunto attraverso i decenni.

Diverse partiture che erano il *dernier cri* ai Festival di Royan e Donaueschingen in passato, oggi sono tristemente invecchiate, ma i capolavori di Maderna, da *Aura* a *Grande Aulodia*, dal *Venetian Journal* e *Biogramma* a *Hyperion* passando per il *Concerto per violino* fino ad arrivare al *Satyricon* (con cui Maderna anticipava di oltre un ventennio i collages linguistici del post-moderno) risuonano oggi più vitali che mai, in grado di parlare a musicisti che hanno sessant'anni così come a quelli che ne hanno venti, al di là di ogni barriera generazionale.

In questi incontri al Museo del Novecento si cercherà di fornire una rapida panoramica della multiforme attività di Maderna, anche attraverso ascolti di registrazioni e, per chi lo desidera, la possibilità di osservare alcune partiture.

I ORCHESTRA D'ARCHI

1 *DALL'ATTACCO INIZIARE E PROSEGUIRE AD LIBITUM*

VIOLINI 1-6

VIOLE 1-3

CELLI 1-3

II ORCHESTRA D'ARCHI (ECO)

4 VIOLINI 1-6, 7-12

5 VIOLE 1-3, 4-6

6 CELLI 1-3, 4-6



Maderna su due dimensioni
Documentari e video storici
alle Gallerie d'Italia - Piazza Scala

in collaborazione con
 Gallerie d'Italia - Piazza Scala
 e **NoMus**

sabato 10 ottobre 2015
 Sala Didattica

ore 15
Wozzeck di Alban Berg (106' ca.)
 tratto dal dramma teatrale di Georg Büchner

Produzione video con la regia di Joachim Hess
 Direzione artistica di Rolf Liebermann
 Philharmoniker Hamburg
 Chor der Hamburgischen Staatsoper
 Bruno Maderna, direttore

Wozzeck	Toni Blankenheim
Tambourmajor	Richard Cassily
Andres	Peter Haage
Hauptmann	Gerhard Unger
Doktor	Hans Sotin
1° Handwerksbursch	Kurt Moll
2° Handwerksbursch	Franz Grundheber
Der Narr	Kurt Marschner
Marie	Sena Jurinac
Margaret	Elisabeth Steiner
Il bambino di Marie	Martina Schumacher

ore 17
Profili di compositori
 Bruno Maderna presentato da Luciano Chailly
 Teche Rai (28')

Un'ora con Maderna
 Teche Rai (60' ca.)

sabato 31 ottobre 2015
 Sala Didattica

ore 15
Profili di compositori
 Bruno Maderna presentato da Luciano Chailly
 Teche Rai (28')

Un'ora con Maderna
 Teche Rai (60' ca.)

ore 17
Wozzeck di Alban Berg (106' ca.)
 tratto dal dramma teatrale di Georg Büchner

Produzione video con la regia di Joachim Hess
 Direzione artistica di Rolf Liebermann
 Philharmoniker Hamburg
 Chor der Hamburgischen Staatsoper
 Bruno Maderna, direttore

Bruno Maderna,
Concerto per violino
 e orchestra, p. 18
 © Casa Ricordi,
 per gentile concessione



San Fedele Musica stagione 2015/2016 Doppio ritratto Bach – Scarlatti

lunedì 5 ottobre 2015, ore 21

Auditorium San Fedele

Chaconne Perspective

Prima esecuzione assoluta

Jean Rondeau, clavicembalo
Francesco Zago, chitarra elettrica & acusmonium
Giovanni Cospito, regia acusmatica

Musiche di Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach,
creazione di Mattia Clera

Concerto di apertura del ciclo Bach-Scarlatti con Jean Rondeau, giovanissima rivelazione internazionale del clavicembalo, e Francesco Zago alla chitarra elettrica, il cui suono verrà spazializzato dall'acusmonium. Si inizia con un recital clavicembalistico per ascoltare, in veste filologica, alcune opere significative dell'arte tastieristica dei due compositori del Settecento. Un dovuto ritorno alle fonti, però con un centro focale attorno alla *Ciaccona in re minore* per violino di J.S. Bach. L'opera verrà eseguita prima nella versione per clavicembalo arrangiata da Jean Rondeau sulla scia di Brahms, e, nella seconda parte della serata, in una rielaborazione per chitarra elettrica, live electronics e diffusione acusmatica di Francesco Zago. Quindi, la *Ciaccona* farà da ponte tra il passato e il presente, per le sue caratteristiche formali-espressive: il contrasto essenziale tra maggiore e minore, il suo minimalismo efficace e virtuoso e l'impatto sul piano degli 'affetti' e del 'sentire'.



lunedì 9 novembre 2015, ore 21

Auditorium San Fedele

Sonate di Scarlatti e risonanze contemporanee

Prima esecuzione assoluta

Alfonso Alberti, pianoforte
Giovanni Cospito, pedagogical advisor e regia elettronica*

Musiche di Domenico Scarlatti
e creazioni di Mattia Clera, Simone Corti,
Juan De Dios Magdaleno, Caterina Di Cecca,
Michele Foresi, Matteo Giuliani*,
Emanuele Palumbo, Silvia Pepe*

Otto Sonate di Scarlatti, tra le meno conosciute ma tra le più belle e rappresentative dell'immensa arte tastieristica del compositore napoletano, sono state scelte come punto di partenza per una drammatizzazione musicale inedita in cui a ogni sonata corrisponderà un'anticipazione o una risonanza ed evocazione acustica ed elettronica composte dagli otto finalisti del Premio San Fedele 2015, dedicato appunto ai due grandi maestri del Settecento.

La modernità del linguaggio di Scarlatti a confronto con otto soluzioni compositive contemporanee. L'esecuzione delle Sonate al pianoforte comporta già la trasposizione in un altro mondo acustico delle sonorità originali per clavicembalo. I finalisti del Premio San Fedele continueranno questo processo di estensione acustica (preparazioni del pianoforte, effetti vari ed elettronica), al contempo servendosi di procedure formali che riprendono gesti, pigli, tratti irrinunciabili del genio scarlattiano. Ma il principio di riconoscibilità tra modello e risonanza non sempre è scontato. Sarà invece garantita l'esperienza di viaggio musicale in cui presente e passato si incroceranno.

Indice

- 12 *24° Festival di Milano Musica*
di Cecilia Balestra
- 15 *Nota su Bruno Maderna*
di Marco Mazzolini
- 17 **Programma generale**
- 29 *Con Bruno Maderna, per un umanesimo possibile*
di Susanna Pasticcini
- 37 **Anteprima**
Fresco di Luca Francesconi
- 41 **Concerto n. 1**
Testo di Paolo Petazzi
- 51 **Spettacolo n. 2**
Testi di Maud Le Pladec, Gilles Amalvi
- 57 **Concerto n. 3**
Testo di Mauro Bonifacio
- 63 **Concerto n. 4**
Testi di Cesare Fertonani, Claudio Ambrosini
- 69 **Concerti n. 5 e n. 6**
Testo di Giorgio Netti
- 73 **Concerto n. 7**
Testi di Nicolò Palazzetti, Stefano Gervasoni
- 79 **Concerti n. 8 e n. 9**
Testo di Marilena Laterza
- 85 **Concerto n. 10**
Testo di Giorgio Pestelli
- 91 **Concerto n. 11**
Testo di Cesare Fertonani
- 99 **Concerto n. 12**
Testo di Peter O'Hagan
- 105 **Spettacolo n. 13**
Testi di Francesco Filidei, Stefano Busellato, Antoine Gindt
Libretto di *Giordano Bruno* da pag. 112
- 129 **Concerto n. 14**
Testo a cura di mdi ensemble
- 131 **Concerto n. 15**
Testi di Clara Iannotta, Luca Valli, Aureliano Cattaneo, Pierluigi Billone
- 137 **Concerto n. 16**
Testo di Angela Carone
- 141 **Approfondimenti e variazioni**
Testi di Maddalena Novati, Carlo Boccadoro

FILANTROPIA. CHE PASSIONE!

Scopri le attività 2015.
www.fondazionecriplo.it



Filantropia significa sostenere con passione un progetto.

Farlo crescere robusto fino a quando darà i suoi frutti per il bene di tutti. I filantropi moderni non sono un bancomat, ma organizzazioni fatte di uomini e donne competenti con una visione che guarda al futuro e all'innovazione sociale.

Fondazione Cariplo fa filantropia, da oltre vent'anni.

Abbiamo la passione per l'arte, la cultura, la ricerca scientifica, il sociale e l'ambiente e siamo sempre più concentrati sul sostegno ai giovani, sul welfare di comunità e sul benessere delle persone.

Sempre insieme alle organizzazioni non profit. Sempre sul territorio.



PROGETTO MUSICA

10ª EDIZIONE
GIUGNO 2016

FABIO VACCHI
LUOGHI IMMAGINARI
Ciclo cameristico per nove strumenti

FRANCESCO FOURNIER
NUOVA COMMISSIONE
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE
Breve opera da camera per soprano, baritono e ensemble

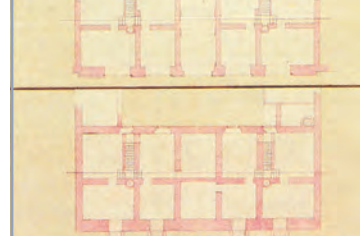
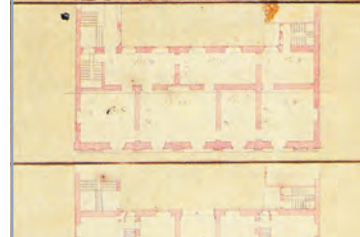
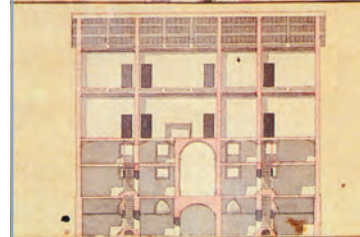
ORAZIO SCIORTINO
NUOVA COMMISSIONE
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE
Breve opera da camera per soprano, baritono e ensemble

ENSEMBLE SENTIERI SELVAGGI
CARLO BOCCADORO
Direttore

DANIELE ABBADO
IN COLLABORAZIONE CON LA SEZIONE ARTI VISIVE DELLA FONDAZIONE
LABORATORIO FINALIZZATO ALLA REALIZZAZIONE
DI DUE PROGETTI DI TEATRO MUSICALE DA CAMERA



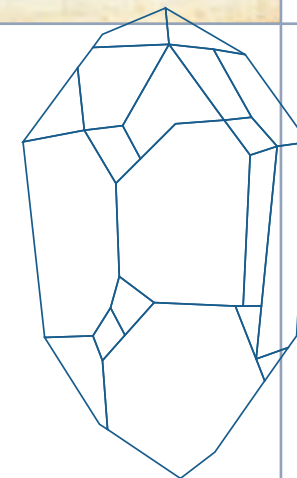
Investire in iniziative progettuali per contribuire a migliorare la qualità della vita



*L*a Fondazione Banca del Monte di Lombardia è una Fondazione di origine bancaria, sorta nel luglio 1992 a seguito dello scorporo dell'attività bancaria conferita nella "Banca del Monte di Lombardia S.p.A.". La Fondazione eroga contributi esclusivamente a favore di enti pubblici ed enti privati, senza scopo di lucro e sul territorio lombardo, che perseguono un interesse pubblico, sostenendo iniziative e progetti inerenti i settori del Volontariato, della Filantropia e Beneficenza, dell'Educazione Istruzione e Formazione, dello Sviluppo Locale ed Edilizia Popolare Locale, dell'Arte Attività e Beni Culturali, nonché della Ricerca Scientifica e Tecnologica, della Protezione e Qualità Ambientale, e della Salute Pubblica Medicina Preventiva e Riabilitativa. Perseguendo esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico opera con la funzione, diretta o mediata, di far crescere la società civile, di prevenire, correggere e migliorare aspetti specifici della realtà sociale, di affrontare bisogni emergenti della vita comunitaria.



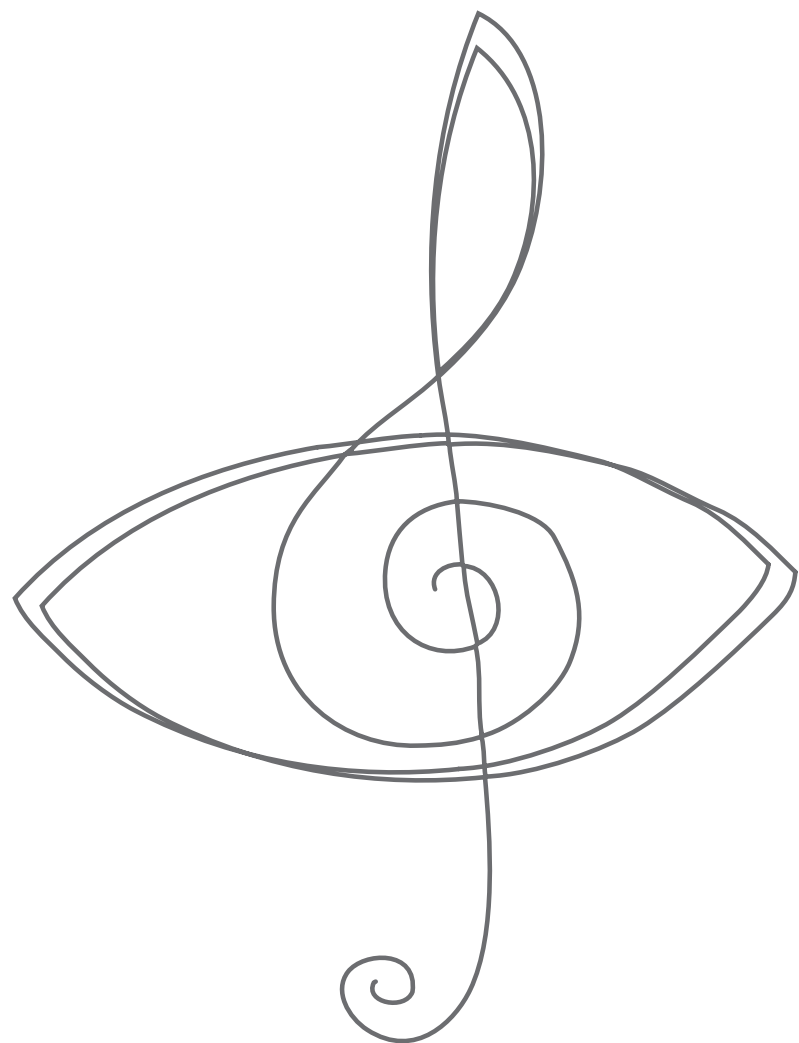
Prospetto interno della corte. Dell'Al. Sig. Cavaliere D. Alphonse Branciforte



Aldo Poli
Presidente della
Fondazione
Banca del Monte
di Lombardia

 FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA

CLASSICA HD.
LA GRANDE MUSICA IN ALTA DEFINIZIONE.



Musica per i tuoi occhi.

Scopri l'unico canale televisivo dedicato alla grande musica, in Alta Definizione. Classica HD ti offre 24 ore al giorno di opera lirica, musica sinfonica e dirette esclusive dai teatri più prestigiosi del mondo. E ancora: balletto, musica da camera, danza, musica contemporanea, documentari, jazz e filmati d'archivio. Classica HD è in esclusiva per tutti i clienti Sky con l'opzione HD attiva: per vivere da casa tua l'emozione e la magia dello spettacolo in Alta Definizione. Vedrai cosa senti.



www.mondoclassica.it



Un'operazione



Con il sostegno



Sponsor



Vettore ufficiale



facebook.com/IFItalia twitter.com/IF_Italia #laFranciainScena

il mensile della grande musica

Amadeus

un'emozione
da leggere
e ascoltare



ABBONATI
O REGALA
UN ABBONAMENTO



collegati al sito www.amadeusonline.net/abbonamento



FILARMONICA DELLA SCALA

STAGIONE DI CONCERTI 2015/2016 TEATRO ALLA SCALA

Lunedì 9 novembre
Riccardo Chailly
Julian Rachlin, violino
Maderna | Stravinskij |
Rachmaninov

Lunedì 18 gennaio
Ottavio Dantone
Roberta Invernizzi,
mezzosoprano
Delphine Galou, contralto
Pergolesi | Porpora | Stravinskij

Lunedì 8 febbraio 2016
Jakub Hrůša
Marc-André Hamelin,
pianoforte
Brahms | Dvořák

Lunedì 15 febbraio 2016
Daniel Harding
Leonidas Kavakos, violino
Bartok | J. Strauss | R. Strauss

Lunedì 7 marzo 2016
Daniele Gatti
Schönberg | R. Strauss | Wagner

Lunedì 14 marzo 2016
Budapest Festival Orchestra
Chor des Bayerischen
Rundfunks
Coro voci bianche della
Accademia Teatro alla Scala
Ivan Fischer
Gerhild Romberger, contralto
Mahler

Lunedì 11 aprile 2016
Fabio Luisi
Sergej Krylov, violino
Panfili | Paganini | R. Strauss

Lunedì 18 aprile 2016
Myung-Whun Chung
Mozart | Mahler

Lunedì 9 maggio 2016
Edward Gardner
Alice Coote, mezzosoprano
Debussy | Berlioz | Elgar

Domenica 16 ottobre 2016
Christoph Eschenbach
Sol Gabetta, violoncello
Elgar | Mahler

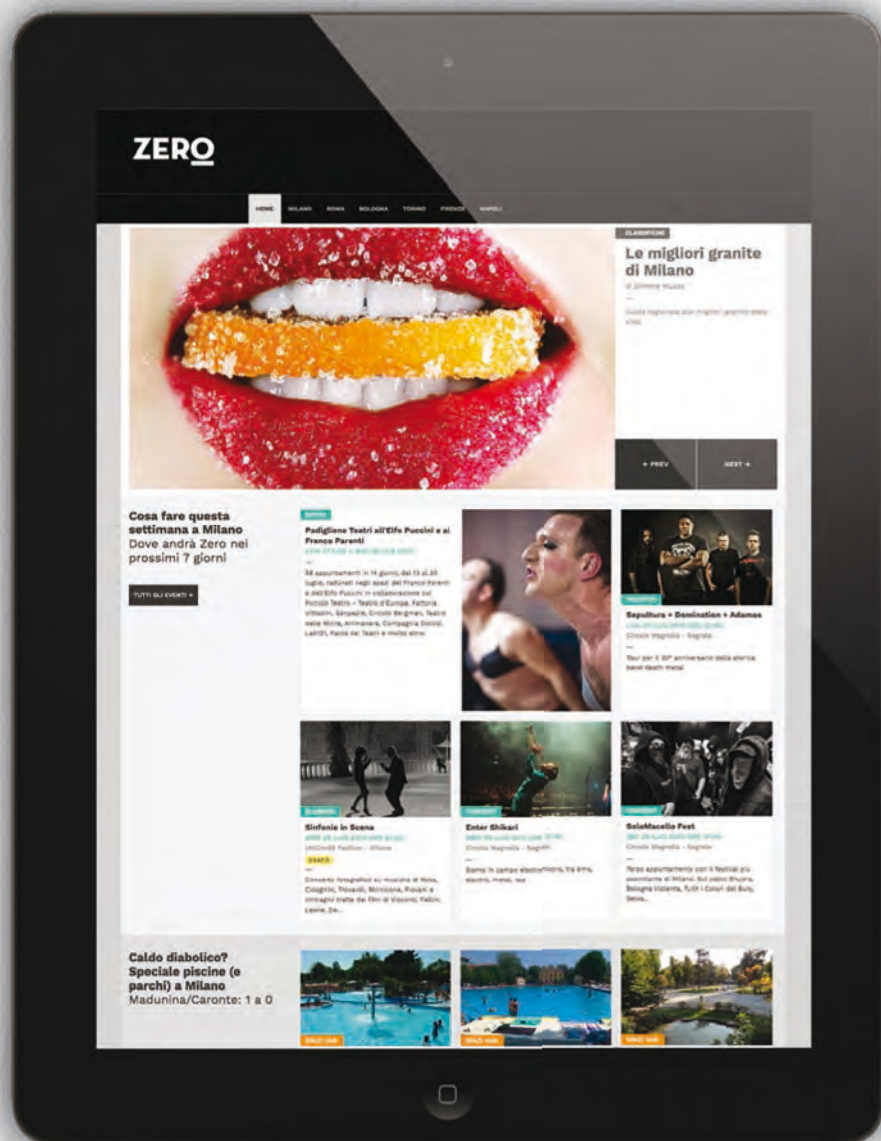
MAIN PARTNER



Per informazioni e abbonamenti:
biglietteria@filarmonica.it - 02 72023671
www.filarmonica.it

ZERO.EU

Il sito che risponde alle più antiche questioni sull'umanità.
Chi siamo? Dove andiamo? Quanto costa?



piacici su
[facebook.com/
www.zero.eu](https://www.facebook.com/www.zero.eu)



seguici su
[twitter
@zero_eu](https://twitter.com/@zero_eu)



seguici su
[instagram
@zero_eu](https://www.instagram.com/@zero_eu)

#divertirsiègiusto

24° FESTIVAL DI MILANO MUSICA PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2015



Bruno Maderna e l'umanesimo possibile

*Concerto per due pianoforti e strumenti
Serenata n. 2
Quartetto per archi in due tempi
Cadenza da "Dimensioni III"
Musica su due dimensioni
Widmung
Cadenza da "Amanda"*



Stefano Gervasoni
Clamour
Terzo quartetto per archi
Auditorium San Fedele
venerdì 23 ottobre



Caterina Di Cecca
Oscuro pintado
per otto strumenti
Auditorium San Fedele
mercoledì 28 ottobre



Aureliano Cattaneo
Insieme
per flauto, clarinetto, violino,
viola, violoncello e pianoforte
Teatro Elfo Puccini
venerdì 13 novembre



Luciano Berio
Quartetto
per archi
Teatro Elfo Puccini
sabato 14 novembre



Edizioni Suvini Zerboni • SugarMusic S.p.A.
Galleria del Corso, 4 • 20122 Milano • tel. 02-770701 • www.esz.it
e-mail: suvini.zerboni@sugarmusic.com

KLANGSPUREN SCHWAZ

TIROL NEW MUSIC FESTIVAL

ENNO POPPE COMPOSER IN RESIDENCE

08.09. – 25.09.2016

GIOVANI STELLE · SOUNDING CARTOONS



IL KLANGSPUREN FESTIVAL, fondato nel 1994, ha luogo in Tirolo, a metà strada tra Milano e Monaco di Baviera, ogni anno in settembre. Il programma centrale del festival di quest'anno sono le opere di ENNO POPPE, compositore „in residence“ della stagione 2016. L'artista lavorerà inoltre dal 30/8 al 12/9/2016 nell'ambito dell'ACCADEMIA INTERNAZIONALE ENSEMBLE MODERN di KLANGSPUREN insieme a 40 studenti provenienti da tutto il mondo. Si accettano domande di ammissione a partire da gennaio 2016

ADRIANO GUARNIERI
PRELUDIO ALLA NOTTE (1982)

SALVATORE SCIARRINO
INTRODUZIONE ALL'OSCURO (1981)

FAUSTO ROMITELLI
DIA NYKTA (1983)

KLAUS HUBER
DES DICHTERS PFLUG (1989)

LUCA FRANCESCONI
FRESCO (2007)

FABIO NIEDER
27 HAIDENBURGER VOGELLAUTE (VERS. 2015)
SOGNO 10 LUNEDI GENNAIO 1892...(2005)
DER SCHUH AUF DEM WEG ZUM SATURNIO (2010)

BRUNO MADERNA

VIOLA (1971)
AURA (1972)

GIACINTO SCELSI
PWYLL (1954)

CONCERTO PER VIOLINO E ORCHESTRA (1969)
SERENATA PER UN SATELLITE (1969) VERS. AMBROSINI

FRANCO DONATONI
LA SOURIS SANS SOURIRE (1988)
CLOCHES III (1991)



ITALIAFESTIVAL



MILANO MUSICA PROUD SUPPORTER OF MusicFund

Music Fund ripara gli strumenti e li invia nei paesi in via di sviluppo o nelle zone di conflitto. Inoltre, Music Fund assicura la loro manutenzione in loco promuovendo laboratori di liuteria e workshop di formazione per la riparazione degli strumenti. Scegli di aiutarci, con il dono di un tuo strumento o con un contributo.

www.musicfund.eu
www.milanomusica.org/musicfund

+32 0499 729 765
+39 02 67 397 800

info@musicfund.eu
costruireconlamusica@milanomusica.org



www.italiafestival.it

@AssociazioneIF 

Associazione Italiafestival 

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



in collaborazione con:



Confederazione Nazionale dell'Artigianato
e della Piccola e Media Impresa

Valle dell'Acate Sette terre per sette vini



'Messages in a bottle'
Raggiungono le persone meglio delle parole



VALLE DELL'ACATE

Contrada Bidini - 97011 Acate (Rg) - ITALIA
www.valledellacate.it • info@valledellacate.it

valle.dellacate pages/Valle-dell'Acate VdaWinery

in partenariato con



MusicFund
give music a chance



Costruire con la musica

Progetto di raccolta di strumenti destinati alle scuole di musica in Medio Oriente, Haiti e Africa e al Sistema delle Orchestre Giovanili in Italia.

Dal 2010 Milano Musica è partner in Italia di Music Fund, organizzazione riconosciuta dalla Commissione Europea come "Best Practice in Culture and Development" (www.musicfund.eu) 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 su questi due assi di intervento, con notevole successo: già nel primo anno di raccolta, oltre 700 strumenti sono stati donati a Music Fund e al Sistema Orchestre e Cori Giovanili e Infantili in Italia, innovativo progetto di integrazione sociale basato sulla musica d'insieme (www.sistemalombardia.eu); le iniziative di formazione professionale e sviluppo di competenze, in Haiti e Mozambico, si sono concretizzate in workshop locali e tirocini formativi in Italia.



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

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

Milano Musica
presso Agis Lombarda
Piazza Luigi di Savoia, 24. Milano
costruireconlamusica@milanomusica.org
+39 02 6739 7800

Sistema Orchestre e Cori Giovanili e Infantili - Lombardia
Corso Magenta, 42. Milano
info@sistemalombardia.eu
+ 39 02 4540 9551

Si ringrazia Intesa Sanpaolo per il contributo concesso tramite il Fondo di Beneficenza opere sociali e culturali

Con il particolare sostegno di



VALLE DELL'ACATE
Vini di Sicilia

Edizioni del Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Direttore editoriale

Franco Pulcini

Il volume "Bruno Maderna e l'umanesimo possibile"

è a cura di *Cecilia Balestra* e *Marco Mazzolini*

Redazione

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Progetto grafico

Studio Cerri & Associati

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

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2015, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 10,00 (IVA inclusa)