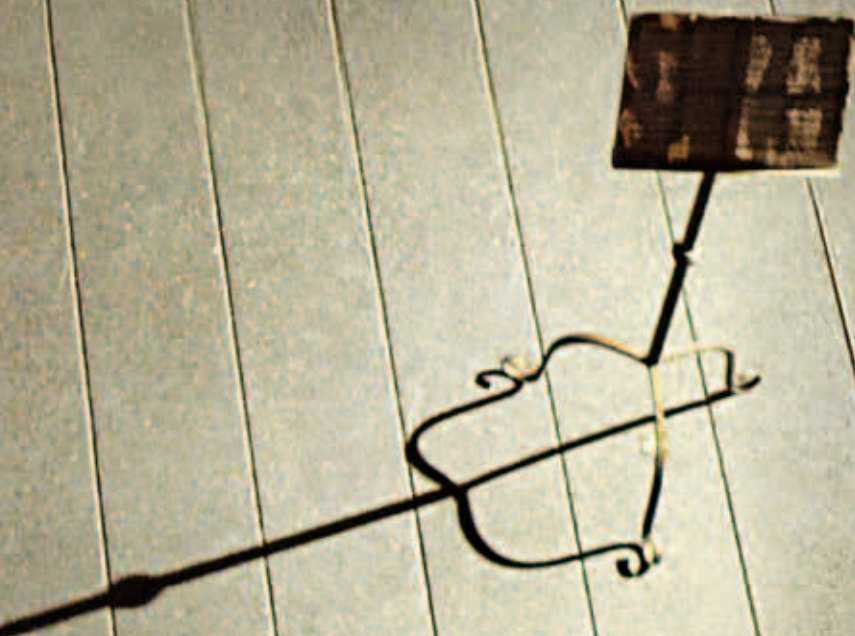


# MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA  
FONDATA DA LUCIANA PESTALOZZA



**SOSTENERE LA CULTURA  
È NELLE NOSTRE CORDE.**



**Intesa Sanpaolo  
sostiene il 25° Festival di Milano Musica.**

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

**INTESA  SANPAOLO**

**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Sponsor istituzionale

**INTESA**  **SANPAOLO**

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

italiafestiva*i*



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



**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



TEATRO ALLA SCALA

# Gérard Grisey Intonare la luce

**25° Festival di Milano Musica**  
**Percorsi di musica d'oggi**  
**9 ottobre \_ 21 novembre 2016**

**Venti concerti e spettacoli, cinque incontri, un laboratorio,  
otto prime esecuzioni assolute, due prime esecuzioni in Italia,  
di cui cinque commissioni di Milano Musica.**

**Teatro alla Scala, Institut français Milano, Conservatorio G. Verdi  
Coro di San Maurizio, Chiesa di San Paolo Converso / CLS architetti  
Auditorium San Fedele, Auditorium di Milano, Teatro Elfo Puccini  
Museo del Novecento, Museo degli Strumenti Musicali, Pirelli HangarBicocca  
Auditorium Lattuada, Civico Planetario Ulrico Hoepli**

Il 25° Festival di Milano Musica è realizzato

con il contributo di



Ministero  
dei beni e delle  
attività culturali  
e del turismo



Regione  
Lombardia



Milano

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO



fondazione  
cariplo



INSTITUT  
FRANÇAIS  
ITALIA

nu  
o cen  
viliati

FONDAZIONE  
FRANCO-ITALIANA  
PER LA CREAZIONE  
CONTEMPORANEA

sacem *F*  
Société des Auteurs,  
Compositeurs et  
Éditeurs de Musique



Artemide

in coproduzione con



FILARMONICA DELLA SCALA

laVERDI



Conservatorio  
di Milano



Fondazione Culturale  
San Fedele

ASSOCIAZIONE  
SONG

in collaborazione con

TEATRO  
elfo  
puccini

Pirelli HangarBicocca

LN



MUSEO DEGLI  
STRUMENTI MUSICALI

CLS  
ARCHITETTI

MUSEO DEL  
NOVECENTO

NoMus

Civica Scuola  
di Musica  
Claudio Abbado



mdi  
Artist  
in residence  
2015-2017

ASPMG  
Associazione per lo Studio e la  
Promozione della Musica Contemporanea

S&W  
Sound of Wonder

media partner

Rai Radio3

ZERO

CLASSICA HD

Milano Musica ringrazia i 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

Giuseppe Sala  
*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" di Milano*

Salvatore Accardo  
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  
Michele Mastroianni

Amministrazione  
e sviluppo  
Roberta Punzi

### Soci Sostenitori

Luisa Acerbi  
Alberto Maria Allemandi  
Marzio Giuseppe Armanini  
Maria Baccalini  
Giovanni Battistini  
Barbara Bianchini  
Laura Bosio  
Giovanni Carosotti  
Anna Crespi  
Alfredo Cristanini  
Clara Dell'Acqua  
Luisa Donzelli  
Monica Errico

Giuseppe Faina  
Alberto Ferré  
Letizia Ferré  
Aldo Fiacco  
Alessio Fornasetti  
Anna Carla Fornasetti  
Donatella Gulli  
Giovanni Iudica  
Lorenza Sibilìa Iudica  
Enrico Lainati  
Maria Majno  
Fabio Malcovati  
Marilyn Martelli

Vincenzo Melis  
Angela Meneghetti  
Lodovico Meneghetti  
Valerio Miotti  
Markus Ophälders  
Furio Pace  
Marco Pace  
Nicola Pace  
Carlo Penzo  
Lia Penzo  
Giulio Pestalozza  
Fabio Pineider  
Elena Plebani

Luigi Riboldi  
Antonio Roberto  
Daria Salvo  
Marialuisa Sangalli  
Ilia Semeia  
Luciano Severini  
Orsola Ricciardi Spinola  
Gianluca Spinola  
Desi Tinelli  
Mario Varaldo

### Soci Ordinari

Carlo Ajmar  
Laura Ajmar  
Mario Amonte  
Giovanna Arienti  
Maria Luisa Arienti  
Renata Barcella  
Patrizia Brighi  
Sergio Canapini  
Maria Isabella De Carli

Gillo Dorfles  
Silvia Facchini  
Landa Ferroni  
Paola Forti  
Luigi Galimberti Faussonne  
Elisa Guagenti  
Mara Gualdoni  
Valeria Lapi Marmo  
Corrado Levi

Alessandra Manzoni  
Massimo Marchi  
Renato Meregalli  
Franco Merlo  
Ines Mosconi  
Anna Munarini Guadagnino  
Paolo Rota  
Renata Sarfati  
Maria Teresa Sassone

Giovanni Savoiaro  
Marina Vaccarini  
Franca Vannotti  
Itala Vivan  
Bianca Maria Zedda  
Anna Zerbinati

# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI

### *Fondatori di Diritto*



Stato Italiano



Regione Lombardia

Milano



Comune di Milano

### *Fondatori Pubblici Permanenti*



Città metropolitana di Milano



CAMERA DI COMMERCIO MILANO

### *Fondatori Permanenti*



fondazione cariplo



PIRELLI



eni



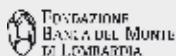
FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCA POPOLARE DI MILANO



Telefonica



TOD'S

### *Fondatori Sostenitori*



SLA



INTESA SANPAOLO



a2a



DOLCE & GABBANA



KUEHNE + NAGEL



BMW

### *Fondatori Emeriti*



MILANO PER LA SCALA  
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA





# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

---

Presidente

**Giuseppe Sala**  
*Sindaco di Milano*

Consiglieri

**Giovanni Bazoli**  
**Cristina Cappellini**  
**Claudio Descalzi**  
**Alberto Meomartini**  
**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

**Tamaro Maiello**

Membri effettivi

**Fabio Giuliani**  
**Nunzia Vecchione**

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

Mariù Martelli

Andrea Pestalozza

Claudio Pestalozza

Alberto Toffoletto



Gérard Grisey. Foto Guy Vivien

Attesa interminabile del mattino.  
Prima vibrazione luminosa.  
Luce radente: suono acuto che genera delle 'ombre' molto gravi.  
Zenith: suono 'senza ombra' (spettro armonico).  
Luce decrescente: inversione spettrale.  
Crepuscolo.  
Attesa interminabile della notte.

*Gérard Grisey*

Gérard Grisey  
con la partitura  
di *Transitoires*,  
Berkeley, USA, 1984  
Foto di Marion Gray





Prendere in considerazione il simile e il diverso  
come vere e proprie basi della composizione musicale  
ci permette di fatto di evitare due scogli:  
la gerarchia e l'egualitarismo [...]  
Esiste una terza via: riconoscere e accettare la differenza.

*Gérard Grisey*

Cecilia Balestra

Quando Grisey esplicitamente mette a fondamento della composizione musicale la conoscenza e la capacità di discernere, e quindi ascoltare le differenze tra i suoni, pare alludere metaforicamente anche – attraverso la musica e la ricerca artistica – a nuove possibilità dinamiche e politiche di convivenza umana. Il grande compositore francese a cui dedichiamo il Festival ha creato e lavorato per una musica nuovamente comprensibile all'ascolto e per un ascoltatore reale, cittadino del proprio tempo e di questa società, a cui propone esperienze immersive, che hanno al centro la dimensione percettiva, allo stesso tempo sensoriale e cosmica.

Il Festival è mosso dalla volontà di proporre al pubblico tali forti esperienze, nella scelta dei capolavori di raro ascolto e nella proposta di nuovi brani, cercando i luoghi più adatti in cui queste musiche 'inaudite' possano risuonare felicemente, grazie all'impegno e alla profondità interpretativa dei migliori artisti. È sempre un bellissimo 'gioco serio' immaginare gli spazi in cui la musica possa arrivare al pubblico nel modo più intenso e concentrato: quest'anno si aggiungono il Planetario, la Chiesa di San Paolo Converso e lo straordinario Pirelli HangarBicocca.

Come in passato, le strategie di Milano Musica, coerentemente con la fondamentale collaborazione con il Teatro alla Scala, si articolano su due assi principali: la dimensione internazionale, nella scelta degli interpreti; l'attenzione e la collaborazione, anche coproduttiva, con e per la città di Milano. Grisey ha avuto tra l'altro con la nostra città un legame importante, dal forte rapporto con Casa Ricordi, attraverso *Musica nel nostro tempo*, proseguendo con le attività della Sezione Musica contemporanea della Civica Scuola di Musica, oggi dedicata a Claudio Abbado, e grazie alla lungimiranza culturale e progettuale dell'Institut français. Un legame antico e tutt'oggi molto intenso, quello tra Francia e Italia, a cui cerchiamo di contribuire anche attraverso questa programmazione.

La funzione pubblica per il sostegno della creatività musicale svolta dal Festival, fin dalla fondazione, è riconosciuta da tutti i nostri sostenitori, pubblici e privati, in Italia e in Francia. Con loro abbiamo scelto di esplorare nuovi orizzonti musicali e artistici, in dialogo con la società contemporanea, e a loro rinnoviamo la nostra gratitudine.

## Nota su Gérard Grisey

«Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière»  
J.-Ph. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750

«Fais-moi un chemin de lumière, laisse-moi passer. . .»  
G. Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*, 1998

Marco Mazzolini

La materia, secondo Grisey, è mescolanza di luce e ombra. «Ogni suono, e ogni insieme di suoni, è provvisto di un suo proprio grado di ombra e di luminosità»\*, ovvero di una parte nascosta e di una parte manifesta. Grisey chiama potenziale la parte nascosta e attuale la parte manifesta. È dunque la percezione a decidere del modo di essere: attuale è ciò che ricade nel campo del percepibile, potenziale ciò che ne resta escluso. Mediante la protesi tecnologica però la percezione estende il suo dominio: le componenti più sottili del suono vengono magnificate, e la luce del sole della percezione rischiarà le fibre dell'istante in cui il suono appare. In questo modo l'immaginazione (che percepisce non passivamente, bensì creativamente, selezionando e dando rilievo) rende attuale ciò che è potenziale, generando sempre nuovi «oggetti radiosì». La forma così immaginata appare dunque come l'esplicazione diacronica della realtà sincronica di un istante: il suono esce da se stesso, con un «effetto di matrioska». Questa irradiazione per dispiegamento armonico, questo schiudersi transitando da sé a sé, non è dunque mediazione, bensì «generazione istantanea»; non *consecutio temporum*, bensì vortice di tempi; non luogo, bensì soglia. Non riflessione, bensì rivelazione.

L'osservazione microscopica del suono dà accesso a una dimensione che precede ogni elaborazione cosciente, ogni strutturazione logica, ogni configurazione linguistica. La *mensura* umana sfocia in un teatro più grande, si connette al metro che accomuna tutti gli esseri e congiunge microcosmo e macrocosmo. Da questa prospettiva, il suono stesso non appare diverso da un essere vivente: anzi, «assomiglia a un animale», il cui territorio è il tempo, e che respira tempo. L'accostarsi dell'uomo al suono è anzitutto il riconoscimento di questa corale consanguineità.

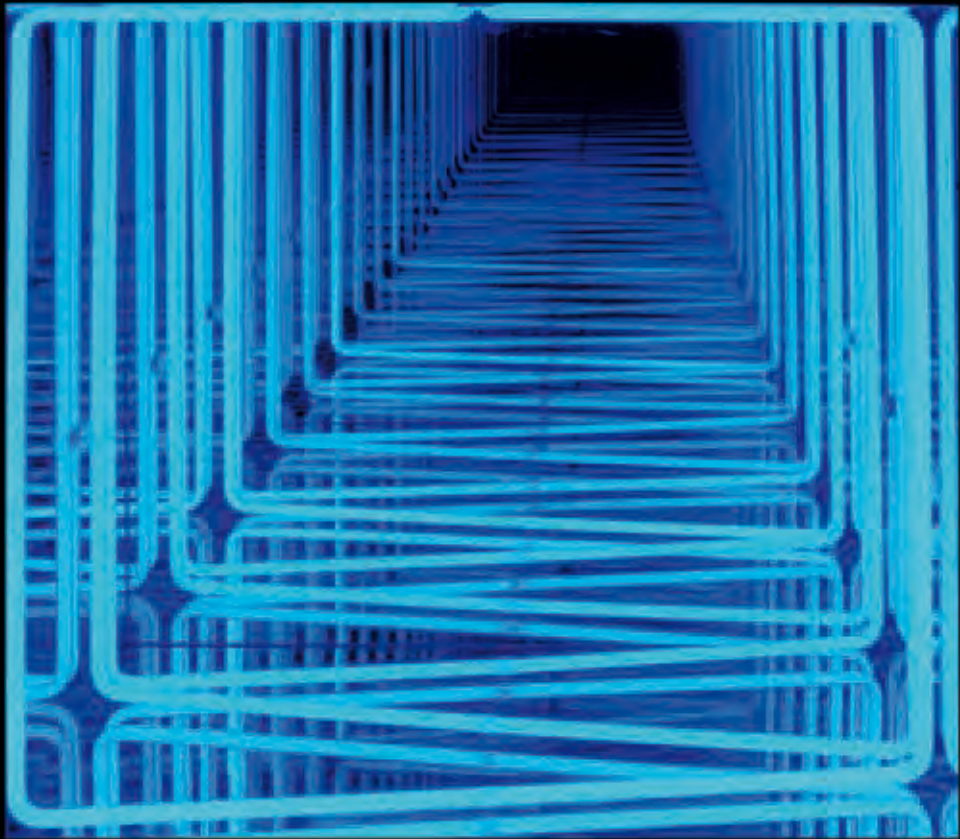
Movente profondo dell'immaginazione formale è per Grisey il desiderio di approssimarsi alla «soglia minima di transizione tra un suono e il successivo», al punto in cui il suono esce dall'ombra per venire alla luce, alla soglia abissale tra modi dell'essere. Se la forma del suono è una rivelazione, questo appunto – il nascere – ne è l'inafferrabile oggetto. Grisey lo accosta al mistero del concepimento verginale, ponendo a fondamento della propria *lcône paradoxale* la *Madonna del parto* di Piero della Francesca, che appunto «pone la questione delle origini della vita». Come la Madonna, *obumbrata* dallo spirito, così anche la mente è destinata a generare luce, e il modo della gene-



razione è quello di un perpetuo schiudersi, come una soglia interminabile: a questo alludono i gesti degli angeli e della Madonna nell'affresco di Piero. Così anche la *Madonna del parto*, proprio come il suono, «si legge come le matroske, altro archetipo matriarcale». Ma il mistero può essere solo contemplato, e affinché la contemplazione sia perfetta il desiderio del semplice vedere deve restare inappagato: il paradosso deve rimanere tale, la sua inconcepibilità va preservata, così come la fame spirituale e intellettuale che esso suscita. Per questo, secondo Grisey, il simbolo altissimo della *Madonna del parto* – che egli definisce cristiano e pagano assieme – è al contempo «archetipo del nascere e dell'interrogare».

Per Grisey la luce è inseparabile dall'ombra. Così, se *L'lcône paradoxale* riguarda il mistero del venire alla luce, l'ultimo brano composto da Grisey, i *Quatre chants pour franchir le seuil*, riguarda l'idea di ombra e di soglia, cuore di quel mistero. Se *L'lcône* è contemplazione, i *Quatre chants* sono meditazione, una «meditazione musicale sulla morte». In una luce apocalittica, questo brano estremo canta di come l'ombra si stenderà su ogni essere, anche sui più eletti, e di come ogni cosa verrà disfatta: la civiltà, la voce, l'umanità, nulla sarà risparmiato, e anche gli angeli saranno travolti. Ma se l'ombra è inseparabile dalla luce, nessuna ombra è notte assoluta. Anzi, secondo Grisey – che qui, come il suo maestro Messiaen, fonde scienza, mitologia e religione in un unico orizzonte – ogni ombra è popolata da dèi, ed è luce che attende solo di essere vista. I *Quatre chants* si concludono con una *berceuse*, una ninnananna. Grisey la chiama «berceuse de l'aube», ninnananna dell'alba, con lontana allusione alle antiche *aubades*, che salutavano il sorgere del sole e il congedo degli amanti. Essa «non è destinata al sonno, bensì al risveglio», perché il sonno al quale conduce è una nuova specie di veglia. Così, mentre, sospesa nella memoria, resiste ancora l'eco dei cataclismi passati, della distruzione molteplice e casuale, delle doglie della terra, la voce canta di un risveglio: una finestra si apre, la luce del mattino si posa su un volto. La vista spazia quieta sul mare aperto. E proprio qui, dove tutto è ormai stato cancellato, si schiude la soglia della luce che di nuovo sta nascendo.

\*Tutte le citazioni sono tratte da G. Grisey, *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*. Édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby. Éditions MF, Paris 2008.



Paolo Scirpa  
*Ludoscopio - Pozzo.*  
*Espansione + Traslazione*, 2006  
Neon+specchi  
Foto Archivio Paolo Scirpa

**Programma generale**



Paolo Scirpa  
*Progetto archetipo  
del Teatro Greco di Siracusa  
con luci a neon, 1988 – 2006*  
Foto Archivio Paolo Scirpa

Ho accettato la proposta di abbinare le immagini dei miei *Ludoscopi*, simulazioni di iperspazi-luce, alla straordinaria musica spettrale di Gérard Grisey per il suo slancio totale verso la necessità di esprimersi con gli strumenti non tradizionali, seguendo una tensione alla sperimentazione tecnologica, dove l'arte e la memoria diventano realtà e proiezione nel futuro.

La luce autogena del neon emette flussi luminosi in tempi programmati che agiscono psicologicamente come ipotesi percettive della profondità e creano vortici dinamici virtualmente espansivi. Il neon è usato in varie forme e colori. Lo spazio-luce, proiettato da superfici speculari simula se stesso prolungandosi in una auto-immagine infinita e creando così un vuoto, pozzo senza fine o abisso. Grazie a un'illusione ottica, la luce si converte in oscurità: luce e buio diventano così complementari e comunicanti.

Milano, settembre 2016

Paolo Scirpa

In occasione del Festival *il Ludoscopio, Pozzo-espansione*, 1979 di Paolo Scirpa sarà esposto al Museo del Novecento di Milano.

1

Inaugurazione

Per ricordare

Mariuccia Noè Rognoni

Approfondimento

---

**Domenica 9 ottobre 2016, ore 20**

Teatro alla Scala

---

**Tamara Stefanovich, pianoforte**

**Karlheinz Stockhausen** (1928–2007)

*Klavierstück IX* (1954/61, 12')

**Olivier Messiaen** (1908–1992)

da *Catalogue d'oiseaux* (1956/58)

*Le Courlis cendré* (10')

**Karlheinz Stockhausen**

*Klavierstück V* (1954, 5')

**Olivier Messiaen**

da *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944)

XII. *La Parole toute-puissante* (3')

*Cantéyodjayâ* (1949, 13')

da *Quatre Études de rythme*

*Île de feu 1* (1950, 2')

da *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

XIII. *Noël* (4')

XIV. *Regard des anges* (5')

**Karlheinz Stockhausen**

*Klavierstück X* (1954/61, 26')

in coproduzione con

Teatro alla Scala

con il sostegno di

Intesa Sanpaolo

---

**Mercoledì 12 ottobre 2016, ore 18.30**

Institut français Milano

CinéMagenta63

---

**"Il canto del cielo"**

**Conversazione su Gérard Grisey**

a cura di **Carlo Maria Cella**

con proiezioni video e ascolti

in collaborazione con

Institut français Milano

---

**Biglietti € 40/20/10/5**

Testi da pagina 47

---

**Ingresso libero fino ad esaurimento posti**

Testi da pagina 142

**2**

Spazi acustici ed elettronici

**Venerdì 14 ottobre 2016, ore 20.30**Conservatorio G. Verdi,  
Sala Verdi**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**  
**Stefan Asbury, direttore**  
**Geneviève Strosser, viola**  
**mdi ensemble****Gérard Grisey** (1946–1998)  
*Les Espaces Acoustiques* (1974/85)  
Ciclo di sei brani per diverse formazioni*Prologue* (1976, 15') per viola sola  
*Périodes* (1974, 15') per 7 strumenti  
*Partiels* (1975, 24') per 18 musicisti  
*Modulations* (1976/77, 19') per 33 musicisti  
*Transitoires* (1980/81, 22') per grande orchestra  
*Épilogue* (1985, 12') per 4 corni e grande orchestrain collaborazione con  
Conservatorio G. Verdi di Milano  
nell'ambito della residenza 2015/2017  
di mdi ensemble a Milano Musica  
con il sostegno di  
Intesa Sanpaolo**Biglietti € 10**

Testi da pagina 53

**3**

Spazi acustici ed elettronici

**Sabato 15 ottobre 2016, ore 20.30**

Coro di San Maurizio

**Geneviève Strosser, viola****György Ligeti** (1923–2006)  
*Sonata* (1991/94, 22')**Salvatore Sciarrino** (1947)  
*Ai limiti della notte* (1979, 9')**Giacinto Scelsi** (1905–1988)  
*Manto* (1957, 10')**Luca Francesconi** (1956)  
*Arawak* (2016)  
Commissione Milano Musica  
Prima esecuzione assoluta**Biglietti € 10**

Testi da pagina 59

4 5

Spazi acustici ed elettronici

---

**Domenica 16 ottobre 2016, ore 18.30 e ore 21**

Chiesa di San Paolo Converso  
CLS architetti

---

**Christophe Desjardins, viola  
Alvise Vidolin, regia del suono**

**Concerto I** (ore 18.30)

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Prologue* (1976, 15')

per viola sola e live electronics

**Marco Stroppa** (1959)

*Il peso di un pensiero, riflessioni  
per viola sola* (2015/16, 18')

Prima esecuzione assoluta nella versione completa

**Dai Fujikura** (1977)

*prism spectra* (2009, 18')

per viola ed elettronica

**Pierre Boulez** (1925–2016)

*Messagesquiss * (1976/2000, 8')

versione per viola sola e nastro magnetico

**Concerto II** (ore 21)

**Jonathan Harvey** (1939–2012)

*Ricericare una melodia* (2003, 6')

per viola ed elettronica

**Ivan Fedele** (1953)

*Ritrovati. Suite Francese VI* (2011, 21')

per viola

**Domenico Gabrielli** (1651/1659–1690)

*Ricercari* (1689, 20')

**Gérard Grisey**

*Prologue* (1976, 15')

per viola sola e live electronics

in collaborazione con  
CLS architetti

---

**Biglietti € 10**

Testi da pagina 65

6

Spazi acustici ed elettronici

---

**Luned  17 ottobre 2016, ore 21**

Auditorium San Fedele

---

**Giovanni Cospito e Francesco Fabris,  
regia acusmatica  
Andrew Quinn, videomapping**

**Francesco Fabris** (1989)

*Kigen* (2016, 25') live performance audiovisiva

Commissione San Fedele Musica

Premio San Fedele 2016

Prima esecuzione assoluta

**Bernard Parmegiani** (1927–2013)

Trittico acusmatico con videomapping interattivo  
di Andrew Quinn

*Immer/sounds* (1999, 11')

*Espèces d'espace* (2002, 22')

*Rêveries* (2007, 14')

in coproduzione con  
San Fedele Musica

nell'ambito della rassegna

INNER\_SPACES 2016/2017

---

**Biglietti € 10**

Testi da pagina 71

7

Interrogare il cielo

---

**Sabato 22 ottobre 2016, ore 20.30**

Coro di San Maurizio

---

**Marcus Weiss, sassofono**

**Giorgio Netti** (1963)

*necessità di interrogare il cielo* (1996/99, 67')

per sax soprano

8

---

**Domenica 23 ottobre 2016, ore 20.30**

Conservatorio G. Verdi

Sala Verdi

---

**George Antheil** (1900–1959)

*Ballet mécanique* (1924, 19')

con proiezione del film *Ballet mécanique*

di Fernand Léger

**Erica Paganelli, Damiano Afrifa,  
Marco Baccelli e Luigi Nicolardi, pianoforti**  
**Ensemble di percussioni del Conservatorio  
di Musica G. Verdi di Milano**

**Franco Donatoni** (1927–2000)

*Alfred, Alfred* (1995, 35')

Opera comica in sette scene e sei intermezzi

**Ensemble del Conservatorio G. Verdi di Milano**

**Sandro Gorli, direttore**

**Sonia Grandis, regista**

**Edoardo Sanchi, responsabile scenografia**

**Paola Maria Giorgi, responsabile video art**

con la collaborazione di

**Jacopo Biffi e Matteo Castiglioni**

produzione

Conservatorio G. Verdi di Milano

in coproduzione con

Milano Musica

in collaborazione con

Accademia di Belle Arti di Brera

Conservatoire national supérieur

de musique et de danse de Paris

Serate Musicali di Milano

---

**Concerto gratuito "Giornata del Teatro"  
su prenotazione, fino ad esaurimento posti**

Testi da pagina 75

---

**Biglietti € 10**

Testi da pagina 79



**9**

Interrogare il cielo

**Sabato 29 ottobre 2016, ore 20.30**

Auditorium di Milano

**mdi ensemble****Ensemble da camera de laVerdi****Emilio Pomarico, direttore****Donatienne Michel-Dansac, soprano****Luca Ieracitano, pianoforte****Tristan Murail (1947)***Le Lac* (2001, 22')

per ensemble strumentale

**Hugues Dufourt (1943)***L'Origine du monde* (2004, 16')

per pianoforte ed ensemble strumentale

**Gérard Grisey (1946–1998)***Quatre chants pour franchir le seuil* (1998, 40')

per soprano e quindici musicisti

in coproduzione con

Fondazione Orchestra Sinfonica  
e Coro Sinfonico G. Verdi di Milanonell'ambito della residenza 2015/2017  
di mdi ensemble a Milano Musicacon il sostegno di  
Intesa Sanpaolo**Biglietti € 10**

Testi da pagina 85

**10**

Intonare la luce

**Venerd  4 novembre 2016, ore 20.30**

Auditorium San Fedele

**Ensemble Orchestral Contemporain****Andrea Pestalozza, direttore****Tristan Murail (1947)***Treize couleurs du soleil couchant* (1978, 13')

per cinque strumenti ed elettronica ad libitum

**Jean-Luc Herv  (1960)***Intérieur rouge* (1993, 10')

per cinque strumenti

**Tristan Murail***Seven Lakes Drive* (2006, 9')

per sei strumenti

**Gérard Grisey (1946–1998)***Jour, contre-jour* (1979, 24')per 13 musicisti, organo elettrico  
e nastro magneticocon il sostegno di  
Institut fran aisNuovi Mecenati – Fondazione franco-italiana  
per la creazione contemporanea

Sacem

**Biglietti € 10**

Testi da pagina 93

**11****12**

Intonare la luce

**Domenica 6 novembre 2016, ore 20**Teatro Elfo Puccini  
Sala Fassbinder**mdi ensemble****Carlo Goldstein, direttore****Luigi Manfrin** (1961)*Crystal flows... embodying b(l)ackness* (2016, 16')

per ensemble amplificato

Prima esecuzione assoluta

**Maurizio Azzan** (1987)*Wasteland ... almost a landscape* (2015/16, 15')

per violino e viola concertanti

ed ensemble amplificato

Prima esecuzione assoluta

**Simone Movio** (1978)*Logos II* (2016, 16')

Co-commissione Radio France e Milano Musica

Prima esecuzione italiana

**Turgut Erçetin** (1983)*Resonances (b)* (2016, 10')

per clarinetto e trio d'archi

Commissione Milano Musica. Prima esecuzione assoluta

**Esaias Järnegard** (1983)*Isola. Pharos* (2016, 10')

per percussioni ed ensemble

Commissione Milano Musica. Prima esecuzione assoluta

Il concerto è preceduto alle ore 18

da **A Chat with... Turgut Erçetin e Esaias Järnegard**con **Marco Benetti e mdi ensemble**

in collaborazione con Sound of Wander

in collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Valle Dell'Acate

nell'ambito della residenza 2015/2017

di mdi ensemble a Milano Musica

**Biglietti € 10**

Testi da pagina 99

**Lunedì 7 novembre 2016, ore 20.30**Teatro Elfo Puccini  
Sala Shakespeare**Jack Quartet****Christopher Otto, violino****Austin Wulliman, violino****John Pickford Richards, viola****Kevin McFarland, violoncello****Pierre Boulez** (1925–2016)*Livre pour quatuor* (1948/49)

Ia, Ib, II (20')

**Iannis Xenakis** (1922–2001)*Tetras* (1983, 16')**Horatio Radulescu** (1942–2008)

Quartetto n. 5

*before the universe was born* (1990/95, 29')

in collaborazione con

Teatro Elfo Puccini

Valle Dell'Acate

**Biglietti € 10**

Testi da pagina 105

---

**Martedì 8 novembre 2016, ore 15.30 e 17.30**

Museo del Novecento

---

**Giornata Gentilucci**

**Sala Conferenze, ore 15.30**

Ascolti, visioni, discussioni sulla musica  
di Armando Gentilucci  
a cura di **Anna Maria Morazzoni** e **Enzo Beacco**

**Sala Arte Povera, ore 17.30**

Concerto

**Milano'808 Ensemble**

**Armando Gentilucci** (1939–1989)

*Nel suono I e II* (1979, 9') per pianoforte

*Frammento* (1989) per clarinetto in si bemolle

*Una traccia, sommessamente* (1981, 8')

per violino e pianoforte

*Spari la luna* (1985, 9') per soprano e chitarra

*Selva di pensieri sonanti* (1988, 9')

per clarinetto in si bemolle e pianoforte

*Recitativo e furioso* (1965, 7') per violino e pianoforte

a cura di NoMus

in collaborazione con

Museo del Novecento

Milano Musica

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 144

---

**Mercoledì 9 novembre 2016, ore 18.30**

Castello Sforzesco. Museo degli Strumenti Musicali  
Sala della Balla

---

Presentazione del volume:

**Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti.**

***Per un sospeso fuoco. Lettere 1950–1969***

a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini

Il Saggiatore 2016

Conversazione con

**Massimo Cacciari**

**Carlo Ossola**

Introduzione di

**Luca Formenton**

Al termine della presentazione il pubblico è invitato  
a una visita guidata, a cura di **Maddalena Novati**,  
allo Studio di Fonologia della Rai di Milano, riallestito  
presso il Museo degli Strumenti Musicali.

in collaborazione con

Fondazione Archivio Luigi Nono

Museo degli Strumenti Musicali

NoMus

---

**Ingresso libero fino ad esaurimento posti**

Testi da pagina 146

**13**

Interrogare il cielo

**Sabato 12 novembre 2016, ore 18**

Pirelli HangarBicocca

**Marco Danesi, clarinetto**  
**Daniele Richiedi, violino**  
**Paolo Gorini, pianoforte****Luca Francesconi** (1956)*Impulse II* (1985, 11')

per violino, clarinetto e pianoforte

**Tristan Murail** (1947)*Les ruines circulaires* (2006, 5')

per clarinetto e violino

**Gérard Grisey** (1946–1998)*Charme* (1969, 6')

per clarinetto solo

**Tristan Murail***La Mandragore* (1993, 9')

per pianoforte

**Kaija Saariaho** (1952)*Tocar* (2010, 7')

per violino e pianoforte

**Jonathan Harvey** (1939–2012)*Clarinet Trio* (2004, 8')

per violino, clarinetto e pianoforte

in collaborazione con  
Pirelli HangarBicocca  
con il sostegno di  
Artemide**Biglietti € 5**

Testi da pagina 115

**14 16**

Interrogare il cielo

**Sabato 12 novembre 2016, ore 20.30****Domenica 13 novembre 2016, ore 18**

Pirelli HangarBicocca

**Les Percussions de Strasbourg****Gérard Grisey** (1946–1998)*Le Noir de l'Étoile* (1989/90, 60')per sei percussionisti disposti attorno al pubblico,  
nastro magnetico e trasmissione in situ  
di segnali astronomiciNell'ambito di La Francia in scena, stagione artistica dell'Institut  
français Italia, realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia  
in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la  
Culture et de la Communication, della Fondazione Nuovi Mecenati,  
della Sacem Copie Privée, della Commissione europea (Europa  
Creativa) e del Ministero dell'Istruzione italiano dell'Università  
e della Ricerca - Afam (MIUR - Afam).in collaborazione con  
Pirelli HangarBicoccacon il sostegno di  
Artemide**Biglietti € 10**

Testi da pagina 109

---

**Domenica 13 novembre 2016, ore 15.30**

Pirelli HangarBicocca

---

**Quartetto Array**
**Daniela Filosa ed Erica Paganelli, pianoforti**  
**Fabio Giannotti e Lorenzo D'Erasmus, percussioni**
**Jean-Luc Hervé** (1960)

*4* (2012, 10') per due pianoforti preparati  
 e due percussionisti

**Rolf Wallin** (1957)

*Twine* (1995, 12') per marimba e xilofono

**Philippe Hurel** (1955)

*Tombeau - In memoriam Gérard Grisey* (1999, 14')  
 per pianoforte e percussioni

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Stèle* (1995, 6') per due percussionisti

**Hugues Dufourt** (1943)

*L'Éclair d'après Rimbaud* (2013, 21')  
 per due pianoforti e due percussionisti

 in collaborazione con  
 Pirelli HangarBicocca

 con il sostegno di  
 Artemide

---

**Biglietti € 5**

Testi da pagina 119

---

**Lunedì 14 novembre 2016, ore 19**

Auditorium Lattuada

---

**Cammini. Pensando un altro suono**

Conversazione con

**Hugues Dufourt e Angelo Orcalli**

attorno al volume

*La musique spectrale. Une révolution épistémologique* di Hugues Dufourt  
 (2014, Éditions Delatour France)

**mdi ensemble** interpreta

**Hugues Dufourt** (1943)

*An Schwager Kronos* (1994, 13') per pianoforte

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Anubis-Nout* (1983, 12')

due pezzi per clarinetto contrabbasso in si bemolle

**Horatio Radulescu** (1942–2008)

*Das Andere* (1983, 18') per viola sola

**Franck Bedrossian** (1971)

*L'usage de la parole* (1999, 7')

per clarinetto, violoncello e pianoforte

in collaborazione con

Sound of Wander

 Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado"  
 Valle Dell'Acate

nell'ambito della residenza 2015/2017

di mdi ensemble a Milano Musica

---

**Ingresso libero fino ad esaurimento posti**

Testi da pagina 148

**17**

Intonare la luce

**Martedì 15 novembre 2016, ore 20.30**Teatro Elfo Puccini  
Sala Shakespeare**Les Percussions de Strasbourg****Hugues Dufourt** (1943)  
*Burning Bright* (2014, 65')  
per sei percussionisti  
Regia luci e scenografia: Enrico Bagnoli  
Spettacolo in prima italiana

Nell'ambito di La Francia in scena, stagione artistica dell'Institut français Italia, realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la Culture et de la Communication, della Fondazione Nuovi Mecenati, della Sacem Copie Privée, della Commissione europea (Europa Creativa) e del Ministero dell'Istruzione italiano dell'Università e della Ricerca - Afam (MIUR - Afam).

in collaborazione con  
Teatro Elfo Puccini**Biglietti € 10**

Testi da pagina 125

**18 19**

Interrogare il cielo

**Sabato 19 novembre 2016, ore 19  
e ore 21.30 (replica)**

Civico Planetario Ulrico Hoepli

**Vagues Saxophone Quartet****Andrea Mocci, sax soprano**  
**Francesco Ronzio, sax contralto**  
**Mattia Quirico, sax tenore**  
**Salvatore Castellano, sax baritono****Gérard Grisey** (1946–1998)  
*Anubis et Nout* (1990, 12')  
due pezzi per sassofono basso o baritono**Iannis Xenakis** (1922–2001)  
*XAS* (1987, 9') per quartetto di sassofoni**Gabriele Cosmi** (1988)  
*Kic* (2015/16, 10') per quartetto di sax  
Commissione Milano Musica  
Prima esecuzione assoluta**Fuminori Tanada** (1961)  
*Mysterious Morning II* (1996/2000, 11')  
per quartetto di sassofoni**Luce: una scoperta, un viaggio, una scienza**  
Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**in collaborazione con  
Comune di Milano**Biglietti € 5**

Testi da pagina 129

Approfondimenti

20

Per ricordare  
Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

---

**Domenica 20 novembre 2016, ore 17**

Pirelli HangarBicocca

---

*Costruire con la Musica*

**PYO – Pasquinelli Young Orchestra**

**Carlo Taffuri, direttore**

Laboratorio di giovani strumentisti su

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Manifestations* (1976, 17')

per orchestra di principianti

in coproduzione con

SONG onlus - Sistema Orchestre Giovanili

in Lombardia

nell'ambito della "Quarta Settimana del Sistema  
in Lombardia" e del progetto di raccolta di strumenti

*Costruire con la Musica*

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

---

**Lunedì 21 novembre 2016, ore 20**

Teatro alla Scala

---

**Filarmonica della Scala**

**Stefan Asbury, direttore**

**Anu Komsì, soprano**

**Ursula Hesse von den Steinen, mezzosoprano**

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*L'icône paradoxale* (1993/94, 25')

(omaggio a Piero della Francesca)

per due voci femminili e grande orchestra

divisa in due gruppi

**Olivier Messiaen** (1908–1992)

*Les Offrandes oubliées,*

*méditation symphonique* (1930, 12')

per orchestra

**Maurice Ravel** (1875–1937)

*Daphnis et Chloé*

Suite n. 1 (1911, 11')

Suite n. 2 (1913, 18')

in coproduzione con

Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala

con il sostegno di

Intesa Sanpaolo

---

**Biglietti € 5**

Testi da pagina 149

---

**Biglietti € 40/20/10/5**

Testi da pagina 135



Classe di Olivier Messiaen al Conservatoire national supérieur de musique di Parigi, 1970.  
In piedi, da sinistra: Michaël Levinas, Claude Boss, Jacques Petit, Michèle Foison, Gérard Grisey, Iradj Sahbaï, José de Almmeida Prado, Tristan Murail. Seduti, da sinistra: Georges Couroupos, Olivier Messiaen, Jean Koerner.



## La bellezza dell'invisibile

Angelo Orcalli

Gérard Grisey   conosciuto per essere stato un esponente di spicco della *musica spettrale*. La scelta del Festival di Milano Musica di rappresentare pressoch  integralmente la produzione del compositore francese   un'occasione importante per riaffermare, a diciotto anni dalla sua scomparsa, quanto la musica di Grisey esorbiti dai limiti di quella denominazione. Se, indubbiamente, il suo itinerario fu reso possibile dall'emergenza del mondo microscopico del suono, dalla crescente importanza dei modelli non lineari e dall'affermazione della visione sistemica del rapporto vita-natura, nondimeno la cifra autentica della sua musica ha una radice spirituale, sbocciata nell'interiorit  artistica sin dall'adolescenza e che lo condusse a concepire la musica come atto di *rivelazione*, visione dell'ineffabile portatrice di sublimi illuminazioni personali.

Grisey nasce il 17 giugno 1946, a Belfort. Una foto del 1951 lo ritrae mentre suona la fisarmonica; strumento base della sua formazione, ne diverr  prestissimo un virtuoso internazionalmente riconosciuto. Ma l'interesse per la composizione si imporr  altrettanto precocemente e finir  per prevalere. Nel 1963, in un frammento del suo diario giovanile scriveva: «Sto componendo un brano per fisarmonica ed ensemble. Vi sono armonie bizzarre, lugubri, a volte burlesche. Mi chiedo come mi sia uscito! [...] Ad ogni modo, tra poco far  un anno da che mi sono completamente dedicato alla musica: e sar  musicista. Lo sono, lo voglio diventare ancor di pi ; voglio rendermi degno di questo grande dono che Dio mi ha fatto»<sup>1</sup>.

Prosegue gli studi musicali al Conservatorio Hohner di Trossingen, dal 1963-65, sotto la guida di Helmut Degen e Wolfgang Jacobi, didatta e compositore che a partire dagli anni Cinquanta aveva incentrato la sua produzione sulla fisarmonica e con Grisey e Hugo Noth ne indagher  ulteriormente le specifiche. L'interesse di Grisey per questo strumento   testimoniato dal catalogo delle opere giovanili. Da una pagina autobiografica, *La voce perduta*, il distacco dalla fisarmonica sembra segnare il passaggio dall'adolescenza al pensiero compositivo pi  maturo. Ma della forza e della ricchezza di quel suono rimarr  l'influsso: la fisarmonica   contemplata nell'organico di opere per ensemble o grande orchestra: *D rives*, *Partiels*, *Transitoires*<sup>2</sup>.

Grisey prosegue la formazione al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica di Parigi, dove ottiene premi di accompagnamento al pianoforte, di armonia, di contrappunto e fuga. Nel 1968, dopo un breve passaggio nella classe di Henri Dutilleux all' cole Normale de Musique, approda alla classe di Olivier Messiaen, come uditore nel 1968-69 e come allievo nel 1969-70 e nel 1970-71. In seguito, nel 1971-72, risiede a Roma, a Villa Medici, dove l'anno seguente ottiene il premio di composizione.

L'insegnamento di Messiaen spaziava dalla teoria – quadrati magici; metrica greca; valori ritmici irrazionali; ritmi ind ; canto gregoriano; musica stocastica;

pensiero filosofico cinese (I Ching); spiritualismo russo; poesia surrealista – all'analisi delle opere dei contemporanei. Messiaen univa le qualità di compositore a eccezionali capacità interpretative, che si manifestavano nella conoscenza vastissima della storia della filosofia e del pensiero musicale. Testi di Tommaso d'Aquino, Henri Bergson, Gaston Bachelard irrigano il monumentale *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1948-1992). Grisey lo definirà un maestro zen: «Quando penso all'insegnamento di Olivier Messiaen, la prima parola che mi viene in mente è: Silenzio».



Gérard Grisey  
Belfort, 1951

Quando nel 1972, nel quadro dei *Ferienkurse* di Darmstadt, Grisey segue i seminari di Karlheinz Stockhausen, György Ligeti e Iannis Xenakis, la prima fase della sperimentazione elettronica si era conclusa e con essa anche la riflessione sul tempo musicale scaturita dalla tecnologia del magnetofono. Si apriva invece la fase che opponeva i sostenitori della composizione del suono in tempo differito ai partigiani del *live electronics*. La tendenza verso queste forme di libera elaborazione del suono costituiva per Xenakis una minaccia da contrastare con urgenza riprendendo il sentiero pitagorico-parmenideo: l'assiomatica di Giuseppe Peano e il recupero della concezione aristossenica dello spazio sonoro gli fornivano le basi di una formalizzazione dei sistemi scalari e ritmici, includente i modi di Messiaen. Al contrario Stockhausen abbandonava la visione dell'opera intesa come totalità coerente e rete di relazioni chiuse e definite per intraprendere la sperimentazione di processi formali aperti e diversificati, fondati sui procedimenti di enumerazione e di sovrapposizione pluridirezionale tipici della tradizione orale e delle pratiche dell'improvvisazione.

A metà degli anni Settanta in Occidente il mondo culturale era in fermento. La musica si trovava nel passaggio dalle forme di comunicazione della prima cibernetica a quelle della seconda cibernetica, ove il mondo del soggetto e dell'*espressione* prendono il posto delle tecniche della *rappresentazione* oggettiva e l'*organismo* (il modello organico) soppianta il meccanicismo cartesiano. Si annunciavano fattori di una totale metamorfosi delle categorie e dei metodi della ricerca: l'approccio ecologico della psicologia della percezione di Gibson, il passaggio ai paradigmi dell'auto-organizzazione, la teoria dei frattali, la fisica dei sistemi dissipativi, della complessità e del caos deterministico, la transizione dalla tecnologia analogica a quella digitale stavano smantellando la concezione strutturalista e aprivano la via a una visione sistemica postindustriale. Nuove forme di comunicazione si erano intrecciate ai mutamenti dell'industria culturale, con un impatto sulla musica di proporzioni forse senza precedenti.

L'acustica musicale conosceva un nuovo inizio negli Stati Uniti con le ricerche condotte ai *Bell Laboratories* da Jean-Claude Risset e Max Mathews<sup>3</sup>. I due ricercatori avevano sviluppato una tecnica di analisi in grado di tracciare l'evoluzione dell'ampiezza di ogni singola componente parziale di suoni strumentali (suoni di tromba e di violino registrati in ambiente anecoico). Con la sistematica variazione dei singoli parametri si era valutata l'incidenza percettiva dell'evoluzione di ampiezza delle formanti e delle fluttuazioni pseudo-aleatorie della loro frequenza. Lungi dall'essere fenomeni periodici, i suoni strumentali, anche i più stabili e tenuti, mostravano dinamiche microtemporali molto complesse nell'ordine dei millisecondi: slittamenti dell'altezza nella fase iniziale, periodiche modulazioni, differenti tempi di attacco e di decadimento delle parziali. Dall'analisi numerica si era poi ottenuta una risintesi dei suoni acustici, indistinguibile anche da un orecchio esperto.

## L'itinéraire

La conquista dei tempi brevi e brevissimi permetteva di ricostruire ciò che accade nello spessore del presente, poiché in quei microintervalli ancora inesplorati si trova la ragione degli eventi di più lunga durata. Le possibilità di scandagliare la natura microscopica del messaggio musicale e di portarne alla luce gli aspetti di instabilità più profondi ponevano in primo piano relazioni interparametriche mai pienamente colte dalla percezione. Su queste tracce considerate fino ad allora *differenze* residuali – incapaci di produrre vere *differenze* – si focalizzava la sperimentazione. Non si trattava di mero ritorno al suono acustico, poiché gli artifici in grado di potenziare enormemente le nostre capacità di osservazione erano ineludibili: l'interesse non era centrato sullo strumento acustico in sé, ma sul suono che ne è generato e sulla sua modellizzazione.

Le condizioni di possibilità di una trasformazione radicale della scrittura musicale erano dunque mature, ma serviva un gesto compositivo rivelatore, in grado di trasferire alla dimensione del grafismo l'informazione rimasta fino ad allora sotto la soglia dell'udibile. Nel 1969 Risset aveva composto *Mutations*, opera interamente sintetizzata con il software Music V sviluppato da Mathews e divenuta celebre per le forme del glissando senza fine. *Mutations* rappresenterà per la nuova generazione di compositori un *wormhole* di collegamento tra le costellazioni della musica seriale e le dimensioni interne del suono. Nel 1973 nasce il gruppo L'itinéraire, costituito da Tristan Murail, Gérard Grisey, Michaël Lévinas e Roger Tessier,

cui si unirà nel 1976 Hugues Dufourt. Nel 1975 Grisey scrive *Partiels* per 18 strumenti, che diventerà il manifesto della musica spettrale. Nella rappresentazione sonografica, tecnica ampiamente praticata ai corsi universitari di Émile Leipp, Grisey vede la *forma simbolica* che unisce le proprietà microscopiche del suono e la scrittura orchestrale tradizionale. Nella prima sezione, *Partiels* simula con mezzi orchestrali l'analisi/sintesi di un singolo suono di breve durata (un Mi a 41 Hz di contrabbasso). L'immagine sonografica dello spettro è trasferita alla partitura: agli elementi dell'organico è chiesto di realizzare con la massima precisione strumentale i valori frequenziali e gli inviluppi dinamici corrispondenti alle componenti parziali tracciate. Tecnicamente il procedimento produce un processo iperbolico di moltiplicazione dello spettro e di dilatazione temporale. La scrittura diviene atto *interpretativo* dell'informazione presente a diverse scale della materia sonora. Valori estetici aurali, indici e icone sonore scaturiti dalla audiografia elettroacustica trovano un'astrazione simbolica adeguata.

Questa ri-mediazione dall'elettronica all'acustica strumentale, attraverso la notazione grafica, rimetteva in gioco il valore della scrittura. Le relazioni tra tempo, numero e suono implicate dalla fisica aristotelica avevano dettato al *mensuralismo*, fin dalle origini, le condizioni affinché il suono potesse rientrare nel dominio del tempo ed essere quindi computato. Tuttavia, dopo il cambiamento di scala di osservazione dei fenomeni sonori avvenuto con i nuovi mezzi, l'argomento aristotelico dell'assenza di durata nell'istante non era più così scontato. Intervenedo nelle fasi transienti del suono la chirurgia elettronica ne modificava la qualità timbrica con trasformazioni di durata temporale impercettibile: il nostro sistema percettivo avverte il movimento ma non ne può calcolare la durata. Nondimeno, nella misura in cui la scrittura spettrale de L'itinéraire proiettava processi microsonori dell'ordine dei millisecondi sullo schermo del tempo ordinario, si riaffermava una perfetta continuità con l'aristolismo medievale dei *calculatores*.

Il gruppo L'itinéraire si poneva quindi nell'alveo di una tradizione secolare. Ma non era tutto. Rinnovando i procedimenti di quantificazione delle qualità, la tecnologia dei segnali audio finiva per sovvertire l'ordine del sensibile: il timbro emergeva come realtà qualitativa del tempo, qualità intesa come singolarità, varietà, eterogeneità, sviluppo. Questa rivoluzione epistemologica prefigurava – secondo Grisey – una nuova alleanza della scrittura musicale con il suono e da essa la possibile rinascita di una narritività incarnata nel divenire dei suoni.

## **Il principio della musica spettrale**

È noto che l'immagine sonografica rappresenta la distribuzione dell'energia di un suono calcolata in porzioni limitate di tempo, e ne mostra quindi l'evoluzione temporale. Tanto più accurata è l'indagine sulle micro-variazioni temporali tanto più incerta è la conoscenza della distribuzione dell'energia, al contrario un'ampia finestra temporale di analisi permette di separare i contributi in energia delle singole parziali del suono. L'interesse di Grisey per questa dualità tempo/frequenza (principio di indeterminazione dei segnali) si è focalizzato sulle sue varianti psicoacustiche – l'orecchio, secondo la teoria dell'informazione si comporta come un filtro – ma le implicazioni che ne trae Grisey sono di natura metafisica: la composizione di oggetti sonori si riferisce al gesto strumentale e non si allontana dal linguaggio, mentre la composizione di processi è *a-umana*, cosmica e provoca la «fa-

scinazione del Sacro e dell'Ignoto», raggiungendo ciò che Gilles Deleuze definisce *lo splendore del SI*, «un mondo d'individuazioni impersonali e di singolarità preindividuali». Questo riferimento permette di precisare un punto essenziale dell'estetica di Grisey. Sebbene la sua ricerca non precinda dalla sintesi numerica del suono, essa è nettamente in antitesi con la visione informatica della comunicazione. Il criterio di 'fedeltà' che regola le trasmissioni stabilisce caso per caso il limite di approssimazione sufficiente ed economicamente conveniente per soddisfare le esigenze del ricevitore in rapporto alla capacità di discriminazione naturale dell'orecchio. Al contrario, nella simulazione orchestrale dei processi di elaborazione dei segnali audio Grisey enfatizza ogni singolo battimento e suono di combinazione creando le condizioni per esaltare e rendere percettibili l'irrequietezza e le inesauribili virtualità della materia sonora. Il tempo è per Grisey qualità nel senso della *durée réelle* di Henri Bergson. Ma nel costruire tali processi paga il prezzo imposto dal principio d'indeterminazione: la scelta a priori dello spettro armonico del Mi grave che caratterizza, pur trasformato, compreso ed espanso, l'intero ciclo de *Les Espaces Acoustiques*.

Un secondo elemento della scrittura spettrale riguarda il rapporto con il rumore. La scrittura spettrale tratta il rapporto suono/rumore non come opposizione segnale/disturbo ma come riduzione o compressione non lineare della distanza fra le parziali: con la tecnica della distorsione dello spettro risolve così la questione del controllo del rumore.

## Tecnoforme

Gli anni Sessanta e Settanta sono stati forieri di importanti applicazioni della tecnologia del transistor in campo musicale. Oltre agli evidenti miglioramenti nella miniaturizzazione e portabilità dei dispositivi audio, questa tecnologia introduceva il concetto di modularità e di intercambiabilità dei sistemi di controllo<sup>4</sup>. La non-linearità non riguarda solo le equazioni differenziali dell'acustica ma anche quelle relative alle tecniche di trasmissione dei segnali e in particolare quelle di modulazione.

Modulatori ad anello, echi, riverberi, harmonizer e sintetizzatori diventeranno ben presto commercialmente accessibili, favorendo la nascita di gruppi professionali in grado di eseguire repertori di *live electronics*. L'ensemble L'itinéraire sarà tra i primi a raggiungere un alto grado di specializzazione nell'impiego di questa tecnica, presente anche in composizioni della corrente spettrale come ad esempio l'opera di Tristan Murail *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) per flauto, clarinetto, pianoforte, violino, violoncello ed elettronica *ad libitum*. Nel 1976 Grisey scrive *Prologue* per viola, risonatori ed elettronica dal vivo.

La scrittura de L'itinéraire si reggeva quindi su presupposti definiti: a) l'emanipolazione del suono dagli strumenti acustici, ottenuta grazie alla registrazione audio; b) la separazione tra segnali di controllo e di generazione audio, secondo le modalità operative rese possibili dai sistemi di controllo in voltaggio; c) l'analisi/sintesi dei suoni orchestrali e la loro rappresentazione in uno spazio timbrico virtuale; d) il trasferimento dei modelli di sintesi non lineare del laboratorio elettroacustico (modulazione ad anello e di frequenza) alla scrittura orchestrale. Da queste basi Grisey trae le linee del suo pensiero musicale. Il programma si riassume nel gesto compositivo incentrato sulla sintesi e sull'interazione: le nozioni di armonia, melodia, contrappunto, orchestrazione ecc. sono superate e devono essere inglobate in una sintesi

teorica che offra concetti più ampi e idonei a produrre un rapporto ottimale tra l'elaborazione intellettuale e ciò che di essa può essere percepito sensibilmente. Il gruppo L'itinéraire ha superato nella nozione di timbro inteso come variazione nel tempo della distribuzione dell'energia sonora, la distinzione tra qualità primarie (altezza, intensità, ritmo) e secondarie (colore, rugosità, asprezza, densità ecc.). L'universo sonoro si trova oltre le griglie (seriali o altro): non ci sono opposti da conciliare in una visione intellettuale, ma differenze e relazioni tra elementi. Con l'intento di marcare la distanza della sua musica dalla definizione di musica spettrale, nel saggio *La musique: le devenir des sons* Grisey precisa<sup>5</sup>: la musica de L'itinéraire è innanzi tutto *differenziale*, perché tenta di integrare tutte le categorie del sonoro, esaltando le loro qualità, ma evitando nello stesso tempo di creare gerarchie e livellamenti; operando sulle relazioni e le connessioni viene alla luce la natura qualitativa o quantitativa della differenza che, accolta come fondamento, permette di organizzare delle tensioni. La musica de L'itinéraire è inoltre per Grisey *liminale*, perché vuole rendere evidenti le soglie dove si producono le interazioni psicoacustiche tra i parametri, e giocare sulle loro ambiguità. Poiché radicalizza il dinamismo del suono compreso come un campo di forze e non come un oggetto inerte, la musica de L'itinéraire è, infine, essenzialmente *transitoria* e mira a sublimare il materiale stesso a vantaggio del puro divenire sonoro. Abbandonando la visione cartesiana della mente, si comprende che la mente e la coscienza non sono cose ma processi. Per questo Grisey pensa a gradi di presenza del suono, dall'intervallo minimo di percezione allo spessore del presente, dove si aggrega la memoria immediata, fino al passato della memoria cognitiva. Ma la memoria è sottoposta a erosione e subisce la degradazione dei sistemi destinati a veder aumentata la propria entropia. I modi per risalire la china entropica sono le forme del tempo: la tensione e de-tensione ottenuta per ripetizione, contrasto violento ed inatteso, o l'annullamento del discorso ordinario attraverso la massima dilatazione temporale fino all'ipnosi prodotta dall'assenza di ritmo. Attraverso l'estrema dilatazione del tempo, scrive Grisey, «diventiamo sordi a tutte le forme di relazione tra eventi, melodie, armonia, articolazione, gesto e ritmo»<sup>6</sup>. La durata può espandersi, prendere il sopravvento sul linguaggio ordinario consolidatosi nella pratica strumentale, ottenendo così un arresto del discorso musicale tradizionale.

L'influenza della seconda cibernetica è palese. L'adesione al paradigma della connessione organica, dell'interrelazione e integrazione di tutti i parametri sonori in rapporto alla percezione è un modo per contrapporsi all'appiattimento statistico, alla parcellizzazione del tempo cronometrico, all'annullamento della nostra durata interiore. Per rinnovare l'atto di astrazione simbolica Grisey ha elaborato una scrittura del continuo introducendo, nel campo della sensazione fisica ordinaria, l'astrazione matematica del modello fechneriano. Grisey si avvale spesso della legge logaritmica, lo si può constatare tecnicamente in *Modulations*, ove la durata di intere sezioni è regolata dal logaritmo (Savart) di rapporti naturali  $n/m$ . Non affermava Fechner nel suo *Zend-Avesta* che esiste una radice, un ente comune pur manifestantesi in modo diverso sotto l'aspetto esteriore e quello interiore? L'estetica di Grisey approda così a una visione olistica della materia sonora, la sua scrittura dà forma all'esperimento ideale della dilatazione del tempo, ma nella complicità e nel contrasto tra la coscienza interna del tempo e la successione oggettiva individua anche le condizioni del costituirsi di una nuova narrazione: la musica è il divenire dei suoni.

## Itinerario celeste

Terminata *Modulations*, nel 1978 Gérard Grisey compone *Sortie vers la lumière du jour*, per organo elettrico e quattordici esecutori, e poi di seguito *Jour, contre-jour*, per tredici esecutori, organo elettrico e nastro magnetico a quattro piste. *Sortie vers la lumière du jour* è, a un tempo, «una parentesi nel mio lavoro e una sintesi delle mie ricerche attuali»: Grisey riflette sulla direzione fino ad allora seguita. Intanto, per approfondire lo studio sul tempo, sceglie le percussioni: *Tempus ex machina*, 1979. Nel 1980, con una lettera a Hugues Dufourt (che allora aveva scritto *Saturne*), coglie l'occasione dell'incontro ai corsi a Darmstadt per prendere le distanze dalla denominazione 'Musica spettrale', avanzata dallo stesso Dufourt. 'Spettrale', scrive Grisey, suona troppo statico, «in attesa di meglio, parliamo di *musica liminale*».

Il motivo ispiratore di *Sortie* e di *Jour, contre-jour* nasce dalla lettura del *Libro dei morti* degli antichi egizi. Per evitare di cadere in una sorta di poema sinfonico, Grisey mette in atto una serie di dispositivi che possiamo definire mappe metaforiche. Il procedimento è destinato a rivelare la sostanza musicale del mito. La polarità Rà/Osiride è proiettata nel mondo fisico della luce. Attraverso l'immagine saliente dell'obelisco, l'eco dell'Egitto antico si trasforma nell'immagine fisica del raggio luminoso. L'obelisco, mezzo attraverso il quale i raggi di Rà vengono catturati, crea figure di diffrazione sempre più complesse secondo un gioco prodotto da massimi e minimi luminosi. La seconda mappa metaforica rivela l'essenza sonora del fenomeno della diffrazione luminosa: il rapporto tra luce/ombra nel campo sonoro subisce una metamorfosi che preserva l'opposizione: suoni armonici vs suoni di combinazione e rumore. Grisey depura dal misticismo la simbologia del mito, riconducendolo quasi al vissuto ordinario: attesa e ritmi circadiani, sonno-veglia modulano l'atto imperfettivo della respirazione. Ne consegue una scansione perfetta dell'opera. L'aggiunta dell'elettronica<sup>7</sup> in *Jour, contre-jour* è stata decisiva: serviva un dispositivo che marcasse il mondo del rumore per poterne evidenziare la sua indissolubile presenza nel suono e rendere plastica la metafora. L'idea musicale non si regge dunque sulla dualità tempo/frequenza ma sul processo della doppia monade, l'intuizione non nasce dal divenire dei suoni, ma da una meravigliosa immagine extra musicale: la Barca del Sole, e la sua corsa dal giorno alla notte.

## Archetipi

A partire dalla fine degli anni Ottanta Grisey approda a forme di scrittura più complesse, ottenute stratificando ordini temporali diversi. In *Le temps et l'écu-me* la pluralità di manifestazioni della durata mostra uno sviluppo di pensiero aderente ai temi di *Matière et mémoire*: le scale temporali («tempo delle balene, tempo degli uccelli») rappresentano qui la condizione stessa dell'esistenza degli esseri nel senso bergsonian.

L'utilizzazione di archetipi sonori neutri e malleabili per facilitare la percezione e la memorizzazione dei processi segna questa fase. Per raggiungere contenuti semantici accoglie suggestioni extramusicali altamente espressive che trasforma rigorosamente in puri gesti musicali. L'opera *L'icône paradoxale (Hommage à Piero della Francesca)*, 1992-94, è emblematica di questa utopia dell'artescienza, come la definisce lo stesso Grisey. In gran parte costruita su rappresentazioni temporali di movimenti nello spazio – il gesto violento degli angeli, le proporzioni auree che sottendono l'affresco della *Madonna del parto* –, la forma

de *L'icône paradoxale* traccia due evoluzioni contrarie, analoghe a due diagonali la cui intersezione costituisce la parte mediana dell'opera: quattro processi sovrapposti occupano la durata dell'opera e si sviluppano ognuno con un tempo proprio. «La musica è capace di esprimere ogni cosa che può essere tradotta in forma di moto»<sup>8</sup>; questa definizione potrebbe essere posta in esergo alla partitura de *L'icône paradoxale*. Benché negli scritti di Grisey, finora pubblicati, non ci siano riferimenti espliciti alle teorie di Joseph Schillinger, tuttavia alcune affinità tra i modi di organizzazione dello spazio compositivo adottati da Grisey e quelli proposti dal teorico russo meritano di essere notate. Schillinger assume come base per la nozione di archetipo le forme d'onda del suono e le possibili raffigurazioni in tempo-ampiezza; ritroviamo questa stessa idea musicale nel primo movimento di *Vortex temporum*. L'arpeggio iniziale (*Gestalt*) è assimilato da Grisey a un'onda sinusoidale e trasformato in tre tappe corrispondenti alle tre parti del movimento. Ciascuna di queste parti sviluppa uno dei tre aspetti ondulatori che troviamo nei generatori di frequenza: onda sinusoidale, onda quadra e onda a denti di sega. Come in *Jour, contre-jour* la scrittura implementa procedure algoritmiche che assicurano la coesione formale all'opera.

## Dinamiche non lineari

Grisey ha notato la coincidenza storica della nascita del pensiero spettrale con la teoria frattale. Se consideriamo l'idiosincrasia di Grisey per la riduzione della musica a modelli desunti astrattamente dalle scienze, l'osservazione non deve essere casuale. Durante gli anni Sessanta e Settanta venne inventata, indipendentemente dalla teoria del caos, una nuova geometria chiamata geometria dei frattali. Le due teorie sono accomunate dall'attenzione che esse riservano agli aspetti qualitativi dei fenomeni. Se è impossibile prevedere i valori delle variabili di un sistema caotico in un dato momento, possiamo tuttavia prevedere le caratteristiche qualitative del comportamento del sistema. Allo stesso modo non possiamo calcolare la lunghezza o l'area di una figura frattale, ma possiamo definire il grado di frastagliatura da un punto di vista qualitativo. Nel reame dei sistemi non differenziabili, espressioni come *vedere*, *comprendere* testimoniavano un'espansione dell'esperienza matematica verso il qualitativo. Grisey è sensibile a questo orientamento della scienza verso una nuova *visibilità*. Sancita la crisi della musica elettronica pura tra gli anni Sessanta e Settanta, si assiste a un rinnovato interesse per gli strumenti acustici, ma la lezione delle tecniche di modulazione ad anello e FM del laboratorio elettroacustico non viene dimenticata e si traduce nella ricerca di dinamiche strumentali che esaltino regioni di risonanza inusuali. Sarà ancora Stockhausen in prima linea con *Mikrophonie I*. Tam tam, gong e piatti sono gli strumenti prediletti per le loro numerose proprietà non lineari: sensibilità alle condizioni iniziali, biforcazione e transizioni verso il caos. Nel 1980 Grisey assiste a una conferenza di Michèle Castellengo sui suoni multifonici del clarinetto<sup>9</sup> e si appassiona allo studio. Il modello esplicativo è sostanzialmente legato al pettine dello spettro armonico. In *Solo pour deux* per clarinetto e trombone Grisey sperimenta diversi suoni multipli del clarinetto e, ricostruendone i fondamentali secondo un ipotetico spettro armonico, può esaltarne le componenti affidandole al trombone. In *Anubis-Nout* per clarinetto contrabbasso in Si bemolle, la tecnica dei multifonici è presente e dona a *Nout*, volta stellata della notte egiziana, due fugaci trasfigurazioni dello spettro armonico. L'emergenza spontanea dell'ordine in punti critici di instabilità, una caratteristica distintiva della vita che la visione sistemica spiega con l'apporto delle complesse teorie dinamiche, diviene nell'opera di Grisey singolarità inarmonica, gesto musicale inusitato.



Gérard Grisey  
Foto di Salvatore Sciarrino,  
© Casa Ricordi, Milano



### Il tempo musicale dei segnali astronomici

È sorprendente come Grisey abbia tradotto in una visione estetica il valore epistemologico di certi risultati della ricerca scientifica. Se ne ha una conferma analizzando un'opera come *Le Noir de l'Étoile*. Grisey ne concepì il progetto in collaborazione con l'astrofisico Jean-Pierre Luminet. Nella incessante agitazione del cosmo le stelle esplodono, le nubi interstellari si scindono, le galassie si compenetrano. Ma questo rumore cosmico contiene dinamiche temporali musicalmente affascinanti. L'interesse di Grisey è stato polarizzato dalla possibilità di porre in corrispondenza certi segnali astronomici e il suono musicale. Nei segnali elettromagnetici ricevuti dagli astronomi si trovano in maniera evidente componenti comparabili ai parametri musicali. Tra i segnali astronomici emessi da differenti sorgenti cosmiche si contano tre tipi di variazioni temporali: le variazioni transitorie, che si traducono in brusche transizioni di intensità, le variazioni erratiche associate a sorgenti che emettono esplosioni a intervalli irregolari come le eruzioni solari, e le variazioni periodiche. Quest'ultime si manifestano più raramente, ma quando sono emesse dalle pulsar i segnali sono spettacolari. *Le Noir de l'Étoile* è una composizione per sei percussioni disposte attorno al pubblico, nastro magnetico e trasmissione, *in situ*, di segnali astronomici. Si tratta di una composizione essenzialmente ritmica e spaziale; l'organizzazione dei suoni in partitura proviene dalle velocità di rotazione e dai timbri generati dalle pulsar. Rotazione del suono, periodicità, rallentamento, accelerazione, irregolarità, fratture danno vita a processi di differenziazione e normalizzazione. L'invisibile è rivelato dalle tecniche astronomiche: finestre sul nostro universo, esse hanno reso 'visibile' l'insieme dello spettro elettromagnetico, captato la presenza della luce nel nero del cielo stellato.

## La critica

Il mio primo incontro con Gérard Grisey risale alla primavera 1992, quando fui invitato da Luciano Berio a Tempo Reale. Da alcuni anni studiavo il ciclo monumentale *Les Espaces Acoustiques*. Grisey fu generoso, come lo sarebbe stato nelle altre occasioni di collaborazione; mi fornì appunti e schizzi dei suoi lavori. Da Firenze si sarebbe diretto a Monterchi per visitare la *Madonna del parto*. Dopo gli obblighi della presentazione pubblica, la conversazione tra noi divenne appassionante. Grisey stava conducendo un lavoro accuratissimo di analisi spettrale sui formanti vocali. *L'icône paradoxale* era in gestazione; rivelare il nucleo ideale dell'opera esigeva forme *impersonali* della temporalità che trasfigurassero il gesto degli angeli, la seduzione delle loro voci immaginarie, la dimensione radiosa della Vergine fissata da Piero nelle proporzioni auree. Potevo cogliere il grado di pendenza raggiunto dalla corrente spettrale, sufficientemente ripida – per usare un'espressione di Walter Benjamin – «perché il critico possa installarvi la sua centrale elettrica». Le linee di forza prodotte dalla differenza di livello tra le esperienze della generazione degli anni Venti (serialismo, prima elettronica, alea, stocastica) e la rivoluzione dei suoni complessi stavano solcando il campo della sperimentazione. La musica rivendicava l'erotismo dell'ascolto che nasce dall'adeguamento tra percezione corporea e spirito conoscitivo. Fu inevitabilmente vana l'ennesima chiamata alle armi di chi voleva difendere i tempi belli delle avanguardie contro la 'regressione al naturalismo'. Da un lato Carl Dahlhaus e la sua scuola, dall'altro la semiologia di Jean-Jacques Nattiez avevano prodotto nella critica la più grave delle scissioni: la musica veniva separata dalla cultura scientifica e dalla tecnologia del suo tempo. Impossibile per loro capire che la forza della rivoluzione spettrale non era riducibile a *Klangfetischismus* (feticismo del suono) ma derivava da mutamenti profondi del quadro culturale degli anni Settanta. Una frattura gravida di conseguenze. Hugues Dufourt ne ricorda la portata: «La razionalizzazione integrale del materiale si manifesta mediante la creazione di un *continuum* di altezze, durate e intensità. È così che L'itinéraire è stato percepito dall'esterno: la musica del timbro sarebbe il coronamento di una tendenza della musica ad assiomatizzarsi, la quale a sua volta sarebbe una parodia di ogni progetto dialettico. Obietterei che quando Grisey annuncia 'l'era del timbro' definisce

appunto il timbro come irriducibile alla formalizzazione. Il timbro non è il coronamento fantasmatico di un *continuum* indifferenziato di qualità. Il timbro non è l'ineluttabile compimento delle tendenze della musica del XX secolo all'integrazione. La 'musica spettrale' non è un *Klangfetischismus*, una sorta di abbandono alla nominazione crescente del materiale che troverebbe la sua sanzione ultima nella fattizia obiettività di un 'suono in sé'. Mi rammarico del malinteso che su questo punto, nel 1982 a Darmstadt, ha opposto Grisey e me, da una parte, a Dahlhaus, dall'altra»<sup>10</sup>.

In gioventù Grisey aveva annotato due definizioni della musica. La prima, tratta da uno scritto di Čajkovskij: «La musica non è illusione, bensì rivelazione. Se trionfa è perché rivela una bellezza altrimenti inaccessibile e opera in noi una riconciliazione personale con la vita» (*Journal d'adolescence*, sabato 27 aprile 1963). La seconda: «L'arte mi appariva d'un tratto come la *sublimazione della Materia*. Lo spirito nella sua pienezza la trasforma, la modella, le conferisce una sorta di preesistenza, immagine, prefigurazione dell'esistenza di Dio, nella quale culminerà alla fine dei tempi» (*Fragments*, 9 ottobre 1967). A entrambe è rimasto fedele, e invero esse esprimono pienamente la tensione teorico/spirituale che l'ha sempre ispirato. La scienza del secondo Novecento gli ha fornito strumenti per comprendere come la natura del suono strumentale sia costituita da una rete interconnessa di relazioni dinamiche, e che da questa irrequietezza della materia sonora si traggono le qualità musicalmente più interessanti. La scoperta dell'inseparabilità dei parametri sonori gli ha mostrato altresì il ruolo inclusivo dell'osservatore nelle forme di rappresentazione del suono. Grisey ha allora compreso che era possibile una nuova alleanza della musica con il suono e che questa era ancora una manifestazione di un'alleanza più profonda e originaria dell'uomo con il Mondo, quell'alleanza cui il mondo greco antico dava il nome di Armonia e alla quale affidava il proprio destino.

1) Gérard Grisey, *Journal d'adolescence 1961-1966. Sélection de passages liés à la musique*, in Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, MF, 2008, pp. 307-312: 307.

2) Cfr. *Entretien réalisé le 27 mars 1983*, in Pierre Gervasoni, *L'Accordéon, instrument du xx<sup>e</sup> siècle*, Édition Mazo, 1986, p. 275. Ora in Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, cit., pp. 348-349.

3) Max Mathews e Jean-Claude Risset, «Analysis of Musical Instrument Tones», *Physics Today*, XXII/2 (1969), pp. 23-30.

4) Cfr. Joel Chabade, «Il principio del 'voltage-control' e le sue implicazioni per il compositore», in *La musica elettronica* (a cura di H. Pousseur), Feltrinelli, Milano 1976, pp. 279-284.

5) Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, cit., pp. 45-56.

6) Gérard Grisey, *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*. In *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, cit., pp. 57-88: 78.

7) Per uno studio sulla restituzione dell'opera si veda Luca Cossettini e Angelo Orcalli, «*Jour, contre-jour: une métaphore lumineuse pour la composi-*

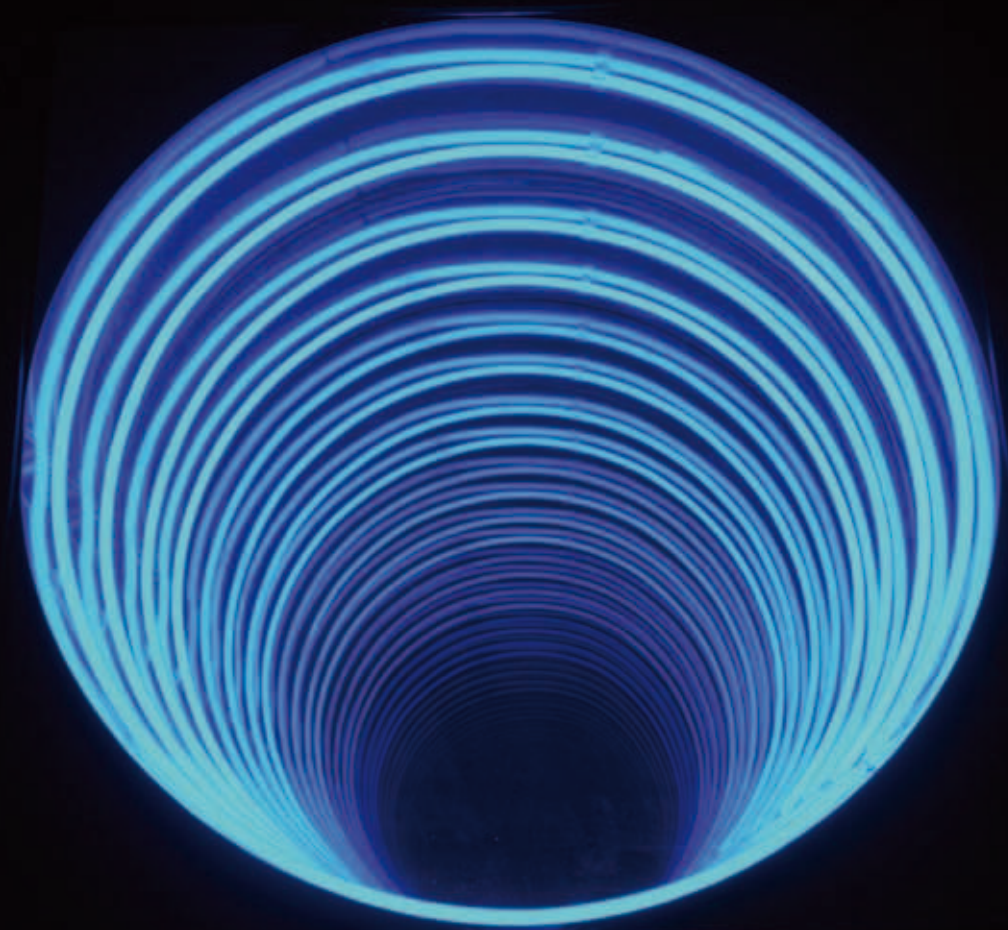
*tion du timbre*», in *Analyser les musiques mixtes*, a cura di A. Bonardi, B. Bossis, P. Couprie, V. Tiffon, Delatour, Sampzon 2016, pp. 201-243.

8) Joseph Schillinger, *The Schillinger System of Musical Composition*, Carl Fischer, New York 1946, vol. II, p. 1411.

9) Michèle Castellengo, *Sons Multiphoniques aux instruments à vent*, Rapport IRCAM n. 34, Paris 1981.

10) Hugues Dufourt, *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*, Delatour, Sampzon 2014, pp. 348-49.

Paolo Scirpa  
*Pozzo a luci intermittenti.*  
*Espansione + traslazione*, 1981  
Neon+specchi  
Foto Archivio Paolo Scirpa



**Concerti e spettacoli**



Karlheinz Stockhausen  
Foto di Ralph Fassey

---

1

**domenica 9 ottobre 2016**

**ore 20**

Teatro alla Scala

**Inaugurazione**

**Per ricordare Mariuccia Noè Rognoni**

---

**Tamara Stefanovich, pianoforte**

**Karlheinz Stockhausen** (1928–2007)

*Klavierstück IX* (1954/61, 12')

**Olivier Messiaen** (1908–1992)

da *Catalogue d'oiseaux* (1956/58)

*Le Courlis cendré* (10')

**Karlheinz Stockhausen**

*Klavierstück V* (1954, 5')

**Olivier Messiaen**

da *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944)

XII. *La Parole toute-puissante* (3')

*Cantéyodjayâ* (1949, 13')

da *Quatre Études de rythme*

*Île de feu 1* (1950, 2')

\*

**Olivier Messiaen**

da *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

XIII. *Noël* (4')

XIV. *Regard des anges* (5')

**Karlheinz Stockhausen**

*Klavierstück X* (1954/61, 26')

In collaborazione con

RAI-RadioTre

(Trasmissione in differita)

---

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

Messiaen aveva 42 anni nell'estate 1951, quando a Darmstadt Antoine Goléa fece ascoltare la registrazione appena uscita del suo *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), suscitando a tal punto l'interesse del ventitreenne Stockhausen che questi decise di andare a seguire i corsi di Messiaen al Conservatorio di Parigi (per circa un anno dal gennaio 1952). Nel momento delle ricerche sulla organizzazione di criteri seriali non solo per le altezze, ma anche per le durate, il timbro e altri 'parametri', quel breve 'studio' di Messiaen era stato oggetto di un'attenzione che l'autore giudicava sproporzionata. Anni dopo, in un breve articolo del 1958, Stockhausen parlò con affetto delle qualità di Messiaen insegnante e del suo rispetto per allievi che, come Boulez o Stockhausen, avevano poetiche radicalmente diverse dalla sua. Accennando alle ricerche di Messiaen sul ritmo, Stockhausen cita anche l'esperienza compiuta dal compositore francese in Papuasias, nell'Isola del Fuoco, dove aveva annotato «dei ritmi e alcune formule melodiche; ne trasse due pezzi pianistici» (*Île de feu 1 e 2*). Cita inoltre il suo interesse per il canto degli uccelli. Ma parlando degli 'oggetti' che Messiaen studia ed elabora nei suoi pezzi, Stockhausen, dopo averlo definito 'un incandescente crogiuolo di fusione', sottolinea di aver voluto conoscere metodi e oggetti 'per fare altro', per inventare radicalmente l'inaudito.

L'alternanza in questo concerto di pezzi di Messiaen e Stockhausen composti tra il 1944 e il 1961 offre un'occasione per riflettere sulla estraneità della poetica di Messiaen al radicalismo (negli anni '50) e alle scelte dei suoi allievi maggiori, con i quali pure aveva condiviso alcuni problemi offrendo loro non piccoli spunti di riflessione. Egli non avrebbe mai rinunciato ad accogliere materiali e motivi di ispirazione di origine diversissima, in un 'estroverso vitalismo' (Napolitano) che era un carattere essenziale della sua poetica.

### Il chiurlo

Nel programma, aperto dal *Klavierstück IX* di Stockhausen, il primo pezzo di Messiaen che si ascolta è anche il più maturo e si colloca alla fine del settimo (e ultimo) libro del vasto *Catalogue*

*d'oiseaux* (1956-58). In un breve scritto del 1970 Pierre Boulez aveva sottolineato nella musica di Messiaen l'apertura a modi di pensare diversi da quelli della tradizione europea (non solo per ciò che riguarda lo studio dei ritmi indù), e la capacità di integrare nel proprio linguaggio la trasformazione ed elaborazione di materiali di diversissima provenienza, ad esempio quelli legati all'amore per i canti e i colori degli uccelli. «Gli uccelli – ebbe a dichiarare Messiaen – sono stati i miei primi e più grandi maestri... Le loro linee melodiche ricordano spesso le inflessioni del canto gregoriano. I loro ritmi sono di una complessità e di una varietà infinite, ma sempre di una precisione e chiarezza perfette...».

Nella impossibilità di trascrivere con esattezza il canto degli uccelli in una dimensione strumentale Messiaen adotta tempi più lenti, abbassa i canti collocati in un registro troppo acuto, evita gli intervalli inferiori al semitono, attenendosi a un criterio proporzionale: se nella sua trascrizione un microintervallo diventa un semitono, gli altri intervalli vengono dilatati nella stessa misura, in proporzione. Così il compositore dispone di un materiale con caratteristiche varie, inconsuete, e assolutamente 'personalizzate' dal modo in cui egli se ne appropria: «Poi vengo- no gli artifici della messa in opera: costruire dei contrappunti con questi canti... e trovare delle forme musicalmente equilibrate e che tuttavia ne seguano la marcia vivente attraverso le ore del giorno». Inoltre le scelte timbriche assumono un peso fondamentale nel caratterizzare il modo in cui questo materiale viene usato, e la stessa armonia ha funzioni prevalentemente coloristiche.

Nel suo lungo testo sui tredici pezzi del *Catalogue*, a proposito del *Courlis cendré* (Chiurlo cinerino) Messiaen parla del piumaggio striato, grigio e marrone del chiurlo, del suo lungo becco arcuato (come un falchetto), e ne descrive così l'assolo: «tremoli lenti e tristi, ascese cromatiche, trilli selvaggi e un richiamo in glissando ripetuto dolorosamente che esprime tutta la desolazione dei paesaggi marini». Il triste canto del chiurlo, insieme all'evocazione del moto delle onde, si ascolta all'inizio e alla fine del pezzo, nella cui suggestione convergono il paesaggio desolato, una decina di altri canti di uccelli marini, l'oscurità notturna e le nebbie della costa



della Bretagna, e per tre volte il ‘muggito potente e lugubre’ della sirena del faro (un *cluster* di undici suoni).

### Dai *Regards* alle *Études de rythme*

La concezione formale e la libertà della scrittura del *Catalogue d'oiseaux* presuppone una fase di inquieta ricerca di cui nel programma si ascoltano due pezzi fondamentali del 1949-50, inseriti tra il dodicesimo e il tredicesimo dei *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Composto in meno di sei mesi (23 marzo-8 settembre) nel 1944, questo ciclo ha un posto di particolare rilievo nella musica pianistica di Messiaen, che già nel 1943 con le *Visions de l'Amen* per due pianoforti aveva compiuto una svolta netta rispetto ai primi lavori per pianoforte. Alla fine del suo lungo testo introduttivo sulla ‘contemplazione del Dio-Bambino nella mangiatoia’ e sugli ‘sguardi che si posano su di Lui’, Messiaen dichiara: «Più che in tutte le mie opere precedenti, ho cercato qui un linguaggio di amore mistico, nello stesso tempo variato, potente e tenero, talvolta brutale, dalle disposizioni multicolori».

Della varietà cui l'autore accenna possono dare un'idea parziale i tre pezzi che nel programma precedono e seguono le due pagine del 1949 e del 1950. Il dodicesimo ‘regard’ si intitola *La Parole toute-puissante*: «questo bambino è il Verbo che sostiene ogni cosa con la potenza della sua parola» (così commenta il titolo Messiaen citando la Lettera agli Ebrei di San Paolo). La ‘parola onnipotente’ è evocata da una ‘materia musicale’ che Messiaen definisce ‘semplice e terribile’, una monodia in *fortissimo* su un ostinato ritmico percussivo nel registro grave (di cui si potrà cogliere l'affinità con *Île de feu 1*).

Di tutt'altra natura il carillon che evoca le campane di Natale all'inizio e alla fine del tredicesimo ‘regard’, *Noël*, dedicato alla Sacra Famiglia e all'Adorazione del Bambino, con una scrittura che «richiede al pianista attacchi variegati che imitano altri strumenti» (Messiaen) per renderne la ricchezza di colori.

Il quattordicesimo pezzo è il *Regard des anges*. Bagliori di fiamme evocati dalle rapide figurazioni a mani incrociate sui tasti bianchi e neri, citazione del ‘tema di accordi’ che è uno dei

temi ciclici dei *Vingt Regards*, canone ritmico su ritmi indù, ‘tromboni’ (evocanti le trombe del giudizio suonate dagli angeli nell'affresco di Michelangelo nella Cappella Sistina): questi elementi in rapida successione formano la prima ‘strofa’ e ritornano in forma talvolta variata e ampliata nelle due strofe successive, mentre nella quarta troviamo un nuovo elemento, un ‘canto d'uccelli’ che si combina con il canone ritmico. Alla fine la trasformazione amplificata del tema dei ‘tromboni’ evoca secondo Messiaen lo ‘stupore’ degli angeli perché Dio attraverso Cristo si è unito non a loro, puri spiriti, ma alla razza umana.

Il titolo *Cantéyodjayâ* non ha alcun carattere evocativo, non si riferisce né alla teologia, né al mondo degli uccelli, ma si collega al mondo delle teorie ritmiche indù: questo infatti è considerato dall'autore uno ‘studio sul ritmo’, definizione che non va intesa in modo riduttivo. Fu composto nell'estate 1949 a Tanglewood nel poco tempo libero lasciato dai corsi di analisi ritmica e composizione al Berkshire Music Centre. Delle quattro *Études de rythme* che seguono nel 1949-50 non condivide né la brevità né un certo carattere (in alcuni) astratto. Anzi, Messiaen parla di tono di volta in volta ‘nostalgico, appassionato, tenero o furioso’ e nota rapporti con materiali di opere precedenti, da *Harawi* alla sinfonia *Turangalîla* ai *Cinq rechants*; ma va sottolineata la novità della disposizione formale del pezzo, con il libero succedersi quasi ‘a mosaico’ (o a collage) di numerosi brevi episodi, che solo in parte ritornano e vengono variati. Nonostante la complessa organizzazione, all'ascolto l'impressione è che ci sia qualcosa di improvvisatorio nella libertà e nell'urgenza con cui i concisi episodi si succedono. La prima parte somiglia a un rondò, perché il vivace motivo di apertura (cui Messiaen diede lo stesso nome del titolo, ‘Cantéyodjayâ’) ritorna cinque volte, alternandosi con altri episodi; poi l'ampia seconda parte intreccia nuove idee e qualche ripetizione variata in modo più complesso, infine nella coda riappare il motivo di apertura. Nella varietà dei riferimenti ai ritmi indù, un episodio muove nella direzione della organizzazione di ritmi, altezze e durate che poco dopo Messiaen avrebbe approfondita nel *Mode de valeurs et d'intensités*, dalle *Quatre Études de rythme*.

Nel concerto è in programma un altro di questi 'studi', *Île de feu 1* (1950), che ha carattere assai diverso e che Messiaen collocava all'inizio della raccolta, conclusa da *Île de feu 2*. Il titolo allude alla Papuasìa: «i temi hanno dunque tutta la violenza delle cerimonie magiche di questo paese». Per la violenza il pezzo è stato paragonato a *La Parole toute-puissante* (ma tutto vi assume un carattere più conciso): un tema martellato nel registro grave contro un ostinato percussivo funge da ritornello riproposto per quattro volte in modi diversi, con variazioni o combinazioni con altre idee: nel primo 'ritornello', ad esempio, il tema riappare nel registro centrale insieme a un canto d'uccello, nell'ultimo (quasi una coda) è liberamente dilatato (e seguito da un breve richiamo al canto d'uccello). Tra un'apparizione e l'altra del ritornello trasformato ci sono brevi episodi virtuosistici: tra la terza e la quarta apparizione ci si limita a due battute di glissandi sui tasti bianchi e neri: «una sorta di semplificazione esasperata dello stile pianistico degli episodi precedenti» (Peter Hill).

### Stockhausen, *Klavierstücke V, IX, X*

«Sebbene il timbro abbia un significato assai importante nella composizione dei miei lavori elettronici e di quelli vocali ed orchestrali, proprio per questo ogni tanto mi sono concentrato sui pezzi per pianoforte, sulla composizione per un solo strumento, con dieci dita, con minute sfumature di timbri e strutture. Sono i miei disegni». Così ebbe a scrivere Stockhausen a proposito dei primi undici suoi *Klavierstücke*, che segnano momenti importanti della sua ricerca negli anni Cinquanta, e mostrano alcuni aspetti essenziali dell'evolversi del suo pensiero (al pianoforte Stockhausen sarebbe tornato molti anni dopo, nei pezzi all'interno del ciclo *Licht*). Nei primi quattro *Klavierstücke* il pianoforte era usato come 'astratto' campo di sperimentazione di nuovi procedimenti compositivi, con tale rigore da prescindere, nei casi limite, dai problemi di eseguibilità. Tra il primo e il secondo gruppo Stockhausen aveva lavorato esclusivamente sulla composizione elettronica, arricchendo di nuove esperienze il proprio pensiero e traendone stimoli per l'indagine stessa

sul suono pianistico. Nel secondo gruppo dei *Klavierstücke* (dal quinto all'ottavo) Stockhausen rivela un più concreto e specifico interesse per le potenzialità del pianoforte, per l'invenzione timbrica, e ricorre a sistemi di notazione più flessibili, rinunciando ad una precisione vicina all'utopia astratta.

Già la scrittura del *Klavierstück V*, datato 1954, rivela una distinzione tra le note essenziali per la costruzione e altre per così dire 'ornamentali' (inconcepibile nei primi quattro), in un succedersi di gesti frantumati, che suscitano l'impressione di accensioni improvvise.

Di più ampio respiro i *Klavierstücke IX-X*, concepiti nel 1954, ma finiti solo nel 1961. Posti all'inizio e alla fine di questo concerto, sono i pezzi pianistici forse più famosi di Stockhausen, per l'evidenza dei contrasti e dei segnali che l'ascoltatore può cogliere con immediatezza all'interno della rigorosissima organizzazione.

Nel nono pezzo la rigidità della ripetizione ossessiva di un accordo si contrappone alla flessibilità di altre figurazioni (una linea cromatica ascendente, una sezione con carattere polifonico e altre). Di violenza ancestrale è il gesto iniziale, con la ripetizione in diminuendo (all'inizio 142 volte, poi 87) di un agglomerato di quattro suoni: la contrapposizione e poi l'intreccio con figurazioni del tutto diverse risponde a proporzioni rigorose. Si crea così un percorso che porta a trasformare e dissolvere la rigidità e la violenza della traumatica situazione iniziale. Scrive Stockhausen: «viene sviluppata una gradualità di forme di tempo musicale: periodicità e un'intera serie di gradi di aperiodicità».

Nel *Klavierstück X* assume particolare rilievo la presenza di *clusters* (grappoli di note che comprendono tutti i tasti, oppure i soli tasti bianchi o i soli tasti neri, all'interno di un'estensione indicata, e che si eseguono con la mano o con il braccio) e di glissandi (da eseguirsi sempre un poco più leggeri dei *clusters* e degli accordi, usando guanti di lana con le dita tagliate); da sottolineare inoltre l'ampio uso del pedale per effetti di riverberazione e il ricorso alla particolare sonorità che si produce abbassando silenziosamente i tasti. Un altro aspetto importante della scrittura del pezzo è la presenza di guizzanti figurazioni cromatiche, lontana eco, se si vuole, dell'ornamentazione romantica.

La differenziazione tra i diversi tipi di scrittura (figurazioni cromatiche, accordi da due a sette note, *clusters* di varia estensione, glissandi, arpeggi ecc.), la loro combinazione e alternanza sono calcolate secondo una scala di rapporti posta alla base della concezione del pezzo.

Nel testo di presentazione Stockhausen parla di rapporti tra diversi gradi di organizzazione o di relativo 'disordine': potremmo dire che ai due estremi dell'ordine organizzato e del disordine stanno rispettivamente eventi isolati, o chiaramente individuati, ed eventi della massima densità e ampiezza. Il testo non dà l'idea della forza di suggestione con cui nella complessa costruzione del pezzo si impongono all'ascolto gli aspetti più immediatamente evidenti, a cominciare dal rilievo fondamentale conferito al succedersi di episodi più ampi e densi e di frammenti brevissimi, che ne appaiono quasi i residui, o gli echi, e che sono separati da lunghe pause: sembrano frammenti dispersi dopo l'esplosione di una galassia. Le pause assumono anch'esse particolare evidenza, determinando l'articolazione del pezzo: corrispondono o all'assoluto silenzio, o alla riverberazione e

alla lenta estinzione dei suoni che le precedono, prolungati dall'uso del pedale. Producono spesso effetti di violenza drammatica, soprattutto quando determinano vuoti o rarefazioni improvvise dopo zone di particolare densità, come accade subito alla fine della prima sezione, che è la più lunga, densa, fitta di eventi, una straordinaria esplosione che accumula tutti gli elementi della scrittura del pezzo. Segue improvvisa una zona di silenzio, poi sei rapidi frammenti, isolati da lunghe pause; quindi nuove sezioni di diversa ampiezza e densità si alternano a brevi residui, e l'ultima parte del pezzo (che possiamo far iniziare dal gruppo caratterizzato dall'insistenza su note ribattute) conduce gradualmente a un superamento dello schema gruppo/residui, riducendo le differenze tra i vari elementi e il loro isolamento fino a non concedere più spazio a gruppi di grande respiro. Nel *Klavierstück X* esplosioni di materia addensata in un disordine pulviscolare, sottili filigrane e prolungate pause suscitano di volta in volta l'effetto di un tempo compresso o dilatato.

Paolo Petazzi

### Tamara Stefanovich

Si è formata pianisticamente con Lili Petrovič, 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 Brema, 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 *Turangalla-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).



---

2

**venerdì 14 ottobre 2016**

**ore 20.30**

Conservatorio G. Verdi di Milano

Sala Verdi

---

**Spazi acustici ed elettronici**

**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**

**Stefan Asbury, direttore**

**Geneviève Strosser, viola**

**mdi ensemble**

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Les Espaces Acoustiques* (1974/85)

Ciclo di sei brani per diverse formazioni

*Prologue* (1976, 15') per viola sola

*Périodes* (1974, 15') per 7 strumenti

*Partiels* (1975, 24') per 18 musicisti

\*

*Modulations* (1976/77, 19') per 33 musicisti

*Transitoires* (1980/81, 22') per grande orchestra

* pilogue* (1985, 12') per 4 corni e grande orchestra

In collaborazione con

RAI-RadioTre

(Trasmissione in differita)

---

in collaborazione con



Conservatorio  
di Milano

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

nell'ambito della residenza 2015/17  
di mdi ensemble a Milano Musica



mdi  
Artist  
in residence  
2015–2017

## Les Espaces Acoustiques (1974/85)

Iniziato nel 1974 e concluso nel 1985, il ciclo *Les Espaces Acoustiques* è costituito da sei pezzi strumentali: *Prologue* (1976) per viola sola; *Périodes* (1974) per 7 strumenti; *Partiels* (1975) per 16 o 18 musicisti; *Modulations* (1976/77) per 33 musicisti; *Transitoires* (1980/81) per grande orchestra; *Épilogue* (1985) per 4 corni e grande orchestra.

Questi sei pezzi possono essere eseguiti in successione senza interruzione in quanto ciascuno allarga il campo acustico del precedente.

### *Prologue* (1976) per viola sola

Dedicato a Gérard Caussé, *Prologue* per viola o viola e live electronics, composto tra aprile e luglio 1976, è l'inizio di un ciclo di opere, *Les Espaces Acoustiques*, che va dalla viola sola alla grande orchestra passando attraverso varie formazioni di musica da camera: *Périodes*, per sette strumenti, *Partiels*, per diciotto musicisti, *Modulations*, per trentatré musicisti, *Transitoires* e *Épilogue* per grande orchestra.

Di *Prologue* direi questo. Si può percepire e memorizzare una melodia in due modi: dalle note che la compongono o dalla *Gestalt*, tramite la forma della curva melodica. *Prologue* è interamente costruito su questo secondo tipo di percezione.

Vi troviamo un profilo melodico e le sue trasformazioni che ritornano in modo costante in una sorta di forma a spirale. La definizione punto per punto di questi profili è in movimento perché le altezze che la compongono si allontaneranno a poco a poco dallo spettro originario per raggiungere il rumore passando attraverso diversi gradi di inarmonicità. Questo profilo melodico gestisce inoltre la forma grande, i tempi e la comparsa di due tipi di inserti: il battito del cuore (breve/lunga) e l'eco.

Le risonanze elettroniche nella versione per viola e live-electronics sono un altro aspetto di *Prologue*.

Ho sempre pensato che la scomparsa delle corde risonanti per simpatia nella musica occidentale fosse dovuta a un eccesso di polifonia. Non vi sono motivi per non reintrodurle di nuovo quando scriviamo opere monodiche.

Qui, il suono della viola è amplificato e poi proiettato contro alcuni strumenti che risuonano per simpatia. Amo molto l'idea di strumenti fantomatici che suonano da soli senza intervento umano.

Voce sola, risposta fantomatica di strumenti disabilitati ma anche struttura astratta e senza concessioni. Spero essere pervenuto qui a un abbozzo di ciò che penso sia la musica: una dialettica tra il delirio e la forma.

***Périodes* (1974)** per 7 strumenti (flauto, clarinetto, trombone, violino, viola, violoncello, contrabbasso)

*Périodes* appartiene al ciclo *Les Espaces Acoustiques* [...]. L'unità di questo ciclo avviene tramite la similitudine formale dei vari brani, e tramite due punti di riferimento acustici: lo spettro di armonici e la periodicità. Riassumerò così il linguaggio utilizzato in questi pezzi: non più comporre con le note ma con i suoni; non più comporre soltanto i suoni, ma la differenza che li separa (il grado di pre-udibilità); agire su queste differenze, cioè controllare l'evoluzione (o la non evoluzione) del suono e la velocità di tale evoluzione; tenere conto della relatività della nostra percezione uditiva; applicare al campo strumentale i fenomeni sperimentati da tempo negli studi di musica elettronica (queste applicazioni saranno molto più radicali e percepibili in *Partiels* e in *Modulations*); ricercare una struttura sintetica nella quale i diversi parametri partecipino all'elaborazione di un suono unico (ad esempio, la disposizione delle altezze non temperate crea nuovi timbri, da questa disposizione nascono delle durate; la sintesi mira da una parte all'elaborazione del suono, il materiale, e, dall'altra, alle differenti relazioni esistenti fra i suoni, le forme).

Nel caso di *Périodes*, vi sono tre tipi di momenti (dinamico/tensione crescente, dinamico/distensione progressiva e stasi/periodicità) analoghi alla respirazione umana: inspirazione, espirazione, riposo. La periodicità è vissuta qui come una vera e propria gravità, un polo dove l'assenza di nuova energia ci obbliga a girare letteralmente in tondo, prima che un'anomalia si riveli, germe di una nuova evoluzione, occasione per una nuova partenza. Le periodicità non sono però qui simili a quelle che potrebbe fornire un sintetizzatore. Le definisco 'sfocate', come il nostro cuore, la nostra camminata, mai rigorosamente periodiche, ma con un margine di fluttuazione che ne costituisce tutto l'interesse. *Périodes* è una partitura intima, in cui il quartetto d'archi riveste un ruolo essenziale e delicato.

Si noterà in particolare: la prima 'inspirazione', durante la quale gli strumenti avvulpano il Re della viola nello spettro di armonici, poi si distanziano a poco a poco, in complessi di suoni sempre più lontani dallo spettro iniziale; la seconda 'inspirazione', essenzialmente ritmica (passaggio dal periodico all'aperiodico), derivante dal battito del cuore, il passaggio che utilizza una tecnica particolare degli archi, consentendo di passare progressivamente da un complesso armonico molto differenziato a una colorazione estremamente semplice della fondamentale. Quanto alle strutture temporali, sono interamente tratte dallo spettro di armonici dispari utilizzati in questa opera.

### **Partiels (1975)** per 16 o 18 musicisti

Il titolo va inteso come momento di un'opera più vasta ma anche nel senso acustico delle componenti del suono. Due punti d'appoggio ne delimitano il divenire sonoro: la periodicità e lo spettro di armonici.

Questi momenti, facilmente identificabili, consentono una continuità e una dinamica del discorso musicale che sposa sensibilmente la forma ciclica della respirazione umana: inspirazione-respirazione-riposo, o se si preferisce, tensione-dislocazione-distensione-ricostituzione d'energia.

Numerose sequenze di *Partiels* preannunciano una nuova tecnica, quella della sintesi strumentale. Analoga alla sintesi additiva utilizzata nei programmi di musica elettronica digitale, questa scrittura utilizza lo strumento (micro-sintesi) per manifestare le varie componenti del suono ed elaborare una forma sonora globale (macro-sintesi). Da questo trattamento risulta che, per la nostra percezione, le diverse sorgenti strumentali scompaiono a favore di un timbro sintetico totalmente inventato. Queste diverse fusioni consentono di articolare e organizzare l'intera gamma dei timbri che vanno dallo spettro di armonici al rumore bianco, passando attraverso diversi spettri di parziali inarmonici.

### **Modulations (1976/77)** per 33 musicisti

*Modulations* è dedicato a Olivier Messiaen in occasione del suo settantesimo compleanno.

In *Modulations*, il materiale non esiste più in sé, ma è sublimato in un puro divenire sonoro, in continuo mutamento non costringibile nell'istante: tutto è in movimento. Unici punti di riferimento in questa deriva, allo stesso tempo lenta e dinamica, uno spettro di armonici sul Mi (41,2 Hertz) e alcune durate periodiche. Questi riferimenti essenziali per la nostra percezione ci consentono di valutare le distanze percorse, di misurare il grado di inarmonicità di un intervallo o di un complesso di suoni così come il grado di aperiodicità delle durate.

La forma di quest'opera sta nella storia stessa dei suoni che la compongono. I parametri del suono sono orientati e indirizzati per creare vari processi di modulazione, processi che richiamano ampiamente le scoperte dell'acustica: spettri di armonici, spettri di parziali, transitori, formanti, suoni addizionali, suoni differenziali, rumore bianco, filtraggi ecc. D'altro canto, l'analisi dei sonogrammi degli ottoni e delle sordine mi ha consentito di ricostruire sinteticamente i loro timbri oppure, al contrario, di distorcerli. Gli ottoni sono quindi molto importanti nell'elaborazione di *Modulations*.

Per l'attenzione costantemente rivolta non più al materiale stesso ma agli interstizi, alla distanza che separa l'istante percepito da quello seguente (grado di cambiamento o di evoluzione), penso di essermi avvicinato un poco al tempo essenziale, non più il tempo cronometrico, ma il tempo psicologico, col suo valore relativo.

Nonostante la continuità dell'evoluzione, si possono distinguere e riassumere cinque processi e una frattura del discorso, le cui durate sono proporzionali agli intervalli dello spettro degli armonici dispari.

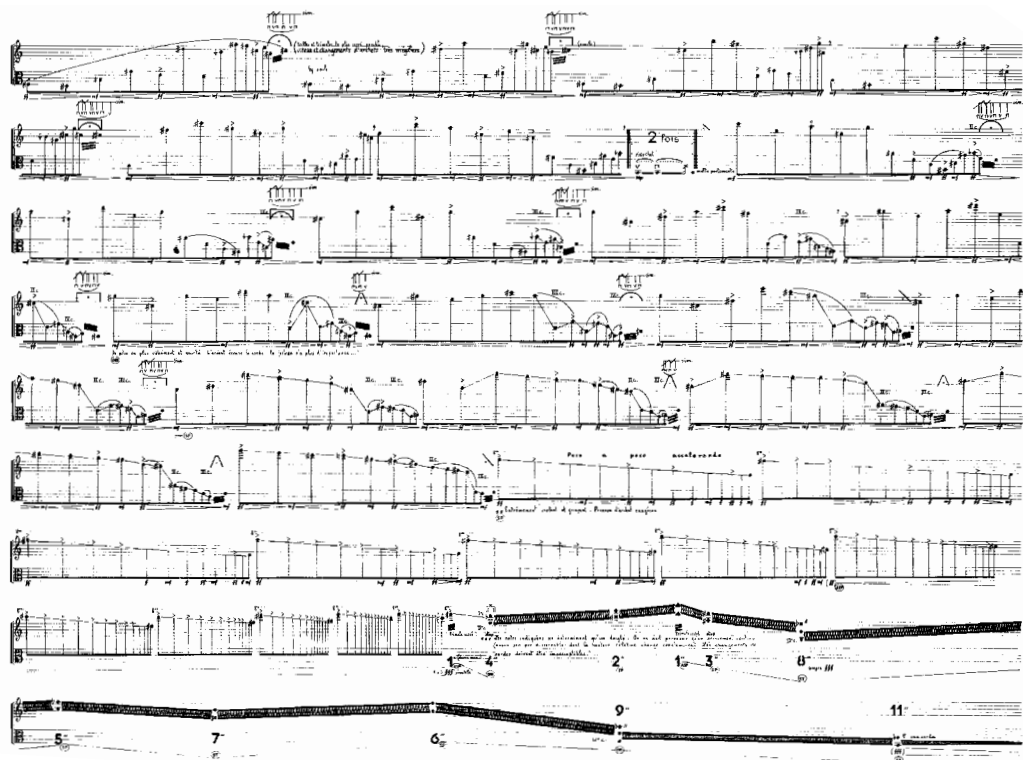
- Tensione/Distensione: omofonia. Due accordi gemelli (complesso + suoni addizionali) si muovono dall'eterogeneo all'omogeneo, dalle durate aperiodiche alle durate periodiche.

- Distensione/Tensione: omofonia – polifonia – omofonia. Passaggio dal binario al multiplo. Rottura e Silenzio.

- Tensione/Distensione: omofonia sempre più sfocata. Evoluzione di modulazioni ad anello a vari livelli verso un'assenza di modulazioni. Evoluzione dei transitori.

- Distensione/Tensione: omofonia – eterofonia (20 parti reali) – eterofonia a blocchi (4 parti) – omofonia. Questo processo utilizza degli spettri di armonici filtrati in modo diverso e che si muovono verso degli spettri completamente inarmonici. I suoni fondamentali evolvono in senso inverso.

- Distensione/Tensione. Passaggio dal binario all'indifferenziato tramite fusione progressiva, fino al rumore bianco finale, piatti al contrario, tempo a ritroso del povero percussionista che compare alla fine di *Partiels*.



Gérard Grisey, *Prologue*, p. 3. © Casa Ricordi, per gentile concessione

## Stefan Asbury

Ospitato regolarmente dalle maggiori orchestre mondiali, nella stagione 2016/17 Stefan Asbury debutta con la Filarmonica della Scala, l'Orchestre Philharmonique de Radio France e la Prague Radio Symphony Orchestra, torna a dirigere la Gewandhausorchester di Lipsia, l'Orchestra Sinfonica della Rai, la ORF Radio-Symphonieorchester di Vienna e la Boston Symphony Orchestra (per il Festival Tanglewood on Parade) e continua le sue regolari collaborazioni con Klangforum Wien e la Noord Nederlands Orkest (dove ricopre il ruolo di Direttore Onorario). Stefan Asbury ha consolidati rapporti di collaborazione con molti compositori, come Oliver Knussen, Steve Reich, Wolfgang Rihm, Unsuk Chin e Mark-Anthony Turnage. Nella stagione 2015/16 ha diretto la prima assoluta del *Concerto per Organo* di Bernd Richard Deutsch con la Radio Symphonyorchester di Vienna; nella stagione 2014/15 ha diretto la prima assoluta del *Concerto per pianoforte* di Harrison Birtwistle, con Pierre-Laurent Aimard e la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dirigendo anche la prima esecuzione negli Stati Uniti con Aimard e la Boston Symphony Orchestra. Il CD di musiche di Jonathan Harvey registrato da Stefan Asbury è stato premiato con il Choc di Le Monde de la Musique,

e la sua registrazione del ciclo completo *Les Espaces Acoustiques* di Gérard Grisey con la WDR Sinfonieorchester ha vinto il premio Deutsche Schallplattenkritik. Stefan Asbury collabora frequentemente con la Royal Concertgebouw Orchestra, la WDR Sinfonieorchester, la hr-Sinfonieorchester di Francoforte e la NDR Sinfonieorchester di Amburgo e viene ospitato regolarmente da Festival come la Biennale di Monaco, il Festival di Salisburgo, La Biennale di Venezia e Wien Modern. Lavora inoltre con Ensemble Modern, Musikfabrik e London Sinfonietta. Le sue recenti ospitalità includono le Orchestre Sinfoniche di Londra e Tokyo, la Los Angeles Philharmonic, la MDR Sinfonieorchester di Lipsia, la Philharmonie di Dresda e l'Orchestra of St Luke's di New York. Nell'ottobre 2013 ha diretto la prima assoluta di *Siegfried, nocturne* di Michael Jarell al Wagner Geneva Festival. Altri recenti impegni operistici includono *Porgy and Bess* al Festival di Spoleto, *A Flowering Tree* di John Adams per il Perth International Arts Festival, *Jakob Lenz* di Wolfgang Rihm per le Wiener Festwochen, *Owen Wingrave* di Benjamin Britten con la Tapiola Sinfonietta e *Where the Wild Things Are* di Oliver Knussen al Festival Tanglewood. Ha anche collaborato con l'orchestra Copenaghen Phil e

il Danish Dance Theatre per una nuova produzione di *L'uccello di fuoco* e con lo statunitense Mark Morris Dance Group nelle produzioni di *Romeo and Juliet* di Prokofiev e di *Four Saints in Three Acts* di Virgil Thomson, con recite al Lincoln Center di New York, al Barbican Centre di Londra e all'Academy of Music di Brooklyn, tra le altre. Dal 1995 Stefan Asbury insegna alla facoltà del Tanglewood Music Center e dal 2005 ricopre la Cattedra d'Insegnamento al Master della Facoltà di Direzione d'orchestra alla Sana H. Sabbagh. Oltre alle sue regolari docenze estive, ha tenuto masterclass alla Hochschule der Künste (Zurigo), ai Conservatori di Venezia e Ginevra e nel programma *Inside the TMC* con la Boston Symphony Orchestra.

**Geneviève Strosser** (vedi p. 63)

**mdi ensemble** (vedi p. 103)

Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino  
Paolo Fumagalli, viola  
Giorgio Casati, violoncello  
Samuele Sciancalepore, contrabbasso  
Sonia Formenti, flauto  
Paolo Casiraghi, clarinetto  
Alessio Brontesi, trombone



---

## *Transitoires* (1980/81) per grande orchestra

Commissionato dall'Orchestra Sinfonica Siciliana per la Biennale di Venezia nel 1981, *Transitoires* per 84 strumentisti è stato composto tra il 1980 e il 1981 mentre soggiornavo a Berlino, su invito del *Deutscher Akademischer Austauschdienst*.

Se *Prologue* e *Périodes* mettevano in risalto gli archi, *Partiels* gli strumenti a fiato e *Modulations* gli ottoni, *Transitoires*, per la sua scrittura ritmica, mette il direttore e l'intera orchestra a dura prova!

A causa del suo ampio campo acustico, *Transitoires* realizza ciò che era latente in altre opere del ciclo *Les Espaces Acoustiques*: il filtro è rimosso, il tempo è dilatato, gli spettri si espandono fino al cinquantacinquesimo armonico, vere e proprie polifonie spettrali si spartiscono l'intero spazio sonoro.

Ritroveremo in quest'opera lo stesso materiale, gli stessi campi di forze e, talvolta, gli stessi processi delle precedenti opere. Viene così fatto un largo uso degli eventi che sono comparsi per la prima volta in *Partiels*, ma c'è anche la curva melodica di *Prologue* così come le distorsioni di *Périodes* e gli spettri filtrati di *Modulations*.

## *Épilogue* (1985) per quattro corni e grande orchestra

*Épilogue* è l'unica opera del ciclo che non può essere eseguita separatamente, ma esclusivamente come conclusione di *Transitoires*.

Conclusione? Ne dubito. Ho dovuto piuttosto introdurre un processo entropico che corrode a poco a poco il sistema aperto da *Les Espaces Acoustiques*.

I quattro corni solisti riprendono il materiale di *Prologue* e si sovrappongono poi al processo di filtrazione, e di disintegrazione dello spettro dell'armonico di Mi. Introduco quindi una dualità che distrugge il sistema: al tempo collettivo e onirico del cosmo si sovrappone un tempo individuale e discorsivo, quello del linguaggio.

Gérard Grisey

---

## Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è nata nel 1994. I primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli. Da allora all'organico originario si sono aggiunti molti fra i migliori strumentisti delle ultime generazioni. Dall'ottobre 2016 James Conlon è il nuovo Direttore principale. Lo slovacco Juraj Valčuha ha ricoperto la medesima carica dal novembre 2009.

Jeffrey Tate è stato Primo direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011. Dal 2001 al 2007 Rafael Frühbeck de Burgos è stato Direttore principale. Nel triennio 2003-2006 Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite. Dal 1996 al 2001 Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dell'Orchestra. Altre presenze significative sul podio sono state Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Dmitrij Kitaenko, Aleksandr Lazarev, Valery Gergiev, Gerd Albrecht, Yutaka Sado, Mikko Franck, Roberto Abbado e Kirill Petrenko.

Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici (Radio3) e televisivi (Rai1, Rai3 e Rai5), l'OSN Rai ha contribuito alla diffusione del grande repertorio

sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esempio dal 2004 la rassegna di musica contemporanea Rai NuovaMusica. L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica in Piazza San Carlo, un progetto della Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia quali MITO SettembreMusica, Biennale di Venezia, Ravenna Festival e Sagra Malatestiana di Rimini.

Tra gli impegni istituzionali che la vedono protagonista, si annoverano i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione e le celebrazioni per la Festa della Repubblica.

Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre alle tournée internazionali (Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino, per celebrare l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, negli ultimi anni l'OSN Rai ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell'ambito di Abu Dhabi Classics nel 2011 e in tournée in Germania, Austria

e Slovacchia, debuttando al Musikverein di Vienna; ha debuttato in concerto al Festival RadiRO di Bucarest nel 2012 e nel 2013 al Festival Enescu.

L'Orchestra è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel novembre 2014, in Russia nell'ottobre 2015 e nel Sud Italia (Catania, Reggio Calabria e Taranto) nell'aprile 2016.

L'OSN Rai ha partecipato ai film-opera *Rigoletto a Mantova*, con la direzione di Mehta e la regia di Bellocchio, e *Cenerentola, una favola in diretta*, trasmessi in mondovisione su Rai1. L'Orchestra si occupa, inoltre, delle registrazioni di sigle e colonne sonore dei programmi televisivi Rai. Dai suoi concerti dal vivo sono spesso incisi CD e DVD.



Luca Francesconi  
Foto di Roberto Masotti  
© Casa Ricordi, Milano

---

3

**sabato 15 ottobre 2016**

**ore 20.30**

Coro di San Maurizio al Monastero Maggiore

---

**Spazi acustici ed elettronici**

---

**Geneviève Strosser, viola**

**György Ligeti** (1923–2006)

Sonata (1991/94, 22')

I. Hora Lungâ

II. Loop

III. Facsar

IV. Prestissimo con sordino

V. Lamento

VI. Chaconne chromatique

**Salvatore Sciarrino** (1947)

*Ai limiti della notte* (1979, 9')

**Giacinto Scelsi** (1905–1988)

*Manto* (1957, 10')

**Luca Francesconi** (1956)

*Arawak* (2016)

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione assoluta

## Ligeti, Sciarrino, Scelsi, Francesconi



György Ligeti  
Foto di Peter Andersen

La *Sonata* per viola, in sei movimenti, è stata composta da György Ligeti tra il 1991 e il 1994. Come spiega lo stesso compositore, essa è stata concepita per uno strumento rimasto tradizionalmente nell'ombra rispetto al violino, ma che, al contrario, forma un mondo a sé. Ligeti, infatti, nella sua presentazione, mette l'accento sulla quarta corda dello strumento, intonata sul Do basso, e che dà alla viola «un'asprezza singolare, compatta, un po' rauca, con un retrogusto di legno, terra e tannino». Non a caso, l'inizio di questo lavoro risale al 1990, dopo che Ligeti ha ascoltato alla radio la violista Tabea Zimmermann, colpito e stimolato proprio dalla sua esecuzione energica, vigorosa, eppure tenue, sulla quarta corda. La prima esecuzione integrale della *Sonata* risale al 23 aprile 1994, a Gütersloh, ma due brani, il secondo e il terzo movimento, furono in precedenza suonati da Garth Knox e Jürg Dahler. Ligeti, pur memore di Bartók e Hindemith che avevano scritto per viola, si richiama alla sonata sei-settecentesca abbinando un *Lamento* e una ciaccona finale; egli, inoltre, usa tre tipi di microtoni, annotati in partitura con delle frecce in giù, per avere l'intonazione degli armo-

nici superiori di Fa, a voler suggerire una quinta corda virtuale, sotto il Do. Il primo movimento, *Hora Lungâ* ('canto lento' o 'orazione'), va eseguito interamente sulla quarta corda ed è una sorta di ostinato con variazioni. Segue un *Loop* (molto vivace, ritmico, 'with swing'), in cui si avvertono dei richiami jazz. L'andante cantabile ed espressivo del terzo movimento, intitolato *Facsar* (in ungherese, strizzare o storcere, per indicare la sensazione provata nel naso quando si sta per piangere), ritorna sull'ostinato con variazioni, ed è dedicato al compositore ungherese Sándor Veress. Dopo un virtuosistico *Prestissimo con sordino*, c'è il *Lamento*, motivo ricorrente in Ligeti (come *Automne à Varsovie* dalle *Études* per pianoforte), a due voci, formato dall'alternanza di 5/8 e 7/8; in questo movimento sono condensate le influenze etniche, dai Balcani alla Costa d'Avorio fino alla Melanesia. La *Chaconne chromatique*, in 3/4, dopo l'esposizione di un tema discendente di otto battute, procede trasformandolo e potenziandolo armonicamente nelle sue successive variazioni, in un poderoso crescendo seguito da un 'Meno mosso, molto cantabile' in pianissimo che chiude la composizione.



Gérard Grisey al pianoforte,  
con Salvatore Sciarrino

I titoli delle composizioni di Salvatore Sciarrino si contraddistinguono per il loro carattere poetico, capaci di catturare l'immaginazione dell'ascoltatore, efficaci nell'alludere agli universi acustici creati nei suoi brani. La sua musica richiede un ascolto globale, uno svuotamento mentale depurato dai comuni schemi di ricezione, per percepire i suoni e i rumori come eventi o drammatizzazioni di un ambiente sonoro vivente. Sciarrino parla di «una trasformazione organica dei suoni» distribuiti secondo una casualità calcolata, equivalente a una sorta di movimento sospeso nel tempo. Tutto ciò implica la possibilità di far crescere dentro di sé il silenzio. In effetti, il titolo del brano per viola richiama l'immagine liminale della notte (presente anche in altre composizioni) per alludere al silenzio che abita il suono. Il brano – spiega il compositore – trac-

cia un mondo solo apparentemente fisso poiché instabile, attraverso il quale l'ascoltatore può riscoprire sia i suoni interni (il respiro e il battito del cuore), sia quelli esterni come echi degli echi. Si tratta di un montaggio d'immagini sonore fatte essenzialmente di ronzii o oscillazioni tremolate su armonici; quest'ultime si alternano secondo estensioni variate, entrando e uscendo ognuna dalla scena attraverso il passaggio graduale silenzio-suono-silenzio, tipico di Sciarrino. All'esecutore è richiesto un grande controllo tecnico del suono. Nella parte centrale appaiono improvvisamente delle rapide articolazioni ascendenti sul *ff*, alternate a dei tremoli polarizzati su un'unica altezza tra il suono reale e l'armonico. Sciarrino, come è noto, chiama questo meccanismo 'forma a finestre', per indicare un percorso compositivo non rettilineo ma focalizzato su circuiti paralleli.

---

Manto, figlia di Tiresia, era una sibilla dell'antica Grecia legata ad Apollo; il mito racconta che il suo pianto abbia originato un lago le cui acque, una volta bevute, comunicavano insieme il dono della profezia e una malattia mortale. Nella sua composizione, Giacinto Scelsi allude alla drammatizzazione oracolare nell'ultimo brano, *Manto III*, composto e aggiunto a *Manto I e II*.

*Manto III*, infatti, è scritto "pour une altiste/chanteuse" con la prescrizione «la violista canta anche lei. Questo testo è un discorso della Sibylla cioè un recitativo appena cantato». Trattasi pertanto di un brano che richiede un'esecutrice in grado d'impiegare, oltre allo strumento, la voce su articolazioni fonetiche dal senso sibillino e oscuro. I primi due brani sono scritti su tre e quattro pentagrammi in

corrispondenza delle corde dello strumento. *Manto I* richiede l'accordatura della quarta corda alzata sul Re, altezza di riferimento del brano. Scelsi opera sul movimento dell'arco tra le corde, soffermandosi a fasi alterne e con diverse velocità su determinate frequenze, tese e oscillanti per quarti di tono e sugli armonici. *Manto II* aggiunge l'accordatura della terza corda sul La, consentendo delle fluttuazioni tra due corde intorno all'unisono. In *Manto III*, la viola tiene un bordone di quindicesima (doppia ottava) con oscillazioni microtonali. Il recitativo della Sibylla copre la tessitura intermedia e alterna note tenute a figurazioni ritmiche su suoni vocalici o consonantici. Oltre alla normale emissione vocale, controllata fino al quarto di tono, un apposito segno accenna al progressivo passaggio da un fonema all'altro.



Giacinto Scelsi

L'ampia produzione di Luca Francesconi vive di una costante e personalissima apertura verso le molteplici esperienze musicali della nostra epoca, mediata dal confronto con la tradizione occidentale e, al contempo, dalla conoscenza di musiche e modi di ricezione appartenenti a culture extraeuropee. Francesconi si è sempre avvalso di una scrittura musicale costruita con grande perizia artigianale e di un linguaggio spesso molto articolato sotto il profilo ritmico-melodico, congegnato intrinsecamente nei suoi processi morfogenetici e altamente consequenziale nelle sue trasformazioni materiali. Oltre al rigore artigianale, la musica – per Francesconi – dev'essere capace di 'seduzione', seppure a un livello profondo, implicando un'esperienza di ascolto totale sia a livello sensoriale che mentale. Nelle sue metamorfosi compositive Francesconi ha coscientemente eluso la contaminazione,

guardando piuttosto all'energia presente nelle opere di un determinato repertorio, come il jazz. *Arawak* per viola vuole essere un omaggio a Grisey e a *Prologue*, anch'esso per viola sola, brano d'apertura de *Les Espaces Acoustiques*, riferimento essenziale per Francesconi riguardo alla sua personale rielaborazione delle tecniche spettrali nel linguaggio musicale. Il nuovo brano si snoda attraverso il passaggio tra le quattro corde, impiegando ritmi e spettri relativi a ciascuna di esse, secondo un percorso di elevazione dal Do più grave verso l'estremo acuto. In questo processo di generazione e trasformazione del materiale sonoro a partire dall'accordatura dello strumento, trovano ampio spazio le articolazioni ritmiche e le stratificazioni corrispettive ai piani operativi agenti su ciascuna delle corde utilizzate.

*Luigi Manfredi*

---

## **Geneviève Strosser**

Dopo aver studiato viola a Strasburgo nella classe di Claude Ducrocq, ha seguito l'insegnamento di Serge Collot e di Jean Sulem al Conservatoire national supérieur de musique di Parigi (Premier Prix à l'unanimité et cycle de perfectionnement), si è poi perfezionata nelle masterclass di Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni, György Kurtág. Suona regolarmente con vari ensemble di musica contemporanea: ensemble intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien, Contrechamps, sotto la direzione di Pierre Boulez, Peter Eötvös, Heinz Holliger, tra gli altri. Fino al 2000 è stata membro dell'Ensemble Modern di Francoforte. Ha suonato con la Chamber Orchestra of Europe sotto la direzione di Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Carlo Maria Giulini, Georg Solti, ed è stata membro del Quartetto Vellinger di Londra. Interpreta il repertorio classico di musica da camera con partner quali Gordan

Nikolitch, Jean-Guihen Queyras, Muriel Cantoreggi, Antje Weithaas, Felix Renggli. È regolarmente invitata come viola solista dall'Orchestre de Chambre d'Auvergne, dall'Orchestra della BBC di Cardiff, dall'Orchestre de Cadaqués (Catalogna), dall'Orchestre de La Monnaie di Bruxelles, dalla Philharmonia Orchestra di Londra, dalla Royal Scottish National Orchestra. Si esibisce in festival quali Musica di Strasburgo, Berliner Festwochen, Festival di Salisburgo, Ars Musica, Agorá, Wien Modern, Davos, Witten nonché al Concertgebouw di Amsterdam, Kammermusiksaal dei Wiener Philharmoniker, Queen Elisabeth Hall e Wigmore Hall di Londra, Mégaron di Atene, WDR di Colonia, Carnegie Hall di New York e, come solista, con Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, Orchestra della Radio di Hilversum (Olanda), Orchestra della Radio di Stoccarda, Orchestra Filarmonica di Strasburgo, Orchestra del Bayerischer Rundfunk di Monaco, Orchestra della Radio

di Francoforte, Orchestra SWR di Friburgo e la Residentie Orchester de L'Aia. Il suo repertorio solistico comprende i più importanti lavori scritti per viola nel XX secolo; lavora accanto a compositori di oggi: Stefano Gervasoni e Hugues Dufourt le hanno dedicato un concerto per viola; ha partecipato alla creazione di numerosi lavori di Georges Aperghis e suona nelle sue musiche di scena: *Commentaires*, *Machinations* e *Un Temps Bis* (con Valérie Dréville). Parallelamente alla sua attività di interprete, ha insegnato Quartetto d'archi al Trinity College of Music di Londra. Nel 2004 è stata nominata professore di viola alla Musikhochschule di Basilea. È stata anche docente al Conservatoire national supérieur de musique et de danse di Parigi. Il suo disco dedicato alla Sonata per viola di Ligeti, pubblicato nel 2011, è stato preceduto da registrazioni di *Viola-Viola* di George Benjamin nonché da brani per viola solista di Georges Aperghis.



Gérard Grisey, con Gérard Caussé, violista (a sinistra), prima della prima esecuzione di *Prologue*, nella versione con risuonatori, Darmstadt, 1977



---

4 5

**domenica 16 ottobre 2016**

**ore 18.30 e ore 21**

Chiesa di San Paolo Converso

CLS architetti

---

**Spazi acustici ed elettronici**

---

**Christophe Desjardins, viola**  
**Alvise Vidolin, regia del suono**

Concerto I, ore 18.30

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Prologue* (1976, 15') per viola sola e live electronics

**Marco Stroppa** (1959)

*Il peso di un pensiero, riflessioni per viola sola* (2015/16, 18')

Prima esecuzione assoluta nella versione completa

**Dai Fujikura** (1977)

*prism spectra* (2009, 18') per viola ed elettronica

**Pierre Boulez** (1925–2016)

*Messagesquise* (1976/2000, 8')

versione per viola sola e nastro magnetico

Concerto II, ore 21

**Jonathan Harvey** (1939–2012)

*Ricercare una melodia* (2003, 6') per viola ed elettronica

**Ivan Fedele** (1953)

*Ritrovati. Suite Francese VI* (2011, 21')\* per viola

**Domenico Gabrielli** (1651/1659–1690)

*Ricercari* (1689, 20')\*\*

Preludio\* / Ricercare\*\* / Ostinato\* / Ricercare\*\* / Corrente I\* / Ricercare\*\* /  
Passacaglia\* / Ricercare\*\* / Interludio\* / Ricercare\*\* / Corrente II\*

**Gérard Grisey**

*Prologue* (1976, 15') per viola sola e live electronics

---

in collaborazione con

**CLS**  
ARCHITETTI

**Grisey, Stroppa, Fujikura, Boulez  
Harvey, Fedele, Gabrielli**

*Prologue* per viola sola, pur essendo il brano d'esordio di *Les Espaces Acoustiques*, è stato composto da Grisey nel 1976, dopo *Périodes* e *Partiels*; questo spiega la sua vicinanza a *Modulations*, il quarto brano del ciclo, e a *Épilogue*, l'ultima composizione di *Les Espaces Acoustiques* che riprende l'assolo della viola. Per l'esecuzione indipendente di *Prologue* è previsto l'uso dei risuonatori. Grisey, infatti, con l'impiego della viola solista si è posto il problema di realizzare una scrittura monodico-melodica nel contesto di un'organizzazione armonico-spetttrale del materiale sonoro. Per questo, si è avvalso di piccole cellule melodiche composte da pochi suoni, operando sul loro profilo o curva melodica – la *Gestalt* – come principio di unità percettiva riconoscibile dalla memoria. Le altezze della cellula iniziale sono parte dello spettro di Mi su cui sono impiantati *Les Espaces Acoustiques*. L'uso della risonanza, pertanto, permette di dare risalto alla costituzione spettrale-armonica di *Prologue* quando eseguito autonomamente. Il brano procede periodicamente attraverso le riletture di una cellula melodica gradualmente trasformata. Il profilo melodico gestisce anche la grande forma e tra le varie ripetizioni si ascolta un ritmo breve/lunga che Grisey paragona al battito cardiaco, suonato sempre al grave sulla quarta corda scordata un semitono sotto. Le ripetizioni incrementano le componenti inarmoniche con l'uso di microtoni, aumentando di velocità e instabilità, e proiettando lo spazio armonico verso un'estensione sempre più ampliata nel registro acuto. Avviene così un passaggio non del tutto lineare dall'armonicità

iniziale dello spettro all'inarmonicità del suono grattato, fase di massima tensione con pressione esagerata dell'arco sulle corde. Una volta raggiunta la massima densità, tutto si trasforma in un glissando grattato che si esaurisce su una singola nota, seguita dalla sezione conclusiva che rielabora elementi delle parti precedenti.

*Il peso di un pensiero* è il titolo scelto da Marco Stroppa per indicare un insieme di brevi brani per viola sola, derivati da lavori precedenti, e ognuno designato secondo un determinato carattere. Il titolo fa riferimento a un omonimo testo del filosofo Jean-Luc Nancy, *Le poids d'une pensée, l'approche* del 2008. In questo libro Nancy delinea il pensiero nella sua dimensione quasi materiale, riconoscendovi un peso relativo alla sua capacità di produrre senso senza essere però mai definitivamente compiuto. Tutto questo assume in Stroppa un significato peculiare: i suoi pezzi, o riflessioni per viola come lui stesso li chiama, vogliono essere l'espressione musicale, partecipata, dei sentimenti di coloro che resistono all'ideologia globalista corrente. Ciascun brano, infatti, tende a incorporare le tensioni che fomentano tali movimenti di protesta e con i quali il compositore si sente solidale. I pezzi sono disposti con velocità e lentezze differenti, polarizzandosi in alcune fasi su determinate frequenze oppure, in altre fasi, muovendosi variamente fra i diversi registri della viola. In alcuni di essi si possono percepire delle figurazioni ritmico-melodiche sostenute da costanti distorsioni, come nel concitato 'famelico' o negli inquieti e articolati 'elettrizzato' e 'rivoltato'.



Marco Stroppa  
Foto di Roberto Masotti  
© Casa Ricordi, Milano

In altri pezzi, invece, predominano le lentezze espressive prodotte dalle sonorità prolungate con fluttuazioni microtonali e modulazioni timbriche spesso lievitanti sugli armonici, come nell'“amoroso”, ‘sognante’ o nell'“inermi”.

*prism spectra*, per viola e live electronics, è un brano del 2009 commissionato a Dai Fujikura dall'IRCAM/Centre Georges Pompidou; esso è formato da sei sezioni e l'ultima si ricollega alla prima riprendendone la figurazione principale eseguita dal violista, ossia un rapido arpeggio vorticosamente ripetuto. Riguardo all'elettronica, vi sono due livelli che interagiscono con il solista: il primo è costituito da un'orchestra d'archi virtuale controllata dallo strumentista, il secondo è specificatamente *live* poiché generato in tempo reale. All'attacco arpeggiato della viola si sovrappongono i blocchi accordali dell'orchestra d'archi virtuale, con un leggero ritardo; si realizza così un gioco di lievi sfasamenti spazio-temporali tra l'orchestra elettronica e il solista, il quale procede con ampi crescendo e diminuendo. La seconda sezione, ‘espressivo’, si caratterizza per la sua frammentazione melodico-intervallare. La terza sezione, ‘più mosso’, è affidata a differenti modalità di pizzicato della viola. Al ‘molto espressivo poco rubato’ della quarta sezione, dalle ampie volute melodiche del solista, segue una quinta sezione, ‘tempo rubato’, articolata su diversi piani sonori con l'indicazione di accelerare e ritardare a scelta. Infine, l'ultima sezione torna alla configurazione d'apertura per chiudere con un ampio crescendo, interrotto sul *ffff*.

*Messagesquise* è una composizione del 1976, scritta originariamente per violoncello solista ed ensemble di sei violoncelli, che Pierre Boulez ha dedicato all'amico direttore Paul Sacher per il suo settantesimo compleanno. La successiva versione per viole, realizzata da Christophe Desjardins, fu eseguita nel 2000 ad Aix-en-Provence con gli studenti di conservatorio. Il titolo allude alla derivazione del materiale musicale dal nome del dedicatario; infatti, tramite la correlazione tra le lettere e i sistemi congiunti di notazione tedesca e francese, è possibile dedurre sei altezze, Mi $\flat$  (Es), La (A), Do (C), Si (H), Mi (E) e Re (Re), corrispondenti a ‘eSACHERe’. Boulez, inoltre, si è servito del codice Morse per ottenere da ciascuna lettera delle figure ritmiche formate da valori lunghi e brevi. Per il Festival Milano Musica 2016 viene proposta la versione per viola sola con il nastro magnetico che sostituisce l'ensemble. Nella prima sezione del brano il solista espone lentamente le altezze Sacher, mentre le parti dell'ensemble si stratificano progressivamente sulle stesse frequenze generando un accordo. Quest'ultimo, tremolato, introduce la seconda sezione dove nell'ensemble emergono le figure ritmiche prodotte dal codice Morse. La terza sezione è un vigoroso moto perpetuo dall'andamento rapido. Un diminuendo graduato su sei accordi caratterizza la quarta sezione con brevi e rapidi interventi del violista. Dopo una cadenza solistica, segue una rapida coda conclusiva che s'interrompe su un crescendo finale.



Dai Fujikura  
Foto di Ai Ueda



Ivan Fedele  
Foto di Ugo Dalla Porta

## Christophe Desjardins

Christophe Desjardins è impegnato con costanza e passione in due ambiti complementari: l'interpretazione – in quanto esecutore di riferimento di numerosi compositori di levatura internazionale – e la diffusione del repertorio del suo strumento presso il più vasto pubblico. Da solista, ha interpretato numerose opere, in particolare di Berio, Boulez, Boesmans, Jarrell, Fedele, Nunes, Manoury, Pesson, Levinas, Harvey, Stroppa, Pintscher, Widmann, Cresta, Sebastiani, Multaka, Markéas, Rihm, Canat de Chizy, Meimoun e Posadas. Desjardins si esibisce come solista insieme a orchestre quali Concertgebouw di Amsterdam, Norddeutscher Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk e Süddeutscher Rundfunk Sinfonierchester, Orchestra della Fondazione Toscanini, Orchestra Nazionale di Lione, Orchestre Philharmonique di Radio France, Orchestra Sinfonica Portoghese e numerosi altri ensemble e orchestre in Europa. Collabora con diversi complessi vocali in qualità di solista: Helsinki Chamber Choir, Les Cris de Paris, l'Ensemble Solistes XXI,

il Choeur Britten. Dapprima violista solista al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, ha suonato per vent'anni come solista dell'ensemble intercontemporain. La sua discografia riflette l'originalità del percorso seguito; i dischi che ha ideato e registrato hanno ricevuto i più grandi riconoscimenti: *Voix d'alto* dedicato a Luciano Berio e Morton Feldman, è stato premiato con il Diapason d'or, 4 F di Télérama, Choc di Le Monde de la Musique e Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros. La sua monografia di Emmanuel Nunes e il doppio CD *Alto/Multiples* sono stati unanimemente elogiati dalla critica. Nel 2007 Desjardins ha presentato in prima assoluta la monumentale *Partita I* di Philippe Manoury, per viola ed elettronica in tempo reale, che usa la tecnica della captazione del gesto, inaugurando una nuova era nello sviluppo delle musiche miste. L'opera è stata al centro di importanti tournée internazionali e la sua incisione ha ricevuto un Diapason d'or. In collaborazione con il compositore Gianvincenzo Cresta ha pubblicato due CD che interrogano la relazione

rispettivamente con le musiche barocche e quelle rinascimentali: *Amore Contraffatto* e *Alle Guerre d'Amore. Of waters making moans*, primo CD in duo con Teodoro Anzellotti, è stato pubblicato nel 2016. Inoltre, la discografia di Christophe Desjardins comprende più di una trentina di dischi realizzati con l'ensemble intercontemporain. Maurizio Pollini ha fatto appello a lui per il ciclo di musica da camera *Pollini Perspectives*, accolto nelle più grandi sale del mondo. Desjardins si esibisce regolarmente con Teodoro Anzellotti, fisarmonicista, Daniel Ciampolini, percussionista, Philippe Cassard e Wilhem Latchoumia, pianisti. Nell'intento di far scoprire e percepire diversamente la musica, concepisce spettacoli pluridisciplinari che mescolano musica e poesia, danza e video. Suona una viola di Francesco Goffriller, realizzata a Venezia verso il 1730. È stato professore alla Hochschule di Detmold e insegna dal 2011 al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica di Lione.

*Ricercare una melodia* è un brano originariamente concepito per tromba, poi riadattato da Jonathan Harvey per diversi strumenti, tra i quali la viola solista. Il titolo *Ricercare* fa riferimento alla forma musicale rinascimentale di genere strumentale, basata su una scrittura polifonica imitativa. La composizione di Harvey, infatti, prevede un dispositivo elettronico quadrifonico che ripete in forma elaborata la parte del violista con dei *delays* (linee di ritardo) calcolati a distanza di 3", 6", 9", 12" nella prima parte, di 6", 18", 42" e 90" nella seconda parte. Ne deriva una sorta di canone esteso, implementato dai gesti e dalle figure della viola. Il titolo specifica la ricerca di una melodia; infatti, dopo una seconda parte del brano contraddistinta da fioriture scalari direzionate verso l'acuto, si va formando progressivamente una sequenza melodica assemblando insieme elementi precedentemente ascoltati.

I *Ritrovati. Suite francese VI* formano una collezione di sei pezzi per viola sola, concepiti da Ivan Fedele come Preludio, Interludi e Postludio a cinque *Ricercari* di Domenico Gabrielli, eseguibili anche autonomamente. I riferimenti a Gabrielli (vissuto nella seconda metà del Seicento) sono principalmente armonici e figurati

poiché, come spiega il compositore, le varie tonalità d'impianto sono ripensate all'interno di uno spettro armonico, mentre i segni della partitura di Gabrielli servono come codice genetico per realizzare delle figure più articolate internamente nelle loro trasformazioni. Il *Preludio* d'apertura prevede l'accordatura della I corda sul Sol ed è basato su sequenze scalari di trilli in diminuendo, proiettate verso l'estremo acuto dello strumento. L'*Ostinato* successivo è costruito inizialmente su delle energiche serie di bicordi caratterizzati da slittamenti microtonali intorno alle corde vuote. Il terzo movimento, *Corrente I*, muove da rapide articolazioni ritornellate sul registro grave, salendo gradualmente verso l'acuto e terminando, dopo aver riaccordato la prima corda sul La, con bicordi che sfumano in pianissimo. Dopo una *Passacaglia*, costruita sulla ripetizione di un unico gesto ascendente che si dispiega tra le quattro corde, e un *Interludio* lento sospeso sulle sonorità rarefatte degli armonici, vi è una febbrile *Corrente II* conclusiva, giocata su più piani intorno al tremolo e su delle agili scale prevalentemente ascendenti, il tutto direzionato più volte verso il registro acuto.

Luigi Manfrin

## 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, Wolfgang Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, curandone l'esecuzione in festival e teatri internazionali. Tra questi, la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musiktage, 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) della 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 alla Accademia Internazionale della Musica di Milano, membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e socio dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed 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.



Bernard Parmegiani

---

6

**lunedì 17 ottobre 2016**  
**ore 21**  
Auditorium San Fedele

---

**Spazi acustici ed elettronici**

---

**Giovanni Cospito e Francesco Fabris, regia acusmatica**  
**Andrew Quinn, videomapping**

**Francesco Fabris** (1989)

*Kigen* (2016, 25')

Live performance audiovisiva

Commissione San Fedele Musica

Premio San Fedele 2016

Prima esecuzione assoluta

\*

**Bernard Parmegiani** (1927–2013)

Trittico acusmatico

con videomapping interattivo di Andrew Quinn

*Immer/sounds* (1999, 11')

*Espèces d'espace* (2002, 22')

*Rêveries* (2007, 14')

---

in coproduzione con



Fondazione Culturale  
San Fedele

nell'ambito della rassegna  
INNER\_SPACES 2016/2017

## Fabris, Parmegiani

### Francesco Fabris

*Kigen* (2016)

Liberamente ispirato al racconto della *Genesis* dell'Antico Testamento, *Kigen* (in giapponese *origine*) è suddiviso in sette movimenti corrispondenti ciascuno a un giorno della Creazione. Le durate e le dinamiche delle sezioni sono determinate seguendo delle matrici temporali derivate dalla sequenza di Fibonacci.

Il live electronics è composto da una parte acusmatica e una parte di processing in tempo reale di suoni concreti generati da oggetti rappresentanti gli elementi caratteristici di ciascun giorno. La parte visual è generata in tempo reale e accompagna, attraverso un mix di materiali fotografici reali e matrici geometriche astratte, il percorso concettuale della performance. L'audio è per 4 canali spazializzati utilizzando le possibilità dell'acusmonium Sator.



Francesco Fabris

### Bernard Parmegiani

Trittico acusmatico con videomapping interattivo

Tre opere riunite in trittico dell'ultimissima produzione artistica di Bernard Parmegiani, presentate per la prima volta con l'interazione visiva in videomapping dell'artista australiano Andrew Quinn.

Parmegiani è stato il più noto rappresentante della musica acusmatica, genere musicale nato in Francia a partire dalla *musique concrète* di Pierre Schaeffer. Tale musica è prodotta in studio mediante rielaborazione e trasformazione delle sequenze registrate e si presenta su un supporto (nastro magnetico, CD audio ecc.) che viene eseguito con un sistema audio spazializzato.

Il termine acusmatico ricorda il nome dato da Pitagora al modo di insegnare la filosofia ai suoi discepoli dietro un velo e nell'oscurità, per renderli più attenti al suo discorso. L'altoparlante è la metafora del velo di Pitagora. La musica acusmatica ha lo scopo di sviluppare il senso dell'ascolto, l'immaginazione e la percezione mentale dei suoni. Un ruolo fondamentale in questo genere musicale è quello dell'interprete, che dalla consolle cura la diffusione delle opere fissate su supporto, intervenendo sul volume, sul timbro, sulla densità dei suoni e sulla loro collocazione nello spazio; tenendo conto delle caratteristiche della sala e della risposta del pubblico. *Immer/sounds* (1999) è stato eseguito per la prima volta nel 1999, durante il Melbourne Immersion Festival. Parmegiani ha scritto di aver concepito la sua opera come «un'immersione nel suono, alla stregua dell'esperienza d'immersione

### Giovanni Cospito

Docente di Composizione Musicale Elettroacustica e coordinatore del Dipartimento di Musica e Nuove Tecnologie presso il Conservatorio G. Verdi di Milano. La sua attività compositiva comprende sia lavori di musica elettroacustica che di musica mista e, nell'ambito della musica elettroacustica, sia di computer music che di musica acusmatica. La sua attività professionale annovera varie collaborazioni con centri di informatica musicale e di musica elettroacustica italiani ed europei (CSC Padova, LIMB Venezia, GMVL Lione, AGON Milano, LASDIM Milano, EMS Stoccolma, IRCAM Parigi, Tempo Reale di

Firenze); produzioni per festival, trasmissioni radio, concerti e rassegne; l'elaborazione teorica e la didattica (Università degli Studi di Trento, di Potenza, la SSPM svizzera, la SIEM italiana per la quale ha curato il Forum 'Musica e nuove tecnologie' nel contesto della piattaforma INDIRE); la composizione e l'allestimento di opere musicali multimediali con uso di tecnologia digitale interattiva (Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, Opera Totale di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, 'I Teatri della Nuova Musica' del Festival della Terra delle Gravine, Centro Candiani di Venezia); la produzione di video-poesia, video-arte e

video-danza; la creazione di applicazioni in vari ambiti del design e dell'interazione sonora. Dirige l'Associazione METAS che si dedica a produzioni musicali con tecnologie elettroacustiche per le arti performative e realizza progetti di *Sonic Interaction Design* con il gruppo Volumi. Membro del CEDIM (Centro di elettroacustica e interazioni digitali) della Fondazione Culturale San Fedele di Milano, esecutore ed interprete di musica acusmatica, cura eventi e progetti di *Live Media Performance* e di *Network Music* legati all'interazione musicale a distanza ed al *Distance Learning* per la musica.



subacquea, quando scorrono sotto gli occhi i pesci, segni di una partitura aleatoria visiva, priva di suoni ma al tempo stesso luminosa. Come i pesci non sono il mare, così i suoni non sono la musica, ma ne sono gli elementi costitutivi, seguendo un ordine, per alcuni aleatorio, per altri ben strutturato». Parmegiani ha creato uno spazio sonoro partendo da alcuni suoni di riferimento: scoppiettii, oggetti che ruotano, micro-suoni, cellule ritmiche. Alcuni di essi hanno una propria traiettoria, che diventa percepibile quando il suono si sposta nei diversi altoparlanti.

Il compositore invita a 'immergersi nel suono', cioè a mutare il sentire in ascoltare.

Scriva Bernard Parmegiani a proposito di *Espèces d'espace* (2002): «Questo titolo, ispirato a Georges Perec, mi ha condotto a interessarmi all'evoluzione possibile di alcuni suoni in funzione dello spazio dove appaiono. Un suono, per esempio un segnale, può spingere l'immaginazione a prolungarlo in una maniera musicale. In effetti, l'ascolto sognante di brani acusmatici mi trascina talvolta, per gioco, a modificare mentalmente il mio punto di ascolto. Quando l'opera mi invita, io mi abbandono a un andirivieni tra un ascolto più intimo dei suoni e uno più distante: un'esplorazione dentro-fuori dello spazio in cui sono situati. Spesso ho ridotto questa nozione di spazio a un punto singolare che diventa allora un luogo in cui vivono e muoiono i suoni. L'impiego di una materologia volontariamente eterogenea è destinata a suscitare contrasti che creano dei piani diversificati. Vasti o intimi, pubblici o privati, chiusi o aperti, enigmatici o identificabili, questi spazi generano un clima so-

noroso specifico. Ho scelto di 'rivelarli' (nel senso fotografico del termine) lentamente. Appaiono così degli spazi il cui senso è offuscato dalla comparsa di suoni eterogenei di varia origine per sottolineare la stranezza del luogo in cui vengono prodotti. Invece, altri spazi, dove i segni sonori sono perfettamente identificabili, sollecitano l'immaginazione e propongono una fuga verso un 'altrove': 1) Uno spazio chiuso, teoricamente impenetrabile; quello di un sottomarino dove si è sollecitati da suoni e rumori particolari, un universo che può evocare Jules Verne; 2) Uno spazio aereo, identificabile, nella cui aria risuona il jingle che ho realizzato per l'aeroporto di Parigi Roissy; 3) Uno spazio naturale in cui l'animale comunica mediante una lingua sconosciuta agli uomini; 4) Uno spazio paradossale al tempo stesso chiuso e aperto: il teatro in cui il verbo è il re dello spettacolo».

Ultima opera di Parmegiani, *Rêveries* (2007), è raccomandata dallo stesso compositore all'ascoltatore che per la prima volta si interessasse alla sua musica. Concepita come un incrocio di paesaggi sonori, è anche un riassunto onirico dell'intera opera del compositore. In essa si riconosce l'insieme delle sue modalità espressive e sonorità. Nell'arco del brano si riconoscono gli uccelli, il fuoco scoppiettante e le folle mormoranti dell'opera *Dedans-Dehors*; gli impatti sonori di *Point contre champs*; e soprattutto il treno terribile e allucinato di *Oeil écoute*, che conduce questo flusso sonoro in un unico pezzo, procedendo per metafore successive, prima di finire nei tre colpi teatrali che risvegliano e riconducono alla realtà.

### Francesco Fabris

Ha studiato musica elettronica e nuove tecnologie al Conservatorio di Castelfranco Veneto. Si è specializzato allo Studio di Musica Elettroacustica di Cracovia. È sound engineer e lavora con diversi artisti della scena musicale italiana e internazionale come compositore, produttore, arrangiatore, fonico, live programmer e tiene seminari legati all'informatica musicale, alla programmazione live e all'audio engineering. È producer, voce, chitarra e synths dei Phinx, progetto che fonde live electronics, rock sperimentale e altri derivati con all'attivo oltre 200 date in tutta Italia e all'estero nei più importanti

club e numerosi festival. Francesco Fabris ha lavorato come Vj ed è regista di molte opere audiovisive e videoclip musicali con programmazioni anche sui maggiori Network televisivi (DeeJay Tv, Rock Tv, Italia 2, Mtv Music).

### Andrew Quinn

È un artista australiano di grafica digitale e musicista che risiede a Milano. Ha curato gli effetti digitali di film quali *Matrix* e *Tomb Raider*, *Nirvana* e *Vajont*. Negli ultimi anni si dedica a video-installazioni per ambienti multischermo e immersivi, e alla grafica digitale interattiva per produzioni di spettacoli di danza e musica contemporanea. Nel 2011 ha realizzato il sound reactive visuals per la rassegna *Koiné* per I Pomeriggi Musicali, al Teatro Dal Verme di Milano e nel 2012 per la Biennale Musica di Venezia. Ha tenuto lezioni alla NABA di Milano, alla Quasar Design University di Roma e all'Australian Film School di Sydney.

The image displays a musical score for a piano piece, likely by Giorgio Netti. The score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of several measures of music, each with its own set of dynamics and performance markings.

Key features of the score include:

- Dynamic markings:** *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte).
- Performance instructions:** "spagnuolo a:" (Spanish style), "cresc. molto" (very crescendo), and "improvviso" (suddenly).
- Rhythmic patterns:** The score features complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs.
- Accents and phrasing:** Numerous accents and phrasing slurs are used to shape the music.
- Chordal accompaniment:** The lower part of the score shows a complex harmonic structure with many accidentals.

The score is divided into several sections, each with its own set of dynamics and performance markings. The first section starts with *f* and *pp*. The second section starts with *ppp* and *pp*. The third section starts with *ppp* and *pp*. The fourth section starts with *pp* and *pp*. The fifth section starts with *pp* and *pp*. The sixth section starts with *pp* and *pp*.

---

7

**sabato 22 ottobre 2016**

**ore 20.30**

Coro di San Maurizio al Monastero Maggiore

---

**Interrogare il cielo**

**Marcus Weiss, sassofono**

**Giorgio Netti (1963)**

*necessità di interrogare il cielo (1996/99, 67')*

per sax soprano

I ... intuire la dispiegata forma della luce

II ... affrettandosi verso il centro della luce risonante

III ... silenzio dei padri

IV ... sottile veicolo dell'anima

---

## **necessità d'interrogare il cielo (1996/99)**



Giorgio Netti

Dopo vent'anni dai suoi primi suoni, ascoltando questa musica ancora mi perdo e ritrovo.

Messaggio proveniente da una minuscola isola fuori di ogni rotta, Marcus l'ha fatto crescere e viaggiare per il mondo, informandone una generazione intera di sassofonisti e non. Attraverso il suo insegnamento, molti fra loro lo danno ormai per ricevuto e, anche grazie al trattato strumentale che ne è seguito, l'iniziale stupore davanti a questi suoni è diventato quasi scienza condivisa.

Eppure qualcosa d'imprendibile rimane, qualcosa che di concerto in concerto muta e spesso 'ammuta': un circoscritto spazio di silenzio, dentro e attorno al testo, non solo dove il suono si assottiglia ai confini della luce ma anche dove pieno monta ad organistica marea. Un silenzio imprevedibilmente articolato e diffuso.

Seguendo il filo dei suoi suoni ci si inoltra in un labirinto di orbite e riflessi, quasi fossero pensieri proiettati oltre le acustiche pareti in uno spazio più ampio e interno assieme. Uno spazio vivo. L'ho chiamato *cielo* perché credo che nel suo essere di tutti e di nessuno parli una lingua differente per ognuno.

Una voce dunque, ma anche un coro. Giorno per giorno, la polare personale e lo stellato.

A tratti poi sento come se la musica stessa venisse sorpresa ad ascoltarsi e, superato l'imbarazzo di un'intimità svelata, ritrovasse in questa appena più densa trasparenza tutta la sua forza.

Impressioni che ritrovano il tempo lasciato.

*Giorgio Netti*

---

Qualche anno fa ricevetti via posta una grande busta spedita da Milano. Dentro si trovava lo spartito di un brano solistico di Giorgio Netti. C'era anche una piccola cartolina leggermente strappata con una foto del mare (il mare!). Giorgio Netti, che ancora non conoscevo, scriveva che avrebbe voluto avere il piacere di propormi un grande progetto solistico, che alla fine avrebbe compreso quattro lunghi pezzi solistici per sassofono soprano.

La scrittura era così chiara e limpidamente ordinata... non mi ricordava nulla che avessi già visto e così acconsentii immediatamente. Soltanto quando avevo già iniziato a studiare il primo brano e, dopo aver già visto gran parte del secondo, mi accorsi che avevo di fronte una sorta di personale Monte Everest e che avrei dovuto ripensare nuovamente il rapporto con il mio strumento ma anche con il mio ascolto.

Non si trattava soltanto di un ulteriore pezzo solistico per sassofono ma di qualcosa di veramente nuovo, un nuovo mondo sonoro.

Giorgio Netti aveva elaborato un materiale sonoro molto articolato di centinaia di suoni multifonici con il sassofono soprano e lo aveva ordinato in un edificio complesso e dalle molteplici relazioni. A partire da questo materiale, nacquero successivamente quattro pezzi, con quattro diverse prospettive all'interno di questo mondo. Presto mi fu chiaro che qui era all'opera un grande respiro compositivo con una forte immaginazione poetica. Spesso ho descritto quest'opera come una sorta di musica classica proveniente da un altro pianeta. Giorgio Netti mi ha regalato con la sua musica un nuovo strumento.

*Marcus Weiss*

---

### **Marcus Weiss**

Nato nel 1961 a Basilea (Svizzera), Marcus Weiss ha studiato sassofono classico con Iwan Röh alla Musikhochschule Basel e con Frederick L. Hemke alla Northwestern University of Chicago. Ha contribuito allo sviluppo di un nuovo repertorio per il sassofono e ha interpretato le prime assolute di molti nuovi lavori per sassofono solo, cameristici e concertistici. Hanno scritto brani per lui compositori come Georges Aperghis, John Cage, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar, Georg Friedrich Haas, Hanspeter Kyburz, Toshio Hosokawa, Giorgio Netti, Brice Pauset, Stefano Gervasoni, Mauricio Sotelo e molti altri. Marcus Weiss ha suonato da solista con diverse orchestre europee, ha suonato con ensemble tra cui Ensemble Modern,

Klangforum Wien, Musikfabrik, ensemble recherche, ensemble contrechamps e altri importanti ensemble di musica contemporanea. Ha partecipato alle tournée di TRIO ACCANTO (con il pianista Nicolas Hodges e il percussionista Christian Dierstein) e con l'ensemble di sassofonisti XASAX (Parigi). Marcus Weiss è docente di sassofono e musica da camera alla Musikhochschule Basel, dove dirige anche un master in musica contemporanea. È stato consulente artistico dell'edizione 2014 del Festival Tage für neue Musik Zürich e del Festival Ruemlingen nel 2015. Insegna regolarmente in università e conservatori europei e americani. È anche docente ospite ai Ferienkurse für neue Musik di Darmstadt e all'Ensemble Academy IMPULS di Graz.



Franco Donatoni  
© Lelli & Masotti/  
Teatro alla Scala

---

**domenica 23 ottobre 2016**

**ore 20.30**

Conservatorio G. Verdi di Milano

Sala Verdi

---

**George Antheil** (1900–1959)

*Ballet mécanique* (1924, 19')

con proiezione del film *Ballet mécanique*

di Fernand Léger

**Erica Paganelli, Damiano Afrifa, Marco Baccelli**

**e Luigi Nicolardi, pianoforti**

**Ensemble di percussioni del Conservatorio**

**di Musica G. Verdi di Milano**

**Franco Donatoni** (1927–2000)

*Alfred, Alfred* (1995, 35')

Opera comica in sette scene e sei intermezzi

Testo di Franco Donatoni

**Sandro Gorli, direttore**

**Ensemble del Conservatorio G. Verdi di Milano**

**Sonia Grandis, regia**

**Edoardo Sanchi**, responsabile scenografia

**Paola Maria Giorgi**, responsabile costumi

**Francesca Biral**, responsabile video art

con la collaborazione di **Jacopo Biffi e Matteo Castiglioni**

I Infermiera

II Infermiera

III Infermiera

IV Infermiera

Capo Infermiera

Dottor Prof. Alfred Sovicki

Dottor Bilenski

Maristella degli Spiri

Tosca Fosca la Formosa

Rosa Shock

Amici

**Ann Lee Goeun**, soprano di coloratura

**Eleonor Daniela Santos Moreno**, mezzosoprano

**Josephine Kim Minji**, soprano

**Eileen Kurumi Yanagi**, soprano

**Daniele Lequaglia**, controtenore

**Andrea Masciadri**, basso profondo

**Ryunosuke Komatsu**, basso

**Silvia Ricca**, voce recitante

**Miki Masaki**, voce recitante

**Giulia Taccagni**, voce recitante

**Gennaro Bianchi, Giovanni Battista Boccardo,**

**Francesco Malvuccio, Gaelle Meyer,**

**Luca Monteverdi, Mattia Pogliani,**

**Alessandro Tamiozzo, Francesco Sgarbi**, voci recitanti

---

produzione



Conservatorio  
di Milano

in coproduzione con

Milano Musica

in collaborazione con

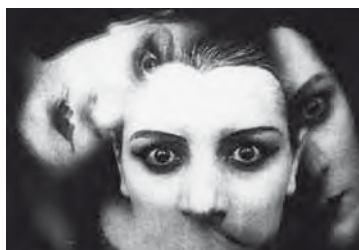
Accademia di Belle Arti di Brera

Conservatoire National Supérieur

de musique et danse de Paris

Serate Musicali di Milano

## Antheil, Donatoni



Fotogrammi da *Ballet mécanique*, 1924

*Alfred, Alfred*, composta nel 1995 da Franco Donatoni su libretto proprio a partire da un episodio autobiografico avvenuto tre anni prima in un ospedale di Melbourne, è una delle poche opere da camera realmente comiche prodotte da un autore delle avanguardie. Di durata fulminante, poco più di mezz'ora, essa fonde personaggi e strumenti sotto gli occhi di un personaggio muto in scena, F. D.

Il Conservatorio di Milano ha voluto fare un omaggio al grande compositore, a lungo suo docente, attraverso la sinergia tra i suoi giovani musicisti, quelli del Conservatoire Supérieur di Parigi, l'Accademia di Brera e il Festival Milano Musica, affidando il tutto alla direzione di Sandro Gorli, direttore del Divertimento Ensemble e allievo di Franco Donatoni, e alla regia di Sonia Grandis.

Completa la serata un francesissimo connubio storico tra suono e immagine, il *Ballet mécanique* di George Antheil, che con il folle organico di quattro pianoforti e otto percussionisti segue e commenta la proiezione dell'omonimo film del pittore francese Fernand Léger.

*Alessandro Solbiati*

## Sandro Gorli

Ha studiato composizione con Franco Donatoni frequentando contemporaneamente la facoltà di architettura di Milano e diplomandosi in pianoforte. Ha svolto attività di ricerca presso lo studio di Fonologia della RAI di Milano e ha seguito i corsi di direzione d'orchestra di Hans Swarowsky a Vienna. Nel 1977 ha fondato l'orchestra da camera Divertimento Ensemble, che ancora oggi dirige, svolgendo un'intensa attività concertistica per la diffusione della musica contemporanea. Dal 1990 al 1998 è stato direttore principale dell'ensemble Elision di Melbourne. Con le due formazioni ha inciso oltre venti CD. Con l'Orchestra Sinfonica Siciliana ha realizzato la prima esecuzione italiana della *Low Symphony* di Philip

Glass e alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi ha inciso due CD interamente dedicati a Bruno Maderna.

Nel 2004 ha dato vita a *Rondò*, l'annuale stagione milanese di Divertimento Ensemble che offre appuntamenti con la musica d'oggi non solo concertistici, ma anche di incontro, divulgazione, dibattito con i compositori.

Fra le sue composizioni, regolarmente eseguite nelle più importanti manifestazioni italiane e straniere, si segnalano: *Me-Ti* per orchestra, richiesta all'autore da Bruno Maderna per l'orchestra RAI di Milano (premio SIMC '75); *Chimera la luce* per sestetto vocale, pianoforte, coro e orchestra, che ha avuto la sua prima esecuzione al Festival

di Royan del 1976 sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli; *On a Delphic reed* per oboe e 17 esecutori (premio SIMC '80); *Il bambino perduto* per orchestra; *Quartetto* per archi; *Le due Sorgenti* per orchestra da camera; *Super flumina* per oboe, viola e orchestra, scritta per il Festival di Babilonia del 1987 (premio Città di Trieste del 1989); *Requiem* per coro misto a cappella, scritto per La Chapelle Royale diretta da Philippe Herrewége. Ha vinto nel 1985 il Premio Europa per il teatro musicale con l'opera *Solo*; la sua seconda opera *Le mal de lune* è andata in scena nel marzo 1994 a Colmar e a Strasburgo. Ha insegnato composizione presso il Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano.



---

La messa in scena del *Ballet mécanique* di Antheil e di *Alfred, Alfred* di Donatoni scaturisce dal desiderio di ridare presenza e ricordo a due importanti momenti artistici del secolo appena trascorso.

Le due composizioni, una del 1924 con le immagini filmiche di Fernand Léger, e l'altra sorta di opera buffa del 1995, condensano importanti esperienze musicali e visive con la leggerezza del *divertissement* e dell'ironia.

La creatività e il gioco di squadra dei giovani artisti del Conservatorio e dell'Accademia di Brera, guidati dai loro docenti, hanno raccolto la sfida di trasformare scenicamente il palco della Sala Verdi per accogliere le due differenti creazioni.

La Sala Verdi è apparsa subito come il luogo deputato dove il compositore si può manifestare; si 'ri-vela' come la fucina alchemica dove i suoni prendono corpo. È una bottega artigianale dove i cantanti e gli strumentisti producono suoni e azioni che generano lo spazio scenico. La volta della sala, con il suo particolare disegno ad onda, lascia pendere una tela da scenografia, come un lacerto di cielo, dove scorrono le immagini del film di Léger, che immergono lo spettatore in un caleidoscopio di forme senza storia.

Un brusco cambio di scena, come uno strappo nel tempo, conduce il pubblico nel mondo vagamente surreale dell'Alfred Hospital di Melbourne dove nel 1992 Franco Donatoni venne ricoverato per coma diabetico. Ed è proprio un luogo immaginario creato dalla percezione alterata dal coma che appare sulla scena. Porte, scale, la cantoria, l'organo si trasformano in vere e proprie installazioni nello spazio, il cui cuore pulsante è l'ensemble musicale. Direttore e strumentisti indossano i panni che Donatoni porta in una sua nota intervista televisiva (camicia rosso scuro, pantaloni sorretti da vistose bretelle). Diventano una sorta di moltiplicazione caleidoscopica della mente e del corpo del musicista. Vero *deus ex machina*, assente e presente nella finzione scenica attraverso il mezzo multimediale della proiezione, il protagonista F. D. gioca con il coma e il rutilante, a volte molesto, stuolo di infermiere, medici, misteriose visitatrici di sapore felliniano, amici allievi. Sino a giungere, dopo discorsi frammentati da teatro dell'assurdo, al momento dell'incontro con tutti, alla sublimazione nell'agape conviviale e musicale.

*Sonia Grandis*

---

### **Sonia Grandis**

Attrice e regista, docente, si diploma sotto la guida di Ernesto Calindri all'Accademia dei Filodrammatici di Milano con medaglia d'oro e si laurea in Storia del Teatro all'Università Cattolica con una tesi sulla spettacolarità barocca segnalata al Premio Ludovico Zorzi. Ha debuttato con *Post Hamlet* di Giovanni Testori. Ha lavorato in teatro, radio e televisione. Si occupa di teatro musicale in varie forme, oltre che come regista, come attrice in performance con ensemble di musica contemporanea. Come referente del Laboratorio Cantarinscena del Conservatorio G. Verdi nel 2013 ha curato la regia de *La Bella dormiente nel bosco* di Respighi al Teatro Rubinstein di San Pietroburgo e alla Sala

Verdi di Milano, direttore Marco Pace; e nel 2015 la regia de *I promessi sposi* di Amilcare Ponchielli, sempre alla Sala Verdi di Milano. Attualmente collabora con il pianista Michele Fedrigotti nell'ideazione e rappresentazione di concerti/spettacolo, tra cui *Le giardiniere*, sulle artiste del Risorgimento e ha curato la regia di *Four Walls* di Cage al Saint James Centre de La Valletta, Malta. Con la giornalista Valeria Palumbo partecipa a reading e incontri teatrali sulla storia delle donne. Ha ideato e codirige il festival MITOMANIA, conversazioni interculturali sul mito, a Ragusa Ibla.

Franco Donatoni  
**Alfred, Alfred**  
Sette Scene e Sei Intermezzi

*La scena si svolge in una stanza a due letti dell'Alfred Hospital di Melbourne (Australia), specializzata per cure diabetologiche. Ogni avvenimento è realmente accaduto nel mese di novembre 1992, solo i nomi sono inventati.*

Testo di Franco Donatoni

**I SCENA**

**I Infermiera**

*(quasi gridando)* Allan, Allan, don't sleep, please! *(gridando e scuotendolo)* *(gira frettolosamente intorno al letto)* I am here; are you awake? *(come prima)* *(disperandosi)* *(Allan russa rumorosamente)*

**II INTERMEZZO**

**Tosca Fosca la Formosa**

Vado in cucina a prendere il latte, tornerò tra cinque minuti.

**II SCENA**

**Dottor Bilenski**

*(rivolto agli studenti)* Questo è un noto compositore italiano che è caduto in coma diabetico: è stato trattato con insulina, ma dopo una settimana non è stato riscontrato alcun miglioramento: voi, che cosa fareste? *(gli studenti allargano le braccia)* *(silenzio)* *(alzando il dito)* Aspettare! Dopo tre giorni è stata aumentata la dose d'insulina, ma non è stato riscontrato alcun miglioramento: voi, che cosa fareste? *(come prima)*  
Aspettare ancora!

**II INTERMEZZO**

**Tosca Fosca la Formosa**

... il latte era terminato: *(esitando)* ho portato del pesce fritto: va bene?

**III SCENA**

**II Infermiera**

*(gridando)* Steve, non deve assopirsi! Signora Rosa, lo tenga sveglio!

**III INTERMEZZO**

**Rosa Shock**

Anche tuo nipote è stato ricoverato all'ospedale: dovrà essere operato; *(lava e stende)* *(a bocca chiusa: "La Donna è mobile")* *(si siede)* anche tua sorella ha avuto un infarto: *(concitata)* è tra la vita e la morte; *(lava e stende)* *(a bocca chiusa: "Aria di Azucena")* *(si risiede)* anche tuo fratello è stato ricoverato per coma diabetico, è molto grave: dicono che non se la caverà... *(a bocca chiusa: "Libiamo, libiamo...")*

**IV SCENA**

**III Infermiera**

*(a F. D.)* Le misuro la pressione, mi dia il braccio... *(esce)* *(rientra)* Devo prelevare il sangue, mi dia il braccio... *(esce)* *(rientra)* Esame delle urine: prenda la provetta: buona notte! *(esce)* *(la stanza rimane nell'oscurità)* *(F. D. lascia furtivamente la stanza e si dirige verso la cucina, ma torna deluso e si rimette a letto)*

**IV INTERMEZZO**

**Dottor Prof. Alfred Sovicki**

*(a F. D.)* Come va? Va molto meglio! Sì, ero un buon fagottista: suonavo anche le "Stagioni" di Vivaldi. Devo rimettermi a studiare, ma non ho mai tempo... arrivederci! *(esce)*

#### V SCENA

##### **IV Infermiera**

(a F. D.) Non deve alzarsi dal letto per nessuna ragione, Lei è molto debole, la dieta di millecento calorie le consentirà di dimagrire: Lei è grasso, troppo grasso! (*esce*)

(F. D. *lascia furtivamente il letto, si mette di profilo davanti allo specchio, si comprime il ventre: è davvero molto grasso. F. D., desolato, torna lentamente a letto*)

#### V INTERMEZZO

##### **Maristella degli Spiri**

(F. D. *sputa continuamente per terra*)

(a F. D.) Quando fai così, sei un cafone! Se fai ancora così, ti pianto e non mi vedrai più! (F. D. *mette in bocca qualcosa*) Cosa stai mangiando, cos'hai in bocca? Sei proprio un bambino scostumato, sei privo di senso di responsabilità.

#### VI SCENA

##### **Capo Infermiera**

(a F. D.) Lei è un compositore? A me non piace la musica contemporanea! Beethoven, Verdi e Wagner sono troppo moderni, io arrivo sino a Bellini.

#### VI INTERMEZZO

##### **Amici di F. D. (una ragazza e quattro ragazzi)**

Come stai? Hai proprio un bel aspetto! Ti abbiamo portato un po' di frutta... Quando ti lasceranno uscire? Torneremo a trovarti, ciao! (*escono*)

#### VII SCENA

##### **Tutti**

Il diabete è una burla,  
ma a me non danno a berla.  
Se per fame resto a galla,  
me ne vado tra la folla,  
a pranzare con la...



Hugues Dufourt  
Foto di Astrid Karger

---

9

**sabato 29 ottobre 2016**

**ore 20.30**

Auditorium di Milano

---

**Interrogare il cielo**

---

**mdi ensemble**

**Ensemble da camera de *laVerdi***

**Emilio Pomarico, direttore**

**Donatienne Michel-Dansac, soprano**

**Luca Ieracitano, pianoforte**

**Tristan Murail (1947)**

*Le Lac* (2001, 22')

per ensemble strumentale

**Hugues Dufourt (1943)**

*L'Origine du monde* (2004, 16')

per pianoforte ed ensemble strumentale

\*

**Gérard Grisey (1946–1998)**

*Quatre chants pour franchir le seuil* (1998, 40')

per soprano e quindici musicisti

Prélude

D'après *Les heures   la nuit* de Guez-Ricord

Interlude

D'après *Les sarcophages égyptiens du moyen empire*

Interlude

D'après *Erinna*

Faux interlude

D'après *L' pop e de Gilgamesh*

In collaborazione con

RAI-RadioTre

(Trasmissione in differita)

---

in coproduzione con

 **laVERDI**

con il sostegno di

**INTESA**  **SANPAOLO**

nell'ambito della residenza 2015/17  
di mdi ensemble a Milano Musica



Dagli anni Ottanta, Tristan Murail si è sempre più orientato verso una concezione informatica della composizione. Dopo l'appartenenza al gruppo degli spettralisti francesi, Murail ha intrapreso un proprio percorso compositivo incentrato sull'elaborazione digitale del materiale sonoro. *Le Lac* per diciannove strumenti (2001) appartiene al periodo in cui il compositore è docente presso la Columbia University di New York. Nella prefazione alla partitura, Murail accenna a fenomeni naturali di luce e di movimento generati in un lago situato presso la sua abitazione e a cui allude il titolo del suo brano. Vi è sotteso anche il riferimento a un altro lago, il *Walden Pond* nel Massachusetts, famoso rifugio del filosofo scrittore trascendentalista Thoreau. Con questa composizione, Murail riafferma la sua fascinazione per le risonanze immaginative della natura, quasi sempre presente nei titoli delle sue opere: ad esempio, *Sables* per orchestra (1975) e *L'Esprit des dunes* per ensemble e suoni di sintesi (1994) evocano il deserto, *Couleur de Mer* per ensemble (1969), *La Dynamique des fluides* (1991) e *Le Partage des eaux* per orchestra (1995), richiamano il mare con i suoi moti fluidi e vorticosi, così come *Gondwana* (1980) e *La Dérive des continents* (1973) rimandano alla lentezza dei mutamenti geologici della terra. Murail, pertanto, concepisce un intreccio singolare tra informatica e natura che in *Le Lac* si avvale dell'invenzione di sei oggetti sonori, costantemente rimodulati e utilizzati per il loro valore timbrico espressivo: 1) la pioggia che cade nel lago, oggetto inizialmente formato dai brevi attacchi del piano e dell'arpa nell'acuto, con i pizzicati degli archi; 2) il rombo del tuono affidato alla tessitura grave del piano e delle percussioni; 3) il canto d'uccello della strolaga, introdotto da una melodia

acuta della tromba; 4) il canto delle rane affidato al bisbigliando del flauto e poi agli altri fiati; 5) una melodia di accordi; 6) l'armonia spettrale che funziona da connettore delle sedici sezioni di cui consiste *Le Lac*. Si tratta dunque di un brano interamente composto al computer e di cui i suoni di partenza, naturali e non, sono stati analizzati, ri-sintetizzati e ricomposti in notazione strumentale.

L'operazione musicale che Hugues Dufourt compie rapportandosi a opere e autori dell'arte figurativa – sottolineata dai titoli delle sue composizioni – si fonda su un gesto creativo di apertura di spazi percettivi, in cui le immagini sonore e visive si richiamano tra loro in uno scambio simbolico di relazioni. Gli accostamenti di Dufourt focalizzano i punti problematici del linguaggio musicale odierno, con riferimento agli studi scientifici sull'onda sonora. Dufourt è stato teorico della 'musica spettrale' fondata sulla valenza metaforica del timbro. In ciò si è avvalso della reinvenzione di alcune procedure di sintesi elettronica nella scrittura strumentale, equiparata a un dispositivo in grado di sensibilizzare i processi dinamici relativi all'evoluzione dell'energia spettrale interna al suono. Per Dufourt, però, la metafora va oltre, confrontandosi con le tecniche e le espressioni materiali appartenenti alla storia della fotografia e a pittori come Giorgione, Tiepolo, Rembrandt, Pollock e Hayter. *L'Origine du monde*, per pianoforte ed ensemble (2004), deriva il suo titolo dalla controversa tela di Gustave Courbet del 1866. Questo dipinto, appartenuto a Jacques Lacan e ora esposto al Musée d'Orsay, inquadra i genitali di una donna dal volto assente, come se fuoriuscisse dalla scena. Realizzata con una scrupolosità analitica quasi fotografica,

l'immagine attiva nell'osservatore un movimento percettivo paradossale, oscillante tra desiderio, presenza e sottrazione. Il brano di Dufourt è un concerto in cui il pianoforte è integrato nelle sonorità dell'ensemble, alternandovi solo delle lievi emergenze, e le cui risonanze sono prolungate dalle percussioni. La composizione è basata sulla distribuzione dei volumi e dei timbri accordali generati per sintesi strumentale. Tale moltiplicazione di piani sonori suggerisce la percezione di forme in crescita, conferendo al brano un andamento flessibile. Tutto sembra modellato da un'unica forza plastica nell'ambito di una sonorità generale dal timbro quasi sintetico. Il tempo è trattato in modo paradossale, svolgendosi ora lentamente, ora rapidamente oppure – secondo lo stesso Dufourt, «spezzandosi e riallacciandosi senza interrompere il proprio progredire, ora oscillante e ora orientato, capace di distendersi e di ripiegarsi su se stesso».

I *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996-98), 'quattro canti per oltrepassare la soglia', ultima opera di Gérard Grisey, sono un'intensa meditazione sulla morte. Essi attestano l'interesse per la voce nelle ultime opere del compositore. Ampio risalto musicale è dato all'aspetto semantico dei testi, appartenenti a quattro civiltà diverse: cristiana, egizia, greca e mesopotamica.

*Luigi Manfrin*

2 octobre 1998

Après trois mois passés à Schlangen dans le silence et la concentration la plus totale, je termine enfin les *Quatre Chants* pour franchir le seuil avec le berceuse de l'aube. Je n'ai jamais autant travaillé (hier même par jour, quelque fois plus...) et j'ai compris dans la transe et l'immersion totale dans ce texte de l'*Épopée de Gilgamesh* qui décrit le Déluge et l'*Après Déluge*.

J'en reviens pas à me souvenir exactement de grand talent les premières esquisses de la pièce, sans doute de l'été 1996. Spéciale minute de musique en deux années - je ne suis plus plus rapide je l'ai fait !

Cette concentration m'a interdit toute lecture et toute écoute et il me tarde de retrouver ce retard.

Ça me semble bien étrange.

Pagina di diario, 1998.  
Collection Gérard Grisey,  
Fondation Paul Sacher.

La fine della pagina,  
di carattere privato,  
non è qui riprodotta.

---

## **Quatre chants pour franchir le seuil (1996/98)**

Ho concepito i *Quatre chants pour franchir le seuil* come una meditazione musicale sulla morte in quattro parti: la morte dell'angelo, la morte della civiltà, la morte della voce e la morte dell'umanità. I quattro movimenti sono separati da brevi interludi, polveri sonore inconsistenti, destinate a mantenere un livello di tensione leggermente superiore al silenzio educato ma trasandato che serpeggia nelle sale da concerto tra la fine di un movimento e quello seguente. I testi scelti appartengono a quattro civiltà (cristiana, egizia, greca e mesopotamica) e hanno in comune un discorso frammentario sull'ineluttabilità della morte. La scelta della formazione è dettata dall'esigenza musicale di opporre alla leggerezza della voce del soprano una massa grave, densa, eppure sontuosa e colorata.

### **La Morte dell'angelo**

(da *Les heures à la nuit* di Christian Guez-Ricord)

Ho conosciuto Christian Guez-Ricord a Villa Medici dal 1972 al 1974 e abbiamo spesso parlato di un possibile lavoro insieme. Poi le nostre vie si sono separate e le mie ricerche mi hanno allontanato per un certo periodo dalla musica vocale. La sua morte, sopraggiunta nel 1988 a conclusione di una vita tragica, mi sconvolse e ancor più questi pochi versi quali muto apogeo di un'opera densa, mistica, carica d'immagini giudaico-cristiane, quasi medievale nella sua incessante ricerca del Graal.

La morte dell'angelo è infatti la più orrenda fra tutte perché porta con sé il lutto per i nostri sogni. Nel suo minimalismo, le proporzioni di questa pagina, serena e perfettamente organizzata, hanno determinato le strutture temporali di questo movimento, strutture che permarranno in filigrana nei due movimenti seguenti dei *Quatre chants*. Da notare il tempo in sovrappiù della struttura metrica, quel leggero straripamento e soprattutto quell'errore fatale di sintassi che segna la sentenza di morte del poema e del poeta.

### **La Morte della civiltà**

(da *Les sarcophages égyptiens du moyen empire*)

Lo studio assiduo della civiltà egizia è stato così presente da far sì che vi dedicassi tre opere tra cui *Jour, contre-jour*, lontana eco del *Libro dei Morti*.

Leggendo questo lungo catalogo archeologico di frammenti geroglifici ritrovati sulle pareti dei sarcofagi o delle fasce delle mummie, ho immediatamente provato il desiderio di comporre questa lenta litania. La musica vuole essere diatonica, benché costellata di micro-intervalli, e le altezze degli accordi derivano dagli 'scarti' del primo movimento.

### **La Morte della voce**

(da Erinna)

Antica poetessa greca del VI secolo a.C., della quale non si sa quasi nulla, Erinna ci ha lasciato questi due versi. Il vuoto, l'eco, la voce, l'ombra dei suoni e il silenzio sono così familiari al musicista quale io sono che questi due versi mi sembrano attendere una traduzione musicale.

Tanti secoli non avrebbero dunque cambiato nulla ai nostri lutti?

### **La Morte dell'umanità**

(da *L'épopée de Gilgamesh*)

Nell'Epopea di Gilgamesh, l'immortale Utanapisti confida all'eroe il 'segreto degli dei': il diluvio. Come Noè nella Bibbia, è salvato dal cataclisma di cui si narra che gli Dei stessi furono spaventati. La grande dea Madre urla come una partoriente e la musica si sostituisce alla lettura del disastro mentre la voce appare negli interstizi del fracasso. Burrasca, pioggia battente, uragano, diluvio, tempesta, ecatombe, questi elementi danno luogo a una grande polifonia in cui ogni strato segue una propria traiettoria temporale.

Quasi come un quinto canto, nuovamente 'diatonico', la tenera *berceuse* che suggella il ciclo non è destinata all'addormentamento bensì al risveglio. Musica dell'alba di un'umanità sbarazzatasi finalmente dall'incubo. Oso sperare che questa *berceuse* non diventi quella che canteremo domani ai primi cloni umani allorché dovremo rivelare loro quale insostenibile violenza genetica e psicologica gli è stata fatta, da un'umanità alla ricerca disperata di tabù fondatori.

Gérard Grisey



(Prélude)

D'après *Les heures à la nuit* de Guez-Ricord

De qui se doit  
de mourir  
comme ange

...

comme il se doit de mourir  
comme un ange  
je me dois  
de mourir  
moi même

il se doit son mourir,  
son ange est de mourir  
comme il s'est mort  
comme un ange

(Interlude)

D'après *Les sarcophages égyptiens du moyen empire*

n. 811 et 812: (presque entièrement disparus)  
n. 814: "Alors que tu reposes pour l'éternité..."  
n. 809: (détruit)  
n. 868 et 869: (presque entièrement détruits)  
n. 870: "J'ai parcouru... j'ai été florissant...  
je fais une déploration... le Lumineux tombe  
à l'intérieur de..."  
n. 961, 963: (détruits)  
n. 972: (presque entièrement effacé)  
n. 973: "...Qui fait le tour du ciel... jusqu'aux  
confins du ciel... jusqu'à l'étendue des bras...  
Fais-moi un chemin de lumière, laisse-moi  
passer..."  
n. 903: (détruit)  
n. 1050: "Formule pour être un dieu..."

(Interlude)

3 – D'après *Erinna*

Dans le monde d'en bas, l'écho en vain dérive,  
Et se tait chez les morts. La voix s'épand dans  
l'ombre.

(Faux interlude)

4 – D'après *L'épopée de Gilgamesh*

... Six jours et sept nuits,  
Bourrasques, Pluies battantes,  
Ouragans et Déluge  
Continuèrent de saccager la terre.  
Le septième jour arrivé,  
Tempête, Déluge et Hécatombe cessèrent,  
Après avoir distribué leurs coups au hasard,  
Comme une femme dans les douleurs,  
La Mer se calma et s'immobilisa.

Je regardai alentour:  
Le silence régnait!  
Tous les hommes étaient  
Retransformés en argile;  
Et la plaine liquide  
Semblait une terrasse.

J'ouvris une fenêtre  
Et le jour tomba sur ma joue.  
Je tombai à genoux, immobile,  
Et pleurai...  
Je regardai l'horizon de la mer, le monde...

## Emilio Pomarico

Direttore d'orchestra e compositore italiano nato a Buenos Aires, Emilio Pomarico è invitato dai più importanti teatri d'opera ed orchestre europee quali Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks di Monaco, WDR Sinfonieorchester di Colonia, Accademia di Santa Cecilia, Filarmonica della Scala, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestre Philharmonique di Radio France, Bamberger Symphoniker, SWR Sinfonieorchester di Stoccarda e quella di Baden-Baden e Friburgo, Konzerthaus Orchester e Rundfunk Sinfonieorchester di Berlino, Staatsorchester di Stoccarda. È invitato regolarmente come direttore ospite dai maggiori festival internazionali tra cui il Festival di Salisburgo, Edinburgh International Festival, Festival d'Automne e Manifeste di Parigi, Wiener Festwochen e Wien Modern di Vienna, Musikfest di Berlino, Musica Viva di Monaco, Biennale Musica di Venezia, Donaueschinger Musiktage, RuhrTriennale, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Musica di Strasburgo, Huddersfield Festival, Ultraschall Berlin Festival, dove ha diretto anche i maggiori ensemble europei di musica contemporanea tra cui Klangforum Wien, Musikfabrik, Remix Ensemble, London Sinfonietta, Asko-Schoenberg, ensemble intercontemporain, ensemble recherche, Ensemble Modern. Dirige regolarmente il repertorio orchestrale da Bach a Webern, e si dedica anche alla musica del nostro tempo, con importanti prime assolute di Aperghis, Haas, Nunes, Rihm, l'intero ciclo *Caminantes* di Nono e quello di Fernyehough *Carceri d'Invenzione* a Ginevra, Zurigo e Parigi, la prima assoluta di *Finis Terrae* al Festival d'Automne di Parigi (2012).

Con successo ha diretto l'ultima produzione di *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann al Festival RuhrTriennale, con la regia di Robert Wilson (2013). L'anno seguente, è stato ospitato ancora alla RuhrTriennale con la nuova produzione di *Neither* di Feldman con la Duisburg Philharmonic Orchestra e l'allestimento di Romeo Castellucci. Nel 2014 ha interpretato con successo la prima esecuzione in America Latina di *Coro* di Berio al Teatro Colon di Buenos Aires. L'incisione di *Violin and Orchestra* di Feldman con Carolin Widmann e la Radio Symphony Orchestra di Francoforte, è stata premiata con il Coup de coeur della Charles Cros Academy nel 2013. Nel 2015 ha diretto *Wozzeck* all'Opera di Digione, con la SWR Sinfonieorchester di Baden-Baden e Friburgo; successivamente ha diretto una nuova produzione di *Luci mie traditrici* di Sciarrino alle Wiener Festwochen con il Klangforum Wien, e la prima assoluta di *Specter of the Gardenia oder Der Tag wird kommen* di Johannes Maria Staud con l'Ensemble Modern allo Steirischer Herbst Festival di Graz. Come compositore, la sua musica è stata eseguita in festival di musica contemporanea tra cui Contrechamps di Ginevra, Musica nel nostro tempo a Milano, Musik der Zeit di Colonia, Wittener Tage für Neue Kammermusik, Wien Modern, Festival d'Automne e Présences di Parigi.

## Donatienne Michel-Dansac

Donatienne Michel-Dansac ha iniziato gli studi musicali di violino e pianoforte al Conservatorio di Nantes. Ha ricevuto un premio di canto al Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. A ventun'anni ha eseguito *Laborynthus II* di Luciano Berio sotto la direzione di Pierre Boulez. Questo memorabile incontro ha determinato la sua passione per il repertorio contemporaneo. La stretta collaborazione con l'IRCAM dal 1993 le ha dato la possibilità di partecipare a numerose prime assolute. L'incontro con Georges Aperghis ne fa per vent'anni la principale interprete della sua musica. Donatienne Michel-Dansac esegue sia musica barocca sia musica classica, e da molti anni si esibisce in recital con Vincent Leterme. Di Unsuk Chin ha cantato *Akrostichon Wortspiel*. Ha cantato in film e documentari, è stata membro della giuria di Villa Medici nel 2013 ed è stata invitata a tenere lezioni in numerosi musei e fondazioni d'arte contemporanea. Ha cantato *Knoxville* di Samuel Barber e *Le Marteau sans maître* di Pierre Boulez sotto la direzione di François Xavier Roth. Le sue incisioni hanno vinto numerosi premi internazionali. La prima assoluta di *Tourbillons* e una nuova integrale di *14 Récitations* di Aperghis è stata pubblicata nel 2016. I suoi prossimi progetti includono tra gli altri *Tourbillons* (versione italiana) di Aperghis a Venezia; *Issei No Kyo* di Zender e *L'icône paradoxale* di Grisey alla Philharmonia di Monaco con la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks diretta da Emilio Pomarico; *Marteau sans maître* per l'inaugurazione del Boulez-Saal a Berlino. Insegna a Darmstadt dal 2010. Il Governo francese le ha conferito il titolo di Cavaliere delle Arti e della Letteratura.

## Luca Ieracitano

Nato a Torino nel 1978, Luca Ieracitano ha iniziato a suonare il pianoforte a sette anni. Diplomatosi con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio G. Verdi della sua città, grazie al sostegno dell'Associazione De Sono si è perfezionato in pianoforte con Maria Tipo, Andrea Lucchesini, Pietro De Maria e in musica da camera con Mario Brunello, Altenberg Trio Wien, Frans Helmerson, Günter Pichler, Dora Schwarzberg, Enrico Dindo, Enrico Bronzi. Nel 2001 ha ricevuto il secondo premio assoluto al concorso "Luciano Gante" di Pordenone; nel 2003 il primo premio assoluto al concorso "Premio Schumann" a Lamporecchio (Pistoia). In duo con il violoncellista Giorgio Casati ha vinto il premio "Enrica Cremonesi" a Milano ed è stato premiato al Concorso Internazionale di Musica da Camera "Città di Pinerolo" e al Concorso "Sandro Fuga" di Torino. Tiene concerti in Europa, Stati Uniti e Giappone. È invitato regolarmente in festival quali Lingotto Musica, Unione Musicale, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Viotti Festival di Vercelli, Orchestra Nazionale della RAI (Rai Nuova Musica), Julia Stoschek Collection di Düsseldorf, oltre che da ensemble italiani ed europei di musica contemporanea (Contempoart Ensemble di Firenze e Octans Ensemble di Düsseldorf). Dal 2011 Luca Ieracitano collabora con gli artisti americani Allora & Calzadilla nella loro opera *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a prepared piano*. Questa performance lo ha visto impegnato in più di 300 repliche al Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea, al Festival MP6 (Meeting Points) di Bruxelles, a Milano per la Fondazione Nicola Trussardi e a Karlsruhe allo ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie). Attivo anche come maestro collaboratore per la musica da camera, è regolarmente invitato da importanti istituzioni quali Europäische Akademie für Musik und Darstellende Kunst a Montepulciano e ai Conservatori di Lugano e di Pavia, collaborando con maestri quali Arturo Tamayo, Nobuko Imai, Enrico Dindo e Ivan Monighetti.

## Ensemble da camera de laVerdi

Nata nel 1993, laVerdi è oggi una protagonista indiscussa del panorama culturale italiano e non solo. Lo testimoniano un Grammy Award; le numerose tournée internazionali, tra cui, nel settembre 2013, a Londra per i prestigiosi BBC Proms; la ricca produzione discografica. Formata da Vladimir Delman e guidata oggi da Zhang Xian, l'Orchestra nacque quando a Milano la musica classica sembrava destinata ad avere nella scena culturale un ruolo sempre più minoritario. I suoi obiettivi erano allargare la platea del pubblico, offrendo l'ascolto della musica classica anche a chi non aveva mai frequentato una sala da concerto; offrire un servizio culturale e sociale alla città e al Paese; offrire un'opportunità di lavoro ai giovani musicisti di talento. Obiettivi che sono stati raggiunti, come dimostrano la qualità e la professionalità dei suoi musicisti e dei direttori d'orchestra che si sono succeduti come titolari o ospiti, i 230.000 spettatori che ogni anno assistono agli oltre 250 concerti proposti, un'attività musicale che si svolge ormai per tutti i dodici mesi dell'anno. Un'attività sempre più premiata dai successi di pubblico, dall' apprezzamento della critica, dall'attenzione degli organi d'informazione. Fra i molti esempi, i due concerti tenuti nella Sala Nervi del Vaticano per S.S. Benedetto XVI e l'esecuzione, nel novembre 2013 a Milano, dell'*Ottava Sinfonia* di Mahler diretta da Riccardo Chailly. La musica è di tutti ed è per tutti, e l'attività dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi negli anni è stata affiancata dal Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, oggi diretto da Erina Gambarini, dall'Ensemble laBarocca, dal Coro di Voci Bianche, dall'Orchestra Amatoriale 'laVerdi per tutti' e dall'Orchestra Sinfonica Junior, riservata ai ragazzi con meno di 18 anni. laVerdi oggi è una Casa della musica: una felice intuizione che si è concretizzata, che ha portato frutto e che ha radici ben salde. Una realtà solida con una caratteristica unica fra le istituzioni musicali italiane: la proprietà dell'Auditorium di Milano Fondazione Cariplo, in largo Mahler, realizzato nel 1998 e acquistato nel 2008. Per Expo2015, laVerdi ha organizzato una stagione speciale di 16 mesi, senza soluzione di continuità, da settembre 2014 a dicembre 2015, con numerosi eventi straordinari, commissioni esclusive e prime assolute. Lo scorso febbraio laVerdi, diretta da Oleg Caetani, ha tenuto tre concerti al Großes Festspielhaus di Salisburgo.

Sonia Formenti, flauto  
Enrico Giacomini, flauto  
Paolo Casiraghi, clarinetto  
Fausto Saredi, clarinetto  
Luca Stocco, oboe  
Paolo Dutto, fagotto  
Isabella Fabbri, sassofono  
Roberto Genova, sassofono  
Giuseppe Amatulli, corno  
Alessandro Ghidotti, tromba  
Raffaella Chieli, tromba  
Alessio Brontesi, trombone  
Riccardo Amari, tuba  
Davide Viada, tuba  
Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino  
Luca Santaniello, violino  
Paolo Fumagalli, viola  
Giorgio Casati, violoncello  
Giovanni Marziliano, violoncello  
Antonello Labanca, contrabbasso  
Elena Piva, arpa  
Luca Ieracitano, pianoforte  
Simone Beneventi, percussioni  
Bastian Hadrian Pfefferli, percussioni  
Lorenzo D'Erasmus, percussioni

**mdi ensemble** (vedi p. 103)

B. [Redacted]

O.E.  $1\frac{1}{2}$  tirés au maximum 8' 4 2 1 indice 4'

Fl1 prends la petite flûte

Fl2 prends la flûte en do

Cl1 prends la

Tb

Co

Tbn

Perc.

Vn1

Vn2

Vln

Vc

Cb

---

10

**venerdì 4 novembre 2016**

**ore 20.30**

Auditorium San Fedele

---

**Intonare la luce**

---

**Ensemble Orchestral Contemporain**  
**Andrea Pestalozza, direttore**

**Tristan Murail** (1947)

*Treize couleurs du soleil couchant* (1978, 13')  
per cinque strumenti ed elettronica ad libitum

**Jean-Luc Hervé** (1960)

*Intérieur rouge* (1993, 10')  
per cinque strumenti

**Tristan Murail**

*Seven Lakes Drive* (2006, 9')  
per sei strumenti

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Jour, contre-jour* (1979, 24')  
per 13 musicisti, organo elettrico e nastro magnetico

In collaborazione con  
RAI-RadioTre  
(Trasmissione in differita)

---

con il sostegno di

**INSTITUT  
FRANÇAIS**

nu | me  
o | cen  
vi | ati

FONDAZIONE  
FRANCO-ITALIANA  
PER LA CREAZIONE  
CONTEMPORANEA

**sacem**  
Société des Auteurs,  
Compositeurs et  
Éditeurs de Musique

L'avventura spettrale degli anni Settanta non travolge soltanto le attitudini creative dei giovani compositori che cercavano un modo per integrare le esperienze della musica elettronica con una rinnovata scrittura strumentale, ma mette a dura prova anche il pubblico. La fascinazione dei compositori per la scoperta del mondo interiore del suono, dei processi del suo divenire, della sua natura instabile, dinamica e soprattutto complessa sul piano microtemporale, comporta l'introduzione di una serie di nuovi procedimenti di articolazione del materiale sonoro che si presentano come una vera e propria sfida anche sul piano dell'ascolto. Processi di trasformazione a volte tanto lunghi da far perdere il senso della direzione, luoghi in cui ci si deve arrendere alla durata pura, luoghi in cui le sonorità più luminose convivono con sonorità sporche, graffianti e quasi aggressive che ne rappresentano, tuttavia, il lato più vivo e imprescindibile, segnano gli esordi di quell'avventura. Forse è proprio questo amore quasi scientifico per il rumore come parte naturale del suono nella sua accezione acustica e naturale, l'elemento che maggiormente contraddistingue le opere del primo periodo spettrale a cui appartengono *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) per cinque strumenti e elettronica *ad libitum* di Tristan Murail e *Jour, contre-jour* per organo elettrico, 13 musicisti e nastro magnetico (1979) di Gérard Grisey. Il primo di questi brani nasce da un'idea quanto semplice tanto potenzialmente versatile come quella di utilizzare per la generazione di spettri (armonici o inarmonici) il procedimento della modulazione ad anello. Da tredici coppie di altezze, ovvero intervalli generatori, nascono altrettante sezioni del brano che ne esplorano diverse sfumature timbriche o di colore, appunto. Da due sole note

alla volta proliferano universi interi di armonie spettrali e gesti sonori che ora si fondono ora si oppongono, in un susseguirsi di timbri, ritmi e silenzi colorati da brandelli di risonanze. Il pianoforte, con il pedale di risonanza sempre abbassato – gesto vitale soprattutto nella versione senza elettronica, presentata al Festival – accoglie armonicamente l'azione dei quattro strumenti, mentre essi ne espandono la paletta sonora attraverso l'intonazione microtonale e mediante suoni complessi generati da diversi gradi di pressione dell'arco, per violino e violoncello, o diverse modalità di soffio, per flauto e clarinetto. Il loro intrecciarsi attraverso le molteplici traiettorie articolate in un unico e coerente arco formale, rappresenta una delle possibili e intriganti tracce per l'ascolto.

Di disarmante gradualità nel suo inarrestabile e continuo incedere si presenta invece *Jour, contre-jour*, il pezzo più radicale di Gérard Grisey. Quanto semplice risulta descrivere la sua forma di simmetrie rispecchianti dei registri (acuto, poi grave), del rumore e del suono (con l'asse di simmetria nello spettro armonico centrale), tanto complessa risulta l'esperienza d'ascolto di questo unico grande processo. L'immagine che aveva colpito Grisey era quella dell'ombra che un obelisco egizio proietta sul suolo durante la giornata e che in *Jour, contre-jour* diventa l'ombra del suono: un luogo in cui la vita si svolge sotto la superficie apparentemente calma, lontano dalla luce e pullulante di eventi di ogni genere. Essa è stata catturata nei suoni del nastro magnetico, che ascoltiamo per la prima volta in Italia nella versione restaurata dal Laboratorio Mirage su commissione di Casa Ricordi. Si tratta di una parte vitale per la concezione del brano che sin dall'inizio aveva rappresentato una vera sfida per il compositore. Infatti, nello stesso

anno Grisey aveva scritto anche *Sortie vers la lumière du jour*, per organo elettrico e quattordici strumentisti, il brano gemello di *Jour, contre-jour* in cui la parte del nastro magnetico viene interamente realizzata da strumenti acustici mediante varie tecniche di emissione di suoni non intonati. L'eccezione rappresenta l'organo elettrico che in entrambi i brani offre la possibilità di accentuare sia la lucentezza sia l'opacità del suono mediante dispositivi per la trasformazione del suono come il modulatore ad anello o *phase shifter*. Considerata la disposizione degli strumenti nello spazio, la posizione degli altoparlanti e il ricchissimo ventaglio di strumenti a percussione, *Jour, contre-jour* serba nel suo manifestarsi al pubblico anche elementi di carattere visivo, quasi teatrale; una dimensione così cara al compositore sin dalle prime opere e tanto preziosa per l'ascolto dal vivo.

I brani collocati al centro del programma – *Intérieur rouge* (1993) di Jean-Luc Hervé e *Seven Lakes Drive* (2006) di Tristan Murail – appartengono a una nuova fase dell'attitudine spettrale in cui molte delle questioni poetiche legate alla scoperta del suono come *être vivant* nella sua dimensione microtemporale vengono in qualche modo superate. Ciò che contraddistingue le opere degli anni Novanta e Duemila è la tendenza a focalizzarsi maggiormente sulle diverse tecniche di generazione di altezze e quindi sulla molteplicità di tipologie di spettri (intesi come campi armonici), unita al recupero di temporalità meno dilatate che comportano il ritorno di una certa gestualità ritmico-melodica. In questo nuovo contesto operato da velocità rimane centrale il concetto di processo, anche per coloro che si collocano in questa fase definita anche post-spettrale, come l'allievo di Grisey, Jean-Luc Hervé. Questo meccanismo di trasformazione della materia nelle sue

molteplici diramazioni è il motore formale di *Intérieur rouge* (1993), brano in cui nonostante la lunghezza di alcuni processi, la traiettoria formale vede una graduale perdita dell'energia ritmica, la progressiva rarefazione degli eventi e corrispondente aumento delle durate. L'ascolto viene guidato da alcuni gesti ricorrenti che osservati a posteriori si rivelano essere tratti distintivi lo stile di Hervé. Più che l'iniziale articolazione eterofonica delle coppie di strumenti e le figure di note ribattute con chiara funzione formale a metà del percorso, appaiono caratteristici i gesti finali con il profilo ascendente, veloci salite che anticipano l'interesse futuro di Hervé per la musica immersa nella natura e nei processi naturali.

Anche nel percorso creativo di Tristan Murail, come in quello degli altri compositori spettrali della sua generazione, la virata verso una maggiore gestualità, sebbene sempre di derivazione spettrale per quanto riguarda il contenuto armonico, è presente anche in *Seven Lakes Drive* (2006) per sei strumenti. In questo brano che fa parte di *Portulan* (2006-2011), ciclo di composizioni da camera ispirato a una raccolta di poesie del padre di Murail, la parte spettrale è derivata dalle risonanze naturali del corno e del pianoforte, mentre il discorso si snoda in un susseguirsi di episodi di carattere più statico (lago) o più dinamico (interludio). La riconoscibilità di figure quali arpeggio ascendente di armonici del corno, o quello discendente del pianoforte seguito da lunghe risonanze, per menzionare solo alcuni dei gesti più ricorrenti, guidano l'ascoltatore su questa strada serpeggiante tra superfici increspate e superfici calme, con un ritmo incalzante fino al liberatorio colpo secco finale.

*Ingrid Pustijanac*

6♩ = 100 (5) 1 +  $\frac{3}{4}$  + 1 5

Flûte en Sol *fluttz.* *sfz* *librement* *p* *sfz*

Cor *f* *p* *quasi gliss.* *mf* *quasi gliss.* *mf* *f* *p*

Violon *pizz.* *f* *asp* *f* *pp*

Violoncelle *<sfz>* *<sfz>*

3 +  $\frac{1}{2}$  3 (6) *librement* *rall.* .....♩ = 80 2♩ = 100  $\frac{3}{4}$  + 1

Flûte en Sol *f* *p* *sfz* *ff* *mf*

Clarinette en Si♭

Cor *f* *p* *quasi gliss.* *mf* *quasi f*

Piano *étouffer la corde près de la table* *mf* *mf* *f* *pp*

Violon *ord.* *asp* *ord.* *arco s.l.* *p*

Violoncelle *ord.* *p* *<sfz>* *p*

Tristan Murail, *Seven Lakes Drive*, p. 1  
 © Editions Lemoine, per gentile concessione

### 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 interpreta-

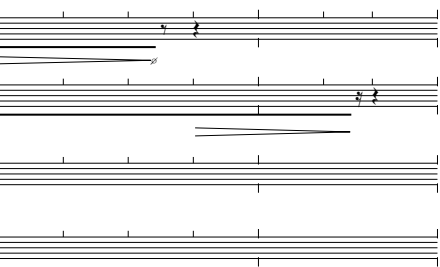
tivo. Dopo aver diretto *I messaggi della defunta Signorina Trussova* a Parigi con l'Ensemble L'itinéraire alla presenza dell'Autore, viene invitato da Kurtág stesso a dirigere a Budapest l'UMZE e la Rundfunk-Sinfonieorchester nell'ambito di un festival dedicato al suo ottantesimo compleanno. Ha tenuto 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, oem 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, percussione 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.



## Jour, contre-jour (1979)

$1 + \frac{3}{4} + 1$



Eco segreta di una lettura indimenticabile, quella del *Libro dei morti*, *Jour, contre-jour* nasce dalla mia meraviglia di fronte all'Antico Egitto. Incuriosito dall'analogia esistente tra i fenomeni dell'ombra proiettata da una parte e dei suoni detti differenziali dall'altra, ho composto un'opera nella quale tutto viene generato dalla corsa di un sole immaginario: uno spettro inarmonico in costante mutamento verso uno spettro armonico.

Attesa interminabile del mattino.

Prima vibrazione luminosa.

Luce radente: suono acuto che genera delle 'ombre' molto gravi.

Zenith: suono 'senza ombra' (spettro armonico).

Luce decrescente: inversione spettrale.

Crepuscolo.

Attesa interminabile della notte.

Senza inizio né vera fine, questa sorta di clessidra punta a una esperienza particolare del tempo. Ciascuna durata e ciascun suono, che sia strumentale o elettronico, si iscrive in uno svolgimento unico, fluido e continuo senza alcuna asperità, per alimentare la nostra memoria.

Come la barca di Râ e la sua corsa dal Giorno alla Notte.

Gérard Grisey

3  $2 + \frac{1}{2}$



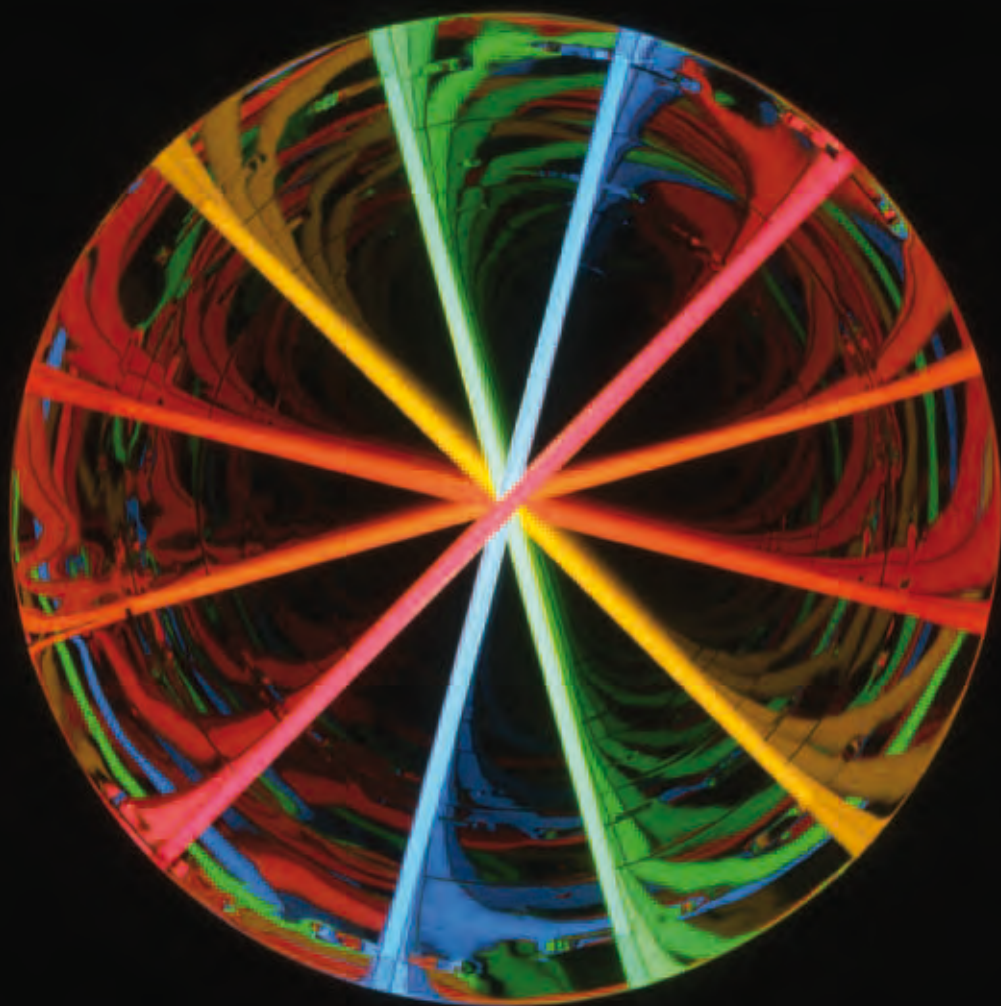
### Ensemble Orchestral Contemporain

L'EOC è un ensemble strumentale con un nucleo stabile di diciannove musicisti, che può allargarsi a dimensioni orchestrali in particolari occasioni. Il suo attuale direttore musicale, Daniel Kawka, ha fondato l'ensemble nel 1992, a Saint-Étienne, in Francia. L'EOC concentra le attività sulla musica del XX e XXI secolo, con un repertorio di circa 500 lavori di 200 compositori, avendo all'attivo circa 170 prime assolute. Una delle linee chiave nella programmazione è la concezione di ogni concerto come progetto unico e originale, con aperture stilistiche e un rinnovato rapporto tra pubblico, interpreti e autori.

Parallelamente all'attività concertistica, l'ensemble sviluppa iniziative didattiche come masterclass, workshop, prove aperte, conferenze prima dei concerti e incontri con il direttore e i musicisti.

L'Ensemble Orchestral Contemporain è regolarmente ospite di festival e importanti istituzioni concertistiche in Francia e all'estero, tra cui il Festival Musica di Strasburgo e il Festival d'Autunno di Varsavia, Les Détours de Babel di Grenoble, Biennale Musiques en Scène di Lione, Auditorio Nacional di Madrid, Musica Nova in Brasile, Music Today a Seul.

Fabrice Jünger, flauto  
Valérie Perrotin, flauto  
Hervé Cligniez, clarinetto  
Christophe Lac, clarinetto basso  
Didier Muhleisen, corno  
Gilles Peseyre, tromba  
Marc Gadave, trombone  
Claudio Bettinelli, percussioni  
Eric Beaufocher, pianoforte e organo  
Gaël Rassaert, violino I  
Céline Lagoutière, violino II  
Patrick Oriol, viola  
Guillaume Lafeuille, violoncello  
Michaël Chanu, contrabbasso



Paolo Scirpa  
*Ludoscopio - Convergenza  
e divergenza cromospaziali*, 1982  
Neon+specchi  
Foto Archivio Paolo Scirpa

**domenica 6 novembre 2016**

**ore 20**

Teatro Elfo Puccini

Sala Fassbinder

**mdi ensemble**

**Sonia Formenti, flauto**

**Paolo Casiraghi, clarinetto**

**Lorenzo Gentili-Tedeschi, violino**

**Paolo Fumagalli, viola**

**Giorgio Casati, violoncello**

**Luca Ieracitano, pianoforte**

**Flavio Virzi, chitarra elettrica**

**Simone Beneventi, percussioni**

**Carlo Goldstein, direttore**

**Luigi Manfrin (1961)**

*Crystal flows... embodying b(l)ackness* (2016, 16')

per ensemble amplificato

Prima esecuzione assoluta

**Maurizio Azzan (1987)**

*Wasteland \_ almost a landscape* (2015/16, 15')

per violino e viola concertanti ed ensemble amplificato

Prima esecuzione assoluta

\*

**Simone Movio (1978)**

*Logos II* (2016, 16')

Co-commissione Radio France e Milano Musica. Prima esecuzione italiana

**Turgut Erçetin (1983)**

*Resonances (b)* (2016, 10') per clarinetto e trio d'archi

Commissione Milano Musica. Prima esecuzione assoluta

**Esaias Järnegard (1983)**

*Isola. Pharos* (2016, 10') per percussioni ed ensemble

Commissione Milano Musica. Prima esecuzione assoluta

Il concerto è preceduto alle ore 18

da ***A Chat with... Turgut Erçetin e Esaias Järnegard***

con **Marco Benetti e mdi ensemble**

in collaborazione con Sound of Wander

in collaborazione con

TEATRO  
**elfo**  
puccini

  
VALLE DELL'ACATE  
Vini di Sicilia

nell'ambito della residenza 2015/17  
di mdi ensemble a Milano Musica

 **mdi** Artist  
in residence  
2015-2017

**Crystal flows...  
embodying b(l)ackness (2016)**

Il mio modo di pormi dinanzi al lavoro compositivo si avvale di metafore incentrate sull'idea di soglia, una 'zona neutra' in cui interagiscono le dimensioni che fondano e accompagnano l'atto compositivo. Penso a una sorta di ritmo primario che si traccia nei segni della scrittura, mettendo in coalescenza due aspetti fondamentali che chiamo 'superficie' sonora e 'immagine' uditiva. Per superficie intendo un multiverso virtuale di potenzialità uditive, un piano mobile aderente e, al contempo, aperto dai processi implementati per la produzione delle immagini sonore che prendono corpo nel corso di un'opera musicale. La superficie, attualizzandosi nei processi della scrittura, deve necessariamente retrocedere, oscurarsi nell'immagine che entra in primo piano, colma tuttavia di quella stessa superficie che in essa si offusca annerendosi o rendendosi 'inudibile'. A questo ritmo regressivo allude il titolo del mio brano, in riferimento all'indietreggiamento (all'oblio della nerezza) che fa germinare le idee o le immagini musicali che si cristallizzano nel tempo dell'opera. Per esprimere la relazione tra la scrittura e l'opera che ne discende, ricorro sovente alla metafora della cristallizzazione liquida, sospesa tra la solidità della forma formata e la fluidità della forma in formazione. La prima parte del titolo - *Crystal flows* - fa riferimento ai flussi intensivi che attraversano le figurazioni musicali create dalle ripetizioni, più o meno deformate, di alcuni elementi scaturenti direttamente dalla materia acustica impiegata; l'ensemble, infatti, ha la funzione di potenziare le deflagrazioni sintomatiche della chitarra elettrica e delle percussioni, spingendole verso la saturazione.

*Luigi Manfrin*



**Wasteland\_ almost a landscape (2015/16)**

Esistono luoghi che recano il segno indelebile del passaggio di chi li ha abitati, sfruttati, abbandonati. Stracci a brandelli, plastiche e cocci d'incerta forma affiorano dalla terra. Se a tratti l'elemento naturale pare riprendere il sopravvento, ogni suo sforzo in realtà è costretto a fare i conti con ciò che di artificiale è disseminato sul territorio - attestazioni di corrispondenti assenze. La traccia sopravvissuta a chi l'ha impressa e la radice che lenta si fa strada fra le crepe dell'asfalto ci segnalano allora la presenza di una zona d'ombra, sospesa fra un 'non più' e un 'non ancora', carica di attese e in sotterraneo fermento.

Quasi come resti fossilizzati da lungo tempo, le preparazioni di violino e viola sembrano imbrigliarne fino al limite le possibilità sonore. Il movimento fisico però, come pure la posizione discosta dal resto dell'ensemble, ne suggerirebbe un carattere solistico, se esso non fosse prontamente negato dall'esito acustico sfuggente, indefinibile. Quasi sfondo che si fa soggetto, i due archi disegnano un incerto orizzonte su cui gli altri strumenti allignano gradualmente, squarciandone a tratti la superficie irregolare. Suono sporco, devastato, senza nome. Suono che parla di infinite stratificazioni cariche di memoria perse in una molteplicità inestricabile. Chissà che lo smarrirsi nel suo fluire non sia anch'esso un modo di conoscere, di esplorare.

*Maurizio Azzan*



---

## **Logos II (2016)**

Una croce può essere di legno, o di ferro, o di marmo, ma la sua realtà non è il legno o il ferro o il marmo che riempie la sua forma, bensì quello che sorge come forma là dove non c'è più materia.

Massimo Scaligero, *Segreti dello spazio e del tempo*

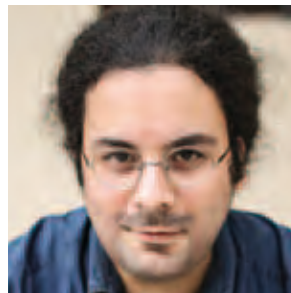
La vocalità umana è la più alta possibilità d'esistenza d'un suono che contempi una realtà interiore, un suono caricato da un'energia vitale, uno sforzo umano di farsi veicolo: l'essenziale non è il significato delle parole, ma il misterioso, arcano e poetico potere del loro risuonare.

Simone Movio

## **Resonances (b) (2016)**

Parte seconda del ciclo *Resonances*, anche *Resonances (b)* è costruito su modelli di radiazione acustica, creati da direttività composta. Il campo di impatto tra i diagrammi di direttività e le proprietà acustiche dell'ambiente ha un ruolo fondamentale nel nostro modo di percepire il suono nel tempo. Indagando questo tipo di peculiarità acustiche, lo scopo principale in *Resonances (b)* è di mettere in mostra il suono composto nello spazio, in modo da fornire punti di accesso alla complessità dell'opera, tramite una tecnica compositiva delle prospettive sonico temporali in grado di coinvolgere diversi dispositivi nell'intensità dell'opera, mostrando la capacità di modellare le entità formali in modo preciso e sofisticato. *Resonances (b)* usa quindi un processo stocastico di diffusione spazio-temporale per ottenere le rispettive entità formali. I dati usati per l'analisi della radiazione acustica contengono miglioramenti rispetto alle misurazioni usate in *Resonances (a)*.

Turgut Erçetin



---

## Isola. Pharos (2016)

Dedicato a Simone Beneventi e mdi ensemble

*It all begins in the cymbal. Or rather, cymbals.*

La mia musica inizia sempre con un punto (fisico) di contatto tra me e un suono. Una realtà di cui ho bisogno per andare oltre; prima che io possa sognare più a lungo, più in grande e più in profondità. Questa volta sono stati i piatti (cymbals). Sono stati con me per alcuni anni, ho aspettato con esitazione il momento in cui li avrei usati. Nel brano *Pharos* (2015) per violino ed ensemble, ho composto un'isola di suoni utilizzando un certo numero di piatti e di tecniche percussive. In quel brano specifico ho finito per usarne solo una porzione. Così, in questo senso, *Isola. Pharos* è una continuazione o un'ulteriore esplorazione. Questa volta le increspature dell'acqua nascono da una mano contro un piatto, estendendosi (o piuttosto, variando e modulando) con le campane tibetane. Il numero di suoni è limitato, così come i gesti. Tuttavia credo ci sia un universo da scoprire all'interno di ogni momento, all'interno di ogni suono. Posso solo sperare di aver messo in movimento una parte di questo universo.



*Esaias Järnegard*

---

### Carlo Goldstein, direttore

Carlo Goldstein è tra i giovani direttori d'orchestra emergenti del panorama internazionale. Dopo la vittoria del primo premio all'International Conducting Competition di Graz nel 2009 ha iniziato un'intensa attività in Italia e all'estero. Nel 2016 dirige *La Bohème* nei teatri di Reggio Emilia, Como e Pavia, una nuova produzione di *Ballo in Maschera* al Art Center di Seul in Corea e *Turandot* per l'apertura del Teatro Grande di Brescia, spettacolo poi in scena anche al Donizetti di Bergamo, al Ponchielli di Cremona, a Como e a Pavia. Ha diretto in Israele la Raanana Symphonette Orchestra e la Israel Camerata. Ha diretto mdi ensemble in un programma interamente dedicato a prime esecuzioni di giovani compositori italiani al Conservatorio di Milano e parteciperà al Festival Internationale Schostakowitsch Tage in Gohrisch dirigendo due lavori di Eisler e Dessau. Nelle recenti stagioni ha diretto, tra l'altro, *Così Fan Tutte* all'Opera di Tenerife; *Carmen* nei teatri di Livorno, Lucca e Pisa, alla Fenice di Venezia e al Art Center

di Seul; *Adriana Lecouvreur* nei teatri di Como, Pavia e Cremona. Al Teatro Sociale di Como, nel 2015, ha diretto la nuova produzione di *Pagliacci*, spettacolo premiato con il Premio Abbiati 2016. Altri progetti sono stati *L'elisir d'amore*, il *Matrimonio segreto* e *L'Orfeo* per il Festival della Valle d'Itria. In ambito sinfonico ha diretto l'Orchestra de l Pomeriggio Musicali di Milano, in un concerto interamente dedicato al Novecento – Britten, Honegger e Poulenc; *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn con l'Orchestra del Maggio Musicale di Firenze e innumerevoli concerti sinfonici con orchestre italiane quali l'Orchestra dell'Arena di Verona, l'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo e l'Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, l'Orchestra Regionale Toscana, la Sinfonica Abruzzese e gli Archi del Cherubino. È stato molto attivo anche in Russia dove ha diretto negli anni passati la Tomsk Philharmonic Orchestra, la Omsk Philharmonic Orchestra, la Arkhangelsk Chamber Orchestra, la St. Petersburg State Symphony Orchestra, la Hermitage

Symphony Orchestra, la Murmansk Philharmonic Orchestra, la Bryansk Symphony Orchestra e la Samara Philharmonic. Ha diretto in diverse produzioni discografiche, accolte con ampio consenso di critica e pubblico. Oltre agli studi musicali, al Conservatorio di Trieste, Accademia Internazionale della Musica di Milano, Mozarteum di Salisburgo e Royal College di Londra, è laureato in Filosofia presso l'Università Statale di Milano e ha pubblicato saggi di carattere estetologico e storico-musicale.



mdi ensemble  
Artist in residence  
2015/2017

## mdi ensemble

mdi ensemble nasce nel 2002 su iniziativa di sei giovani musicisti uniti dalla passione per la musica contemporanea, grazie all'appoggio dell'associazione Musica d'Insieme di Milano. Nel corso della sua decennale attività l'ensemble si è sviluppato lavorando al fianco di celebri compositori quali Helmut Lachenmann, Sofia Gubaidulina, Dai Fujikura, Gérard Pesson, Pierluigi Billone, Fabio Vacchi e Mauro Lanza, e proponendo contemporaneamente prime esecuzioni di giovani compositori emergenti del panorama internazionale. Diverse le collaborazioni di prestigio con direttori come Beat Furrer, Pierre-André Valade, Yoichi Sugiyama e Robert HP Platz. L'ensemble è dal 2012 *artist in residence* presso il Festival Milano Musica; è inoltre ospite regolare delle più importanti istituzioni musicali italiane, tra cui Società del Quartetto di Milano, Festival MiTo – Settembre Musica, Biennale Musica di Venezia, Bologna Festival, Lingotto Musica di Torino, Festival Traiettorie di Parma, Amici della Musica di Palermo, Accademia

Americana di Roma. Presso il Teatro Dal Verme di Milano è *ensemble in residence* per il festival *Koiné* 2010 e realizza il *Pierrot Lunaire* di Arnold Schoenberg in una versione scenica per la regia e i costumi di Sylvano Bussotti, in collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala. Nel 2015 partecipa al Ravenna Festival con la prima esecuzione della video-opera *L'amor che move il sole e l'altre stelle*, su testi di Dante, scritta da Adriano Guarneri per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, produzione poi ripresa al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 2016. Nel quadro dell'Estate Fiorentina 2015 e 2016, l'ensemble cura un ciclo di concerti da camera intitolato *Contrasti – Le sonorità del '900*. Invitato regolarmente all'estero, l'ensemble si esibisce a Radio France per il Festival Présences di Parigi, Tonhalle di Düsseldorf, Konzerthaus di Dortmund, Joachimsaal dell'UDK di Berlino, Istituti di cultura Giapponese e Italiano di Colonia, SWR di Stoccarda, ORF di Innsbruck, SMC di Losanna, Teatro Forteza di Maiorca. Negli Stati Uniti è al LACMA di

Los Angeles nel 2006 ed *ensemble in residence* al Chelsea Music Festival del 2013; nel 2008 debutta in Giappone con una serie di concerti a Tokyo. La prima produzione discografica di mdi ensemble, *Antiterra* di Stefano Gervasoni, è stata premiata dall'Académie Charles Cros con il Coup de coeur - musique contemporaine 2009. Sono seguiti CD monografici dedicati a Sylvano Bussotti, con estratti dal tour giapponese, *Almost Pure* a Marco Momi, *Dulle Griet* a Giovanni Verrando ed *Etheric Blueprint* con musiche di Misato Mochizuki. L'ultima uscita, nel 2015, è l'album *Emanuele Casale by mdi ensemble*. Dal 2008 mdi ensemble è *ensemble in residence* presso RepertorioZero, un'équipe di compositori, registi, ingegneri del suono che si dedicano all'ideazione e alla realizzazione di performance su strumenti elettrici, amplificati o concreti. RepertorioZero è stato premiato nel 2011 con il Leone d'argento alla Biennale di Venezia ed è stato *artist in residence* a Milano Musica per il triennio 2012-2014.



Pierre Boulez  
Foto di Ralph Fassey



---

12

**lunedì 7 novembre 2016**

**ore 20.30**

Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

---

**Intonare la luce**

---

**Jack Quartet**

**Christopher Otto, violino**

**Austin Wulliman, violino**

**John Pickford Richards, viola**

**Kevin McFarland, violoncello**

**Pierre Boulez** (1925–2016)

*Livre pour quatuor* (1948/49)

Ia, Ib, II (20')

**Iannis Xenakis** (1922–2001)

*Tetras* (1983, 16')

\*

**Horatio Radulescu** (1942–2008)

Quartetto n. 5

*before the universe was born* (1990/95, 29')

In collaborazione con  
RAI-RadioTre  
(Trasmissione in differita)

---

in collaborazione con

TEATRO  
**elfo**  
puccini

  
VALLE DELL'ACATE  
Vini di Sicilia

Insieme con la *Seconda Sonata* per pianoforte (1947-48) e la cantata *Le soleil des eaux* (1950), il *Livre pour quatuor* (1948-49) è uno dei pezzi grazie ai quali Pierre Boulez afferma il proprio nome di compositore. Si tratta di un lavoro in sei parti: la prima e la terza sono articolate rispettivamente in due e in tre pannelli (I a, b; III a, b, c), mentre la quarta non è stata mai pubblicata. La composizione, ispirata all'idea del *Livre* di Mallarmé, ha la forma di una raccolta aperta: scegliere quali (e quante) parti eseguire è decisione che spetta ogni volta agli interpreti (la prima esecuzione completa, ad opera del Quartetto Arditti, risale soltanto al 1985). Per più motivi il *Livre pour quatuor* prefigura il successivo pensiero musicale di Boulez. Da un lato esso anticipa la tendenza – poi assai diffusa negli anni Cinquanta e Sessanta – a rendere partecipi gli interpreti nella determinazione di un percorso attraverso la musica, mentre dall'altro manifesta già in alcune parti l'inclinazione verso il serialismo integrale che, sviluppato a partire dall'ultimo Webern e da *Quatre Études de rythme* (1949-50) di Messiaen e consistente nell'applicazione di procedimenti seriali non soltanto alle altezze ma a tutti i parametri del linguaggio musicale (ritmo, timbro, intensità), diverrà caratteristico del compositore. Inoltre, al pari delle *Notations* per pianoforte (1945), il *Livre pour quatuor* sarà oggetto di un sostanziale ripensamento nella prospettiva, tipica di Boulez, della trasformazione, proliferazione ed estensione dei materiali. Nel 1968, infatti, l'autore avrebbe realizzato una nuova versione per orchestra d'archi delle sezioni Ia e Ib con il titolo *Livre pour cordes* (1968, poi ulteriormente rivista nel 1988 e ancora nel 2011), ritirando al contempo il *Livre pour quatuor* dal proprio catalogo. Tra le ragioni che indussero Boulez a ritirare la partitura originaria ci furono la preoccupazione per le straordinarie asperità esecutive della scrittura, improntata a un massimo grado di differenziazione dei timbri e dei gesti strumentali, dei suoni puntiformi e di quelli tenuti, e d'altro canto la limitazione delle risorse di sonorità e articolazione interna del quartetto d'archi, spesso utopicamente forzate e condotte oltre una sorta di limite estremo.

*Tetras* (1983) è il terzo quartetto per archi di Iannis Xenakis; preceduto da *ST/4* (1956-62), sarà seguito da *Tetora* (1990) e infine da *Ergma* (1994). Il titolo, che in greco antico significa «quattro» (ma anche «a quattro» o «gruppo di quattro»), rimanda immediatamente a un tratto proprio del pezzo: l'impiego dei due violini, della viola e del violoncello come un'unità integrata, cioè come un unico grande strumento. Sebbene vi siano all'occasione alcuni passaggi solistici, come in apertura, dove suonano l'uno dopo l'altro il violino I e poi la viola, la composizione dispiega per la massima parte tessiture alla cui definizione contribuiscono tutti e quattro gli strumenti contemporaneamente. In un quadro multidimensionale e prismatico, la partitura combina la tensione di un'energia tanto veemente da apparire primordiale e la necessità di una saldissimo controllo razionale, la chiarezza formale di una successione di sezioni ben caratterizzate e il senso di una continua e inarrestabile trasformazione, l'icastica solidità della costruzione architettonica e la pregnanza teatrale dell'impegno virtuosistico, l'uso di materiali idiomati degli archi e il ricorso a tecniche esecutive sperimentali – o comunque irrutuali – che sembrano invece contraddirne la tradizione e la natura stessa. Se l'elemento primario e per così dire generativo della composizione è senza dubbio il glissando, anche altri gesti si rivelano via via decisivi: rumori stridenti al ponticello ed effetti percussivi di vario genere, suoni armonici, brevi figure di ostinato, pizzicato, tremoli, moduli scalari e così via. A conferire unitarietà e coerenza alla moltitudine apparentemente diversa e dispersiva dei materiali che si succedono e s'intersecano sono il filo di una sottile metamorfosi e i processi di cambiamento di prospettiva nel tempo: un elemento può essere portato dallo sfondo al primo piano oppure divenire oggetto di un'analisi particolare. Così, per esempio, il glissando si restringe sino a diventare un trillo oppure, al contrario, si estende sino a farsi scala (nel primo caso il contorno sarà tracciato dallo scivolamento sulle corde, nel secondo da una precisa articolazione interna), oppure il pizzicato diviene una sorta di grado intermedio tra il suono e il rumore (o viceversa).



Horatio Radulescu  
Foto di Guy Vivien

Il quartetto per archi è una presenza di rilievo nella produzione di Horatio Radulescu. Dall'esordio sino all'inizio degli anni Novanta si susseguono infatti ben sei quartetti, ciascuno dei quali identificato da un titolo di ispirazione filosofica o religiosa: *Introito*, *Ricercare*, *Suonare* (1968), *Vies pour les Cieux Interrompus* (1966-71), *IHI 19-IV* (1972), *'infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite'* (1976-87), *'before the universe was born'* (1990-95) e *'practicing eternity'* (1992). Oltre che al prestigio estetico del genere, questo interesse per il quartetto si può ricondurre al ruolo da protagonisti che gli strumenti ad arco hanno nella musica del compositore rumeno grazie alle risorse che essi offrono nella dialettica e nei modi di transizione tra suono e rumore nonché nella loro flessibilità di accordatura. Benché meno esteso, visionario e spettacolare del Quarto Quartetto, *'infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite'* (concepito per 9 quartetti di cui 8 preregistrati con una 'scordatura spettrale' diversa per ciascuna delle 128 corde degli strumenti interessati), il Quinto Quartetto *'before the universe was born'* non comporta certo un minor impegno compositivo ed esecutivo. Soltanto 4 delle 16

corde degli strumenti hanno la normale accordatura (le 2 corde inferiori del violoncello e le 2 superiori della viola), mentre le altre sono accordate con altezze diverse ma appartenenti a serie armoniche che includono le quattro note invariate (Do, Sol, Re, La: il Do grave del violoncello che può essere considerato come fonte e origine di tutto). In questo modo Radulescu può sia impiegare intervalli microtonali sia creare spettri complessi e al contempo unitari secondo la sua tecnica compositiva, non connotata da processi acustici dalla logica razionale e quasi scientifica come in Grisey o Murail ma piuttosto associata ai concetti esistenziali di 'suono plasma' e 'battito dello spettro'. L'enigmatica coesistenza e la reciproca, labirintica interazione di informe e strutturato, caotico e organico, statico e dinamico trovano riferimento negli insegnamenti tao del *Daodejing*, dalla cui traduzione inglese di Stephen Mitchell Radulescu trae non soltanto il titolo («There was something formless and perfect before the universe was born») ma anche le frasi poste in testa a ciascuna delle pagine della partitura, forse anche per suggestionare gli esecutori.

Cesare Fertonani

#### Jack Quartet

Il Jack Quartet è stato ospite delle più importanti sale da concerto americane e in Europa: è stato acclamato alla Wigmore Hall di Londra, a Parigi, Amsterdam, Venezia (Biennale), al Festival di Lucerna, ai Festival di Donaueschingen e Witten, questi ultimi dedicati alla musica contemporanea, nonché alla Suntory Hall di Tokyo. Il Jack Quartet ha eseguito, ma anche commissionato, molte opere

per quartetto d'archi, lavorando a stretto contatto con compositori come James Dillon, Brian Ferneyhough, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Matthias Pintscher, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, John Zorn e molti altri. Ha anche creato una organizzazione no profit per la diffusione della nuova musica per quartetto d'archi e tiene workshop per giovani esecutori

e compositori presso le università di Princeton, Yale, Harvard, New York, Columbia, alla Eastman School of Music, al Conservatorio di Oberlin, alla Manhattan School of Music e ai Ferienkurse di Darmstadt. Il Quartetto si è costituito mentre frequentava la Eastman School of Music e ha studiato con i Quartetti Arditti, Kronos, Muir e con alcuni membri dell'ensemble intercontemporain.



---

**14** **16**

**sabato 12 novembre 2016**  
**ore 20.30**  
**domenica 13 novembre 2016**  
**ore 18**  
Pirelli HangarBicocca

---

**Interrogare il cielo**

---

**Les Percussions de Strasbourg**

**François Papirer**  
**Minh-Tâm Nguyen**  
**Théo His Mahier**  
**Galdric Subirana**  
**Thibaut Weber**  
**Florent Duverger**

**Gérard Grisey** (1946–1998)  
*Le Noir de l'Étoile* (1989/90, 60')  
per sei percussionisti disposti attorno al pubblico,  
nastro magnetico e trasmissione in situ di segnali astronomici



Nell'ambito di La Francia in scena stagione artistica dell'Institut français Italia, realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la Culture et de la Communication, della Fondazione Nuovi Mecenati, della Sacem Copie Privée, della Commissione Europea (Creative Europe) e del Ministero dell'Istruzione italiano dell'Università e della Ricerca - Afam (MIUR - Afam).

---

in collaborazione con

**Pirelli HangarBicocca**

con il sostegno di

**Artemide**

---

## Le Noir de l'Étoile (1989/90)

Nel 1985, incontrai a Berkeley l'astronomo e cosmologo Jo Silk che mi fece scoprire i suoni delle pulsar. Rimasi sedotto da quelli della pulsar di Vela e immediatamente, mi domandai, come Picasso che raccatta una vecchia sella di bicicletta: «Che cosa potrei fare con questo?». La risposta arrivò lentamente: integrarli in un'opera musicale senza manipolarli, lasciarli esistere come semplici punti di riferimento in seno a una musica che ne sarebbe in qualche modo lo scrigno o il palcoscenico, e infine utilizzare le loro frequenze come tempi e sviluppare i concetti di rotazione, di periodicità, di rallentamento, di accelerazione e di 'glitches' che lo studio delle pulsar suggerisce agli astronomi.

La percussione era di rigore in quanto, come le pulsar, è primordiale e implacabile, e circo-scrive e misura il tempo non senza austerità.

Infine, presi la decisione di ridurre l'*instrumentarium* a percussioni di pelle e metallo, escludendo le tastiere. *Le Noir de l'Étoile* era nato o quasi...

Restava soltanto da immaginare un complemento luminoso alla partitura, elaborare una scenografia, convincere la comunità degli astronomi di Nançay a trasmettere una pulsar in una sala da concerto e infine riunire una squadra che fosse affascinata dal progetto quanto me.

Quando la musica riesce a esorcizzare il tempo, si trova investita da un vero e proprio potere sciamanico, quello di collegarci con le forze che ci circondano. Nelle civiltà del passato, i riti lunari o solari fungevano da esorcismo. Grazie a loro, le stagioni

potevano tornare e il sole alzarsi ogni giorno. Che ne è delle nostre pulsar? Perché chiamarle qui, oggi, nel momento in cui i loro passaggi nel cielo boreale le rendono accessibili? Certo, sappiamo o crediamo di sapere che con o senza di noi, 0359 + 54 e la pulsar di Vela proseguiranno le loro interminabili traiettorie e, con indifferenza, esploreranno gli spazi intersiderali coi loro fasci di onde elettromagnetiche.

Con o senza di noi...

Ma non è forse intrappolandole in un radiotelescopio per poi integrarle in un evento culturale e raffinato – il concerto – che ci restituiranno qualcosa di più che i loro canti? In effetti, il momento del passaggio di una pulsar nel cielo ci costringe a una data precisa e, inchiodando il concerto a un orologio remoto, diviene un evento *in situ* o più esattamente *in tempore*, come tale collegato ai ritmi cosmici.

Le pulsar determineranno così non solo i differenti tempi o pulsazioni di *Le Noir de l'Étoile*, ma anche la data e l'ora precisa della sua esecuzione. Musica con pulsar obbligate!

Non se ne deduca che io sia un seguace della Musica delle Sfere! Non vi è altra Musica delle Sfere al di là della Musica Interiore.

È la sola a pulsare con maggiore violenza delle nostre pulsar, e a costringere, ogni tanto, un compositore a rimanere in ascolto.

Gérard Grisey

Nel 1967, una giovane astronoma identificò nel cielo un segnale radio variabile costituito da impulsi periodici a distanza di 1,3 secondi. La scoperta fece impressione. Gli impulsi erano così regolari che per un certo tempo furono presi per segnali provenienti da civiltà extraterrestri. Gli astrofisici hanno svelato una verità altrettanto sorprendente: i segnali erano emessi da una pulsar, fantastico residuo compatto generato in seguito a un'esplosione di supernova che ha condotto alla disintegrazione della stella madre massiccia.

Le pulsar hanno un raggio di quindici chilometri e massa pari a quella del sole; sono costituite da materia a tal punto compressa che i loro atomi sono schiacciati fino a formare una stella di neutroni. Un ditale da cucito di materia di una di queste stelle di neutroni peserebbe sulla terra cento miliardi di tonnellate. Le pulsar sono delle gigantesche trottole magnetiche. Alcune ruotano su se stesse numerose decine di volte al secondo, e il loro campo magnetico è mille miliardi di volte più intenso di quello della Terra. Le linee di forza magnetica di una pulsar canalizzano le particelle elettriche dello spazio interstellare lungo il suo asse magnetico, permettendo l'emissione di un fascio di luce che ruota contemporaneamente alla stella, come un faro cosmico. In ogni giro, il fascio spazza la linea di visuale della Terra e gli astronomi registrano una pulsazione luminosa. Una parte di questa radiazione è emessa nel campo delle onde radio. La pulsazione luminosa è dunque captata con l'aiuto di grandi radiotelescopi. I radiotelescopi sono radar perfezionati e progettati per intercettare i segnali radio di intensità debole, come quelli provenienti da astri lontani. Essi sono costituiti da grandi superfici metalliche lisce o a griglia sulle quali le onde radio si riflettono. Le antenne trasformano le onde in segnali elettrici. È possibile amplificare questi segnali e utilizzarli per mettere in vibrazione la membrana di un

altoparlante. L'orecchio umano può dunque ascoltare il fruscio delle pulsar.

Nel tornado elettromagnetico liberato da una pulsar, l'emissione radio non rappresenta che un sussurro, ed è quest'ultimo che viene captato dagli strumenti. Per un astronomo, tentare di comprendere il funzionamento di una pulsar significa tentare di comprendere il funzionamento di una grande macchina nascosta in una fabbrica, ascoltando soltanto alcuni rumori sordi che ne escono.

L'energia raccolta è infinitesima. In 50 anni di osservazioni, l'insieme dell'energia rivelata e raccolta da tutti i radiotelescopi del mondo è più debole di quella che vi serve per girare una sola pagina del vostro programma.

La prima pulsar che ascolterete può essere osservata solo nell'emisfero sud; è stata registrata su nastro magnetico nella stazione radioastronomica di Parkes in Australia. Si chiama Vela, residuo dell'esplosione di una supernova che gli uomini primitivi hanno senz'altro visto in pieno giorno 12.000 anni fa. Vela ruota su se stessa undici volte al secondo.

L'altra pulsar si osserva nell'emisfero nord; è stata incisa su nastro magnetico dal radiotelescopio di Nançay, in Francia. Si chiama 0329+54 (le cifre indicano le sue coordinate equatoriali: 3 ore 29 minuti d'ascensione retta e + 54° di declinazione). Essa effettua 1,4 giri al secondo. La supernova che l'ha generata è esplosa 5 milioni di anni fa e i suoi impulsi radio impiegano 7500 anni per raggiungere la Terra.

Indirizzate nella sala da concerto, esse sono puntuali all'appuntamento.

Grandi fari del cielo, le pulsar guideranno la nostra navigazione musicale. Ascoltiamo questi orologi cosmici scandire i loro secondi. Abbiamo appuntamento con i guardiani del tempo. È un appuntamento amoroso. Apriamo la finestra e aspettiamo l'ora esatta.

*Jean-Pierre Luminet*

**Noir de l'Étoile:  
Projet de captation de pulsar au radiotélescope de Nancy  
les 5-6 septembre 1998**

Ephémérides de PSR 0329+54 pour les dates qui nous intéressent:

**PSR 0329+54**, A.D.=03h32m53s, Dec=+54°35', Période=0.715 s.  
Les coordonnées sont celles au 5-6 Septembre 1998.  
T.S. (Greenwich) = 22h55m35.6s à 0h UT le 5 Sep, 22h59m32.0s à 0h  
UT le 6 Sep, d'où les heures de Transit au méridien de Nancy  
(TU): 04h27m47s le 5 Sep, et 04h23m52s le 6 Sep. (Heure locale  
= TU+2h).

C'est donc défavorable.

Si on veut trouver un autre candidat-pulsar pour les mêmes dates, il faut compter qu'un astre passe au méridien de Nancy à une heure locale d'environ son Ascension Droite+3h.

En consultant le catalogue de pulsars de Taylor, le seul candidat qui s'approche un peu de ce que nous cherchons est **PSR 1929+10**. (qui a tout de même un flux 3-4 fois plus faible que PSR 0329+54). Il passera au méridien de Nancy vers 22h25m heure locale). Sa période est de 0,23 sec.

Il faudrait faire une observation préalable pour vérifier la qualité du rapport signal/bruit. Je ne puis m'occuper de cet aspect, à cause de l'exposition "Ciel" de la BN qui prend tout mon temps. Vous devez donc contacter directement les deux radioastronomes impliqués dans les programmes d'observation de pulsars, Jean-François Lestrade et Eric Gérard. Ils m'ont dit être prêts à étudier toute "variante" susceptible de vous satisfaire.

#### Nota

Nonostante le approfondite ricerche e la scelta esplicita di Gérard Grisey di inserire nell'esecuzione di *Le Noir de l'Étoile* la trasmissione *in situ* del segnale di una pulsar, in occasione della prima esecuzione assoluta gli astrofisici hanno considerato impossibile sincronizzare esattamente

la trasmissione del segnale astronomico con l'esecuzione del brano, e così anche nelle esecuzioni successive. Il segnale della pulsar, pertanto, captato e trasformato in suono, è stato registrato su nastro magnetico, così che fosse possibile diffonderlo durante l'esecuzione del brano.

La lettera sopra riportata, il cui mittente non ci è noto, si riferisce ad un progetto d'esecuzione del 1998. La si pubblica qui, per gentile concessione dell'archivio de Les Percussions de Strasbourg, come testimonianza di un'utopia mai del tutto abbandonata.





Les Percussions de Strasbourg  
Foto di Laurent Khram Longvixay

### Les Percussions de Strasbourg

L'ensemble nasce nel 1959, quando Boulez fu invitato a dirigere il suo *Le Visage Nuptial* a Strasburgo. Dato il gran numero di percussioni necessarie, vennero riuniti musicisti dalle due orchestre locali. I sei musicisti più giovani – Bernard Balet, Jean Batigne, Lucien Droeller, Jean-Paul Finkbeiner, Claude Ricou e Georges Van Gucht – animati dalla stessa volontà innovatrice e da una forte amicizia, decisero di costruire un ensemble di percussionisti: repertorio, scelta degli strumenti, tutto era ancora da inventare... era nato il Groupe Instrumental à Percussion, per diventare più tardi Les Percussions de Strasbourg. Il primo concerto si tenne all'ORTF, il 17 gennaio 1962, alla presenza del compositore francese Serge Nigg. Presto, l'ensemble ispirò la creazione di un nuovo repertorio da parte dei più importanti compositori, tra cui Messiaen, Stockhausen, Serocki, Kabeláč, Ohana, Xenakis, Mâche e Dufourt. Pierre Boulez dirà in seguito: «un repertorio era necessario per

il Groupe, ma il Groupe ha reso il repertorio necessario». Nel 1967, i sei percussionisti interpretarono *Ionisation* di Varèse, con l'accordo del compositore e grazie all'intervento di Boulez, anche se la partitura richiedeva la partecipazione di tredici percussionisti. L'interpretazione fu un successo tale da aprire la via ad un 'gruppo di genere' senza precedenti. Da allora, Les Percussions de Strasbourg non cesseranno di presentare prime assolute e di innovare, viaggiando per il mondo ospitati dai maggiori festival internazionali. Grazie ai loro viaggi e a una forte complicità con i compositori, hanno attivamente contribuito alla ricerca sonora e all'invenzione di nuovi strumenti. Cinquant'anni dopo il gruppo continua ad innovare. Nel 2015 Jean Geoffroy ne è diventato il direttore artistico, mentre l'équipe si allarga, integrando a poco a poco la quarta generazione de Les Percussions de Strasbourg. Far vivere un patrimonio contemporaneo, rivisitandolo continuamente, innovare senza

interruzioni, seguendo l'evoluzione delle nuove tecnologie e l'allargamento delle pratiche ed espressioni sceniche: questa la sfida da accogliere, per inventare ed esplorare insieme l'immensità del campo della percussioni mondiale nel XXI secolo. Les Percussions de Strasbourg hanno suonato in più di 1600 concerti in 70 paesi diversi, con un repertorio di più di 300 brani originali scritti per loro e uno strumentario unico nel mondo, con oltre 500 strumenti. Hanno pubblicato più di 30 dischi e numerose altre registrazioni, ricevendo una trentina di premi internazionali. L'ensemble è inoltre molto attivo nella didattica e sviluppa molteplici attività per ogni tipo di pubblico: masterclass, atelier, concerti didattici e per le scuole, workshop di composizione collettiva, formazione di formatori.

I concerti in Italia sono realizzati con il sostegno di Institut français, Comune di Strasburgo, Regione Grand Est, Spedidam.



Anselm Kiefer  
*I Sette Palazzi Celesti, 2004-2015*  
Courtesy Pirelli HangarBicocca  
Foto Agostino Osio

---

13

**sabato 12 novembre 2016**

**ore 18**

Pirelli HangarBicocca

---

**Interrogare il cielo**

---

**Marco Danesi, clarinetto**  
**Daniele Richiedei, violino**  
**Paolo Gorini, pianoforte**

**Luca Francesconi** (1956)

*Impulse II* (1985, 11')

per violino, clarinetto e pianoforte

**Tristan Murail** (1947)

*Les ruines circulaires* (2006, 5')

per clarinetto e violino

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Charme* (1969, 6')

per clarinetto solo

**Tristan Murail**

*La Mandragore* (1993, 9')

per pianoforte

**Kaija Saariaho** (1952)

*Tocar* (2010, 7')

per violino e pianoforte

**Jonathan Harvey** (1939–2012)

*Clarinet Trio* (2004, 8')

per violino, clarinetto e pianoforte

In collaborazione con

RAI-RadioTre

(Trasmissione in differita)

---

in collaborazione con

**Pirelli HangarBicocca**

con il sostegno di

**Artemide**

## Francesconi, Murail, Grisey, Saariaho, Harvey

Il programma si apre con *Impulse II* (1985-1995) per violino, clarinetto e pianoforte di Luca Francesconi. In questo brano lo sviluppo del materiale iniziale è inteso come una trasformazione quasi fisiologica. Lo stesso autore commenta: «L'energia si dispiega, evolve gradualmente dall'indefinito al definito, poi si esaurisce e fugge sempre più lontano in un grande *rallentando* dello spazio e del tempo». *Les ruines circulaires* (2006) per violino e clarinetto di Tristan Murail ha un'origine letteraria, menzionata in partitura: «Da un breve racconto di Jorge-Luis Borges: un uomo sogna, sogna di un'altra persona che gradualmente prende vita, diventa reale, acquisisce coscienza. Successivamente il sognatore si rende conto che in realtà egli è solo il frutto del sogno di qualcun altro». La parabola musicale è un grande cerchio melodico tra il violino e il clarinetto. Dopo il momento iniziale del violino si insinua il suono del clarinetto, che finisce per dominare, salvo poi, verso la fine del brano, cedere a sua volta il passo al violino in un *continuum* che potrebbe essere senza fine. *Charme* (1969) per clarinetto di Gérard Grisey è secondo l'autore «un dialogo tra due personaggi, due mondi, lo statico e il dinamico, il 'mobile' e lo 'stabile'». Il concetto di mobilità

non è riferito al gesto strumentale ma al puro suono, e si rende percepibile attraverso l'uso dei multifonici e delle oscillazioni microtonali.

Anche *La Mandragore* (1993) per pianoforte di Murail è innervata da un riferimento extramusicale: «Sotto la forca cresce la mandragola. A mezzanotte, quando la luna è piena, viene raccolta sotto l'impiccato che oscilla...», recita il frontespizio della partitura. L'immagine dell'impiccato rimanda dichiaratamente al clima di *Le gibet* di Maurice Ravel. Il principio dell'ostinato è il perno intorno a cui ruota il brano di Murail (come anche quello di Ravel), che si sviluppa a spirale attraverso cinque accordi 'spettrali' ed un sapiente uso di tutta la gamma timbrica del pianoforte.

Commissionato dalla Sibelius Society e dalla Sibelius Academy per l'edizione 2010 del concorso violinistico internazionale Jean Sibelius, *Tocar* (2010) per violino e pianoforte di Kaija Saariaho è un breve brano di carattere rapsodico. La scrittura pianistica, grazie a un ampio uso del pedale, crea un suono quasi impalpabile su cui si staglia la luminosità timbrica del violino; il frequente uso del registro acuto e l'impiego dei suoni armonici lo rendono protagonista di questa pagina dal carattere spiccatamente lirico.



Kaija Saariaho  
Foto di Priska Ketterer

Chiude il programma il *Clarinet Trio* (2004) per clarinetto, violino e pianoforte di Jonathan Harvey. Il pianoforte si trasforma in percussionione: all'inizio e alla fine del brano è richiesto al pianista di 'suonare' il coperchio chiuso della tastiera. Come spesso accade nella musica di Harvey, l'indipendenza orizzontale dei tre strumenti sfrutta la serializzazione del tempo. Dopo una prima parte contrappuntistica estremamente articolata, il discorso vira verso la ricerca timbrica grazie all'intenso utilizzo degli armonici del violino e dei multifonici del clarinetto; su questo paesaggio timbrico il pianoforte (ora tornato al proprio suono) è protagonista di un rapsodico movimento cadenzale. Ritorna successivamente l'atmosfera iniziale, questa volta senza l'indipendenza metrica degli strumenti.

*Paolo Gorini*



Jonathan Harvey. Foto di Maurice Foxall

#### **Marco Danesi, clarinetto**

Marco Danesi si è diplomato in clarinetto presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Sergio Delmastro. Ha frequentato l'Accademia "J. Horak" di clarinetto basso a Pordenone con Paolo De Gaspari. Nel 2013 ha iniziato il Master of music con Charles Neidich a New York. Attualmente sta concludendo il Master of Music al Conservatorium Van Amsterdam. Ha partecipato al Swiss Clarinet Festival a Lucerna. Nel 2013 ha eseguito un concerto con Michael Lowenstern nella Paul Recital Hall alla Juilliard School (New York). Nel 2014 ha eseguito concerti come solista al Teatro Grande di Brescia e nel 2015 si è esibito come solista interpretando il concerto di W. A. Mozart. Nell'ambito della musica contemporanea collabora con il Dedalo Ensemble. Ha eseguito in prima assoluta, con il laboratorio di musica contemporanea del Conservatorio di Milano, il brano *SUR* di Lauri Mantsaari: vincitore del Concorso Internazionale di Composizione del Conservatorio di Milano. Dal 2014 collabora con l'ASKO-Schoenberg ensemble di Amsterdam.

#### **Daniele Richiedei, violino**

Daniele Richiedei si laurea al Conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia e si specializza con Marco Rizzi a Detmold, in Germania; contemporaneamente studia la musica jazz partecipando ai corsi di perfezionamento di Siena Jazz, Nuoro Jazz e Centre de Musiques Didier Lockwood di Parigi. Ottiene numerosi riconoscimenti, fra cui il Premio Zorzella 'Miglior talento jazz 2013', il premio Marenzio 2011, il premio Enrica Cremonesi nel 2009, borse di studio per meriti ai seminari estivi di 'Siena jazz 2009' e a quelli di 'Nuoro Jazz 2010'. Il compositore Paolo Ugoletti gli ha dedicato il *Concerto for Electric Violin and String Orchestra* che lo vede nel ruolo di solista e improvvisatore. Principali collaborazioni: Sentieri Selvaggi, Ensemble del Teatro Grande, Orchestra da Camera di Brescia, mdi ensemble, Sandro Laffranchini, Laura Marzadori, Andrea Rebaudengo, Marc Ribot, Mauro Ottolini, Fausto Beccalossi, Emanuele Maniscalco, Peo Alfonsi, Giulio Corini, Michael Blake, Ryan Blotnick, Lara Luppi, Oscar Del Barba, Ethan Fein.

#### **Paolo Gorini, pianoforte**

Diplomato con menzione d'onore presso il Conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia e laureato con lode in Musica da Camera presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, attualmente si sta perfezionando al Conservatorio di Amsterdam. La sua formazione pianistica è fortemente legata a Mario Boselli, Paolo Bordoni, Aldo Ciccolini, Andrea Rebaudengo e Emanuela Piemonti. Ha vinto il 2° premio al IX Concorso pianistico 'Città di San Giovanni Teatino' e il Premio speciale 'Music, the food of love' (con *Food* di Carlo Galante) al 2° Concorso 'Premio Antonio Bertolini'. Dal 2013 suona in duo con il violinista Cesare Zanfini. Hanno ricevuto il 'Premio Speciale per la migliore esecuzione di un'opera di epoca contemporanea', nell'ambito del Premio A. Rancati 2014, con *le Undici danze per la bella Verena* di Niccolò Castiglioni. Collabora da alcuni anni con l'Ensemble Sentieri Selvaggi. Studia composizione con Mauro Montalbetti. Il suo brano *It's like... per voce e pianoforte* è stato eseguito nell'ambito del Festival Risuonanze 2014 – incontri di nuove musiche in Friuli Venezia-Giulia. Ha recentemente ricevuto la commissione di un brano sinfonico dall'Orchestra I Pomeriggi Musicali.



Anselm Kiefer  
*I Sette Palazzi Celesti, 2004-2015*  
Courtesy Pirelli HangarBicocca  
Foto Agostino Osio

---

15

**domenica 13 novembre 2016**

**ore 15.30**

Pirelli HangarBicocca

---

**Interrogare il cielo**

---

**Quartetto Array**

**Daniela Filosa e Erica Paganelli, pianoforti**

**Fabio Giannotti e Lorenzo D'Erasmus, percussioni**

**Jean-Luc Hervé (1960)**

*4* (2012, 10')

per due pianoforti preparati e due percussionisti

**Rolf Wallin (1957)**

*Twine* (1995, 12')

per marimba e xilofono

**Philippe Hurel (1955)**

*Tombeau - In memoriam Gérard Grisey* (1999, 14')

per pianoforte e percussioni

**Gérard Grisey (1946–1998)**

*Stèle* (1995, 6')

per due percussionisti

**Hugues Dufourt (1943)**

*L'Éclair d'après Rimbaud* (2013, 21')

per due pianoforti e due percussionisti

---

in collaborazione con

**Pirelli HangarBicocca**

con il sostegno di

**Artemide**

## Hervé, Wallin, Hurel, Grisey, Dufourt

Porre al centro della nostra attenzione il gioco timbrico tra pianoforte e percussioni – l'universo rappresentato dalle loro infinite *differenze* e *assonanze* – significa, anzitutto, 'entrare nel suono' attraverso un'esperienza percettiva affascinante, una sorta di avventura dell'ascolto in grado di aprirci nuovi, inaspettati scenari.

Va da sé come, sul piano strettamente coloristico, sia enorme la gamma di possibilità che si offrono al compositore nell'immaginare combinazioni o transizioni fra il suono pianistico (pur sempre originariamente percussivo) e quello di pelli, legni o metalli (strumenti che, oltretutto, possono intonare altezze più o meno temperate, oppure evidenziare componenti armoniche, inarmoniche o del tutto indeterminate). Ma l'esperienza del suono cui si faceva riferimento si dirama su altri e più decisivi binari, date le implicazioni sul piano formale, spazio-temporale e, non da ultimo, estetico. Ci riferiamo a un duplice principio acustico, un principio che di tali strumenti (pianoforti e percussioni) costituisce l'essenza fisico-meccanica più evidente: il rapporto tra *attacco* e *decadimento del suono*. Il decadimento, nel pianoforte e in molti strumenti a percussione, non è solo perdita di energia. Durante questa fase, al contrario, accadono

interessanti fenomeni, dato che l'energia decade, ma le componenti del suono si muovono, arricchendo lo spettro di nuove risonanze, mutandone la forma.

È come se venissimo invitati, nel modo più naturale possibile, a dare una direzione di senso a questo archetipo percettivo potendo ascoltare il decadimento-risonanza come fase di elaborazione del suono, osservandone la continuazione, le possibili deviazioni, lo spegnimento o l'espansione. In quest'ottica, le dimensioni dello spazio dell'ascolto (il rapporto vicino/lontano, la relazione tra punti spaziali distanti, le qualità di un suono corposo che va verso un'idea di smaterializzazione) si svelano come elementi costitutivi dell'invenzione e della forma musicale. Nella dimensione temporale del rapporto attacco/decadimento-risonanza si potrà cogliere allora una reale dialettica fra attività e contemplazione e potremmo spingerci infine a leggere, fisicamente e metaforicamente, nella risonanza, qualcosa che alluda alla morte (del suono) oppure all'esplorazione di un altro mondo (oltre il suono).

Non sorprende, quindi, che queste importanti qualità, ormai storicizzate e indagate da molti grandi compositori nel Novecento (pensiamo a *Les Noces* di Stravinskij, alla *Sonata* di Bartók, poi a Petrassi, Maderna, Donatoni, Berio...)



Jean-Luc Hervé  
Foto di J.-M. Legros



continuino ad attrarre i compositori contemporanei verso una ricerca in grado di estendersi e arricchirsi di significato anche nel rapporto tra gli strumenti ‘reali’ e l’elaborazione elettroacustica. Si arriva così al cuore di una sensibilità per il suono – e la sua trasformazione spazio-temporale – che ha i suoi riferimenti estremi nelle intuizioni di Gérard Grisey, compositore-simbolo la cui luce illumina, a diverse distanze, tutti i brani di questo programma.

In 4 (2012), per due pianoforti preparati e due percussionisti di Jean-Luc Hervé la modifica del timbro dei due pianoforti avviene agendo, in vari modi, direttamente sulle corde: suoni armonici ‘preparati’ con gommini oppure ottenuti sfiorando le corde direttamente con le dita; ‘effetto liuto’, ottenuto premendo con le dita la corda vicino allo smorzatore. Hervé cerca una timbrica mista e inusuale. Le assonanze tra differenti materiali e modi d’attacco (ad esempio corde pizzicate, vasi da fiori intonati, marimba: un mix di metallo, coccio, legno) mirano a una fusione tra colori simili, spesso incupiti, non brillanti, arricchiti da sfumature microtonali, inarmoniche (vasi, gong thailandesi). Nel finale si assiste a uno spostamento generale del colore verso la componente metallica, con il raggiungimento di una brillantezza nuova. Il percorso evolutivo disegna

una forma in divenire, con oggetti e textures riconoscibili che danno luogo a trasformazioni progressive, gradualmente trascoloranti tra suoni singoli, arpeggi, scale e accordi.

Sequenze di semplici pulsazioni o figure rotanti reiterate in *Twine* (1995), per xilofono e marimba di Rolf Wallin. Un fluire musicale regolato dagli spostamenti progressivi di *pattern* che dialogano e respirano, incrociandosi tra categorie percettive opposte: regolare-irregolare, continuo-discontinuo, morbido-teso. Una sorta di studio sulla riflessione che l’altro strumento può restituire, data una ‘proposta’, analogamente a ciò che potrebbe avvenire in un *delay processor*. Ma chi propone è influenzato, a propria volta, dalla risposta e, man mano che il gioco multiplo di specchi procede, la figura originaria tenderà ad occultarsi lasciando emergere solo una superficie densa, eterofonica, di una bellezza ipnotica. Un grande virtuosismo viene richiesto agli esecutori, specie nel finale parossistico e fortemente gestuale (glissati e ribattuti) per conquistare una sincronia che è solo effimera. Il colore è uno solo, sia pur distribuito in un ampio range, in un ricchissimo effetto chiaroscurale: è il suono puro e archetipico del legno... intonato, che torna a vivere nel duo xilofono-marimba, immerso in un inquietante continuum temporale.



Rolf Wallin  
Foto di B. Ealovega



Philippe Hurel  
Foto di N. Botti

In *Tombeau – In memoriam Gérard Grisey* (1999), per percussioni e pianoforte di Philippe Hurel, al pianoforte si affianca un percussionista che suona un set di metalli a suono determinato (vibrafono, glockenspiel, crotali, gong thailandesi, campanacci) con l'unica eccezione di un tamburo di legno (usato in sincronia con un cluster del pianoforte). Il brano è diviso in quattro movimenti. Nel primo (*Énergique*), le figure tese, ritmiche e finemente orchestrate fanno apparire i due 'poli-strumenti' come un'unica entità. C'è una prevalenza di profili attivi, veloci e direzionati, che confluiscono in una situazione di segno opposto: quasi il doppio più lenta, rituale, ripetitiva (pianoforte, gong e campanacci), vista come una parentesi o una premonizione. Il secondo movimento (*Lointain*) è una sorta di carillon, un meccanismo ove pulsazioni continue e aperiodiche si inseguono fra i due esecutori. Un accelerando porta al terzo movimento che presenta lunghe progressioni in intensificazione o in progressivo decadimento, alternando fasi risonanti, con pedale, ad altre ove prevalgono invece gli attacchi secchi e staccati. L'ultimo movimento è una rilettura-sviluppo del primo: sembra però ribaltato il rapporto

#### Quartetto Array

Fondato nel 2013, il Quartetto Array si presenta come uno 'specchio multiplo' composto da due pianoforti e percussioni. Un array, in informatica, è un contenitore organizzato di dati complessi e omogenei. Come un array, la formazione è un involucro fluido di oggetti che si sviluppa e prende forme sempre diverse, in rapporto al repertorio eseguito e alla relativa strumentazione schierata sul palco. Il Quartetto si è esibito durante prestigiosi Festival e rassegne musicali e ha inciso musiche di Franco Donatoni per l'etichetta discografica Limenmusic.

#### Daniela Filosa

Si diploma in pianoforte nel 2001 al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli con Maria Luisa Carretta. Studia composizione e, seguendo i corsi di Valeria Lambiase, si interessa al repertorio cameristico, conseguendo successivamente la Laurea in Musica da Camera nel 2015 presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Emanuela Piemonti. Si perfeziona come solista e approfondisce il repertorio del '900 con Bruno Mezzena presso l'Accademia Musicale Pescarese. Segue masterclass con Carlo Bruno, Piernarciso Masi e Giacomo Manzoni. Premiata in diversi concorsi di musica nazionali e internazionali, si è esibita come solista e in gruppi da camera in vari festival e associazioni musicali, tra cui il Festival di Milano Musica, il Festival di Ravello, Settimana Mozartiana di Chieti, e in numerosi concerti a Napoli, Salerno, Roma, L'Aquila e all'estero. È membro stabile del Quartetto Array.

#### Erica Paganelli

Pianista e clavicembalista, studia presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano sotto la guida di Edda Ponti ed Emanuela Piemonti, con la quale sta conseguendo la laurea di II livello in musica da camera. Si perfeziona con Emilia Fadini, Bruno Canino e Francesco Corti. Si è avvalsa inoltre dei consigli degli illustri maestri Christophe Rousset, Stefano Fiuzzi ed Ettore Borri. Ha al suo attivo numerose affermazioni e importanti riconoscimenti in prestigiosi concorsi pianistici nazionali ed internazionali. A partire dall'età di undici anni svolge attività concertistica in qualità di solista e in formazioni da camera. Si dedica con passione all'esecuzione della musica del Novecento e contemporanea ed è stata invitata a esibirsi al 56° Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, al Festival di Milano Musica e al Museo del Novecento di Milano. È membro stabile del Quartetto Array.

figura mossa/figura statica-rituale, prevalendo qui quest'ultima. La dialettica fra le due figure riprende, con varianti imprevedibili, ritornando tuttavia a fissarsi definitivamente sull'idea ossessiva che concludeva il primo movimento: *cluster* violenti, ripetuti, nei registri estremi del piano-forte (timbrati dal Do sovracuto, penetrante, dei crotali) in alternanza a quelli nel registro medio (abbinati, per contrasto, al colore secco del tamburo di legno).

Due grancasse, poste a grande distanza l'una dall'altra, suonate con molti battenti diversi in *Stèle* (1995), per due percussionisti di Grisey. Alla pelle di uno dei due strumenti dev'essere agganciata una sorta di collana di biglie di legno, per renderne percepibile il decadimento del suono, dopo l'attacco, come una vibrazione colorata. Un essenziale gioco di pulsazioni, senza suoni determinati, destinato a far emergere in puri termini di spazio e di tempo 'il mito della durata'. Durante la composizione di questo brano, l'autore riferisce di aver pensato all'immagine di archeologi intenti ad estrarre dalla terra un'antica stele: liberandola dalla polvere, scoprono e riportano alla luce un'iscrizione funeraria.

Il poema *L'Éclair* è tratto da *Une saison en enfer* di Arthur Rimbaud, opera che segna un punto chiave della vita del poeta francese e che ha il sapore di un'amara e violenta confessione. Hugues Dufourt, nelle note di presentazione della partitura di *L'Éclair d'après Rimbaud* (2013), per due pianoforti e due percussionisti, evidenzia la sequenza di 'dubbi, sarcasmi, esclamazioni, capovolgimenti, grida di rivolta' che caratterizzano il testo poetico e che 'popolano un abisso interiore'. Ai due pianoforti, interpreti di un virtuosismo definito dall'autore 'infernale, scosso da soprassalti e ripiegato su se stesso', si affiancano due set di percussioni quasi esclusivamente costituite da metalli che spesso alludono a qualcosa di tagliente, anche nella gestualità fisica degli esecutori. Brano esteso e lucidamente organizzato, come una progressione inesorabile destinata a scivolare, dopo le sequenze concitate della parte centrale, verso 'l'innaturale silenzio della fine'.

*Mauro Bonifacio*

#### **Lorenzo D'Erasmo**

Nato nel 1993, comincia lo studio delle percussioni con Marco Campioni. Consegue la Laurea Triennale di primo livello presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Andrea Pestalozza. Ha all'attivo numerose collaborazioni con ensemble quali Divertimento Ensemble, Sentieri Selvaggi e mdi ensemble, partecipando da diversi anni ad importanti festival, tra cui MiTo SettembreMusica, Milano Musica, Biennale di Venezia e collaborando con personalità musicali del panorama internazionale tra cui Thomas Adès e Beat Furrer. Si esibisce in diverse rassegne musicali sia come solista sia in formazioni da camera. Nel 2012 ottiene la menzione di merito come finalista al Concorso Nazionale Premio delle Arti, sezione percussioni solisti. Nel 2013 e nel 2015 incide per la casa discografica Stradivarius. Nel 2015 partecipa al 47° Corso estivo internazionale per la Nuova Musica di Darmstadt.

#### **Fabio Giannotti**

Percussionista e oboista, nasce a Milano nel 1991. Particolarmente attratto dalla natura fisico-meccanica degli strumenti a percussione, si avvicina prima allo studio della batteria, poi a quello delle percussioni classiche sotto la guida di Luca Campioni e di Andrea Dulbecco, presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Si specializza presso i corsi estivi di Darmstadt con Christian Dierstein. Il particolare interesse per la musica del Novecento e contemporanea lo porta ad esibirsi, sia in qualità di solista sia in formazioni da camera, in alcuni dei più importanti festival del panorama nazionale e internazionale: Festival di Milano Musica, Festival Cinque Giornate di Milano, MiTo SettembreMusica. Dal 2014 collabora con l'ensemble Sentieri Selvaggi ed è membro stabile del Quartetto Array. Nel 2015 suona in alcune manifestazioni in Expo, tra cui Feeding Music. Collabora anche con alcune orchestre milanesi: laVerdi, Orchestra UniMI e Orchestra Filarmonica Italiana, con la quale ha di recente svolto una tournée in Cina. Mostra parallelamente una particolare attrazione per la musica elettronica e per le arti multimediali.



Les Percussions de Strasbourg  
con Hugues Dufourt  
© keuj

---

17

**martedì 15 novembre 2016**

**ore 20.30**

Teatro Elfo Puccini

Sala Shakespeare

---

**Intonare la luce**

---

**Les Percussions de Strasbourg**

**François Papirer**

**Minh-Tâm Nguyen**

**Galdric Subirana**

**Florent Duverger**

**Enrico Pedicone**

**Sébastien Hervier**

**Hugues Dufourt** (1943)

*Burning Bright* (2014, 65')

per sei percussionisti

Regia luci e scenografia: Enrico Bagnoli

Spettacolo in prima italiana



Nell'ambito di La Francia in scena stagione artistica dell'Institut français Italia, realizzata su iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia, con il sostegno dell'Institut français e del Ministère de la Culture et de la Communication, della Fondazione Nuovi Mecenati, della Sacem Copie Privée, della Commissione Europea (Creative Europe) e del Ministero dell'Istruzione italiano dell'Università e della Ricerca - Afam (MIUR - Afam).

In collaborazione con

RAI-RadioTre

(Trasmissione in differita)

---

in collaborazione con

TEATRO  
**elfo**  
puccini

---

## Burning Bright (2014)

Scritto per il cinquantesimo anniversario delle Percussions de Strasbourg, *Burning Bright* deve il suo titolo a una delle più celebri liriche della letteratura inglese, *The Tyger* di William Blake, pubblicata nel 1794. In questi versi incandescenti, William Blake esalta lo choc dei contrari, autentica matrice del mondo e condizione originaria del manifestarsi di ogni potenza creatrice. Il primordiale conflitto fra 'innocenza' ed 'esperienza', questi due estremi dell'animo umano, percorre l'intera opera di Blake, conferendole la sua dimensione tragica e il suo stile visionario.

Da libero pensatore, da anticonformista, violentemente ostile alla moralità repressiva e ad ogni forma di oppressione teologica e politica, Blake parteggiò per la Rivoluzione francese e denunciò la schiavitù subita dai neri d'America, senza rinunciare a una specie di anelito mistico, nella linea di Dante e Milton, il solo in grado, ai suoi occhi, di esprimere lo splendore delle illuminazioni interiori. Il furore prorompente e allucinato delle sue visioni ispira timore e spavento. Pur sprofondata nell'abisso delle sue miserie, l'uomo può veder sorgere nel mondo una luce ardente che gli indica, senza promessa alcuna, la possibilità di un regno diverso da quello dei predatori.

*Burning Bright*, concepito in un'unica gittata, come un immenso Adagio alla maniera di Bruckner, è una visione poetica che rompe con i modi di delimitazione propri della tradizione, profili o clausole. La musica si alza a strati, a falde, o si dispiega per emersioni ampie e diffuse. I timbri disegnano il proprio spazio di risonanza e si dispongono in profondità, in un' indefinita fuga d'orizzonte. I suoni si dilatano, si diffondono o si torcono, si mescolano l'un l'altro come fluidi o gas. Il lavoro sul timbro non è che un'arte del ritocco.

La deriva delle masse colorate si sostituisce ai giochi delle configurazioni formali propri del secolo scorso. Le tecniche di frizione hanno la meglio su quelle della percussione.

Come accade nella lirica di Blake, *Burning Bright* mobilita le energie primarie: un dramma senza racconto né aneddoto, una forma che dunque si genera e ricerca la propria unità mediante scosse telluriche. Lo spazio immenso che vi si scopre, uno spazio alla Kubrick, potrebbe ben diventare, malgrado le speranze della nostra epoca, quello di un confino eterno.

*Hugues Dufourt*

---

### Les Percussions de Strasbourg e Hugues Dufourt

A partire dagli anni '70, Les Percussions de Strasbourg e Hugues Dufourt intrattengono una relazione di complicità. Quarant'anni dopo *Erewhon* (eseguito a Milano durante il Festival di Milano Musica dedicato a Dufourt nel 2010) il compositore dedica all'ensemble una nuova opera feroce. Nel 1977, a Royan, la prima assoluta di *Erewhon* per sei percussionisti e 150 strumenti aveva segnato l'affermazione di un compositore di trentaquattro anni e inaugurato l'era dei grandi lavori per percussioni, sinfonie moderne già sperimentate da Edgar Varèse e da Iannis Xenakis. Grazie a questa partitura straordinaria, Hugues Dufourt, compositore, filosofo, ricercatore, intratteneva con evidenza

un rapporto personale e storico con il gruppo di Strasbourg e il suo prodigioso strumentario. Non aveva pertanto proseguito l'esperienza, con eccezione della breve *Sombre journée* (composta poco dopo *Erewhon* nel 1976-77) e, nel 1984, *La Nuit face au ciel* eseguita in prima assoluta questa volta da altri giovani percussionisti.

*Burning Bright* è quindi allo stesso tempo un ritorno alle fonti e una nuova esplorazione di questo continente infinito che è la percussione. Dufourt dà alcune chiavi per comprendere questa nuova opera sulla quale ha lavorato dal 2010: riflessioni attorno al gesto (tagliare, assemblare, spostare e spezzare), sui modi

di gioco, sulle associazioni strumentali e sulla sostanza sonora. A questi obiettivi teorici corrispondono obiettivi artistici che combinano essenza della percussione, temporalità, essenza della composizione ed estetica. Su quest'ultimo punto definisce in qualche modo l'orizzonte del suo progetto: «L'estetica recente ha spesso considerato l'entropia come un principio liberatore quando al contrario quest'ultima non faceva altro che acconsentire alla pulsione di morte e sprofondare in un universo anomico e depressivo. La specificità della percussione è al contrario quella di trarre il suo potere d'emergenza dalla sua esplorazione delle profondità».



Burning Bright  
© keuj

### Enrico Bagnoli

Enrico Bagnoli lavora a partire dagli anni '80 come light designer, scenografo e regista per produzioni teatrali e musicali. Collabora con numerosi registi di rilievo come Thierry Salmon, Sosta Palmizi, Raoul Ruiz, Elio De Capitani, Ferdinando Bruni, Amos Gitai, Andrea de Rosa. Inoltre, ha lavorato con Jacques Delcuvellerie (membro del collettivo GROUPOV) e con Marianne Pousseur e ha partecipato ad alcune produzioni di Luk Perceval, da *Ten Orloog* (1997) a *MacBeth* (2004). Lavora regolarmente con Ro Theater, Muziek Lod, Toneelgroep Amsterdam, Toneelhuis di Anversa. A partire dal 1998, ha iniziato una stretta

collaborazione con Guy Cassiers, partecipando a quasi tutte le creazioni del regista di Anversa. Con Sidi Larbi Cherkaoui, ha collaborato a *A History of the world in 10,5 chapters* (2007) e *Origine* (2008); con Josse de Pauw a *De Gehangenen* (2011), *Huis* (2014). Enrico Bagnoli crea allo stesso tempo le luci per esposizioni, collabora con numerosi architetti e progetta software per sistemi multimediali di illuminazione, in questa veste ha contribuito alla concezione e alla realizzazione del sistema di illuminazione per gli 11 ponti di Chicago (1999), per l'aeroporto di Los Angeles (2000), e per il monumento per l'indipendenza del Turkmenistan (2000).

Ha progettato una tastiera dinamica per l'esecuzione della partitura di luci e colori del *Prometeo* di Aleksandr Skrjabin, con l'Orchestra Filarmonica di Liegi sotto la direzione di Pierre Bartholomée (1995). Nel 2004 la città di Bruxelles lo incarica di realizzare una nuova versione del 'Son et Lumières' della Grand Place, su musica originale di Pierre Henry. Nel 2008, la città di Gand lo invita a curare il Festival des Lumières tenutosi a Gand a partire dal gennaio 2011. Insieme a Marianne Pousseur, è regista, scenografo e light designer degli spettacoli della loro compagnia Khroma di Bruxelles.



Iannis Xenakis  
Foto di Ralph Fassey



---

18 19

**sabato 19 novembre 2016**  
**ore 19 e ore 21.30**  
Civico Planetario Ulrico Hoepli

---

**Interrogare il cielo**

---

**Vagues Saxophone Quartet**

**Andrea Mocci, sax soprano**  
**Francesco Ronzio, sax contralto**  
**Mattia Quirico, sax tenore**  
**Salvatore Castellano, sax baritono**

**Gérard Grisey** (1946–1998)  
*Anubis et Nout* (1990, 12')  
due pezzi per sassofono basso o baritono

**Iannis Xenakis** (1922–2001)  
*XAS* (1987, 9') per quartetto di sassofoni

**Gabriele Cosmi** (1988)  
*Kic* (2015/16, 10') per quartetto di sax  
Commissione Milano Musica  
Prima esecuzione assoluta

**Fuminori Tanada** (1961)  
*Mysterious Morning II* (1996/2000, 11')  
per quartetto di sassofoni

***Luce: una scoperta, un viaggio, una scienza***  
Approfondimento scientifico di **Fabio Peri**

---

in collaborazione con



Milano

## Con tutta la forza, dolcissimo...

Non sono molti i brani per strumento solo nell'opus di Gérard Grisey, anzi dopo il giovanile *Charme* (1969) per clarinetto e il famoso *Prologue* (1976) per viola (che apre *Les Espaces Acoustiques*), *Anubis-Nout* (1983) per clarinetto contrabbasso e *Anubis et Nout* (1990), la sua versione per sassofono basso o baritono sono gli unici esempi. Non è facile conciliare il concetto di sintesi strumentale, quel processo di fusione delle parziali armoniche di uno spettro in un unico timbro complesso, con la scrittura solistica, senza ricadere in certi cliché figurativi e gestuali. Non a caso questi brani, a eccezione di *Prologue*, sono stati concepiti prima per clarinetto contrabbasso e poi per sassofono, strumenti la cui grande versatilità registrica e soprattutto la ricchezza timbrica sul piano dei multifonici permette di recuperare quella componente armonica tanto cara al compositore.

Ancora una volta sarà la passione per la civiltà egizia a ispirare il compositore a concepire una traiettoria formale costruita sull'opposizione ombra/luce, simboleggiata da due divi-

mitologiche. Anubis, il dio dalla testa di sciacallo che proteggeva il mondo dei morti, si muove nella zona grave di uno spettro inverso ovvero uno spettro la cui fondamentale risulta essere la nota più alta, mentre le parziali armoniche sono proiettate verso il grave. Nut, la dea del cielo che ogni alba partorisce il dio-sole Ra, porta luce, calma e dolcezza attraverso uno spettro armonico proteso verso l'acuto. Una ricerca quasi rituale di sfumature timbriche negli interstizi dei gesti ripetuti rende questo brano contemplativo e quasi ermetico all'ascolto.

Tutta la forza e lo splendore del quartetto di sassofoni si sprigiona dai gesti potenti di *XAS* (1987), titolo che rende omaggio all'inventore dello strumento unito dall'anagramma al nome di XenAkiS stesso. La formazione, che dopo una vita di trascrizioni ha visto nei tempi recenti un significativo arricchirsi del proprio repertorio con importanti opere originali, viene in questo brano spinta verso i limiti tecnici per il volume del suono prevalentemente *fff* e l'insistenza nel registro acuto. Nonostante la



Gabriele Cosmi

complessità dei calcoli che governano i campi armonici complementari e le traiettorie trasformazionali dei diversi parametri, anche *XAS*, come altre opere del periodo tardo di Xenakis, risulta di grande accessibilità e immediatezza all'ascolto; senza perdersi in manierismi, mantiene un arco formale essenziale pur nel gesto robusto e nella ricchezza sonora.

In prima esecuzione assoluta è presentato *Kic* di Gabriele Cosmi. La scrittura di questo brano è stata nutrita dalla curiosità che ha suscitato nel compositore la notizia della scoperta di una stella, KIC 8462852, distante 1500 anni luce dalla Terra e singolare per le 'insolite fluttuazioni nell'emissione luminosa'. Nel processo alchemico della trasmutazione di questa idea nell'architettura formale di *Kic* per quartetto di sassofoni, hanno svolto un ruolo altrettanto importante le considerazioni circa il rapporto con le tradizioni musicali del passato. La risposta si articola sul piano formale mediante il ritorno di alcuni materiali riconoscibili nelle loro fattezze archetipali, ma ogni volta modificati dalle nuove possibilità di trasformazione.

Troviamo invece sul piano armonico, nella sua dimensione verticale, ma ancora di più in quella orizzontale, frammenti di gesti melodici ricorrenti e riconoscibili che affiorano nei momenti di maggiore 'luminosità'. Il frequente cambio degli strumenti, dall'iniziale unisono di quattro sassofoni soprano fino al grido finale del quartetto classico vero e proprio, esplora l'iridescenza timbrica delle diverse combinazioni e al contempo contribuisce alla chiarezza formale globale.

Come un flusso continuo sulla soglia dell'udibile si presenta *Mysterious Morning II* (1996/2000) per quattro sassofoni soprano, del compositore giapponese, pianista de *L'itinéraire*, Fuminori Tanada. Interrotta da alcuni scorci violenti per il forte contrasto dinamico, la fitta trama di scale, trilli, tremoli e battimenti rivela la sua origine spettrale in quei pochi momenti in cui il gesto inquieto si placa su note tenute, multifonici con o senza la voce, isole di respiro armonico nel mezzo del moto continuo.

*Ingrid Pustijanac*



Fuminori Tanada

The image shows a page of musical notation for a saxophone quartet. It contains four staves of music. The notation includes various dynamics such as *f*, *ff*, *mp*, *p*, and *ad lib.*. There are also articulation marks like accents and slurs. The music is written in a complex, rhythmic style characteristic of Grisey's work.

Gérard Grisey, *Anubis et Nout*, p. 3.  
   Casa Ricordi, per gentile concessione

### Vagues Saxophone Quartet

Il quartetto di sassofoni *Vagues*   un progetto nato dall'incontro di quattro giovani sassofonisti di talento presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Il quartetto come ensemble-laboratorio aperto, questa l'idea guida, con un impegno particolare nella sperimentazione e promozione di nuove musiche e prassi esecutive, con risultati di rilievo raggiunti grazie a un costante lavoro di ricerca a stretto contatto con i compositori.

**Andrea Mocci** si   diplomato con il massimo dei voti e lode in Sassofono e Musica da Camera presso i conservatori "L. Canepa" di Sassari e "G. Verdi" di Milano. Parallelamente ha affrontato studi di composizione e jazz, che lo hanno portato a esibirsi in numerosi festival internazionali, nelle principali capitali europee e in Cina e Giappone. Si   distinto in numerosi concorsi nazionali e internazionali, come solista e in formazioni cameristiche. Ha debuttato come solista a Milano nel 2011 con l'esecuzione di *Scaramouche*, suite per saxofono e orchestra di Milhaud, al Conservatorio "G. Verdi". Impegnato nella promozione e divulgazione della nuova musica, ha eseguito la prima assoluta di numerose nuove composizioni a lui dedicate (per sassofono solo, quartetto di sassofoni e per sassofono ed elettronica).

Ha collaborato con l'Orchestra G. Verdi di Milano, l'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, l'Orchestra del Teatro di Trieste, Divertimento Ensemble.   di recente pubblicazione il CD *L gende*, in duo con la pianista giapponese Megumi Nakanomori. Dal 2012   docente di Sassofono presso il Conservatorio "G. P. da Palestrina" di Cagliari.

**Francesco Ronzio** inizia gli studi sotto la guida di Egidio Cremonesi e nel 2012 si diploma con il massimo dei voti in Sassofono al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, dove perfeziona la propria tecnica strumentale sotto la guida di Mario Marzi. Attualmente   iscritto al Biennio di II livello e frequenta parallelamente un corso di perfezionamento presso il Conservatorio di Lione sotto la guida di J. D. Michat.

## Anubis et Nout (1990)

Dedicato a Claude Delangle

Anubis: il dio dalla testa di sciacallo nero, inventore del rito dell'imbalsamazione, che risuscita Osiride e partecipa al giudizio delle anime. I greci lo hanno assimilato a Ermete.

Nut: un lungo corpo di donna nuda, blu costellato di stelle, inarcato, con le mani a ponente e i piedi a levante. È la volta celeste, la notte egizia e la madre del sole. La troviamo talvolta all'interno dei sarcofagi dove ricopre e protegge i corpi mummificati.

Il materiale di questi due pezzi è costituito da uno spettro armonico invertito per Anubis, retto per Nut, e da un processo di trasformazione delle durate che vanno dal prevedibile all'imprevedibile e viceversa.

La forma è una polifonia di materiali e parametri la cui messa in fase provoca diversi parossismi.

Gli inserti melodici e ritmici dialogano a due livelli: macro-fonico (melodie di altezze inarmoniche) e micro-fonico (melodie timbriche all'interno dello spettro dello stesso strumento).

Gérard Grisey

Ha ottenuto importanti riconoscimenti (tra cui il Premio del Conservatorio di Milano 2016) come solista e in duo con il pianista Daniele Bonini, con cui suona dal 2014. Dal 2013 si è esibito in diverse rassegne concertistiche tra cui Chamber Music Weeks e MiTo SettembreMusica. Nel 2015 partecipa alla produzione *Gala Gershwin* con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Da circa due anni svolge attività didattica.

**Mattia Quirico** classe 1992, giovane talento nato e cresciuto nelle bande del bergamasco, dove svolge attività didattica e concertistica. Attualmente si sta perfezionando presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano nella classe di Mario Marzi. Da quattro anni è primo sassofono contralto della Brescia Wind Orchestra.

**Salvatore Castellano** nasce nel 1996, studia sotto la guida di Federico Alba e successivamente si diploma al Conservatorio "V. Bellini" di Palermo, con il massimo dei voti e menzione d'onore. Attualmente è allievo di Mario Marzi presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano. Ha ottenuto riconoscimenti unanimi in numerosi concorsi nazionali e internazionali per giovani musicisti e ha tenuto concerti per prestigiosi enti quali Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, Auditorium RAI Palermo, Conservatorio "V. Bellini" di Palermo, Ibla Foundation, Conservatorio "G. Verdi" di Milano, Triennale di Milano, Teatro Politeama e Teatro Massimo di Palermo, Festival Fiati di Milano, Milano Estate Storzca.



Olivier Messiaen  
Parigi (Eglise de la Trinité), 1989  
Foto di Ralph Fassey

---

20

**lunedì 21 novembre 2016**

**ore 20**

Teatro alla Scala

---

**Per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado**

---

**Filarmonica della Scala**

**Stefan Asbury, direttore**

**Anu Komsì, soprano**

**Ursula Hesse von den Steinen, mezzosoprano**

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*L'icône paradoxale* (1993/94, 25')

(omaggio a Piero della Francesca)

per due voci femminili e grande orchestra divisa in due gruppi

\*

**Olivier Messiaen** (1908–1992)

*Les Offrandes oubliées, méditation symphonique* (1930, 12')

per orchestra

**Maurice Ravel** (1875–1937)

*Daphnis et Chlo *

Suite n. 1 (1911, 11')

Nocturne

Interlude

Danse guerri re

Suite n. 2 (1913, 18')

Lever du jour

Pantomime

Danse générale

In collaborazione con  
RAI-RadioTre  
(Trasmissione in diretta)

---

in coproduzione con

TEATRO ALLA SCALA

  
FILARMONICA DELLA SCALA

con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

Negli anni Novanta appare ormai sfumata l'iniziale diffidenza di Grisey per i nessi extramusicali. Diversi pezzi testimoniano già dai loro titoli una nuova apertura nei confronti della letteratura (*Quatre chants pour franchir le seuil*, 1996-98), l'astrofisica (*Le Noir de l'Étoile*, 1989-90) oppure le arti figurative come nel caso dell'*Îcône paradoxale* (1992-94). Questo «Omaggio a Piero della Francesca» si basa su un programma incentrato intorno alla fascinazione per l'affresco *La Madonna del parto* (nonché sull'idea di icona e alle sue implicazioni concettuali ed estetiche). Del resto non sorprende l'entusiasmo di Grisey per l'arte di Piero: le perfette strutture geometriche e il rigore della prospettiva del pittore corrispondono in fondo alla precisione parascientifica con cui il compositore controlla la costruzione dei suoi processi musicali e percettivi. Dal punto di vista formale l'opera si divide in due sezioni di diversa ampiezza: una prima sezione molto estesa, con note lunghe – ma in progressiva contrazione di durata – che si alternano alle due voci (personificazione dei due angeli dell'affresco) ombreggiate dagli strumenti dell'orchestra, e una coda, breve e luminosa. Nella prima parte si sovrappongono e interagiscono quattro livelli temporali («estremamente compresso», «linguistico», «dilatato», «estremamente dilatato») sino alla coda, riepilogo in cui l'intenso recupero della

melodia assume il senso di un commiato, di un *Abgesang* di straordinaria poesia.

Con *Les Offrandes oubliées* (1930) il giovane Messiaen si presenta al mondo musicale francese. Questa «meditazione sinfonica» denota già infatti alcuni dei tratti fondamentali che caratterizzeranno la successiva produzione dell'autore: la poetica segnata da una profonda fede cattolica, la tavolozza variopinta di un linguaggio melodico e armonico che si fonda sul sistema modale elaborato dallo stesso Messiaen, l'orchestrazione ricca e raffinata, l'elaborazione ritmica intesa in funzione strutturale. Il contrasto tra mondo terreno e mondo celeste offre il contenuto della composizione, che l'autore condensa in un prologo poetico di proprio pugno anteposto alla partitura.

### *Le Offerte dimenticate*

Le braccia tese, triste fino alla morte,  
sull'albero della Croce hai sparso il tuo sangue.  
Tu ci ami, dolce Gesù, e noi l'avevamo dimenticato.

Spinti dalla follia e dalla lingua del serpente,  
in una corsa affannata, sfrenata, senza sosta,  
sprofondavamo nel peccato come in una tomba.

Ecco la tavola pura, la fonte della carità,  
il banchetto del povero, ecco la Pietà da adorare che offre  
il pane della Vita e dell'Amore.  
Tu ci ami, dolce Gesù, e noi l'avevamo dimenticato.

.... SE CO N-DO CHE I LU ME LE BI-VA RI-A-NO

CHIA-RI ET US-CU--RI...



Le tre strofe corrispondono alle altrettante sezioni in cui si articola la composizione. Le 'Offerte dimenticate' sono dunque la Croce e l'Eucarestia: la prima è rappresentata nel primo pannello (un lamento irregolare e intensamente cromatico), la seconda nel terzo (una lenta e morbida melodia), mentre al centro si colloca l'evocazione del peccato (una calvalcata selvaggia e sinistra).

Nella musica per il balletto *Daphnis et Chloé* (1909-12), s'intrecciano alcuni aspetti essenziali dell'arte di Ravel: la passione per la danza, l'interesse decadente per mondi lontani nel tempo e nello spazio e la forza evocativa di una scrittura orchestrale prodigiosa. Commissionata da Sergej Diaghilev per i Ballets Russes, la partitura si basa su un soggetto di Michel Fokine liberamente tratto dal romanzo di Longo Sofista *Le avventure pastorali di Dafni e Clori* (II-III secolo), che nell'immaginazione di Ravel diviene una Grecia di sogno, «vicina a quella immaginata e descritta dagli artisti della fine del XVIII secolo». La definizione di «sinfonia coreografica» implica una struttura unitaria, grazie anzitutto a un personale impiego della tecnica del *Leitmotiv*. Dalle musiche del balletto, Ravel trarrà due suite orchestrali di tre pezzi ciascuna rispettivamente nel 1911 e nel 1913. Nella Suite n. 1 al misterioso *Nocturne* iniziale seguono un breve *Interlude* dall'at-

mosfera sospesa e la rude, veemente *Danse guerrière*. Nella Suite n. 2 il celeberrimo *Lever du jour* è la magia sinfonica di un paesaggio sonoro in cui risuonano voci e rumori della natura che si risveglia (con ironica modestia Ravel sosteneva come l'intero episodio non fosse che un accordo di Re maggiore con la sesta aggiunta), *Pantomime* offre una parte molto elaborata per flauto, mentre la *Danse générale* conclude con un baccanale di inebriante e travolgente eccitazione.

Cesare Fertonani

The image shows a musical score for strings and a vocal line. The vocal line is at the top, with lyrics: "SE CO N-DO CHE I LU ME". The string parts are for Violin 1 (P.a. vn. 1), Violin 2 (P.a. vn. 2), Viola (P.a. vl.), and Cello/Double Bass (P.a. vc. 1-2). The score includes dynamic markings like *mp* and *pp*, and a performance instruction *perdendosi* (fading out) for the strings. The time signature is 3/4.

---

## ***L'icône paradoxale (1992/94)*** ***(omaggio a Piero della Francesca)***

*L'icône paradoxale* è un omaggio a Piero della Francesca e alla sua opera 'La Madonna del parto'. Il titolo è preso in prestito da un saggio di Yves Bonnefoy.

La pittura del Quattrocento e in particolare quella di Piero della Francesca ha da sempre esercitato su di me un tale fascino da indurmi a partecipare a numerosi pellegrinaggi tra Arezzo, Monterchi e Borgo San Sepolcro. Fu soltanto nel 1988, alla lettura di una conferenza di Thomas Martone sulla Madonna del parto che mi venne l'idea di comporre un omaggio a Piero della Francesca. Tuttavia, la stesura della partitura non iniziò prima del 1991.

Cristiana e pagana allo stesso tempo, ardente e tranquilla, vergine e dea matriarcale, archetipo della nascita e dell'interrogazione, la Madonna del parto si legge anche allo stesso modo delle matroske, altro archetipo matriarcale.

Al violento gesto degli angeli che spostano la tenda e al tondo del baldacchino in damasco, risponde il gesto delle dita che scostano il vestito e il tondo di quest'ultimo. Si apre uno spazio su uno spazio che si socchiude: l'Infinito è suggerito.

Forse questa mia fascinazione non è che proiezione in quanto la mia musica gioca anch'essa da tempo sulle corrispondenze e la 'mise en abîme' di tempi radicalmente diversi (il tempo delle balene, il tempo degli uomini, il tempo degli uccelli...).

Qui l'orchestra è spazializzata in due volte due ensemble: la grande orchestra divisa in strumenti gravi e acuti e un piccolo ensemble diviso in due gruppi simmetrici che avvolgono le voci umane.

Come materia vocale, ho utilizzato le diverse firme di Piero della Francesca in latino e in italiano, la cui analisi sonografica mi ha offerto una ricchissima materia fatta di consonanti, e qualche brano del suo trattato sulla prospettiva *De prospectiva pingendi*. Fra i primi del genere, questo trattato scritto in italiano del XV secolo al tramonto della vita di Piero, racchiude tutta la modestia di un quaderno artigianale e pedagogico.

«... traccia A poi B, prendi un compasso, misura AB e metti due volte la distanza AB...»: ecco una cosa che assomiglia ben poco a un trattato di estetica.

Nessun volo poetico, nessun seppur modesto manifesto! Eppure tutta la pittura del Rinascimento è in gestazione in questa esultante umiltà.

Da questo trattato ho inoltre memorizzato alcune frasi che mi sono sembrate più vicine al tema della musica: «... chiari et uscuri secondo che i lumi le divariano...». Infine, si intuirà che non ho potuto resistere a utilizzare ciò che nel testo descrive la struttura musicale nell'istante in cui la si percepisce.

Come materia temporale, ho impiegato le proporzioni che stanno alla base della composizione dell'affresco: 3 – 5 – 8 – 12.

Infine, la forma dell'*icône paradoxale* traccia due evoluzioni contrarie, analoghe a due diagonali la cui intersezione costituirebbe la parte mediana dell'opera. Quattro svolgimenti sovrapposti occupano l'intera durata dell'*icône*, ciascuna evolvendo in un tempo proprio:

- Tempo I estremamente compresso: gli strumenti acuti della grande orchestra fanno sentire tutta l'opera compressa in 16 secondi, come un quadro scorto da lontano e del quale non si distingue che una vaga distribuzione di colori e di forme. Questa compressione viene letta a frammenti progressivi e ripetuti.

- Tempo II 'linguistico': le due voci femminili e il piccolo ensemble disegnano una lenta evoluzione dalla vocale alle consonanti, dal colore agli effetti sonori, dal suono tenuto ai ritmi.

- Tempo III dilatato: gli strumenti gravi della grande orchestra articolano al rallentatore il rumore delle consonanti contenute nelle varie firme del Piero.

- Tempo IV estremamente dilatato: al *tutti* della grande orchestra, si espande una lenta punteggiatura spettrale che dall'inizio alla fine dell'*icône* determina i vari campi armonici.

Quando i tempi II e III si incrociano nel punto di intersezione delle diagonali, una rotazione continua e periodica invade l'intero spazio sonoro disponibile. La partitura si chiude su un cumulo dei tempi I, II e IV e una breve coda ne riassume tutta la materia spettrale.

*Gérard Grisey*

Piero della Francesca  
Petrus pictor burgensis  
*De prospectiva pingendi*  
opus Petri de Burgo Sanctissimi Sepulcri

Questo il circulo dentro de l'anello;  
hora taglia li anguli de tutti doi li circuli,  
et averai l'anello proposto.

Quatro circuli avente uno medesimo centro...  
... in dodici parti equali deviso con proportione deminuire.

Hora mena dal puncto  $d$  una linea equidistante  $bc$  la quale sia senza termine,  
poi deuidi la linea  $bc$  per equali in puncto  $p$  et sopra  $p$  tira la perpendicolare et,  
dove sega la linea che se parte dal puncto  $d$  equidistante  $bc$ , fa' puncto  $d$ ;  
poi tira  $p$  equidistante  $bc$  che seghi  $cg$  in puncto  $k$ ,  
poi mena dal puncto  $d$  al puncto  $b$  che deuida  $tk$  in puncto  $d$ ,  
poi tira  $d$  al  $c$  che tagliarà  $tk$  in puncto  $t$ .

Hora per lo circulo  $c$  toglì la quantità da la linea  $t$   
ad due del circulo e poni il piè del sexto [...],  
con l'altro descrivi due et ventidue su la linea  $p$ ;  
cusì fa' de tucto il circulo  $c$  per fine ad dodici,  
cioè uno due, venti due, tre e ventuno, quattro e venti,  
cinque e diciannove, sei e diciotto, sette diciassette, otto sedici,  
nove e quindici, dieci quatuordici, undici e tredici e dodici dodici.

... chiari et uscuri secondo che i lume le divariano.

**Stefan Asbury, direttore**  
(vedi p. 56)

### **Anu Koms, soprano**

Anu Koms è apprezzata per il suo talento musicale e la sua dinamica coloratura vocale. Ha cominciato a studiare musica a Kokkola, Finlandia, dove suonava sia il flauto che il violino nella Ostrobothnian Chamber Orchestra. Uguualmente a suo agio con il repertorio operistico e concertistico, Anu Koms è invitata regolarmente in Europa e negli Stati Uniti. È una versatile concertista e musicista da camera, con un repertorio che va dal Rinascimento alla musica contemporanea. È stata invitata dai più importanti teatri d'opera e sale da concerto del mondo e il suo repertorio include più di 50 ruoli d'opera. George Benjamin, Kaija Saariaho, Esa-Pekka Salonen, Jukka Tiensuu, Jonathan Harvey, James Dillon, Kimmo Hakola e Heinz-Juhani Hofmann sono tra i compositori che hanno scritto musica, opere o brani da concerto, per la sua voce. Ha cantato come solista con numerose importanti orchestre internazionali. Ha recentemente inciso *Being Beateous* e *Echo* di Aarre Merikanto. I suoi recenti impegni operistici includono i ruoli da protagonista in *Lady Sarashina* di Eötvös (Warsowie National Opera), *Schneewittchen* di Holliger e *Donnerstag aus Licht* di Stockhausen (Teatro di Basilea), così come il ruolo del primo presidente della Finlandia, il leggendario Urho Kekkonen, in *Ahti Karjalainen-elämä, Kekkonen ja teot* di Heinz-Juhani Hofmann, recentemente pubblicata in CD. Anu Koms dirige anche un festival operistico nella sua città natale Kokkola, in Finlandia, e ha anche diretto opere come *Der Silbersee* di Kurt Weill.

### **Hesse von den Steinen, mezzosoprano**

Ursula Hesse von den Steinen ha studiato a Berlino e si è perfezionata con Brigitte Fassbaender e Aribert Reimann. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali e internazionali, i suoi primi impegni sono stati a Amburgo, Dresda e alla Komische Oper di Berlino, seguiti da ospitalità al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles presso i teatri d'opera di Anversa e Amsterdam. È stata membro dell'ensemble del Semperoper Dresden fino al 2002 e da allora collabora come solista. Nel 2002 ha debuttato all'Opéra Bastille di Parigi nel ruolo di Anna in *Die sieben Todsünden*. Ha cantato ad Amsterdam, Bonn, Amburgo, al Festival Ruhrtriennale e nei teatri d'opera di Parigi, Napoli, Nantes e Angers. Nel 2006 ha interpretato Orlofsky in *Die Fledermaus* al Glyndebourne Festival. A Norimberga ha interpretato i ruoli di Fricka in *Das Rheingold* e *Die Walküre* e di Eboli in *Don Carlo*. Ha interpretato Venus nel *Tannhäuser* al Nationaltheater Mannheim e Maddalena nel *Rigoletto* a Lille, Clairon nel *Capriccio* di Strauss e Dalila in *Samsón et Dalila* al Teatro dell'Opera di Colonia. Interpretazioni di successo, sono stati, tra gli altri, i ruoli di Jitsuko Honda in *Hanjo* di Hosokawa al Festival Ruhrtriennale e alla Staatsoper Berlin, della Principessa Straniera in *Ružalka* alla Komische Oper di Berlino, della protagonista in *Phaedra* alla Deutsche Oper am Rhein. Ulteriori progetti l'hanno portata all'Aalto Theater di Essen nel ruolo di Mescalina in *Le Grand Macabre*, al Theater Bern nel ruolo di Ortrud in *Lohengrin*. Ha collaborato con London Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Konzerthausorchester di Berlino e Sächsische Staatskapelle di Dresda. Ha lavorato con direttori quali Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Vladimir Fedoseyev, Michael Gielen, Eliahu Inbal, Vladimir Jurowski, Giuseppe Sinopoli, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, James Levine. I prossimi impegni saranno a Parigi, a Tokyo dove interpreta Marie in *Wozzeck*, e al Volksoper di Vienna come protagonista in *Carmen*. Interpretierà Lucy nella prima assoluta dell'opera di Eötvös *Die Tragödie des Teufels* alla Bayerische Staatsoper di Monaco e Fricka in *Die Walküre* a Essen.

### **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. Carlo Maria Giulini guida le prime tournée internazionali; Riccardo Muti, Direttore Principale dal 1987 al 2005, ne promuove la crescita artistica e ne fa un'ospite costante nelle più prestigiose sale da concerto internazionali. Da allora l'orchestra ha instaurato rapporti di collaborazione con i maggiori direttori tra i quali Leonard Bernstein, Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Yuri Temirkanov, Daniel Harding, Daniele Gatti. Dal 2015 Riccardo Chailly ha assunto la carica di direttore principale. Tra le tournée più importanti ricordiamo il debutto negli Stati Uniti con Riccardo Chailly nel 2007, in Cina con Myung-Whun Chung e il ritorno al Musikverein di Vienna con Daniele Gatti nel 2008. Nel 2009 debutta alla Philharmonie di Berlino con Daniel Barenboim e torna a Parigi con Pierre Boulez e Maurizio Pollini. Nel 2010 è in Asia con Semyon Bychkov per l'Expo di Shanghai. Nel 2015 debutta al Concertgebouw di Amsterdam e torna a Sarajevo a venti anni dalla fine del conflitto in Bosnia. Impegnata nella diffusione della musica presso le nuove generazioni, l'orchestra apre alle scuole le prove di tutti i concerti della stagione e con l'iniziativa *Sound, Music!* si rivolge ai bambini delle scuole primarie. È al fianco delle principali istituzioni scientifiche e associazioni di volontariato della città di Milano, per le quali realizza concerti dedicati e il ciclo Prove Aperte. Ogni anno in Piazza Duomo è impegnata nel Concerto per Milano, appuntamento gratuito che vede la partecipazione di oltre 40.000 persone. 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 e Fabio Vacchi. Consistente è la produzione discografica per Decca, Sony ed Emi: in occasione del bicentenario verdiano ha inciso con Riccardo Chailly il CD *Viva Verdi* (Decca). Con Sony ha intrapreso il progetto '900 Italiano, articolato in 3 DVD diretti da Georges Prêtre, Fabio Luisi e Gianandrea Noseda. Decca ha rilasciato il CD con la registrazione dal vivo della Sinfonia n. 9 di Mahler diretta da Daniel Barenboim. Alcuni concerti sono trasmessi da Rai TV e da Radio3. Dal 2012 il progetto *MusicEmotion* porta una selezione di concerti in diretta in alta definizione nelle sale cinematografiche italiane e all'estero. L'attività della Filarmonica della Scala non attinge a fondi pubblici: è sponsorizzata da Allianz e sostenuta da UniCredit, *Main Partner* istituzionale dell'Orchestra.

**Approfondimenti**

---

**mercoledì 12 ottobre 2016**

**ore 18.30**

Institut français Milano  
CinéMagenta63

---

**"Il canto del cielo"**

**Conversazione su Gérard Grisey**

a cura di **Carlo Maria Cella**

con proiezioni video e ascolti



Gérard Grisey. Foto Guy Vivien

---

in collaborazione con

**INSTITUT  
FRANÇAIS**  
MILANO

---

## Il canto del Cielo

Carlo Maria Cella

In *Le Noir de l'Étoile*, brano simbolo del pensiero musicale di Gérard Grisey, l'organico delle sei percussioni attende un messaggio 'del cielo', la pulsazione di una stella pulsar, che viene accolto nel cuore del pezzo e diventa matrice del suo sviluppo ritmico. Quando *Le Noir de l'Étoile* viene concepito, nel 1989-90, il segnale cosmico di Vela non soltanto plasma il tempo interno del brano, ma anche il giorno e l'ora, nell'accessibilità alla rilevazione delle sue onde elettromagnetiche, in cui si sarebbe potuto compiere il rito terreno del concerto. Un concerto con 'pulsar obbligata', annotava Grisey con un sorriso, e una scenografia luminosa pensata a complemento naturale della partitura.

Milano Musica offre al pubblico l'occasione straordinaria di immergere l'esperienza d'ascolto di *Le Noir de l'Étoile* nello spazio d'arte del Pirelli HangarBicocca, vasto eppure denso, in cui per parte loro i *Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer lanciano messaggi visivi che intrattengono con il cielo sguardi solenni e misteriosi. Ma la musica di Grisey non è di natura contemplativa. Nella ricerca continua di una vita breve (la morte lo colse a 52 anni, nel 2016 compirebbe settant'anni), Grisey ha indagato nel profondo lo Spazio e il Tempo, dimensioni in cui la Fisica degli ultimi cento anni – dal 1915 della teoria della Relatività generale al 2016 delle onde gravitazionali, che dell'intuizione di Einstein sono l'inattesa (anche da lui) conferma sperimentale – ha costruito un organismo coerente di studi e osservazioni che hanno modificato la percezione del mondo nel pensiero contemporaneo.

La scienza ci ha fatto capire che il tempo è lento o veloce a seconda di quel che contiene. Nel ciclo *Les Espaces Acoustiques*, concepito fra il 1974 e il 1985, Grisey ha messo a punto gli strumenti linguistici che hanno conferito concretezza e coerenza alla sua indagine su spazio e tempo, mettendoli 'd'accordo'. Principi e metodi sono chiari: «non più comporre con note ma con suoni» – scrive Grisey a commento e introduzione – «suoni non come oggetti fissi e intercambiabili, ma come fasci di energia temporale indicizzata»; «decisivo è non solo agire sul materiale puro, ma anche sullo spazio vuoto, sulla distanza che separa un suono dall'altro». Perché «nella mia musica il suono non può mai essere considerato isolatamente, ma esiste sempre e solo attraverso il filtro della sua storia. Dove va? Da dove viene?». «Suoni come cellule: nascita e morte». Così come le stelle, nella loro danza finale, lanciano segnali di sé che attraversano migliaia di anni luce per giungere a noi come fossero qui e ora.

La musica di Grisey è musica 'in ascolto': di ciò che viene da lontano, di un 'canto del Cielo' che svela realtà invisibili, eppure intuitive, e mette ordine nella gerarchia delle cose. Non celebra riti estatici, va alla ricerca di una nuova consapevolezza dell'uomo. Fedele a un'idea del comporre come organizzazione di forze, non di forme – una consonante e tutto cambia –, Grisey pone in dialogo le grandezze sterminate dei corpi celesti con le piccole oscillazioni della umana percezione, indaga e mette alla prova gli infinitesimali slittamenti della nostra psiche a confronto con nuove scale di misure e di valori. Grisey è un compositore in ascolto, sì, di quella musica 'interiore' che racconta i nostri viaggi terrestri e ci rende più consapevoli di noi e della realtà, senza tralasciare il sempre utile messaggio che rammenta all'uomo la modestia di quel che siamo: un infinitesimale battito di ciglia nel tempo dell'universo.

---

**martedì 8 novembre 2016**

**ore 15.30 e ore 17.30**

Museo del Novecento

---

**Giornata Gentilucci**

ore 15.30  
Sala Conferenze

**Ascolti, visioni, discussioni  
sulla musica di Armando Gentilucci**  
a cura di **Anna Maria Morazzoni** e **Enzo Beacco**

ore 17.30  
Sala Arte Povera

**Milano'808 Ensemble**  
**Kim Su Hyang, soprano**  
**Giovanna Polacco, violino**  
**Lorenzo Pains, clarinetto**  
**Maria Vittoria Jedlowski, chitarra**  
**Elena Pasotti, pianoforte**

**Armando Gentilucci** (1939 – 1989)

*Nel suono I e II* (1979, 9')

per pianoforte

*Frammento* (1989)

per clarinetto in si bemolle

*Una traccia, sommessamente* (1981, 8')

per violino e pianoforte

*Spari la luna* (1985, 9')

per soprano e chitarra

*Selva di pensieri sonanti* (1988, 9')

per clarinetto in si bemolle e pianoforte

*Recitativo e furioso* (1965, 7')

per violino e pianoforte

---

a cura di

**NoMus**

in collaborazione con

  
**MUSEO DEL  
NOVECENTO**

in collaborazione con

Milano Musica

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





Armando Gentilucci  
© Archivio Storico Ricordi

Maddalena Novati

Compositore, scrittore e didatta, Gentilucci nel 1969 assunse la direzione dell'Istituto Musicale 'Achille Peri' di Reggio Emilia che sotto la sua guida divenne in breve tempo un'istituzione-pilota nel campo della didattica musicale. L'originalità del suo approccio consisteva nel coniugare lo studio accademico con la promozione di attività di studio e approfondimento delle tematiche culturali musicali contemporanee.

Ancor oggi possono essere rappresentative le parole di Lorenzo Arruga nel programma di sala del 1965, relativo agli Incontri Musicali con giovani autori, tenuti al Centro Culturale San Fedele, quando scriveva che la personalità artistica di Armando Gentilucci si andava delineando chiaramente fin dai primi brani attraverso «una sobria e sintetica maniera d'adattar temi, incisi, ritmi e timbri attorno ai testi poetici o di condurre il discorso musicale con serrata coerenza. [...] Nei brani del 1965 s'amplia il mondo sonoro, la tecnica di scrittura s'arricchisce; il tessuto musicale diventa animato da bagliori, tensioni, silenzi; nelle liriche la poesia è immersa in una evocazione musicale autonoma. In ogni brano si scorge, al di là delle pagine, il musicista attento a cogliere in immagini la realtà complessa della vita: e c'è posto per la riflessione culturale come per lo slancio di natura, per l'ironia come per una contenuta e sospesa commozione».

Il concerto sarà preceduto da un incontro di studio in Sala Conferenze sempre al Museo del Novecento tenuto da Anna Maria Morazzoni e Enzo Beacco che illustreranno la figura umana e artistica di Gentilucci attraverso le composizioni e gli scritti. Saranno proiettati brani di video che testimoniano l'attività di Gentilucci allo Studio di Fonologia di Milano della Rai assistito da Marino Zuccheri, lo storico tecnico dello studio.

Una piccola esposizione di libri, partiture, locandine, programmi di sala e foto correda l'omaggio al maestro.

---

**mercoledì 9 novembre 2016**  
**ore 18.30**

Castello Sforzesco  
Museo degli Strumenti Musicali  
Sala della Balla

---

Presentazione del volume

**Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti.**  
***Per un sospeso fuoco. Lettere 1950-1969***

a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini  
Il Saggiatore 2016

Conversazione con

**Massimo Cacciari**  
**Carlo Ossola**

Introduzione di

**Luca Formenton**

Al termine della presentazione il pubblico è invitato a una visita guidata a cura di **Maddalena Novati**, allo Studio di Fonologia della Rai di Milano, riallestito presso il Museo degli Strumenti Musicali e in cui Luigi Nono ha lavorato dal 1965 al 1976.

---

in collaborazione con



MUSEO DEGLI  
STRUMENTI MUSICALI

**NoMus**



Un canto a due voci, unisono, sospeso. Un'amicizia intensa, sincera, sempre permeata dal desiderio della ricerca e del confronto. Queste le testimonianze che soprattutto emergono dal carteggio tra Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Una corrispondenza durata quasi vent'anni, dal 1950 al 1969, nata dal sogno di un giovane prodigio della scena musicale di conoscere il grande poeta, e diventata fin da subito l'occasione di un lungo e a tratti pervasivo rapporto. Due spiriti affini, con personalità e vocazioni artistiche diverse, che avvertono la medesima urgenza: il raggiungimento dell'opera inaudita, della forma capace di manifestare appieno la coscienza creativa. Un sentire comune che vibra di lettera in lettera, e che porta a un confronto assiduo tra i due per la realizzazione di un nuovo teatro musicale, mentre Nono traspone i 'Cori di Didone' ungarettiani, momento cruciale della corrispondenza. Accanto, e tutt'intorno, una profusione di incoraggiamenti, di plausi, di appuntamenti riusciti o mancati a causa delle vite private che premono, inesorabilmente, trascinandosi senza tregua gioie e dolori, successi e apprensioni familiari, che entrambi non esitano a condividere con l'altro. *Per un sospeso fuoco* guida il lettore in questo percorso, sviscerando il tessuto epistolare in ogni sua fibra, interrogandone la carta, lo spessore, le correzioni, e ricostruendo, passo dopo passo, il macrocosmo collettivo e individuale all'interno del quale queste lettere si rincorrono.

---

**lunedì 14 novembre 2016**

**ore 19**

Auditorium Lattuada

---

**Cammini. Pensando un altro suono**

Conversazione con **Hugues Dufourt** e **Angelo Orcalli**  
attorno al volume *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*  
di Hugues Dufourt (Éditions Delatour France, 2014)

**mdi ensemble** interpreta

**Hugues Dufourt** (1943)

*An Schwager Kronos* (1994, 13') per pianoforte

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Anubis-Nout* (1983, 12') due pezzi per clarinetto contrabbasso in si bemolle

**Horatio Radulescu** (1942–2008)

*Das Andere* (1983, 18') per viola sola

**Franck Bedrossian** (1971)

*L'usage de la parole* (1999, 7') per clarinetto, violoncello e pianoforte

La musica spettrale è un'importante corrente artistica che nell'ultimo quarto del XX secolo ha innovato le concezioni della musica colta. Eppure, una molteplicità di letture ha finito per offuscarne la comprensione.

Questo volume apre a un duplice approccio: un'analisi della nuova estetica musicale ricollocata nel suo contesto storico generale, e la messa in rilievo di un tipo di pensiero che fu indissolubilmente tecnico e filosofico. Concedendosi alcune incursioni nell'ambito sociologico e politico, si connette principalmente al dibattito che da più di mezzo secolo si agita fra musica e scienza. La musica spettrale fu una conquista sull'arte del proprio tempo. Contro la propria epoca, questa dottrina sostiene che la creazione musicale non consiste nel pensare scientificamente, proprio mentre il suo universo concettuale va sempre maggiormente compenetrandosi alle scienze. Per la musica spettrale il tempo musicale non è progressione cumulativa, e nemmeno il vuoto medium di una successione di peripezie. Il tempo è la forma di un processo. Così la musica spettrale è l'arte di un divenire necessario, innovativo, teso verso il compimento di un fine.

Dalla prefazione di *La musique spectrale. Une révolution épistémologique* di Hugues Dufourt.

---

in collaborazione con



nell'ambito della residenza 2015/17  
di mdi ensemble a Milano Musica

---

**domenica 20 novembre 2016**

**ore 17**

Pirelli HangarBicocca

---

***Costruire con la Musica***

**PYO – Pasquinelli Young Orchestra**

**Carlo Taffuri, direttore**

Laboratorio di giovani strumentisti su

**Gérard Grisey** (1946–1998)

*Manifestations* (1976, 17') per orchestra di principianti

... per scappare dalla televisione

... per trovare il silenzio

... per conquistare un parco giochi

---

in coproduzione con

onlus  
**SONG**  
ASSOCIAZIONE

nell'ambito della "Quarta Settimana  
del Sistema in Lombardia"  
e del progetto di raccolta di strumenti  
*Costruire con la Musica*

in collaborazione con

**Pirelli HangarBicocca**

---

Carlo Taffuri

Musica contemporanea per orchestra giovanile? Interessante... musica scritta a fine secolo scorso per un'orchestra di debuttanti (così scrive Grisey nelle sue note)... sarà difficile?! Ma il pubblico come reagirà? Darà soddisfazione ai giovani musicisti suonare questa musica che ha canoni interpretativi così lontani (ma nello stesso tempo così vicini) rispetto alla musica barocca, per antonomasia la musica più didattica per i giovani musicisti? Quando mi è stato proposto il progetto Grisey ho subito pensato che, partecipandovi, l'orchestra PYO (ragazzi tra 8 e 14 anni del Sistema in Lombardia) sarebbe cresciuta tantissimo e che i giovani musicisti avrebbero vissuto un'esperienza speciale, formativa e unica nel suo genere. Analizzando le tre partiture di *Manifestations* appare subito evidente che la divisione in piccoli ensemble susciterà temi di studio interessanti perché facilmente accostabili per esempio ai cori battenti di Gabrieli nella Venezia cinque-seicentesca. La disposizione del complesso musicale (che lo stesso Grisey suggerisce) è circolare o semicircolare a seconda del brano: già questo favorisce una comunicazione musicale diversa dal solito. Anche la combinazione degli strumenti è classica, ma non troppo... se consideriamo che alcuni musicisti sono in scena e devono realizzare effetti particolari, per esempio 'suonare' con un palloncino ad aria. Credo che tutti i ragazzi debbano conoscere diverse scritture musicali per ampliare il loro bagaglio musicale, solo così potranno capire meglio cosa realmente è più congeniale a loro. Il concerto avrà una doppia esecuzione di *Manifestations*: una in apertura e l'altra in conclusione del concerto dopo un'analisi del brano e del percorso di studio che l'orchestra ha realizzato nella preparazione. A cinque anni dal debutto di FuturOrchestra, che ha inaugurato la collaborazione tra il Sistema in Lombardia e Milano Musica, in occasione della prima campagna *Costruire con la musica* in partnership con Music Fund, siamo particolarmente lieti per questa occasione di festeggiare i traguardi della PYO affrontando nuove gioiose sfide aperte all'attualità.

---

#### Carlo Taffuri

Musicista e didatta, Carlo Taffuri si diploma in violino. Frequenta masterclass con strumentisti di livello internazionale e suona in vari ensemble strumentali in Italia e all'estero con interessanti cooperazioni artistiche lungo il percorso. Parallelamente studia direzione d'orchestra specializzandosi successivamente nell'attività giovanile. Dal 2004 è presidente dall'Associazione

ImmaginArte con cui fonda le orchestre giovanili 'I Piccoli Musicisti Estensi' e 'UKOM - United Kids of Music' con la volontà e lo spirito di unire bambini in gemellaggi musicali internazionali (Roma, Milano, Venezia, Lugano, Parigi, Londra, New York, San Pietroburgo e Mosca). Ha inoltre al suo attivo la partecipazione a diverse realtà a livello internazionale come direttore d'orchestra e

preparatore degli archi: Parigi, Londra, Oslo, Galway (Irlanda), Vienna, Gerusalemme, Istanbul, Panama City, Luanda (Angola), São Paulo (Brasile), Miami, New York e Toronto. Dal 2011 è coinvolto nel progetto del Sistema in Lombardia come coordinatore musicale dell'orchestra PYO - Pasquinelli Young Orchestra e dei Nuclei Sperimentali e dal 2015 collabora con Superar Suisse.

#### Pasquinelli Young Orchestra

Dedicata ai bambini dagli 8 ai 14 anni, la PYO - Pasquinelli Young Orchestra, ha esordito nel giugno 2013 nella Basilica di San Marco a Milano. Il complesso strumentale, che alterna organici di soli archi a quelli sinfonici, è intitolato al Maestro Francesco Pasquinelli, musicista e imprenditore scomparso nel 2011, in segno di riconoscenza verso la Fondazione Pasquinelli, primo partner del Sistema in Lombardia. Esegue musiche tratte dal repertorio classico e popolare, scelte per la loro particolare affinità al

cammino e alla crescita dei musicisti in erba. Sono ormai diversi i concerti della PYO in questi anni, specialmente in Lombardia, a Cremona, Robecco, Arcisate, e più volte al Teatro Dal Verme e nella Sala Verdi del Conservatorio di Milano. È stata inoltre presente nella rassegna 'Un Vivaio musicale per Expo' con serate a Busto Arsizio e Mantova e ha suonato con i complessi di Superar Suisse al LAC di Lugano. Nel 2015 ha realizzato concerti e gemellaggi con i ragazzi di Sistema England e dell'orchestra

Kaposoka (Angola) e con quelli del Sistema Canada a Toronto. Alcuni componenti hanno partecipato al 'Side By Side' organizzato da El Sistema Sweden a Göteborg. Principale obiettivo della PYO è quello di dare esperienza ai bambini provenienti dai Nuclei, divenendo così una realtà di crescita per centinaia di piccoli musicisti che si accostano alla musica in vari modi: educativo, emotivo e professionale. Sin dall'avvio, il coordinatore musicale è Carlo Taffuri.

---

## Indice

- 14 *25° Festival di Milano Musica*  
di Cecilia Balestra
- 16 *Nota su Gérard Grisey*  
di Marco Mazzolini
- 19 **Programma generale**
- 33 *La bellezza dell'invisibile*  
di Angelo Orcalli
- 47 **Concerto n. 1**  
Testo di Paolo Petazzi
- 53 **Concerto n. 2**  
Testo di Gérard Grisey
- 59 **Concerto n. 3**  
Testo di Luigi Manfrin
- 65 **Concerti n. 4 e n. 5**  
Testo di Luigi Manfrin
- 71 **Concerto n. 6**  
Testo a cura di San Fedele Musica
- 75 **Concerto n. 7**  
Testi di Giorgio Netti, Marcus Weiss
- 79 **Spettacolo n. 8**  
Testi di Alessandro Solbiati, Sonia Grandis  
Libretto di *Alfred, Alfred*
- 85 **Concerto n. 9**  
Testi di Luigi Manfrin, Gérard Grisey
- 93 **Concerto n. 10**  
Testi di Ingrid Pustijanac, Gérard Grisey
- 99 **Concerto n. 11**  
Testi di Luigi Manfrin, Maurizio Azzan,  
Simone Movio, Turgut Erçetin, Esaias Järnegard
- 105 **Concerto n. 12**  
Testo di Cesare Fertonani
- 109 **Concerti n. 14 e n. 16**  
Testo di Gérard Grisey
- 115 **Concerto n. 13**  
Testo di Paolo Gorini
- 119 **Concerto n. 15**  
Testo di Mauro Bonifacio
- 125 **Concerto n. 17**  
Testo di Hugues Dufourt
- 129 **Concerti n. 18 e n. 19**  
Testi di Ingrid Pustijanac, Gérard Grisey
- 135 **Concerto n. 20**  
Testi di Cesare Fertonani, Gérard Grisey
- 141 **Approfondimenti**  
Testi di Carlo Maria Cella, Maddalena Novati, Carlo Taffuri

Le fotografie alle pagine 13, 32, 34, 61, 64, 87  
sono tratte dal volume  
Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*,  
Éditions MF, Parigi 2008,  
e pubblicate per gentile concessione dell'Editore.  
Si ringraziano Raphaël Grisey, Anne-Marie Réby,  
Guy Lelong, Fondation Paul Sacher, Conservatoire nationale  
supérieur de musique et de danse de Paris e Éditions MF.

Le traduzioni dei testi di Gérard Grisey  
sono di Dominique Morge e Vincenzo Marelli  
e sono tratte dal volume monografico dedicato  
a Gérard Grisey de 'I Quaderni della Civica Scuola di Musica'  
Rivista quadrimestrale. Anno 15 n.27, Milano 2000.

### **Edizioni del Teatro alla Scala**

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Direttore editoriale

*Franco Pulcini*

Il volume *Gérard Grisey, Intonare la luce*

è a cura di

*Cecilia Balestra*

*Delia De Matteis*

*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 2016  
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2016, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)





# DA 25 ANNI ABBIAMO UN'IDEA CHIARA DI CHI È UN *filantropo*



Dal 1991 affianchiamo le organizzazioni nonprofit nella realizzazione di progetti nell'interesse di tutti, per l'ambiente, l'arte e la cultura, la ricerca scientifica e il sociale.

**Vuol dire filantropia.**  
#confondazionecariplo



**E tu lo sai chi è un filantropo?**  
scopri lo su [www.fondazionecariplo.it](http://www.fondazionecariplo.it)



# I diritti d'autore fanno girare il mondo della creatività

Durante tutto l'anno, la Sacem gioca un ruolo fondamentale e :

- ◉ **contribuisce alla creazione**, produzione e trasmissione di nuove opere,
- ◉ **supporta gli artisti** grazie alla sua politica di programmazione e azione culturale,
- ◉ **favorisce e promuove la diversità e vitalità** artistica e sostiene le organizzazioni o iniziative che ne incoraggiano la diffusione.



SAISON  
ARTISTIQUE  
DE L'INSTITUT  
FRANÇAIS  
D'ITALIE

LA  
FRANCI  
in  
SCENA

INSTITUT  
FRANÇAIS  
ITALIA

07 MAGGIO 15 NOVEMBRE 2016

Un'operazione



INSTITUT  
FRANÇAIS  
ITALIA

Con il sostegno

INSTITUT  
FRANÇAIS



Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union

nume  
o  
viliati  
FONDAZIONE  
SERGIO CRISTOFANO  
PER LA COSECONSA  
CONTEMPORANEA

sacem F  
FONDAZIONE  
SERGIO CRISTOFANO  
PER LA COSECONSA  
CONTEMPORANEA



Main Partner



# A tribute to light

Elliott Erwitt, 2015



artemide.com

Herzog & de Meuron: Unterlinden

**Artemide**<sup>®</sup>

# Kishio Suga *Situations*

30 settembre 2016 – 29 gennaio 2017  
a cura di Yuko Hasegawa e Vicente Todolí

Opening 29 settembre 2016, ore 19

**Pirelli HangarBicocca**

Via Chiese 2, Milano  
[hangarbicocca.org](http://hangarbicocca.org)

giovedì–domenica 10–22

INGRESSO GRATUITO

Kishio Suga, *Soft Concrete*, 1970/2012. Photo: Joshua White. The Kachelsky Collection and the Dallas Museum of Art through the TWC x TWC for AIDS and Art Fund. Courtesy of the artist and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo



FILARMONICA DELLA SCALA

STAGIONE DI CONCERTI 2016/2017

TEATRO ALLA SCALA

Lunedì 7 novembre 2016  
*Inaugurazione*  
 Daniel Barenboim  
 Martha Argerich, pianoforte  
 Beethoven | Bruckner

Lunedì 9 gennaio 2017  
 Andrés Orozco-Estrada  
 Patricia Kopatchinskaja, violino  
 Kodály | Ligeti | Dvořák

Lunedì 30 gennaio 2017  
 Riccardo Chailly  
 Beatrice Rana, pianoforte  
 Šostakovič | Boccadoro

Lunedì 6 febbraio 2017  
 Valery Gergiev  
 Vincitore Concorso Čajkovskij  
 Musorgskij – Ravel

Lunedì 20 febbraio 2017  
 Fabio Luisi  
 Alessandro Taverna, pianoforte  
 R. Strauss | Liszt

Lunedì 6 marzo 2017  
 Riccardo Chailly  
 Maurizio Pollini, pianoforte  
 Beethoven

Lunedì 10 aprile 2017  
 Daniele Gatti  
 J. Strauss | Hindemith | Berlioz

Lunedì 8 maggio 2017  
 Peter Eötvös  
 Kurtág | Eötvös | Bartók

Lunedì 15 maggio 2017  
*Orchestra ospite*  
 Swedish Radio Symphony Orchestra  
 Daniel Harding  
 Joshua Bell, violino  
 Dvořák | Chausson | Ravel | Brahms

Lunedì 22 maggio 2017  
 Myung-Whun Chung  
 Mario Brunello, violoncello  
 Dvořák | Beethoven

**Concerto straordinario  
 Fuori abbonamento**

Domenica 17 settembre 2017  
 Spira mirabilis  
 Beethoven

MAIN PARTNER





# Chiudete la settimana con una sinfonia di emozioni.

LA GRANDE MUSICA SINFONICA SU CLASSICA HD  
DOMENICA ORE 21.10

**CLASSICA HD.** MUSICA PER I TUOI OCCHI.



CLASSICA HD

Solo su

**sky**

Canale  
**138**

[www.mondoclassica.it](http://www.mondoclassica.it)



*Massimiliano Locatelli was searching for a new home for his Milan-based architecture firm when he came upon a glorious 16th-century church-and an inspired design solution for modernizing the space.*

THE WALL STREET JOURNAL, MARCH 2015

**CLS**

ARCHITETTI

[www.clsarchitetti.com](http://www.clsarchitetti.com)



Les espaces acoustiques (1974/1983)

Prologue (1976)

Périodes (1974)

Partiels (1975)

Modulations (1976/77)

Transitoires (1980/81)

Epilogue (1985)

# Gérard Grisey

• Quatre chants pour franchir le seuil (1998)

Charme (1969)

Stèle (1995)

Anubis-nout (1983)

Jour, contre jour (1979)

Le Noir de l'Étoile (1989/90)

Anubis et nout (1983)

Licône paradoxale (1992/94)

Manifestations (1976)

Franco Donatoni

Luca Francesconi

Armando Gentilucci

Marco Stroppa



# 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://facebook.com/www.zero.eu)



segui su  
twitter  
[@zero\\_eu](https://twitter.com/zero_eu)



segui su  
instagram  
[@zero\\_eu](https://instagram.com/zero_eu)

**#divertirsiègiusto**

# 25° FESTIVAL DI MILANO MUSICA

## PERCORSI DI MUSICA D'OGGI 2016



**Ivan Fedele**  
*Ritrovati (Suite francese VI)*  
per viola  
Chiesa di San Paolo Converso  
domenica 16 ottobre

**Jean-Luc Hervé**  
*Intérieur rouge*  
per cinque strumenti  
Auditorium San Fedele  
venerdì 4 novembre

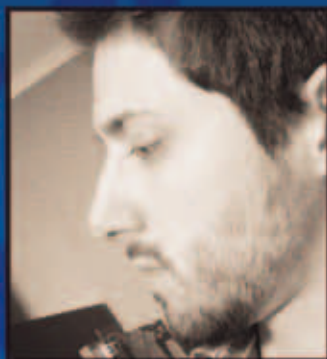


per due pianoforti preparati  
e due percussionisti  
Pirelli HangarBicocca  
domenica 13 novembre



**Luigi Manfrin**  
*Crystal Flows... Embodying B(l)ackness*  
per ensemble amplificato  
Teatro Elfo Puccini  
domenica 6 novembre

**Maurizio Azzan**  
*Wasteland... Almost a Landscape*  
per violino e viola concertanti  
e ensemble amplificato  
Teatro Elfo Puccini  
domenica 6 novembre



**Gabriele Cosmi**  
*Kic*  
per quartetto di sax  
Civico Planetario Ulrico Hoepli  
sabato 19 novembre



# PROGETTO MUSICA

11ª EDIZIONE  
MAGGIO 2017

---

IN COLLABORAZIONE CON  
IRCAM - CENTRE POMPIDOU

GEORGES APERGHIS  
DANS LE MUR  
*per pianoforte ed elettronica*

GIULIA LORUSSO  
NUOVA COMMISSIONE  
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE  
*per pianoforte ed elettronica*

EMANUELE PALUMBO  
NUOVA COMMISSIONE  
FONDAZIONE SPINOLA BANNA PER L'ARTE  
*per pianoforte ed elettronica*

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
SONATA OP. 111  
*per pianoforte*

MARIANGELA VACATELLO  
PIANOFORTE

IRCAM - CENTRE POMPIDOU  
REALIZZAZIONE INFORMATICA MUSICALE



FONDAZIONE SPINOLA  
BANNA PER L'ARTE

# Amadeus

[www.amadeusonline.net/abbonamento](http://www.amadeusonline.net/abbonamento)

un'emozione  
da leggere  
e ascoltare





if  
you  
think  
the show  
think  
italiafestival  
since  
1987

[italiafestival.it](http://italiafestival.it)

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



Associazione Italiafestival



**Milano Musica**  
proud supporter of



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.

[info@musicfund.eu](mailto:info@musicfund.eu)  
[costruireconlamusica@milanomusica.org](mailto:costruireconlamusica@milanomusica.org)

**MILANO MUSICA**  
ASSOCIAZIONE TERAPIA MUSICALE UNIVERSITARIA



C.N.A. Impresensibile  
Associazione di Promozione Sociale



VALLE DELL'ACATE  
Vini di Sicilia

# 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](http://www.valledellacate.it) • [info@valledellacate.it](mailto:info@valledellacate.it)

[S](#) [valle.dellacate](#) [f](#) [pages/Valle-dellAcate](#) [t](#) [VdaWinery](#)