30° FESTIVAL MILANO MUSICA

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI

15-31 MAGGIO | 6 LUGLIO
22 SETTEMBRE
15 OTTOBRE-26 NOVEMBRE
2021

D'UN COMUNE SENTIRE

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

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

GALLERIE D'ITALIA
PIAZZA SCALA
MILANO

Concediti un viaggio nell'arte.

Gallerie d'Italia - Piazza Scala, Milano

Le Gallerie d'Italia - Piazza Scala di Milano ti propongono due itinerari unici:
DA CANOVA A BOCCIONI, un percorso che attraversa un intero secolo di storia dell'arte, con capolavori dell'Ottocento dalle collezioni di Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo.
CANTIERE DEL '900, un progetto dedicato alla valorizzazione della collezione di opere del XX e XXI secolo di Intesa Sanpaolo.

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

gallerieditalia.com

INTESA SANPAOLO

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

30° Festival Milano Musica

15-31 maggio | 6 luglio
22 settembre
15 ottobre – 26 novembre
2021

D'UN COMUNE SENTIRE

Concerti sinfonici e cameristici
musica elettronica e video
teatro musicale

Teatro alla Scala
Auditorium San Fedele
BASE Milano
Conservatorio G. Verdi
MEET Digital Culture Center
Piccolo Teatro Studio Melato
Pirelli HangarBicocca
Santeria Toscana 31
Teatro Elfo Puccini

8 prime esecuzioni assolute e 10 prime in Italia
incluse 3 commissioni e 4 co-commissioni
di Milano Musica

Georges Aperghis
Daniel D'Adamo
Franco Donatoni
Ivan Fedele
Francesco Filidei
Matteo Franceschini
Georg Friedrich Haas
Evan Johnson
Helmut Lachenmann
Giacomo Manzoni
Misato Mochizuki
Vittorio Montalti
Giorgio Netti
Daniele Roccato
Rebecca Saunders
Francesca Verunelli

sponsor istituzionale

INTESA SANPAOLO

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

Rai Radio 3

Il 30° Festival Milano Musica è realizzato da

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

in collaborazione con

TEATRO ALLA SCALA

con il sostegno di

MINISTERO DELLA CULTURA

Regione Lombardia

Comune di Milano

sponsor istituzionale

INTESA SANPAOLO

Fondazione CARIPLO

ernst von siemens musikstiftung

AMBASSADE DE FRANCE EN ITALIE
Liberté
Égalité
Fraternité

INSTITUT FRANÇAIS

nuovi mecenati
FONDAZIONE FRANCO - ITALIANA PER LA CREAZIONE CONTEMPORANEA

Fondazione Spinola

RICORDI

in collaborazione con

Rai Orchestra

laVerdi ORCHESTRA SINFONICA di Milano

La Francia in Scena

Pirelli HangarBicocca

Conservatorio diMilano

Fondazione Claudio Abbado

ARCHIVIO LUIGI NONO LN FONDAZIONE ONLUS

Paul Sacher Stiftung

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

MEET DIGITAL CULTURE CENTER | Fondazione CARIPLO

ircam Centre Pompidou

PICCOLO TEATRO DI MILANO · TEATRO D'EUROPA

sfm | San Fedele Musica

TEATRO elfo puccini

LA SANTERIA

BASE

mdi ENSEMBLE

adesso music

SONG SISTEMA LOMBARDIA

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

AMICI MILANO MUSICA

media partner

Rai Radio 3

ZERO

CLASSICA HD SKY canale 136

partner tecnico

TOCQ HOTEL MILANO

audio sistemi – Milano

Il Festival Milano Musica è

soggetto di rilevanza regionale

Regione Lombardia

partner di

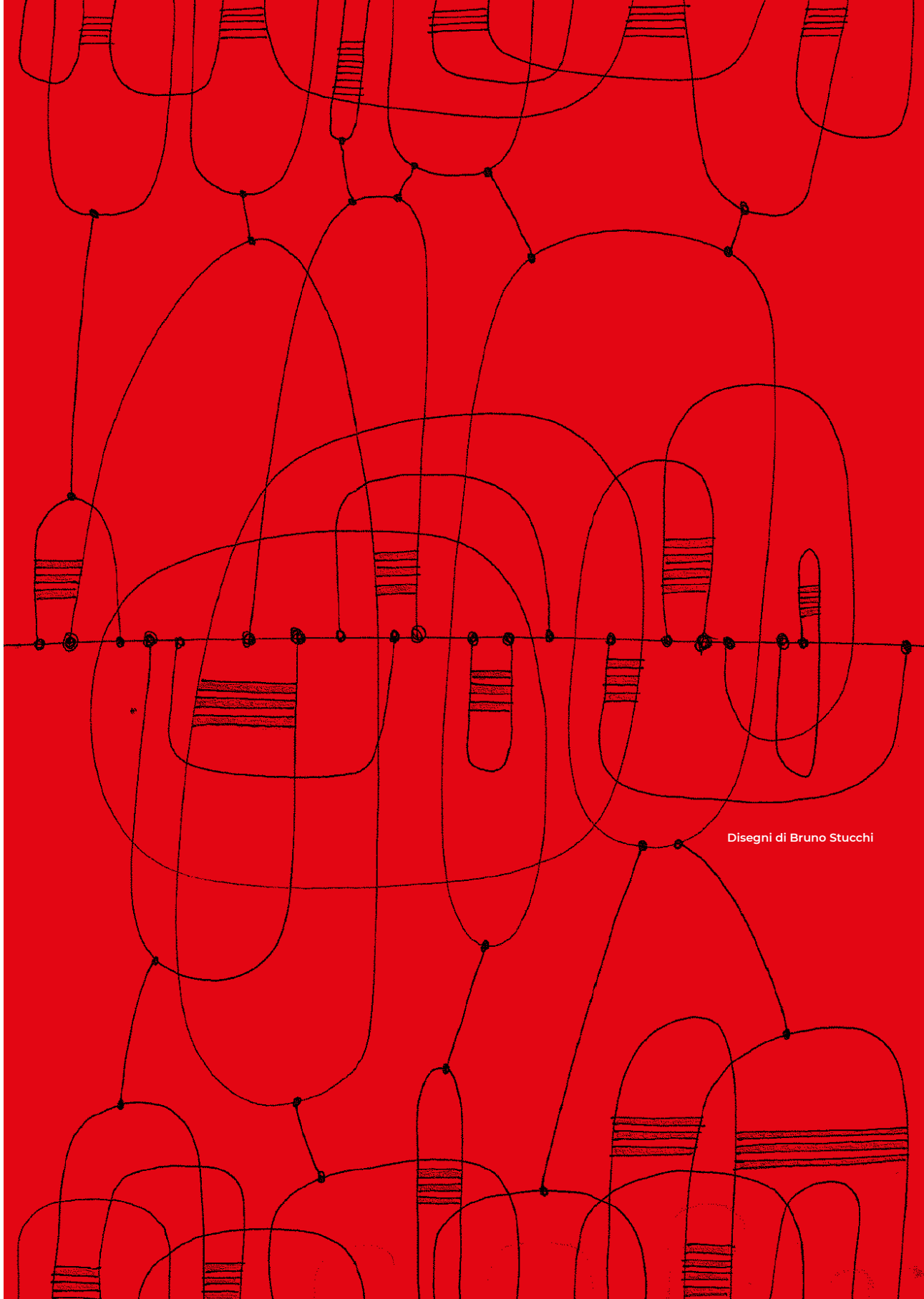
CENTRO DI RESIDENZA ARTISTICA DELLA LOMBARDIA
INTERCETTAZIONI
Un progetto di Circuito CLAPS, Industria Scenica, Milano Musica, Teatro delle Moire e ZONA K, con il contributo di Regione Lombardia, MiC e Fondazione Cariplo.

membro di

italiafestival

riconosciuto da

REMARKABLE ARTS FESTIVAL
EUROPE FOR FESTIVALS
FESTIVALS FOR EUROPE
EFFE LABEL 2019-2020



Disegni di Bruno Stucchi

Milano Musica
Associazione per la musica contemporanea
fondata da Luciana Pestalozza

Soci fondatori

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

Soci onorari

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Dominique Meyer
Sovrintendente
e Direttore artistico
del Teatro alla Scala

Enrico Motta
Direttore RAI Centro
di Produzione di Milano

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

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

Consiglio direttivo

Rosellina Archinto
Presidente

Mimma Guastoni
Vicepresidente

Paolo Martelli
Vicepresidente

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

Direttore
Cecilia Balestra

Consulente Artistico
Marco Mazzolini

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

Capo Ufficio Stampa
del Teatro alla Scala
Paolo Besana

Responsabile comunicazione
Marco Ferullo

Comunicazione e promozione
Elisa Lemma
Maria Celeste Bergamin

Educational
Giuseppe Califano

Organizzazione e produzione
Massimiliano Maccabruni
Iolanda Tambellini

Amministrazione e sviluppo
Stella Crapanzano
Lorenzo Guajana

Biglietteria e
relazioni con il pubblico
Lorenzo Guajana

Amici di Milano Musica

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

Presidente
Giovanni Iudica

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

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

Soci sostenitori

Luisa Acerbi
Marzio Giuseppe Armanini
Alighiera Azzini
Maria Baccalini
Cecilia Balestra
Francesco Barcella
Anna Carla Bassetti
Giovanni Battistini
Corrado Bonacasa
Laura Bosio
Riccardo Brambilla
Patrizia Brighi
Giovanni Carosotti
Guido Casati
Ruggero Cassata
Anna Crespi
Clara Dell'Acqua
Enrica De Pirro
Luisa Donzelli
Monica Errico
Silvia Facchini
Giuseppe Faina
Alberto Ferré
Letizia Ferré
Aldo Fiacco
Fondazione
Antonio Carlo Monzino
Alessio Fornasetti
Angela Gennaro
Laura Giannelli
Tullia Gianoncelli
Lorenzo Giubileo
Giovanni Iudica
Lorenza Sibilia Iudica
Gaetana Jacono
Enrico Lainati
Paolo Lazzati
Giovanna Le Cardinal
Maria Majno
Margherita Majno
Fabio Malcovati
Marilù Martelli
Paolo Martelli
Maria Elisabetta
Meneghello
Annarosa Meoni
Renato Meregalli
Chiara Merzagora
Valerio Miotti
Anna Rachele Nardella
Markus Ophälders
Furio Pace
Marco Pace
Matteo Pace Sargenti
Nicola Pace
Maurizio Pedoja
Carlo Penzo
Lia Penzo
Giulio Pestalozza
Fabio Pineider
Francesca Pola
Giuseppe Polimeni
Anna Maria Ausilia Rastelli
Luigi Riboldi
Antonio Luigi Roberto
Franca Sacchi
Daria Salvo
Ilia Semeia
Luciano Severini
Orsola Ricciardi Spinola
Gianluca Spinola
Maria Desirée Tinelli
di Gorla
Franca Vannotti
Mario Varaldo

Soci ordinari

Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Annie Alemani
Mario Amonte
Giovanna Arienti
Maria Luisa Arienti
Marco Barzacchi
Roberta Beltrame
Barbara Bianchini
Andrea Biglia
Romano Boccolari
Franco Bulega
Sergio Canapini
Candida Caprile
Eliana Carbone
Alfredo Cristanini
Maria Isabella De Carli
Andrea Dell'Oro
Anna Fabbris
Daniela Ferrari
Paola Forti
Giuseppe Genazzini
Elisa Guagenti
Mara Gualdoni
Ermanno Guarneri
Gabriele Guarneri
Donatella Gulli
Valentina Sophie Kaufman
Valeria Lapi Marmo
Gianpiero Lauriola
Maria Fortunata Lo Moro
Alberto Maffi
Irene Maffi
Tiziana Magliocchetti
Beatrice Marangoni
Massimo Marchi
Alessandro Melchiorre
Franco Merlo
Ines Mosconi
Antonino Motta
Anna Munarin
Guadagnino
Piergiorgio Nicolazzini
Stefano Pacifici
Annamaria Piazza
Elena Plebani
Giuseppe Prato
Francesco Procopio
Annibale Rebaudengo
Paolo Rota
Marialuisa Sangalli
Simonetta Sapegno
Renata Sarfati
Maria Teresa Sassone
Marisa Semprini
Marina Vaccarini
Ivano Vassena
Itala Vivan
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbinati

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Come commissionare nuove opere e usufruire dell'Art Bonus

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

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

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

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

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

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

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

Fondo per la Nuova Musica

dedicato a Luciana Abbado Pestalozza

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

Luisa Acerbi
Giovanni Battistini
Barbara Bianchini
Alfred Brendel
Sergio Canapini
Gianluca Capuano
Luca Francesconi
Maria Majno
Laura e Paolo Martelli
Maurizio Pollini
Antonio Luigi Roberto
Orsola Ricciardi Spinola
Daria Tinelli di Gorla
Desi Tinelli di Gorla
Bianca Maria Zedda

Albo d'oro dei Caminantes

In seguito alla sospensione dei concerti decisa con il DPCM 24 ottobre 2020, oltre 260 soci, abbonati e spettatori del 29° Festival Milano Musica *Caminantes* hanno rinunciato a ricevere il rimborso per biglietti e abbonamenti non usufruiti e hanno donato tale somma a Milano Musica per il sostegno degli artisti.

Alan Abd El Monim
Luisa Acerbi
Giovanna Agostoni
Carlo Ajmar
Laura Ajmar
Cristina Allera Longo
Fabrizio Amoretti
Tracy Anderson
Roberto Andreoni
Stefano Antonelli
Rita Antonioli
Flavio Antonio Ardemani
Adriana Armaroli
Rossella Bader
Simona Baffi
Adriano Balestra
Maria Pia Balestri
Natalina Bandera
Dina Bara
Marco Barzacchi
Anna Carla Bassetti
Giovanni Battistini
Alessandro Beccaria
Andrea Bechi
Ornella Belluschi
Roberta Beltrame
Francesco Bernardelli
Paolo Bertolotti
Alba Bianchini
Barbara Bianchini
Tito Boeri
Silvia Boeri
Chiara Bonanomi
Alessandro Bono
Fausto Borgonovo
Roberto Borin
Riccardo Brambilla
Patrizia Brighi
Chiara Brocanelli
Andrea Butera
Gianpiero Cabrini
Loredana Caglioni
Laura Caimi
Francesca Calciolari
Caterina Calderoni
Marco Calini
Riccardo Cancelli
Vincenzo Mauro Cannizzo
Alberto Cannonieri
Piero Cantoni
Corinna Cappa
Claudio Capretti
Alessandro Carnelli
Giovanni Carosotti
Alberto Caruso
Guido Casati
Silvia Castagnozzi
Massimo Castellani
Mariachiara Castiglioni
Gabriella Catellani Lusetti
Emilio Cattaneo
Carlo Mario Centemeri
Roberto Ceppi
Luca Cerruti
Niccolò Chiaramonti
Adina Cifoletti
Norberto Compagnoni
Marco Cortinovis
Valerio Ercole Dallosta
Micaela Daqua
Maria Isabella De Carli
Alessandro De Leo
Errica De Pirro
Andrea Dell'Oro
Maria Pia Di Matteo
Andrea Di Vincenzo
Maurizio Disoteo
Fabrizio Doretto
Ettore Drago
Enrico Duranti
Monica Errico
Anna Fabbris
Silvia Facchini
Laura Faoro
Andrea Fermi
Daniela Ferrari
Donata Ferrari
Carmen Fizzarotti
Francesco Fogliato
Alessio Fornasetti
Erich Fortuni
Adelio Fusè
Lucia Galindo Pacheco
Federica Galli
Annalisa Galli
Maria Chiara Gariboldi
Marco Garzetti
Franca Garzotto
Samuele Gatti
Hannah Gauntlett
Giuseppe Gavazza
Giulio Genga
Daniela Gentilucci
Giacomo Gervasini
Carlo Ghezzi
Silvana Ghezzi
Laura Giannelli
Tullia Gianoncelli
Eleonora Giovannini
Angela Giuberti
Lorenzo Giubileo
Donatella Giudici
Carlo Goldstein
Giovanni Gonano
Alice Guagliumi
Ermanno Guarneri
Gabriele Guarneri
Marcello Gustapane
Alessio Iacomini
Marina Ingenito
Yuko Ito
Oki Izumi
Valentina Kaufman
Lilia Patrizia Kostoris
Sergio Lanza
Maria Giustina Lavarda
Paolo Lazzati
Francesco Leprino
Federica Liguori
Georgia Lioliou
Lia Lonardi
Franca Lucarelli
Silvia Luraghi
Paolo Macchi
Fabio Maestri
Dario Maggi
Olga Maggio Ormezowsky
Selma Maggioni
Tiziana Magliocchetti
Elisabetta Mainardi
Giulio Mainoldi
Fabio Malagutti
Francesca Malchiodi
Eleonora Mambrini Ravasi
Gabriele Manca
Carlo Mandelli
Véronique Mangini
Michela Marcianò
Luciano Vittorio Margorani
Andrea Mariani
Lucia Mauro
Alessandro Mazzacane
Elisabetta Meneghello
Marina Merlini
Chiara Merzagora
Emma Mietti
Bruno Milone
Ivana Minardi
Tiziana Minoli
Valerio Miotti
Davide Mogetta
Marco Molteni
Fiammetta Matilde Morisani
Benedetta Mura
Daniele Nava
Donatella Nava
Laura Nencioni
Piera Nocentini
Angela Maria Nuovo
Michael Nyman
Alessandro Olto
Markus Ophälders
Giuseppe Origgi
Annalisa Orlando
Marina Orlando
Beatrice Ottolini
Stefano Pacifici
Annamaria Palo
Paolo Paolini
Giulia Pastorino
Maurizio Pedoja
Gianpaolo Pedroni
Alfredo Pellegrini
Carlo Penzo
Luciano Perego
Barbara Peroni
Giorgio Vincenzo Pesenti
Ilaria Petraglia
Fabio Pineider
Serena Pinto Rordorf
Francesca Pola
Cristiano Pomante
Anna Portoghese
Alberto Prezzati
Maria Prota Giurleo
Romana Pulci
Anna Maria Ausilia Rastelli
Eleonora Ravasi
Annibale Rebaudengo
Maria Luisa Reggiani
Graziella Reggio
Nicola Ressmann
Luigi Riboldi
Laura Riva Alberti
Roberto Roasio
Evangeline Roche
Luca Rodda
Fosca Romani
Jean Romani
Laura Ronchi
Renato Rordorf
Gianpiero Rosmarini
Valeria Rossi
Marina Rovera
Fabiana Rovere
Mauro Saleri
Carlo Sampaolesi
Giulio Sandrelli
Simonetta Sargenti
Carla Scotti
Luca Servidati
Elena Simoncini
Gianpiero Soglio
Elide Sorrenti
Sabina Spear
Peter Hans Steinle
Sandro Susani
Gabrio Taglietti
Alessandra Tami
Desi Tinelli
Daniela Togni
Sara Tovazzi
Joannis (Gianni) Tziros
Marina Vaccarini
Luca Vago
Tiberio Valè
Maria Teresa Valvo
Silvia Vanini
Franca Vannotti
Ivano Vassena
Guido Paolo Venturini
Giulia Venturini
Paolo Venturini
Giuliana Verga
Chiara Vicenzi
Filippo Virdis
Elda Viscardi
Federica Visioli
Itala Vivan
Roberta Vorzitelli
Carol Jean Young
Simone Zecca
Bianca Maria Zedda
Anna Zerbinati
e 11 donatori anonimi

L'adesione alla proposta di donazione è stata sorprendentemente ampia. Vogliamo condividere le parole di vicinanza che abbiamo ricevuto, nella convinzione che possano contribuire a rafforzare il legame tra gli amanti della nuova musica, gli artisti e gli operatori del settore.

Mi auguro di cuore che possiate riprendere presto il vostro fondamentale lavoro per la società, ogni società per vivere ha bisogno di cultura e bellezza.

Simona Baffi

Il Vostro impegno e l'impegno dei musicisti va rispettato e l'esibizione sul palco è solo la punta dell'iceberg di un lavoro che dura mesi e mesi.

Chiara Brocanelli

Come musicista non posso essere che solidale con i colleghi il cui lavoro è da tempo duramente penalizzato e con Milano Musica per l'impegno profuso a sostenere la musica del nostro tempo e la cultura nonostante le avversità...

Caterina Calderoni

Siamo estremamente dispiaciuti per l'interruzione del festival.

Abbiamo avuto la fortuna di partecipare a due meravigliosi eventi e abbiamo visto con quanto scrupolo e responsabilità abbiate applicato le normative sanitarie, per offrirci finalmente la possibilità di tornare a vivere insieme, seppur distanti, la bellezza della musica.

Luca Cerruti e Benedetta Mura

"Camminiamo" insieme tenendoci per mano in questo tragico momento.

Micaela Daqua

Vi ringrazio e aderisco di cuore. Spero che riusciate ad aiutare i musicisti rimasti a casa dopo tanto impegno.

Maria Isabella De Carli

Spero che altri facciano come me. Con il dolore che una rassegna dedicata a Luigi Nono, compositore che per me è un riferimento imprescindibile, debba interrompersi, le mando i miei migliori saluti e auguri.

Maurizio Disoteo

Lavoro anche io con la musica, sono del settore, e con grandissimo piacere e gratitudine tengo a ringraziarVi per la bellissima, la prima e spero non l'ultima, esperienza che ho vissuto al Teatro alla Scala il 18 ottobre. La musica non deve e non può essere fermata, mai.

Caminantes non deve fermarsi. Per quanto paradossale sia la situazione, la nostra forza di volontà supererà anche questa.

Tenete duro e in bocca al lupo per tutto. Grazie.

Fabrizio Doretto

Non è molto, ma mi sembra sia il minimo che possa fare, oltre che tornare con entusiasmo a frequentare Milano Musica alla sua prossima edizione. Colgo l'occasione per esprimere massima solidarietà al festival, a tutti gli artisti coinvolti e a tutto lo staff.

Lucia Galindo Pacheco

Sono anch'io triste e sconcertata per la chiusura dei luoghi della cultura, dei teatri, gli unici luoghi dove ci si sente al sicuro, con il corpo e con l'anima. Perciò, anche se il mio è un piccolo importo, contribuisco con gioia a sostenere la creatura della nostra cara e amata Luciana.

Maria Chiara Gariboldi

Da giovane appassionato di musica, seguo Milano Musica da tre anni. Credo che il festival e l'organizzazione che lo supporta siano un regalo incredibile che la vita culturale della città e del Paese riceve ogni anno, e sono profondamente deluso da quanto la politica si stia dimostrando insensibile verso l'importanza dell'arricchimento culturale dei cittadini, ritenendo musica, arte e spettacolo qualcosa di accessorio e non di fondamentale importanza per la salute e il benessere delle persone. Mi sento quindi in dovere, anche se con qualche sacrificio, di dare il mio piccolissimo contributo a sostenere artisti, compositori e organizzatori che con il loro lavoro creano ogni giorno le condizioni per una società migliore.

Grazie per il vostro lavoro e spero di poter tornare presto a far parte del pubblico di questo bellissimo festival.

Marco Garzetti

Conosco l'attività straordinaria di Milano Musica da molti anni, da quando ho avuto l'occasione e la fortuna di conoscere Luciana Pestalozza e alcune sue collaboratrici. Mi fa piacere verificare che resistete a portare avanti un'attività essenziale per la musica, anche se sempre più difficile.

Mi auguro che questo periodo strano e complesso serva a far germogliare qualcosa di nuovo: certo sarebbe stato meglio spendere questi soldi (peraltro pochi per il livello dell'iniziativa) per ascoltare il concerto. Ma aver avuto l'occasione di spenderli per un'idea, per un futuro non chiaro ma in cui ho fiducia, apre una prospettiva nuova: una specie di "caffè sospeso" per la musica. Può essere un segno forte per una rinascita (ottimisticamente: per un rinascimento) che non sappiamo quando, ma sappiamo che arriverà.

Giuseppe Gavazza

Senza dilungarci in inutili discorsi, teniamo però a esprimere la nostra solidarietà con il vostro lavoro e il grande apprezzamento per la vostra rassegna, che seguiamo ormai da più di dieci anni.

Contiamo di essere nuovamente tra i vostri spettatori/uditori il più presto possibile.

Alessio Iacomini e Piero Cantoni

La cultura, insieme ad altri settori, è stata veramente falcidiata e come frequentatori affezionati alle sale di concerto sentiamo molto la mancanza della musica dal vivo... Ci sembra davvero che la vita sia più grigia. Attendiamo quindi con fiducia e interesse di conoscere le vostre prossime iniziative, alle quali parteciperemo sicuramente.

Tiziana Minoli e Alberto Cannonieri

Con gioia rinuncio a un rimborso che riguarderebbe soltanto la mia privata individualità e contribuisco a un'idea nobile che – attraverso il sostegno di altre individualità, quelle artistiche – partecipa al miglioramento della collettività.

Markus Ophälders

Solo un piccolo gesto per manifestarvi subito la nostra più assoluta solidarietà. Sì, attendiamo vostre notizie e restiamo a disposizione per sostenervi in tutti i modi possibili.

Francesca Pola e Maurizio Pedoja

Tenete duro, perché il vostro festival è il più interessante che abbiamo in città.

Cristiano Pomante

Penso che in questo momento sia fondamentale mostrare alla collettività dei segni di appartenenza e sostegno a quelle attività e organizzazioni (come la vostra) che rendono Milano, la Lombardia e l'Italia un luogo migliore.

Alberto Prezzati

Sono completamente d'accordo con voi di garantire il pagamento dei compensi a tutti. Per il concerto di stasera al Conservatorio di Maurizio Pollini avevo comprato due biglietti di platea da offrire a mio fratello appassionato.

Chissà se sarà possibile ascoltarlo dal vivo.

Maria Prota Giurleo

Sono profondamente addolorato per la sospensione di questa Stagione di Milano Musica avviata con grande impegno e fatica con i primi bellissimi concerti ai quali abbiamo potuto partecipare.

Luigi Riboldi

Esprimiamo la nostra solidarietà ai musicisti e agli organizzatori e il nostro dispiacere per la situazione difficile che sta vivendo il mondo musicale a artistico. Speriamo di poter tornare al più presto ad ascoltarvi.

Laura Ronchi e Giacomo Gervasini

Voglio esprimere la mia vicinanza a tutti voi, anima del festival, che avete con coraggio e abnegazione portato avanti il progetto di Milano Musica. Per me il festival è una luce nella mia vecchiaia. Delle questioni dei biglietti non mi importa nulla. Mi dispiace invece molto non sentire la musica.

Franca Vannotti

Penso che Milano Musica meriti questo sostegno, perché a Milano è una delle rassegne musicali più prestigiose e certamente la più importante nel campo della musica contemporanea.

Sono contento che l'adesione alla donazione sia ampia, ma non mi sorprende, perché nei concerti e manifestazioni musicali di Milano Musica ho colto spesso un'atmosfera diversa dai concerti tradizionali, in cui ci si sente spettatori un po' anonimi, spettatori e basta. Qui invece ci si sentiva di più coinvolti nella "famiglia".

Paolo Venturini

Lo sconforto per la chiusura delle sale da concerto è anche mio, e mi pesa enormemente venire privata dei concerti del Festival Milano Musica che rappresentano una vera gioia per chi ama la musica. Peccato, perché, come dite voi, il festival si era avviato alla grande e ci riservava delle serate bellissime. Mi rendo conto anche della gravità della situazione di chi si vede scomparire il lavoro. Sono ben lieta, quindi, di rinunciare al rimborso per sostenere i professionisti e gli artisti colpiti dalle misure attuali. Speriamo in tempi migliori, e per il presente cerchiamo di essere uniti nel nome della solidarietà ma anche della responsabilità civile.

Con i migliori saluti, e un grazie per quanto fate per la musica e per i cittadini milanesi che la amano.

Itala Vivan

Dalle lettere degli spettatori che preferiscono rimanere anonimi:

Il piacere della musica per me e mia moglie si trasforma in solidarietà verso gli artisti e organizzatori di questo festival.

La sospensione della vita concertistica del nostro Paese è un trauma avvertito con sincerità e desolazione, per questo sento di non dover chiedere alcun rimborso. Mi auguro che in molti agiscano similmente, ve lo meritate.

Per un futuro cammino.

Vorrei esprimere la mia gratitudine e la mia vicinanza agli artisti e a tutto il personale coinvolto nel festival. Ci mancherete, ci mancherà la vostra musica, ma saremo pronti a ripartire con voi appena questi tempi bui termineranno.

Sono solidale ma soprattutto riconoscente a tutti gli artisti perché rendono questo un mondo migliore, mi mancano già i concerti a cui non potremo assistere, ma porto nel cuore la magia che mi avrebbero regalato.

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Fondatori di Diritto

Stato Italiano

RegioneLombardia

Milano Comune di Milano

Fondatori Pubblici Permanenti

Città metropolitana di Milano

CAMERA DI COMMERCIO MILANO MONZABRIANZA LODI

Fondatori Permanenti

Fondazione CARIPLO

PIRELLI

eni

FININVEST

GENERALI

enel

Fondazione Banca del Monte di Lombardia

MAPEI

BPM Banca Popolare di Milano

Telefónica

TOD'S

Allianz

ESSELUNGA

Fondatori Sostenitori

INTESA SANPAOLO

a2a

BMW

LUXOTTICA

UBI Banca

CATTOLICA ASSICURAZIONI

EDISON

GIORGIO ARMANI

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** **Maite Carpio Bulgari** **Giacomo Campora** **Nazzareno Carusi** **Claudio Descalzi** **Alberto Meomartini** **Dominique Meyer** **Francesco Micheli** **Aldo Poli**

Dominique Meyer
Sovrintendente e Direttore artistico

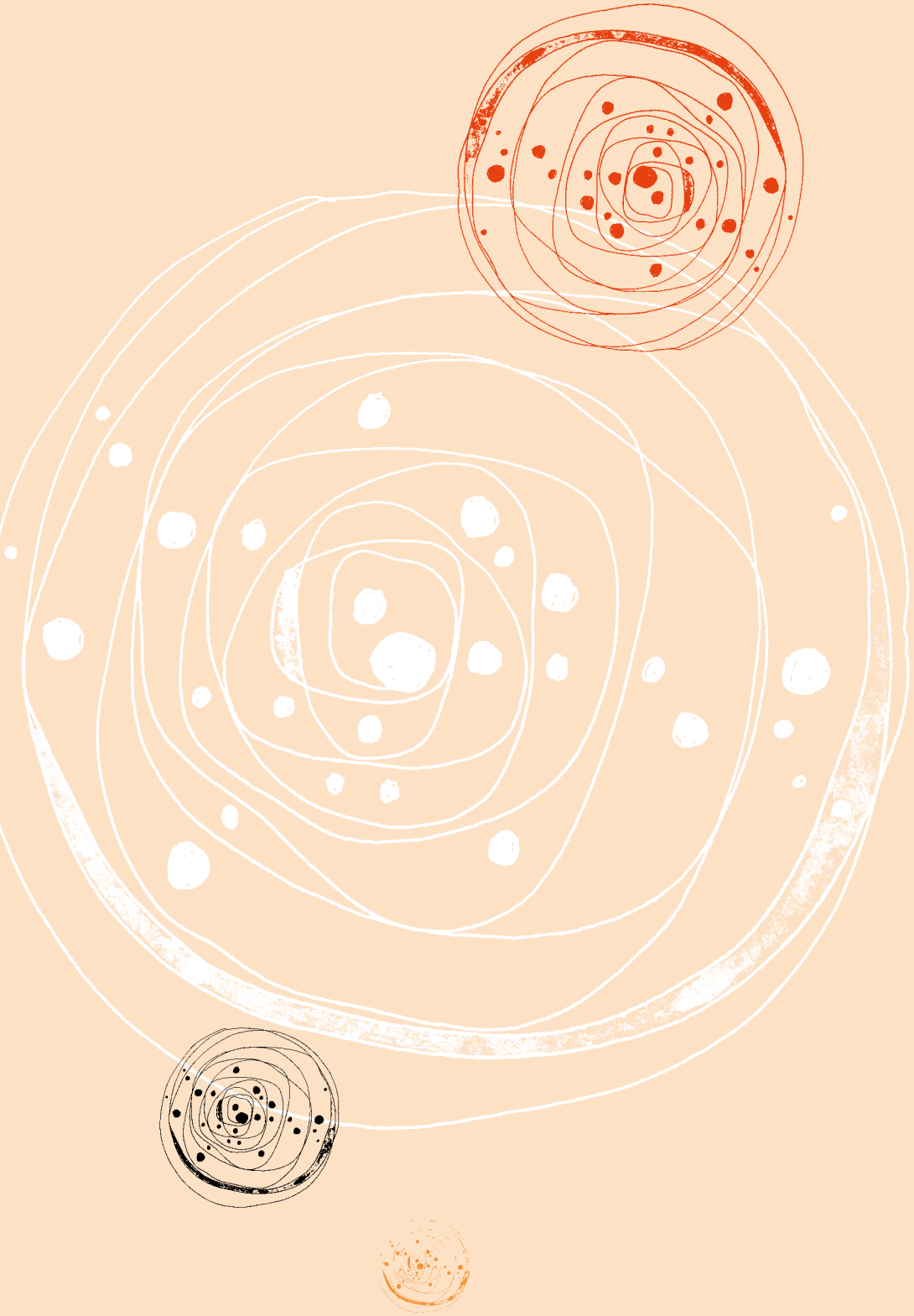
Riccardo Chailly
Direttore musicale

Manuel Legris
Direttore del Corpo di Ballo

Alberto Malazzi
Direttore del Coro

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	**Tammaro Maiello**
Membri effettivi	**Pasqualino Castaldi** **Fabio Giuliani**



Cecilia Balestra

Da *Caminantes* a *D'un comune sentire*

Nel gennaio 2020 avevamo nel cassetto il programma *Caminantes*... Ne eravamo convinti, ma allo stesso tempo indagavamo la prospettiva di cambiare in un futuro possibile il periodo del festival, anticipando la programmazione ai mesi di maggio e giugno. Pareva difficile. Scoprimmo poi che sarebbe stato semplicemente un necessario ritorno alle origini di Milano Musica, di cui festeggiamo quest'anno il trentennale. L'immaginario umano e artistico di Luigi Nono ispirava i nostri passi e ha continuato a darci coraggio nelle inquietudini del periodo storico che stiamo vivendo.

Fin dalla primavera 2020 le priorità erano chiare, pienamente condivise con Rosellina Archinto, con il Consiglio direttivo e il Comitato artistico, con Marco Mazzolini e tutto lo staff dell'Associazione, e dovevano rappresentare i fari per la futura navigazione. Era ed è un impegno fondamentale sostenere gli artisti – in particolare i compositori, confermando e saldando le commissioni a prescindere dall'esecuzione del brano – e tutti i solisti e i gruppi ospiti del festival, mantenendo gli impegni di programmazione pur in tempi successivi alle date già fissate, in particolare per gli ensemble stranieri. Ciò sarebbe stato possibile solo garantendo allo stesso tempo la struttura in termini di coesione interna, la continuità del lavoro – il più possibile in presenza – e la stabilità economico-finanziaria.

Nell'autunno 2020, in occasione della sospensione del Festival *Caminantes* a seguito del DPCM del 24 ottobre 2020, ciò è stato possibile anche grazie al determinante abbraccio del pubblico del festival, la cui solidarietà verso gli artisti e verso l'associazione è stata concreta testimonianza del significato civico che si ritrova e vive nella nuova musica. I compensi agli artisti sono stati corrisposti contestualmente alla sospensione, con l'accordo di fissare quando possibile una ripresa dei concerti in programma.

Allo stesso tempo, era ed è necessario rafforzare l'impegno di Milano Musica sul fronte sociale ed educativo, con piani di intervento in contesti svantaggiati e proposte progettuali didattiche nelle scuole dell'obbligo e negli istituti penitenziari. Il progetto biennale *Play to express yourself*, in partenariato con SONG onlus e Fondazione Monzino, è iniziato nell'ottobre 2020, grazie al sostegno di Fondazione di Comunità Milano, con laboratori musicali, soprattutto in presenza, presso gli istituti scolastici e presso l'Istituto penale minorile Beccaria, con una settimana dedicata agli strumenti a percussione nel giugno 2021.

In sintesi, abbiamo cercato insieme di allontanare il più possibile l'incertezza attraverso la volontà e le scelte concrete.

Sempre profonda è la nostra stima e gratitudine verso tutti coloro che – in un dialogo aperto e costruttivo – hanno reso possibile tutto ciò in questi tempi straordinari: dagli Enti pubblici a Intesa Sanpaolo,

sponsor istituzionale, a Fondazione Cariplo, all'Institut français, alla Fondazione Nuovi Mecenati, alla Fondazione Siemens e a tutti i sostenitori; dal Teatro alla Scala, per la felice e solidale collaborazione, a tutte le istituzioni artistiche e culturali riunite nella programmazione.

Il trentennale del 2021 è ovviamente un anno di transizione... Sicuramente vogliamo cercare di interpretare la situazione pandemica come riflessione su finalità e strategie a sostegno della creazione artistica e come prospettiva di concreto rilancio delle attività, in particolare in azioni in cui la musica è anche strumento di sviluppo sociale. Eccezionalmente, infatti, il festival ha ampliato il suo arco temporale, con tredici appuntamenti nel mese di maggio e altrettanti in autunno.

Pubblichiamo questo volume nel guado tra i vissuti artistici e umani della primavera e l'attesa dell'autunno. Le nuove proposte si accostano ad alcuni appuntamenti del Festival *Caminantes* 2020 che non era stato possibile presentare dal vivo per la sospensione delle attività di spettacolo.

In un "comune sentire", tutti noi – artisti, appassionati ascoltatori e organizzatori – percepiamo oggi con maggiore chiarezza la necessità fondamentale dell'arte e della cultura. Il mondo della musica contemporanea è popolato da tante e diverse voci. Per festeggiare il trentennale, Milano Musica ne coglie alcune, presentando l'una nei riflessi dell'altra e scoprendone i differenti immaginari in rapporto dialettico con il presente. In concerti di musica sinfonica, da camera, elettronica e spettacoli di teatro musicale, la programmazione presenta complessivamente otto prime esecuzioni assolute e dieci prime in Italia, di cui tre commissioni e quattro co-commissioni internazionali ad autori di diverse generazioni, attivi e riconosciuti a livello internazionale: Georges Aperghis, Daniel D'Adamo, Franco Donatoni, Ivan Fedele, Francesco Filidei, Matteo Franceschini, Georg Friedrich Haas, Evan Johnson, Helmut Lachenmann, Giacomo Manzoni, Misato Mochizuki, Vittorio Montalti, Giorgio Netti, Daniele Roccato, Rebecca Saunders, Francesca Verunelli.

I teatri italiani hanno potuto ufficialmente riaprire a partire dal 26 aprile 2021. Se le stelle fossero state favorevoli, Milano Musica avrebbe inaugurato il 10 maggio, con *Instrumental freak show. A manifesto on diversity* di Giovanni Verrando. Così non è stato, e lo spettacolo, coraggiosa ricerca sul tema della diversità, è stato ripreso il 6 luglio 2021.

Il festival si è dunque aperto il 15 maggio 2021 con un sorprendente brano di Georges Aperghis in prima assoluta, dopo oltre due anni di lavoro creativo in continuo dialogo con i musicisti dell'ensemble francese L'Instant Donné. A tutto ciò, il titolo del festival è debitore... In una prima fase, Aperghis aveva intitolato il suo nuovo lavoro *D'un commun accord*, esplicitando così lo stretto legame con l'ensemble. Da parte nostra, *D'un comune sentire* avrebbe esteso a tutti gli ascoltatori l'unicità dei rapporti umani e musicali tra gli artisti. Aperghis ha tanto apprezzato questa scelta da intitolare proprio così il suo stesso lavoro.

Il giorno successivo si è svolto l'atteso concerto che Maurizio Pollini aveva deciso di donare all'Associazione per la commissione di nuove opere, in ricordo di Luciana Pestalozza e di Claudio Abbado. Nella Sala Verdi del Conservatorio, dove era nato nel 1977 nell'ambito di "Musica nel nostro tempo", abbiamo riascoltato *...sofferte onde serene.....*, concepito da Nono per e con Maurizio Pollini, e dunque frutto dell'eccezionale lavoro creativo di due somme personalità artistiche, insieme a Schönberg e alla *Fantasia* di Schumann. Proviamo una profondissima gratitudine per il sentimento di ritrovata umanità che abbiamo vissuto.

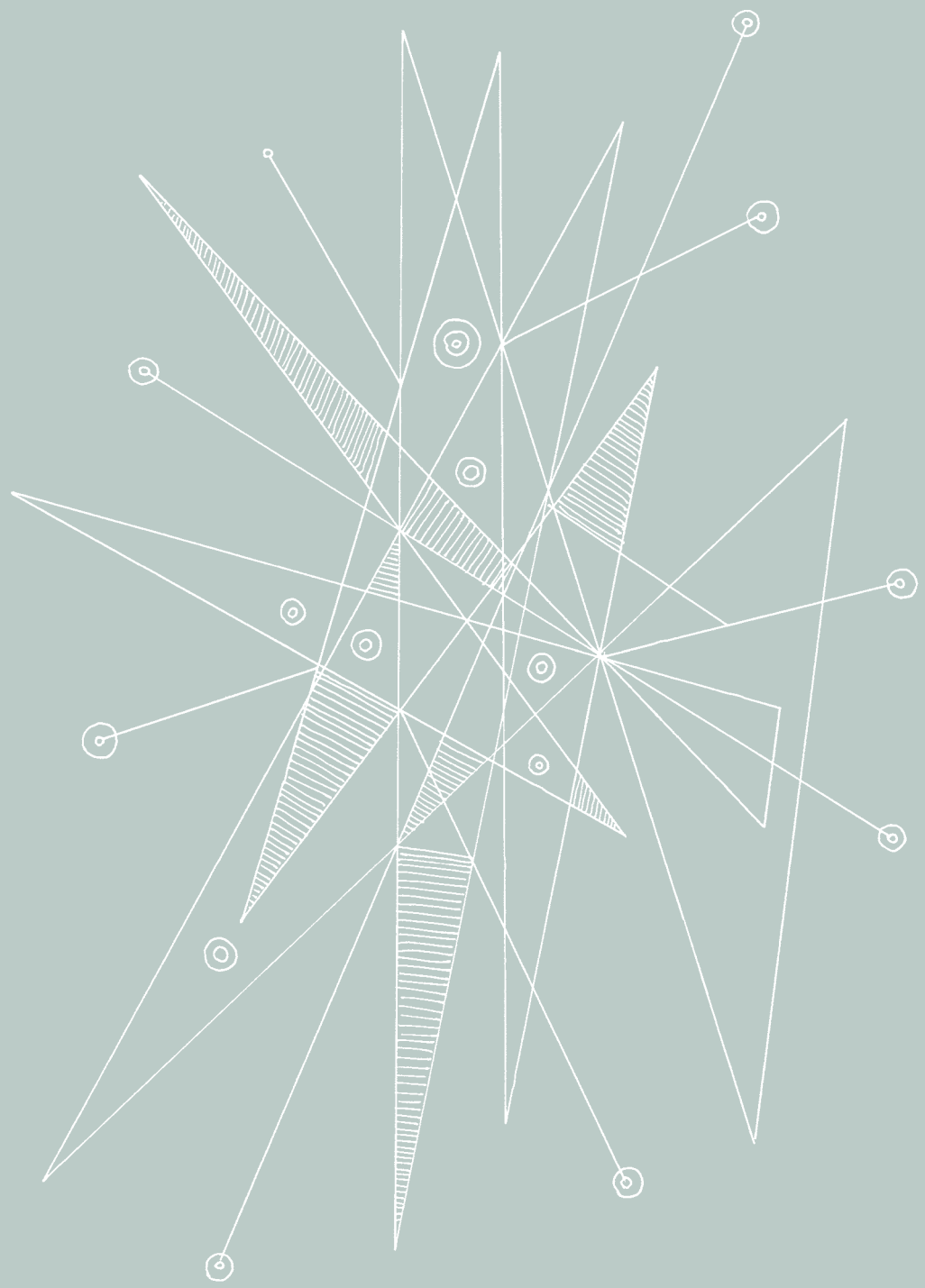
Nell'autunno, i programmi sinfonici al Teatro alla Scala intrecciano in modo emblematico storia e futuri del Festival. Finalmente, il 22 settembre, sarà eseguito dal vivo *Tre quadri*, concerto per pianoforte e orchestra di Francesco Filidei, presentato in prima assoluta nello scorso novembre 2020 a porte chiuse, in una Torino deserta e straniante, con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI diretta da Tito Ceccherini, con Maurizio Baglini solista: tutti riuniti da uno stretto legame d'amicizia artistica con Filidei, in piena sintonia con l'OSN RAI e con Ernesto Schiavi. A Torino, durante la pandemia, abbiamo vissuto profondamente e felicemente la necessità della creazione artistica e del nostro stesso lavoro. Grazie a RAI Cultura è stato possibile condividere questa prima assoluta con un pubblico amplissimo.

Tra i protagonisti, Giacomo Manzoni, con la prima assoluta di *Schuld* per tenore e orchestra, insieme a Helmut Lachenmann nel secondo concerto dell'OSN RAI diretta da Gergely Madaras, con il tenore Leonardo Cortellazzi: in ricordo di Mario Messinis, insigne musicologo e grande direttore artistico, che ha fatto a lungo parte del Comitato artistico dell'Associazione. Il giorno successivo, dal vivo dopo la registrazione del dicembre 2020, mdi ensemble presenta *Il mare azzurro... ritraendosi* dello stesso Manzoni. Entrambi i brani sono commissioni di Milano Musica.

Rebecca Saunders è al centro del concerto della Verdi, diretta da Michele Gamba, nella prima italiana di *to an utterance* per pianoforte e orchestra; solista Nicolas Hodges, al Teatro alla Scala e successivamente al Piccolo Teatro Studio, insieme al Trio Accanto, per la prima di *That time* per sassofono, pianoforte e percussioni della stessa Saunders.

Ascoltare gli esiti artistici dello stretto lavoro creativo tra compositori e interpreti rafforza la fiducia. La visione artistica, culturale e umana di Claudio Abbado, per cui la musica è fenomeno vivo e in costante rinnovamento, è oggi ancor più rilevante e ci spinge a ritrovarci insieme in ottobre per costruirne il futuro: al centro del percorso, il Convegno internazionale *Ascoltare il futuro. Claudio Abbado e il Nuovo*, realizzato insieme alla Fondazione Claudio Abbado e al Teatro alla Scala.

Trent'anni di festival sono frutto di passione e responsabilità, condivise con innumerevoli persone e istituzioni. Ci ritroveremo nel maggio 2022... per la 31ª edizione.



Marco Mazzolini

Comune sentire

Nel corso degli ultimi due decenni, l'immersione in un contesto sempre più globalizzato ha progressivamente sciolto il perimetro che delimitava il dispositivo "musica contemporanea". Estetiche nate fuori dai suoi tradizionali confini istituzionali (e spesso contro di essi) hanno reso la musica contemporanea una realtà sempre più refrattaria a definizioni omnicomprensive, sempre più fluida, aperta, internamente differenziata. Anzitutto la *differenza*, appunto, sembra contrassegnare questo nuovo stato di cose. Si riverbera così nella musica una delle sfide etiche del nostro tempo, nel quale la differenza viene per lo più artificiosamente obliata nell'aspirazione all'ecumene universale, o resa strumento di discriminazione, di esclusione dal villaggio globale.

È necessario riconoscere i confini che distinguono l'una dall'altra le molte voci che popolano il mondo della musica d'oggi, per poter ascoltare ciò che ciascuna di esse intende esprimere; ma, al contempo, occorre cercare di intercettare, nella trama delle differenze, la mappa della nuova realtà che si va disegnando. Questa sensibilità alle differenze, per la quale un confine non è muro ma soglia, che supera la negazione delle differenze – il pregiudizio, l'indifferenza – per trascendere le differenze stesse, è il *comune sentire* che si vorrebbe alla base di ogni relazione. Proprio nella sua assenza di centro, nella volatilità dei suoi riferimenti, nella sua inafferrabilità, l'arte di oggi ci mostra che ogni differenza custodisce il principio di un nuovo incontro, che ogni intervallo è premessa di una forma, e che quest'ultima prende vita e respiro dalla discontinuità, dall'irregolarità.

Il festival di quest'anno ruota attorno a questi temi. La differenza è al centro dell'*Instrumental freak show. A manifesto on diversity* di Giovanni Verrando. Per Verrando il diverso è la cifra del *novum*, che si presenta spesso nella forma enigmatica dell'aberrazione, della deviazione. In quanto tale, costituisce l'elemento vitale di ciò che esiste, poiché lo stacco rispetto al contesto dato, ai concetti e ai meccanismi socio-culturali stabiliti, è la leva che mette in moto le forme e il modo in cui il futuro si manifesta, in un'opera così come in una società. E l'irregolarità, l'infrazione, la sovversione appaiono minacciose solo per chi cerca un'astratta rassicurazione identitaria. Verrando professa il credo avanguardista che postula la riduzione allo zero linguistico come condizione necessaria al prodursi del *novum*. Autenticamente nuovo può dirsi solo un suono sottratto all'imitazione della natura, affrancato dall'ipoteca della storia: il compositore può ottenerlo soltanto a patto di porsi al principio di tutto, di divenire il vuoto in cui ogni cosa può ricominciare da capo. Il compositore deve divenire uno zero, innescare un cortocircuito linguistico in cui la dicotomia storia-natura si risolve e il suono nuovo può liberarsi. Questa considerazione induce Verrando a comporre non soltanto i suoni, ma anche gli stru-

menti destinati a generarli, perché, in quest'ottica, un suono nuovo può essere generato solo da nuovi strumenti o da drastiche rivisitazioni (deformazione trasfigurante, decostruzione) degli strumenti dati (vale a dire ereditati dalla tradizione).

Se l'opera di Verrando tematizza la differenza, il lavoro di Georges Aperghis, *D'un comune sentire*, pone l'accento sulla relazione. Il lavoro, della durata di una ventina di minuti, è il frutto di un'interrelazione, di una collaborazione fra compositore e interpreti (i musicisti dell'ensemble L'Instant Donné) durata due anni, in una specie di laboratorio permanente. Il brano è cresciuto per approssimazione reciproca, in un incontro insieme umano e musicale nel quale l'idea compositiva si modellava progressivamente sulla personalità dell'interprete o del gruppo di interpreti, e questi a loro volta si adattavano all'idea musicale, navigando a vista. Nessun grado zero, quindi, ma, al contrario, l'espressione di differenti vissuti che confluiscono in un progetto comune: Aperghis, in proposito, parla di "scambio" e della costruzione di un pezzo che "somiglia al desiderio di condividere qualcosa".

L'incontro delle differenze si chiama, in musica, polifonia. Tradizionalmente, in una polifonia la convivenza degli enti e delle loro vicende si fonda sulla mutua connessione, su un vincolo nel quale le differenze vengono armonizzate, cioè rese reciprocamente compatibili in quanto giustificate da un principio che le trascende e le ordina. Ma il Novecento ha mostrato che la libertà non coincide necessariamente con l'armonia e ha capovolto la prospettiva, generalizzando il concetto di polifonia e configurando un cosmo inarmonico, acentrico, del quale l'armonia non è che un caso particolare. Così, la polifonia di Aperghis è anche il luogo nel quale i destini possono convivere svolgendosi in totale indipendenza gli uni dagli altri, gli incontri possono essere fortuiti e nulla è connesso a nulla. È la dimensione in cui si dispiega una narratività plurale, spezzata, non lineare e non immediatamente decifrabile. Per Aperghis, infatti, soltanto un'indipendenza assoluta dei parametri in gioco — vale a dire la definitiva irriducibilità delle differenze — garantisce la differenza autentica, che è autentico dinamismo e principio di libertà.

La costruzione di relazioni e la sensibilità alle differenze presumono disponibilità all'ascolto. E l'ascolto è un concetto centrale nel pensiero di Luigi Nono, che percorre come un filo rosso la programmazione del festival (*Fragmente-Stille, an Diotima*, *.....sofferte onde serene...*, *"Hay que caminar" soñando*). Per Nono, tanto il suono quanto la vita dell'uomo – agostinianamente assimilati – devono essere vera presenza: presenza attiva e responsabile, calata nella storia, non entità astratta e dogmatica (è un'idea, questa, che – com'è noto – sin dalla fine degli anni Cinquanta, a Darmstadt, contrappose polemicamente Nono agli esponenti della Nuova Musica, anzitutto a Boulez e Stockhausen). E tale presenza si attualizza storicamente nella *relazione*: fra l'autore, la forma, gli interpreti, lo spazio di esecuzione, il pubblico. La condizione primaria della relazione è, appunto, l'*ascolto*. Ascolto come apertura al possibile, al molteplice, contro tutto ciò che è chiuso, univoco e pre-scritto. Ascolto, dunque, anche come disponibilità al confronto e al dialogo, come principio di fondazione comunitaria. Ma è una dimensione di cui la nostra civiltà sembra avere smarrito il senso, una dimensione perduta: tanto che "è molto difficile ascoltare, nel silenzio, gli altri" (Nono). Per questo, con la propria musica Nono cerca di ricostruire un ascolto: esplorando l'inaudito, gli infiniti universi che un suono può contenere, i silenzi che precedono e seguono un suono, gli spazi in cui il suono si effonde e prende vita. Il suo *Prometeo, tragedia dell'ascolto* è la *summa* di questo tentativo. È una tragedia, perché si affaccia a un vuoto, a una dimensione perduta; ma è anche un appello, che con "debole forza messianica" esorta alla speranza che essa non sia perduta per sempre.

Luciana Pestalozza.
Foto Vico Chamla

Paolo Petazzi

Trent'anni di Milano Musica

Quando Luciana Abbado Pestalozza, nel 1988, chiese a Boulez le date per alcuni concerti a Milano, era ancora coordinatrice di "Musica nel nostro tempo". Si discuteva allora dei modi di un rinnovamento e rilancio della manifestazione, ed era emersa l'idea che la proposta di cicli monografici, fino ad allora esclusi, potesse avere un forte impatto nel conquistare o riconquistare il pubblico: si era pensato a Pierre Boulez e alla esecuzione a Milano di *Répons* (1981-84, all'epoca eseguito in Italia soltanto a Torino). L'ambizioso progetto fu realizzato nel 1990 nelle date indicate da Boulez, ma non nell'ambito di "Musica nel nostro tempo", che con un nuovo Assessore alla cultura della Provincia conobbe una radicale, imprevedibile trasformazione e fu in breve lasciata morire. Si deve soltanto alla consapevolezza e alla tenacia di Luciana Pestalozza, che non aveva più alcuna veste ufficiale, se il progetto si realizzò in un nuovo contesto. Dal 18 al 23 giugno 1990 si svolse "Boulez a Milano", perché Luciana Pestalozza trovò i mezzi per tener fede all'impegno preso con il compositore francese, con la collaborazione di Patrice Martinet del Centre Culturel Français, di Duilio Courir, critico musicale del "Corriere della Sera", e di un comitato promotore.

La straordinaria esperienza di "Boulez a Milano" e la risposta del pubblico milanese ne fecero la premessa e il punto di partenza del Festival Milano Musica che iniziò nel 1992 con un bellissimo "Omaggio a Donatoni". Fin da allora la collaborazione con il Teatro alla Scala ha costantemente caratterizzato i 30 anni di vita del Festival, come quella con il Comune e come il costante rapporto con diverse istituzioni culturali milanesi, italiane ed europee (citiamo almeno i consolidati legami con l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra Nazionale della RAI e la Verdi). Tra i soci fondatori della nuova Associazione per la musica contemporanea c'erano alcuni di quelli che avevano promosso "Boulez a Milano" e tra il pubblico si ritrovava buona parte di quello di "Musica nel nostro tempo", la stagione di concerti organizzata a partire dal 1976 dall'Assessore alla cultura della Provincia di Milano con il coinvolgimento e la collaborazione di tutte le istituzioni musicali milanesi. Si è parlato di continuità ideale con quella esperienza, non senza ragione, soprattutto per ciò che riguarda l'attenzione aperta alle esperienze contemporanee, al Novecento storico e a capolavori del passato scelti in modo non casuale; ma anche prescindendo dalle concrete differenze di natura politico-organizzativa, si devono tener presenti alcune rilevanti caratteristiche nuove. Milano Musica non è una stagione, ma un festival concentrato in un arco di tempo circoscritto, in cui è stata ed è molto significativa, anche se non esclusiva, l'impronta originaria data dai profili monografici: un'impronta forte, ma va sottolineato che non fu mai esclusiva. Fin dall'inizio fu considerata necessaria l'alternanza tra i festival dedicati prevalentemente (mai interamente) a grandi monografie e i liberi

e flessibili “Percorsi di musica d’oggi”, aperti alla massima varietà, dagli autori più giovani ai protagonisti già noti, con proposte di interesse non inferiore a quello delle monografie. A partire dal 2009 si è preferito unire in ogni festival una monografia e i “Percorsi”, integrandoli attraverso accostamenti stimolanti e prospettive degne di riflessione in rapporto al tema scelto per il profilo monografico.

L’aspetto centrale e decisivo – esplorare la ricchezza delle esperienze musicali di oggi e del secondo Novecento, stimolando la diffusione di un nuovo repertorio – si affianca alla attenzione al Novecento storico, senza dimenticare che cosa ha rappresentato o rappresenta il dialogo con il passato nella poetica di molti protagonisti aperti a ricerche radicali. Era un’idea cara a Bruno Maderna quella di far convivere nei programmi dei suoi concerti musiche di epoche diverse, scelte ovviamente in modo non casuale.

Maderna scomparve troppo presto nel 1973. Nel corso degli anni Settanta ci fu chi sperò in una diffusione normale della musica contemporanea e dei grandi del primo e del secondo Novecento, tale da rendere superflua la esistenza stessa dei festival. In seguito quelle speranze sono state deluse e nel suo insieme la situazione della vita musicale italiana ha visto drasticamente ridursi gli spazi dedicati alla creatività contemporanea. Molti degli autori più interessanti delle nuove generazioni vivono e lavorano all’estero, o trovano comunque in altri paesi europei spazi e possibilità da noi carenti, nonostante i meriti delle iniziative più aperte e l’attività di alcuni pregevoli complessi. E i grandi protagonisti del secondo Novecento, che sono quasi tutti scomparsi, non soltanto non sono entrati nella normalità del repertorio, ma, dopo la morte, in Italia sembrano quasi rimossi. Eppure, appartengono alla coscienza musicale del presente in modo imprescindibile: ignorarli costituirebbe un grave impoverimento per la generazione dei compositori che si sono affermati nel XXI secolo non meno che per il pubblico, che non ha mai avuto occasione di conoscerne numerose opere fondamentali. Riconoscere e promuovere le novità della musica degli ultimi decenni non significa chiudere gli occhi sugli aspetti di continuità con le vicende della seconda metà del secolo scorso, anche se appartengono alla storia e sono già oggetto di studi musicologici. Al loro riconosciuto valore non corrisponde peraltro adeguata circolazione in Italia.

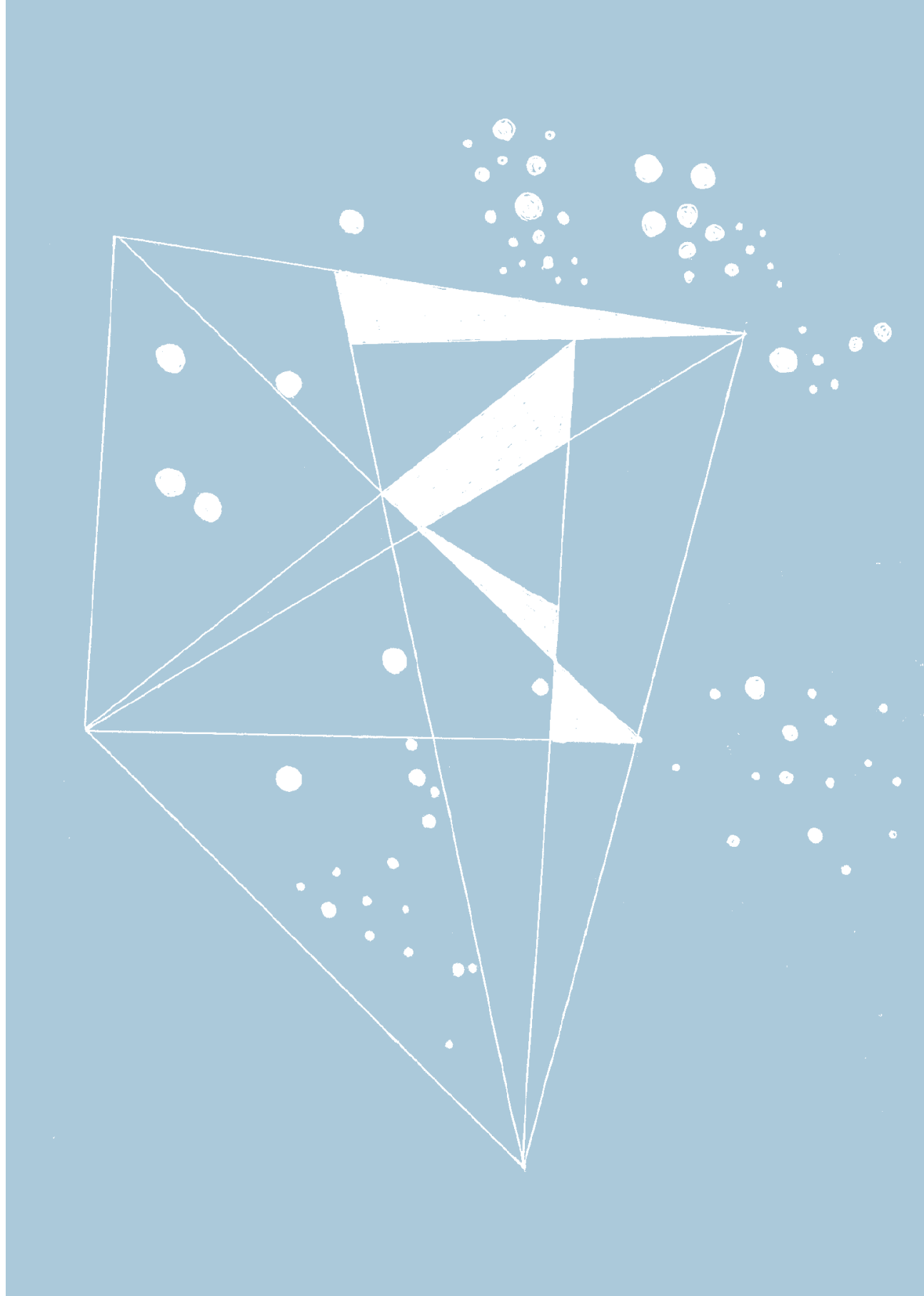
Per contribuire a superare i limiti di questa soffocante situazione è nata e si è nel tempo consolidata l’esperienza di Milano Musica. È nata dunque da una esigenza profondamente sentita, da una necessità che andava oltre la consapevolezza e gli sforzi della fondatrice. Questa necessità è stata affermata in un processo di arricchimento e consolidamento organizzativo che testimonia la crescente vitalità dell’iniziativa. Ogni tentativo di bilancio in termini sintetici renderebbe inevitabile un lungo elenco di nomi e titoli (oppure richiederebbe un ampio discorso storico-critico); ma

si può forse tentare qualche osservazione generale. Nei suoi 30 anni di vita Milano Musica ha proposto monografie di Franco Donatoni, Edgar Varèse, Luciano Berio, György Kurtág, Luigi Nono, György Ligeti, Iannis Xenakis, John Cage, Toru Takemitsu, Hugues Dufourt, Helmut Lachenmann, Niccolò Castiglioni, Morton Feldman, Fausto Romitelli, Bruno Maderna, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino, Kurtág, Luca Francesconi, Nono. La monografia dedicata a Berio nel 1996 includeva la prima assoluta di *Outis* alla Scala, e quelle degli ultimi quattro anni hanno approfondito gli autori di cui nella stagione scaligera era stata programmata un’opera, autori peraltro cui era stata dedicata costante attenzione. La monografia di Sciarrino ha coinciso con la prima assoluta di *Ti vedo, ti sento, mi perdo (in attesa di Stradella)*. Quella di Francesconi si è legata alla ripresa di *Quartett*, dopo il successo della prima nel 2011 e un’ampia diffusione internazionale. Il ritorno di Kurtág si poneva in rapporto con la rivelazione della sua prima esperienza teatrale, le “scene e monologhi” di *Samuel Beckett: Fin de partie*. La seconda monografia su Nono, interrotta dalla forzata chiusura subito dopo l’avvio del Festival 2020, si sarebbe dovuta legare a un nuovo allestimento di *Intolleranza 1960*.

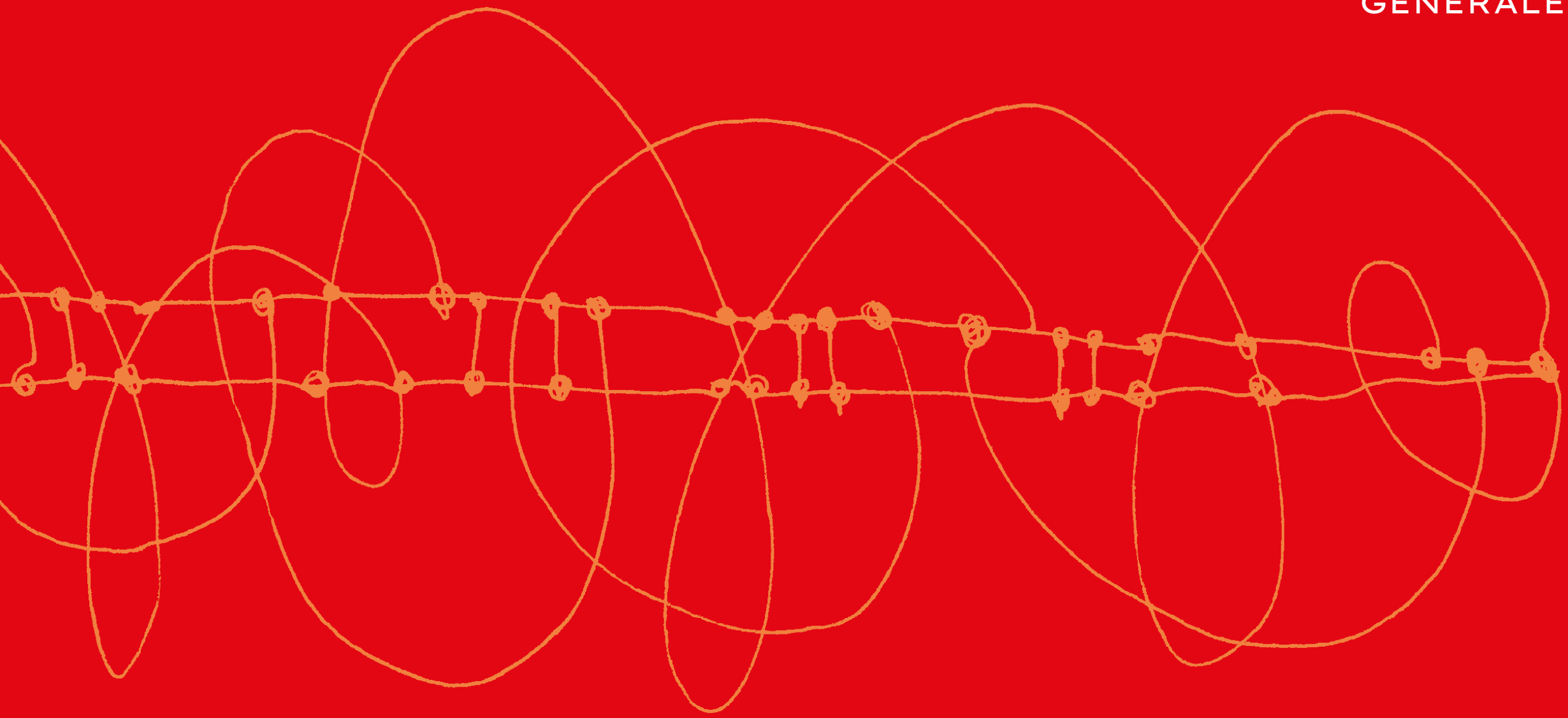
La ricchezza delle esperienze musicali del secolo scorso e degli ultimi decenni non si esaurisce ovviamente in venti monografie; ma il semplice elenco mostra che aperture e curiosità in diverse direzioni hanno sempre caratterizzato le scelte di Milano Musica, nel segno costante dell’attenzione allo spirito di ricerca, nella consapevolezza della molteplicità delle prospettive dischiuse dal pensiero musicale dopo il secondo dopoguerra, dell’impossibilità di univoche parole d’ordine, dell’avventurosa varietà delle esperienze compiute. Dopo l’ansia di un radicale rinnovamento del linguaggio, in un dopoguerra in cui si sentiva con urgenza il bisogno di voltare pagina, dopo il superamento delle tecniche seriali ad opera anche di quelli stessi che ne erano stati i primi protagonisti, non ci sono più stati tentativi di fondare una qualche *koinè*, un linguaggio comune, e forse in termini molto schematici soltanto nella concretezza del rapporto con il suono e con la percezione e nell’esigenza di riprendere il dialogo con la storia, con il passato, si possono ravvisare gli unici denominatori comuni di una straordinaria varietà di esperienze.

Non ne sono prova soltanto le opere dei diciotto autori dei quali è stato proposto un profilo monografico, e sarebbe molto riduttivo dimenticare ciò che Milano Musica ha proposto nei “Percorsi di musica d’oggi”. Basta uno sguardo all’archivio online di Milano Musica; ma se mi è consentito un solo esempio, posso ricordare che nel corso di Milano Musica 2009, il primo anno che integrava una monografia (Takemitsu) e i “Percorsi”, tra i vertici del Festival c’erano stati il *Terzo Quartetto* di Lachenmann e i “giapponesi” *Sei canti del Kokinshū* di Giacomo Manzoni, autore peraltro presente più volte con opere di eccezionale rilievo.

Apertura, curiosità, rigore hanno sempre caratterizzato Milano Musica, nel segno di una duttile, riconoscibile continuità attraverso i cambiamenti che ne hanno caratterizzato la storia e la crescita. Luciana Pestalozza aveva voluto sempre accanto a sé un comitato artistico, in cui, senza mancare di rispetto a quelli che in diversi anni si sono alternati, bisogna ricordare almeno il contributo delle presenze più costanti, quelle di Gianmario Borio e di Mario Messinis, che ci ha lasciato nel settembre 2020. L'ampliarsi e il rafforzarsi dell'attività di Milano Musica avevano comportato dal 2008 una nuova figura di consulente artistico, che fino al 2013 è stato Andrea Pestalozza, dal 2014 Marco Mazzolini. Sempre nel 2008 la direzione organizzativa era assunta da Cecilia Balestra, poi divenuta vicedirettore e designata da Luciana Pestalozza a succederle dal 2012 nella direzione del festival. Continuità e coerenza nella storia di Milano Musica non riguardano soltanto l'attenzione agli autori che si cimentano con la complessità del comporre, con strenua tensione di ricerca, e il sostegno ai loro più qualificati interpreti; ma anche, inseparabilmente, il rapporto con il pubblico, la cui fedeltà e crescita sono un dato costante e un'apertura per il futuro. La crescita e il consolidamento che cominciavano a delinearsi da più di un decennio negli ultimi anni hanno avuto ulteriore, impetuoso slancio e hanno conquistato a Milano Musica un riconosciuto ruolo istituzionale. Accanto all'ampliarsi del numero dei concerti e delle commissioni, va ricordata la nuova cura nella scelta delle sedi, che ha valorizzato luoghi non tradizionali come il Planetario o come spazi segnati da fortissime suggestioni di natura visiva: penso al Pirelli HangarBicocca dominato dalle sette torri e dai dipinti di Anselm Kiefer, alle sale delle Gallerie d'Italia, o alla Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale. Le potenzialità degli incontri tra arti diverse sono forse anch'esse un auspicio per il futuro.



PROGRAMMA GENERALE



CONSERVATORIO G. VERDI
SALA PUCCINI

SABATO 15 MAGGIO 2021
ORE 20

Ensemble L'Instant Donné
Elsa Balas viola
Nicolas Carpentier violoncello
Caroline Cren pianoforte
Maxime Echardour percussioni
Saori Furukawa violino
Esther Kubiez-Davoust arpa
Mayu Sato-Brémaud flauto
Mathieu Steffanus clarinetto
Sylvain Devaux oboe

Georges Aperghis (1945)

Trio Funambule (2015, 14')
per pianoforte, sassofono e percussione

Le Corps à corps (1978, 10')
teatro musicale per un percussionista e il suo zarb

Simulacre IV (1995, 8')
per clarinetto

D'un comune sentire (2020, 20')
per ensemble
Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con
Conservatorio G. Verdi di Milano

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

Biglietti € 10

Testi da pagina 53

CONSERVATORIO G. VERDI
SALA VERDI

Concerto straordinario
per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

DOMENICA 16 MAGGIO 2021
ORE 19

Maurizio Pollini pianoforte
André Richard regia del suono

Arnold Schönberg (1874-1951)
Drei Klavierstücke op. 11 (1909, 14')
Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911, 6')

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

Robert Schumann (1810-1856)
Arabeske in do maggiore op. 18 (1839, 7')
Fantasia in do maggiore op. 17 (1836-38, 1839, 30')

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

in coproduzione con
Conservatorio G. Verdi di Milano

sponsor istituzionale
Intesa Sanpaolo

Biglietti € 40 / 20 / 10

Testi da pagina 61

AUDITORIUM SAN FEDELE

MERCOLEDÌ 19 MAGGIO 2021
ORE 19

Quartetto Tana
Antoine Maisonhaute violino
Ivan Lebrun violino
Julie Michael viola
Jeanne Maisonhaute violoncello

Carlo Laurenzi realizzazione informatica musicale IRCAM
Clémens Cerles IRCAM sound engineering
Alberto Maria Gatti regia del suono

Ivan Fedele (1953)

Leading Lines (2019, 20')
per quartetto d'archi e live electronics

Co-commissione di GRAME - Centre national de création musicale, Milano Musica, Association Collectif Tana

Prima esecuzione in Italia

Daniel D'Adamo (1966)

The Lehmann discontinuity (2020, 20')
per quartetto d'archi ed elettronica

Co-commissione di IRCAM - Centre Pompidou, Association Collectif Tana

Prima esecuzione in Italia

Béla Bartók (1881-1945)

Quartetto per archi n. 4 (1928, 26')

in collaborazione con
San Fedele Musica
IRCAM - Centre Pompidou

Biglietti € 10

Testi da pagina 79

BASE MILANO

LUNEDÌ 24 MAGGIO 2021
ORE 16 e ORE 19

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

Giuseppe Silvi ingegnere del suono

Giorgio Netti (1963)

Ciclo dell'assedio (2001/08)
Prima esecuzione assoluta nella versione integrale

)place((27') per quartetto d'archi
rinascere sirena (21') per trio d'archi
inoltre (12') per due violini
tête (8') per violoncello solo (senz'arco) e voce preregistrata

in coproduzione con
Associazione musicAdesso
nell'ambito della rassegna Sound of Wander

in collaborazione con
BASE Milano

Biglietti € 10

Testi da pagina 91

SANTERIA TOSCANA 31

MARTEDÌ 25 MAGGIO 2021
ORE 19

Michele Marco Rossi violoncello

Georges Aperghis (1945)
Quatre Récitations pour violoncelle (1980, 17')

Jonathan Harvey (1939-2012)
Curve with Plateaux (1982, 12')
per violoncello

Filippo Perocco (1972)
Esili canti d'attesa (2019, 12')
per violoncello

Enno Poppe (1969)
Herz (2002, 13')
per violoncello solo

Vittorio Montalti (1984)
Senza fili (2021, 7')
per violoncello solo
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

in collaborazione con
Santeria

Biglietti € 10

Testi da pagina 101

AUDITORIUM SAN FEDELE

Ciclo di tre concerti introdotti da Ciro Longobardi

VENERDÌ 28 MAGGIO 2021
ORE 19
SABATO 29 MAGGIO 2021
ORE 11 e ORE 19

Ciro Longobardi pianoforte

Olivier Messiaen (1908-1992)
Catalogue d'oiseaux (1956-1958, 150')
per pianoforte

Concerto I (durata: 1 ora e 15')

1er LIVRE
I - Le Chocard des Alpes
II - Le Loriot
III - Le Merle bleu

2e LIVRE
IV - Le Traquet stapazin

3e LIVRE
V - La Chouette hulotte
VI - L'Alouette lulu

Concerto II (durata: 1 ora)

4e LIVRE
VII - La Rousserolle effarvatte

5e LIVRE
VIII - L'Alouette calandrelle
IX - La Bouscarle

Concerto III (durata: 1 ora)

6e LIVRE
X - Le Merle de roche

7e LIVRE
XI - La Buse variable
XII - Le Traquet rieur
XIII - Le Courlis cendré

in collaborazione con
San Fedele Musica

Biglietti € 10

Testi da pagina 109

AUDITORIUM SAN FEDELE

DOMENICA 30 MAGGIO 2021
ORE 19

Maurizio Baglini pianoforte

Domenico Scarlatti (1685–1757)
Sonata in mi maggiore K 380 (6')
Sonata in do maggiore K 515 (3')
Sonata in fa minore K 466 (8')
Sonata in la maggiore K 322 (4')
Sonata in mi maggiore K 162 (6')

Azio Corghi (1937)
D'après cinq chansons d'élite (1989, 10')

Frammenti o parti integrali di 5 canzoni
legate agli anni della Rivoluzione francese

La Carmagnole
Vive Henri IV
Charmante Gabrielle
Romance patriotique
Ah! Ça ira!

Francesco Filidei (1973)
Preludio (2011, 4')
Berceuse (2018, 6')
Filastrocca (2011, 4')

in collaborazione con
San Fedele Musica

Biglietti € 10

Testi da pagina 117

AUDITORIUM SAN FEDELE

Proiezione cinematografica con acusmonium

LUNEDÌ 31 MAGGIO 2021
ORE 18

Andrej Tarkovskij
Stalker (1979)

Giovanni Cospito regia del suono

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

da Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo,* Ubulibri, Milano 1988, p. 178.

in collaborazione con
San Fedele Musica
nell'ambito della stagione INNER_SPACES #8

Biglietti € 7 / 5

Testi da pagina 123

TEATRO ELFO PUCCINI
SALA SHAKESPEARE

MARTEDÌ 6 LUGLIO 2021
ORE 21

Giovanni Verrando (1965)

Instrumental freak show.
A manifesto on diversity (2017-2020, 30')

Commissione Ensemble Interface,
con il sostegno di ernst von siemens musikstiftung

Prima esecuzione a Milano dopo
la prima assoluta alla Biennale Musica di Venezia

Giulia Zaniboni voce
Paolo Brandi regia del suono
Angelo Linzalata scene e luci
riprese da **Matteo Benvenuto**
Michele Innocente, Giovanni Verrando video
Andrea Tremolada liutaio

Ensemble Interface
Marieke Franssen flauti
Anna D'Errico percussione
Alicja Pilarczyk violino
Sophie Wahlmüller viola
Christophe Mathias violoncello
Samuel Toro Pérez chitarra elettrica

Lo spettacolo viene proposto due volte.
Prima della seconda rappresentazione,
Giovanni Verrando dialoga
con la musicologa Ingrid Pustijanac.

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Biglietti € 10

Testi da pagina 127

TEATRO ALLA SCALA

MERCOLEDÌ 22 SETTEMBRE 2021
ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Tito Ceccherini direttore
Maurizio Baglini pianoforte

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

Francesco Filidei (1973)
Tre quadri
Concerto per pianoforte e orchestra
(2020, 37' ca.)
I. *November*
II. *Berceuse*
III. *Quasi una bagatella*
Co-commissione Milano Musica, Casa da Música di Porto, International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn"
Prima esecuzione dal vivo, dopo la registrazione e trasmissione RAI del 12 novembre 2020

Franco Donatoni (1927-2000)
In cauda III (1996, 12')
per orchestra
Prima esecuzione in Italia, dopo la registrazione e trasmissione RAI del 12 novembre 2020

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

in coproduzione con
Teatro alla Scala
in collaborazione con
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
sponsor istituzionale
Intesa Sanpaolo

Biglietti € 40 / 20 / 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 141

TEATRO ALLA SCALA

Stagione di Balletto 2020-2021

1, 6, 7, 12, 14 OTTOBRE 2021

Fabio Vacchi
Madina

Libretto di **Emmanuelle de Villepin**
tratto dal suo romanzo
La ragazza che non voleva morire

Coreografia
Mauro Bigonzetti

Luci e scene
Carlo Cerri

Costumi
Maurizio Millenotti

Costumista collaboratore
Irene Monti

Étoile
Roberto Bolle
(1, 7, 12 e 14)

Madina
Antonella Albano

Mezzosoprano
Anna-Doris Capitelli

Tenore
Chuan Wang

Attore
Fabrizio Falco

Direttore
Michele Gamba

Corpo di Ballo, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala

Nuova produzione Teatro alla Scala
Prima rappresentazione assoluta
Commissione del Teatro alla Scala e SIAE

Testi da pagina 153

TEATRO ALLA SCALA
RIDOTTO DEI PALCHI ARTURO TOSCANINI

Convegno internazionale

VENERDÌ 15 e SABATO 16 OTTOBRE 2021

Ascoltare il futuro.
Claudio Abbado e il Nuovo

VENERDÌ 15 OTTOBRE - ORE 10-13.30
Saluto di Dominique Meyer
I. Claudio Abbado e la nuova musica
Tavola rotonda
Moderatore: Franco Pulcini
Partecipanti: Thomas Angyan, Lidia Bramani, Riccardo Chailly, Michele dall'Ongaro, Michael Haefliger, Maurizio Pollini

VENERDÌ 15 OTTOBRE - ORE 15-18.30
II. Claudio Abbado e la ricerca musicale
Moderatore: Angelo Foletto
Relatori: Alessandra Calabrese, Giovanni Cestino, Martin Elste, Dinko Fabris, Sid McLauchlan

SABATO 16 OTTOBRE - ORE 10-13.30
III. Abitare il suono. Nuovi spazi per la musica
Moderatore: Angela Ida De Benedictis
Relatori: Elena Abbado, Siel Agugliaro, Lorenza Borrani, Michele Chiappini, Marco Stroppa, Eva-Maria Tomasi

SABATO 16 OTTOBRE - ORE 15-18.30
IV. Costruire il futuro
Intervista video: Renzo Piano
Tavola rotonda
Moderatore: Oreste Bossini
Partecipanti: Marco Ferullo, Emmanuel Hondré, Klaus Georg Koch, Maria Majno, Andrea Zietzschmann

Il convegno è anche trasmesso in streaming

Fondazione Claudio Abbado e Milano Musica
in collaborazione con
Teatro alla Scala

Ingresso libero fino a esaurimento dei posti disponibili

Testi da pagina 157

TEATRO ALLA SCALA

Per ricordare Mario Messinis

DOMENICA 17 OTTOBRE 2021
ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Gergely Madaras direttore
Leonardo Cortellazzi tenore

Giacomo Manzoni (1932)
Schuld per tenore e orchestra (2016-18, rev. 2021, 15')
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Helmut Lachenmann (1935)
Staub per orchestra (1985-87, 23')
Prima esecuzione in Italia

Arnold Schönberg (1874-1951)
Variazioni per orchestra op. 31 (1926-28, 20')

in coproduzione con
Teatro alla Scala
in collaborazione con
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
sponsor istituzionale
Intesa San Paolo

Biglietti € 40 / 20 / 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 165

TEATRO ELFO PUCCINI
SALA SHAKESPEARE

LUNEDÌ 18 OTTOBRE 2021
ORE 20

mdi ensemble
Sonia Formenti flauto
Paolo Casiraghi clarinetto
Lorenzo Derinni violino
Paolo Fumagalli violino, viola
Giorgio Casati violoncello
Luca Ieracitano pianoforte

Joo Cho mezzosoprano
Yoichi Sugiyama direttore

Giacomo Manzoni (1932)

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

Commissione Milano Musica

Prima esecuzione dal vivo, dopo la registrazione del dicembre 2020

Luigi Nono (1924-1990)

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

Lorenzo Troiani (1989)

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

Franco Donatoni (1927-2000)

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

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 179

AUDITORIUM SAN FEDELE

VENERDÌ 22 OTTOBRE 2021
ORE 20

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

Francesca Verunelli (1979)

Flowers#3 (dripping) (2019, 18' ca.)
per quartetto d'archi

Co-commissione Wittener Tage für neue Kammermusik (WDR), Milano Musica

Prima esecuzione in Italia

Béla Bartók (1881-1945)

Quartetto n. 3 (1927, 17')

Luigi Nono (1924 - 1990)

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

in collaborazione con
San Fedele Musica

Concerto programmato in collaborazione con

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

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 191

TEATRO ELFO PUCCINI

LUNEDÌ 8 NOVEMBRE 2021
ORE 20

Ensemble Ludus Gravis
Daniele Roccato contrabbasso solista e direttore
Fabrizio Ottaviucci pianoforte
Laura Mancini percussioni

Stefano Scodanibbio (1956-2012)

Alisei (1986, 9')
per contrabbasso solo

Filippo Perocco (1972)

Dai canti immaginari (2017, 10')
per otto contrabbassi

Sofija Gubajdulina (1931)

Mirage: The dancing sun (2002-2013, 11')
per otto contrabbassi - trascrizione di Daniele Roccato

Daniele Roccato (1969)

Di gioia e tormento.
Riflessioni su Gesualdo da Venosa (2021, 12')
per otto contrabbassi

Prima esecuzione assoluta

Galina Ustvol'skaja (1919-2006)

Composition n. 2 "Dies Irae" (1973, 22')
per otto contrabbassi, pianoforte e cubo di legno

in coproduzione con
Teatro Elfo Puccini

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 199

MEET DIGITAL CULTURE CENTER

GIOVEDÌ 11 NOVEMBRE 2021
ORE 18

"Luigi Nono remastered"
Nuove frontiere per archivi digitali

a cura di
Angela Ida De Benedictis
Veniero Rizzardi

con la partecipazione di
Paola Sciommeri Direttore Teche RAI
Pierluigi Ledda Managing Director Archivio Storico Ricordi

Modera:
Maria Grazia Mattei Fondatrice e Presidente MEET Digital Culture Center

L'incontro è anche trasmesso in streaming

in coproduzione con
MEET Digital Culture Center

in collaborazione con
Fondazione Archivio Luigi Nono (Venezia)
Paul Sacher Stiftung, Basilea

nell'ambito di un progetto sostenuto da
Ernst von Siemens Musikstiftung

Ingresso libero fino a esaurimento dei posti disponibili

Testi da pagina 207

MEET DIGITAL CULTURE CENTER

SABATO 13 NOVEMBRE 2021
ORE 18 e ORE 21

TOVEL live electronics
1024 architecture video e scenografia
Éric-Maria Couturier violoncello

OPUS (2021, 50')
Prima esecuzione assoluta della versione per violoncello ed elettronica

Performance audiovisiva di

TOVEL (**Matteo Franceschini**)
musica commissionata da IRCAM-Centre Pompidou e ProQuartet-Centre européen de musique de chambre

1024 architecture (**François Wunschel**, **Pier Schneider**) immagini

Manuel Poletti realizzazione informatica musicale IRCAM

in collaborazione con
MEET Digital Culture Center
IRCAM - Centre Pompidou

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento (orario a scelta)

Testi da pagina 211

TEATRO ALLA SCALA

MARTEDÌ 16 NOVEMBRE 2021
ORE 20

Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi
Michele Gamba direttore
Nicolas Hodges pianoforte

Rebecca Saunders (1967)
to an utterance (2020, 28')
per pianoforte e orchestra
Prima esecuzione in Italia

Wolfgang Rihm (1952)
Verwandlung III (2008, 11')
per orchestra

Benjamin Britten (1913-1976)
Four Sea Interludes da *Peter Grimes*, op. 33a (1945, 17')
per orchestra

in collaborazione con
Teatro alla Scala
in coproduzione con
Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi

sponsor istituzionale
Intesa Sanpaolo

Biglietti € 40 / 20 / 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 217

PICCOLO TEATRO STUDIO MELATO

LUNEDÌ 22 NOVEMBRE 2021
ORE 20

Trio Accanto
Marcus Weiss sassofono
Nicolas Hodges pianoforte
Christian Dierstein percussioni

Rebecca Saunders (1967)
That time (2019, rev. 2021, 21')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Co-commissione Radio France, Lucerne Festival, Südwestrundfunk, Milano Musica
Prima esecuzione in Italia

Misato Mochizuki (1969)
Satellites (2019-20, 14')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

Evan Johnson (1980)
Plan and section of the same reservoir (2018, 15')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

Georg Friedrich Haas (1953)
Blumenwiese 1-3 (2017-18, 30')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

in collaborazione con
Piccolo Teatro di Milano

Biglietti € 10
Concerto in abbonamento

Testi da pagina 225

PIRELLI HANGARBICOCCA

GIOVEDÌ 25 e VENERDÌ 26
NOVEMBRE 2021
ORE 20

Fluxko. An Encounter with Water

Luciana Galliano concept di progetto
Davide Quadrio curatore
Alessandro Sciarroni regia
Andrea Anastasio scenografia e costumi
Arnaud Arbet direttore
Kai Wessel controtenore
Miljenko Turk baritono

Ensemble "G. Bernasconi"
dell'Accademia Teatro alla Scala
Elena Casoli chitarra
Yuka Ohta percussioni

Kyoko Nojima assistente musicale e alle prove
Arthub produttore
Ramdom coordinamento
Chiara Bersani, Rossella Biscotti, Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, Silvia Gribaudi, Muna Mussie, Anna Raimondo
performance

Fluxko è un progetto di Alessandro Sciarroni curato da Davide Quadrio e prodotto da Arthub (Shanghai) in collaborazione con MAN_Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (Nuoro), Fondazione Pirelli HangarBicocca (Milano), Ramdom (Puglia); Gaswork & Triangle Network (Londra); n+n Corsino – Scene 44 (Marsiglia); Ming Contemporary Art Museum (Shanghai), Milano Musica e Casa degli Artisti (Milano), nell'ambito delle attività del Centro di Residenza della Lombardia – IntercettAzioni.
Fluxko è vincitore dell'Italian Council (9ª Edizione 2020), programma di promozione di arte contemporanea italiana nel mondo della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura.

Biglietti € 20
Concerto fuori abbonamento

Testi da pagina 233

COMMISSIONI E PRIME ESECUZIONI

Georges Aperghis
D'un comune sentire
Prima assoluta

Ensemble L'Instant Donné
Conservatorio "G. Verdi" di Milano
15 maggio 2021

Daniel D'Adamo
The Lehmann discontinuity
per quartetto d'archi
ed elettronica
Prima in Italia

Quartetto Tana
Auditorium San Fedele
19 maggio 2021

Franco Donatoni
In cauda III per orchestra
Prima in Italia dal vivo, dopo la registrazione e trasmissione RAI del 12 novembre 2020

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Tito Ceccherini direttore
Teatro alla Scala
22 settembre 2021

Ivan Fedele
Leading Lines per quartetto d'archi con elettronica
Prima in Italia
Co-commissione di GRAME, Association Collectif Tana, Milano Musica

Quartetto Tana
Auditorium San Fedele
19 maggio 2021

Francesco Filidei
Tre quadri Concerto per pianoforte e orchestra
Prima esecuzione dal vivo, dopo la registrazione e trasmissione RAI del 12 novembre 2020
Co-commissione Milano Musica, Casa da Música di Porto, International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn"

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Tito Ceccherini direttore
Maurizio Baglini pianoforte
Teatro alla Scala
22 settembre 2021

Matteo Franceschini
OPUS
Performance audiovisiva
Prima assoluta della versione per violoncello ed elettronica

TOVEL
1024 architecture
Éric-Maria Couturier violoncello
MEET Digital Culture Center
13 novembre 2021

Georg Friedrich Haas
Blumenwiese 1-3
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima in Italia

Trio Accanto
Piccolo Teatro Studio Melato
22 novembre 2021

Evan Johnson
Plan and section of the same reservoir
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima in Italia

Trio Accanto
Piccolo Teatro Studio Melato
22 novembre 2021

Helmut Lachenmann
Staub per orchestra
Prima in Italia

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Gergely Madaras direttore
Teatro alla Scala
17 ottobre 2021

Giacomo Manzoni
Il mare azzurro... ritraendosi
per voce ed ensemble
Prima esecuzione dal vivo, dopo la registrazione del dicembre 2020
Commissione Milano Musica

mdi ensemble
Teatro Elfo Puccini
18 ottobre 2021

Schuld per tenore e orchestra
Prima assoluta
Commissione Milano Musica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Gergely Madaras direttore
Leonardo Cortellazzi tenore
Teatro alla Scala
17 ottobre 2021

Misato Mochizuki
Satellites per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima in Italia

Trio Accanto
Piccolo Teatro Studio Melato
22 novembre 2021

Vittorio Montalti
Senza fili per violoncello solo
Prima assoluta
Commissione Milano Musica

Michele Marco Rossi
Santeria Toscana 31
25 maggio 2021

Giorgio Netti
Ciclo dell'assedio
per archi
Prima assoluta nella versione integrale

mdi ensemble
BASE Milano
24 maggio 2021

Daniele Roccato
Di gioia e tormento. Riflessioni su Gesualdo da Venosa
per otto contrabbassi
Prima assoluta

Ensemble Ludus Gravis
Teatro Elfo Puccini
8 novembre 2021

Rebecca Saunders
to an utterance
per pianoforte e orchestra
Prima in Italia

Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi
Michele Gamba direttore
Nicolas Hodges pianoforte
Teatro alla Scala
16 novembre 2021

That time
per sassofono baritono, pianoforte e percussioni
Prima in Italia
Co-commissione di Radio France, Lucerne Festival, Südwestrundfunk, Milano Musica

Trio Accanto
Piccolo Teatro Studio Melato
22 novembre 2021

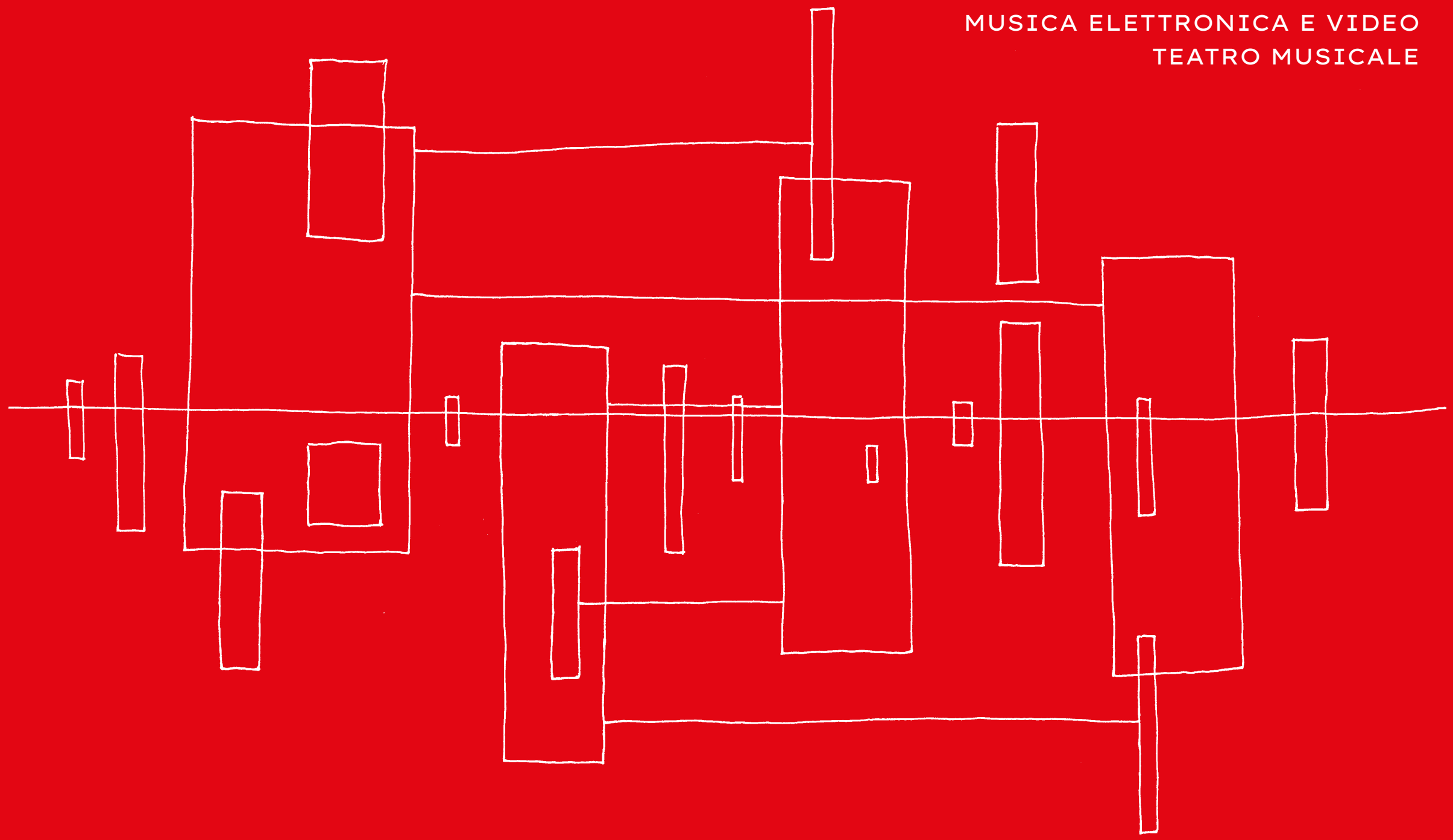
Francesca Verunelli
Flowers#3 (dripping)
per quartetto d'archi
Prima in Italia
Co-commissione Wittener Tage für neue Kammermusik (WDR), Milano Musica

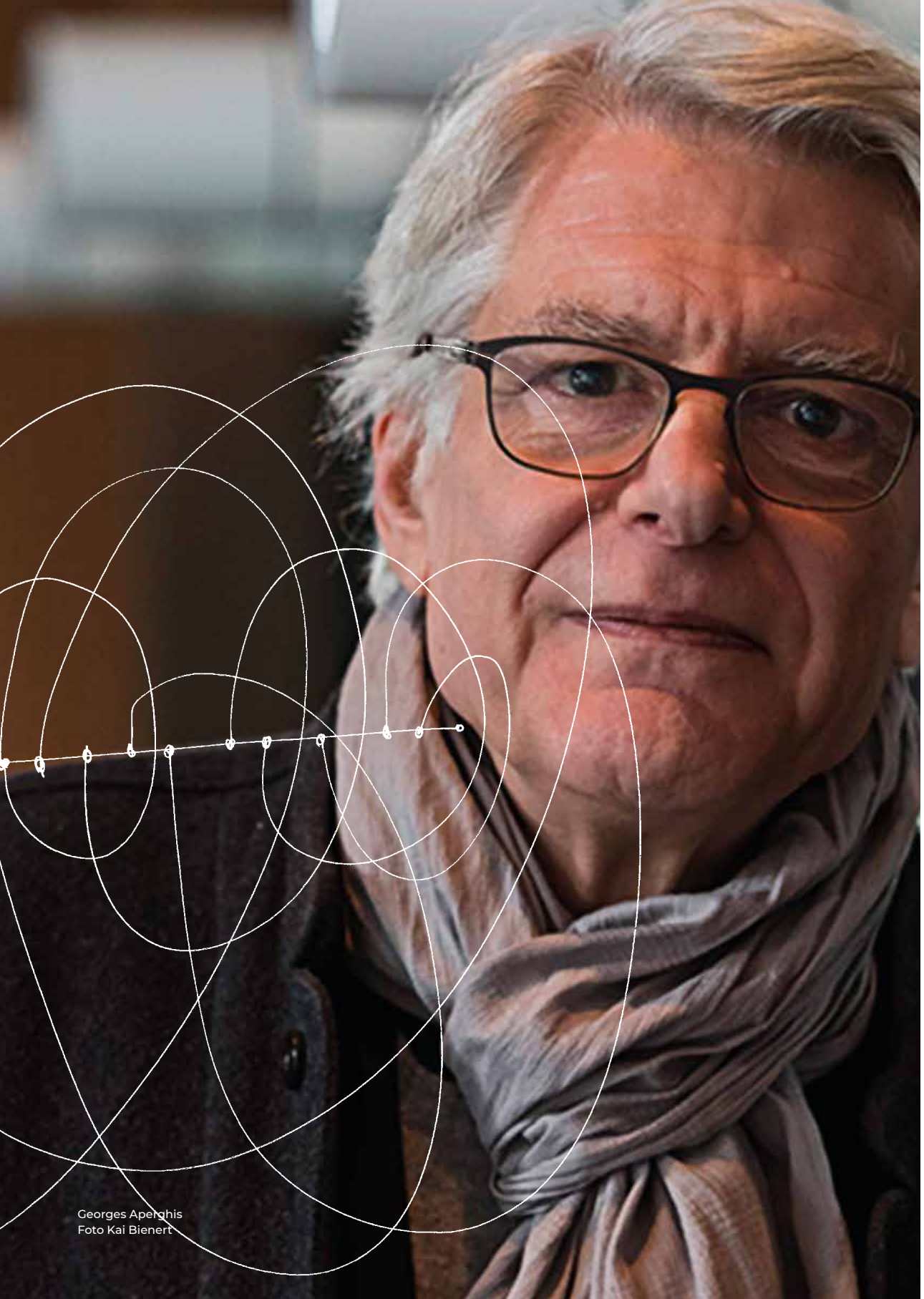
Quatuor Diotima
Auditorium San Fedele
22 ottobre 2021

Giovanni Verrando
Instrumental freak show. A manifesto on diversity
Prima rappresentazione a Milano

Ensemble Interface
Teatro Elfo Puccini
6 luglio 2021 (dopo l'annullamento dello spettacolo programmato per il 10 maggio 2021)

CONCERTI SINFONICI
E CAMERISTICI
MUSICA ELETTRONICA E VIDEO
TEATRO MUSICALE





Georges Aperghis
Foto Kai Bienert

CONSERVATORIO G. VERDI
SALA PUCCINI

1

SABATO 15 MAGGIO 2021
ORE 20

Ensemble L'Instant Donné
Elsa Balas viola
Nicolas Carpentier violoncello
Caroline Cren pianoforte
Maxime Echardour percussioni
Saori Furukawa violino
Esther Kubiez-Davoust arpa
Mayu Sato-Brémaud flauto
Mathieu Steffanus clarinetto
Sylvain Devaux oboe

Georges Aperghis (1945)

Trio Funambule (2015, 14')
per pianoforte, sassofono e percussione

Le Corps à corps (1978, 10')
teatro musicale per un percussionista e il suo zarb

Simulacre IV (1995, 8')
per clarinetto

D'un comune sentire (2020, 20')
per ensemble
Prima esecuzione assoluta

Concerto trasmesso in differita radiofonica da Rai Radio3

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi di Milano

D'un commun accord
Nota d'intenti

Compositore non inquadrabile in alcuna categoria, Georges Aperghis ha sempre affermato la propria libertà di artista e la volontà di non appartenere ad alcuna scuola. Eppure, se c'è un compositore al quale si pensa quando si parla di teatro musicale, è proprio lui. In effetti, le sue opere legano strettamente la musica al testo e alla scena. Dichiara che "fa musica di ogni cosa" e al tempo stesso inventa nuove forme di lavoro. Georges Aperghis procede per piccoli tocchi, facendo proliferare il materiale di partenza ma senza dettarne il percorso: brani senza inizio né fine, fatti di brevi sequenze e liberamente strutturati. I musicisti dell'ensemble L'Instant Donné, alcuni dei quali conoscono Georges Aperghis da tempo, hanno voluto proporgli una modalità di collaborazione particolare, adeguata al suo modo di lavorare. Così, dal gennaio 2018 vengono regolarmente organizzati incontri e laboratori cui partecipano i musicisti e il compositore: dal confronto individuale alla sessione di lavoro collettiva. Questi laboratori sono perfetti per sperimentare, provare, modificare, adattare il materiale musicale che il compositore elabora man mano. L'idea di Aperghis è appunto quella di abbinare le sue proposte alla personalità di ciascun musicista. Per farlo, occorre del tempo: il tempo dell'incontro umano e musicale, il tempo del lavoro e dell'elaborazione, il tempo della scrittura. La forma finale prende dolcemente forma con il progredire del laboratorio. Nel teatro si parla di "scrittura scenica". Con Aperghis la musica è subordinata agli elementi scenici, consapevoli o meno: la luce, la posizione dei musicisti, i loro gesti nel suonare, ecc. Questo navigare a vista e secondo l'istinto nell'universo musicale di Aperghis è l'anticamera di una rappresentazione concepita liberamente, che diventa una sorta di ritratto dell'ensemble L'Instant Donné.

Intervista con Georges Aperghis
marzo 2019

Elsa Balas, viola: *I musicisti dell'ensemble L'Instant Donné hanno voluto proporti un lavoro su misura, sotto forma di laboratori con cadenza regolare per una durata di due anni. Che cos'ha di specifico questa proposta? Che cosa ti offre in quanto compositore?*
Georges Aperghis: In un certo modo, c'è una continuità, una linea che unisce i miei diversi pezzi. Ho infatti alcune preoccupazioni ricorrenti: rispetto all'armonia, al contrappunto, ai colori della musica, al rumore, ecc. E questa è la mia storia. Naturalmente, posso scrivere un pezzo anche per persone che non conosco; ma se conosco bene gli interpreti, c'è una materializzazione degli elementi, una concretizzazione della musica molto più forte, proprio perché li conosco. Per esempio, con *Klangforum*, anziché comporre un brano in più come al solito, mi era venuta l'idea di incontrare davvero ognuno dei musicisti separatamente e di parlare con loro. Parlare di ogni cosa, peraltro, e non solo di musica. Questo modo di fare non produce risultati molto precisi; non ottengo dei ritratti istantanei, per esempio. Sono solo impressioni. Ma poi, quando compongo... ecco, suona proprio come questa o quella persona. Per me, sono come personaggi musicali. E non si tratta più soltanto delle mie preoccupazioni di compositore, ma soprattutto di uno scambio; e così la musica diventa molto "viva", poiché è fatta davvero con loro e per loro. È rivolta a una persona specifica – il musicista – prima di essere rivolta al pubblico. Ed è proprio quello che accade con L'Instant Donné. Personalmente, questo modo di procedere mi arricchisce molto; ho meno l'impressione che le mie preoccupazioni siano solo formali. Tutto ciò passa attraverso persone fisiche, attraverso i desideri di altre persone. È più organico. I musicisti fanno proposte, suggeriscono cambiamenti, modi d'esecuzione differenti: adattano la materia musicale. Con Mayu (flauto), per esempio, sperimentiamo flauti diversi, soprattutto giapponesi. Con Caroline (pianoforte) abbiamo preparato piccoli registri a destra e a sinistra, e così pure con Esther (arpa). La cosa più importante è che tutto questo funzioni bene tra noi: se ci sono reticenze, se c'è della timidezza, o cose simili, allora... possono sorgere problemi. Ma non succede: c'è davvero una grande fiducia reciproca. E il pezzo finisce per rispecchiare questo desiderio di condividere qualcosa.

Saori Furukawa, violino: *L'Instant Donné ha la caratteristica di lavorare senza direttore. Per te questo cambia qualcosa?*
Georges Aperghis: Sì, questo cambia molte cose, perché diventa teatro ma senza teatro! La musica circola in modo diverso. Per me, se c'è un direttore va benissimo, ma la responsabilità dei musicisti è minima: sono un po' infantilizzati, perché è lui che dà gli attacchi... Questo li irrigidisce un po'. Si perde quell'aspetto tipico della musica da camera che è lo scambio, l'equilibrio.

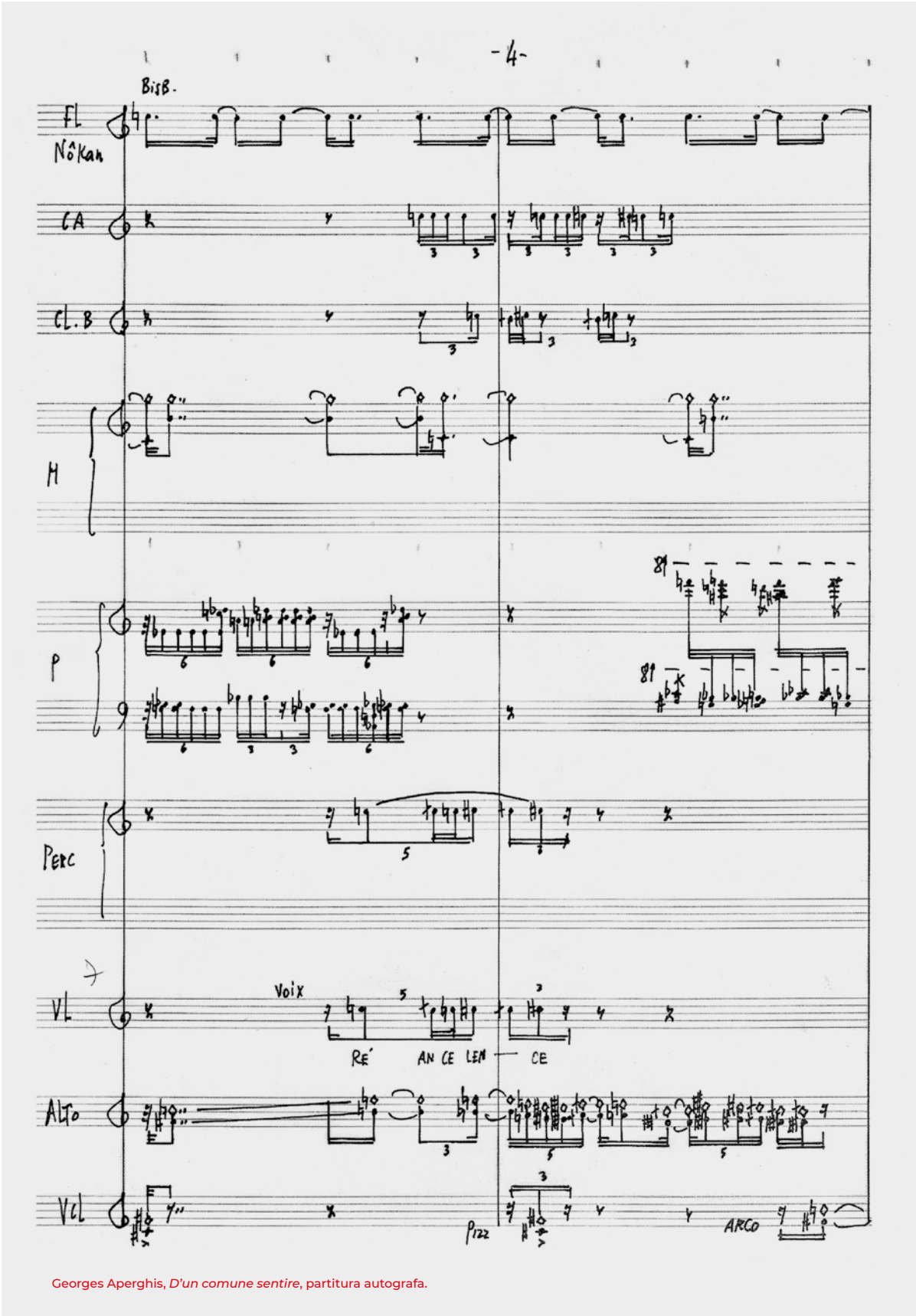
Maryse Steiner-Morlot, oboe: *Che tipi di testi pensi di utilizzare?*
Georges Aperghis: Ci sarà sicuramente una parte di testi comprensibili; vedo bene Esther (arpa) ed Elsa (viola) farsene carico! Questi testi devono avere un rapporto con la situazione che viviamo insieme, con i musicisti. Diciamo un rapporto di condivisione e anche di convivialità. È la nostra piccola sacca di resistenza; fuori ci sono le violenze, gli attentati. Noi non siamo isolati, noi siamo tra noi, anche se nel mondo esterno le cose vanno male. Tuttavia, non è necessario esplicitarlo: possono esserci anche dei "testi invisibili". Ma si è obbligati a tenere conto del senso delle parole. Anche con i fonemi, quando li si mette l'uno accanto all'altro, si ha l'impressione di capire qualcosa! E, nel momento in cui ciò assume un senso, io cerco di moltiplicarlo per mezzo di diversi artifici, affinché la gente si senta un po' disorientata e non sappia esattamente che cosa sta succedendo. Ciò stimola l'attenzione e l'ascolto. Guarda il pubblico: se la storia rivela troppo rapidamente ed esplicitamente una situazione, per esempio che una persona si sta innamorando di un'altra, il pubblico, una volta che lo ha capito, non ascolta più o comunque ascolta molto meno. È il problema delle opere liriche. Se il regista o il libretto svelano troppo chiaramente come stanno le cose, allora si sa che gli amanti si lasceranno e, pigramente, non si aspetterà altro che si lascino. A volte, dunque, per tenere viva l'attenzione occorre anche saper togliere un po' di senso. Ma è tutta una questione di piccoli dosaggi...

Maxime Echardour, percussioni: *Scrivi per gli strumenti pensando alla voce umana?*
Georges Aperghis: Be', no. È musica! Ma è vero che ciò che spesso mi preoccupa è questo: che cosa racconta tutto questo, che cosa dice? Mettere semplicemente in fila dei suoni può essere bellissimo, ma ha un senso vitale? Ecco, questo è il punto: è vitale tutto ciò? Mi è capitato di trascrivere in musica la voce parlata, con il ritmo esatto e le altezze precise: dunque, in qualche modo, lo strumento "parla". Sì, in passato ho fatto cose simili.

Mathieu Steffanus, clarinetto: *Il tuo nome viene spesso associato a quello che viene chiamato "teatro musicale". Significa qualcosa questo per te?*
Georges Aperghis: Quello che conta sono i pezzi. Poi c'è sempre qualcuno che li etichetta dicendo: "Questo è teatro musicale, questo invece non è teatro musicale, quest'altro è opera, ecc." È una cosa che non mi ha mai interessato. Nel mio stesso percorso personale ci sono così tante direzioni diverse! Tra *Sextuor*, *La Bouteille à la mer*, *Machinations* c'è una tale differenza! Cerco di stupire me stesso; è più divertente che fare sempre la stessa cosa. Ogni volta bisogna inventarsi dei vincoli per arrivare a fare quello che si deve fare... e non esiste una legge che governi tutto ciò! Per me, si tratta anzitutto di polifonia tra la musica e qualcosa d'altro. Secondo me, è importante sconnettere tutto quanto: nel senso che la musica non è fatta per un testo. E il testo non sta lì perché c'è una certa illuminazione. E quell'illuminazione non è lì perché bisogna valorizzare un certo attore. Non funziona affatto così. È una polifonia che riunisce elementi diversi, parametri diversi, indipendenti gli uni dagli altri. Rendere il parametro indipendente e libero: ecco quello che mi fa correre – per dirla in altre parole.

Esther Kubiez-Davoust, arpa: *Sembra che ti piaccia sfidare la sorte, provocare frizioni.*
Georges Aperghis: Gli incontri tra questi differenti paramenti avvengono accidentalmente, per caso, anche quando scrivo, sì! A volte la cosa è provocata – quasi sempre, peraltro –, ma altre volte accade casualmente, ed è così forte da creare emozioni molto più intense di quando è tutto lineare. È buffo. Ieri leggevo una cosa di Heiner Müller che parlava dei parametri liberi. Vedi, però, questo per esempio non c'è nell'opera, perché lì c'è anzitutto l'idea di uno spettacolo, di un'unità. Si parte spesso da un romanzo o da una *pièce* teatrale; poi se ne trae un libretto sul quale c'è una musica sulla quale c'è una regia per la quale ci sono scene, luci, costumi! *(ride)* Ogni cosa va nella stessa direzione: cercare di raccontare una storia nel miglior modo possibile. Lo capisco benissimo, ma non è assolutamente questo che mi interessa. Per me, ogni cosa è indipendente e ci sono tante storie. Certo, a volte, c'è uno zoom che mette in risalto una piccola storia sulla quale per un momento ci si può concentrare. Ma non c'è una storia unica da raccontare dall'inizio alla fine. In passato l'ho fatto e poi... ho deciso di smettere *(ride)*.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)



Georges Aperghis, *D'un comune sentire*, partitura autografa.

L'INSTANT DONNÉ

L'Instant Donné è un ensemble strumentale con base a Parigi, che si dedica all'interpretazione di musica contemporanea, generalmente senza un direttore, in gruppi che possono comprendere fino a dieci musicisti. L'ensemble è stato fondato nel 2002 e si è stabilito a Montreuil (presso Parigi) nel 2005; il team è formato da undici persone, di cui nove musicisti. Funziona come un collettivo, in base al principio di uguaglianza di tutti i membri. Le scelte artistiche ed economiche, la gestione del luogo di lavoro, l'organizzazione dei concerti, i programmi e le tournée sono discussi collettivamente.

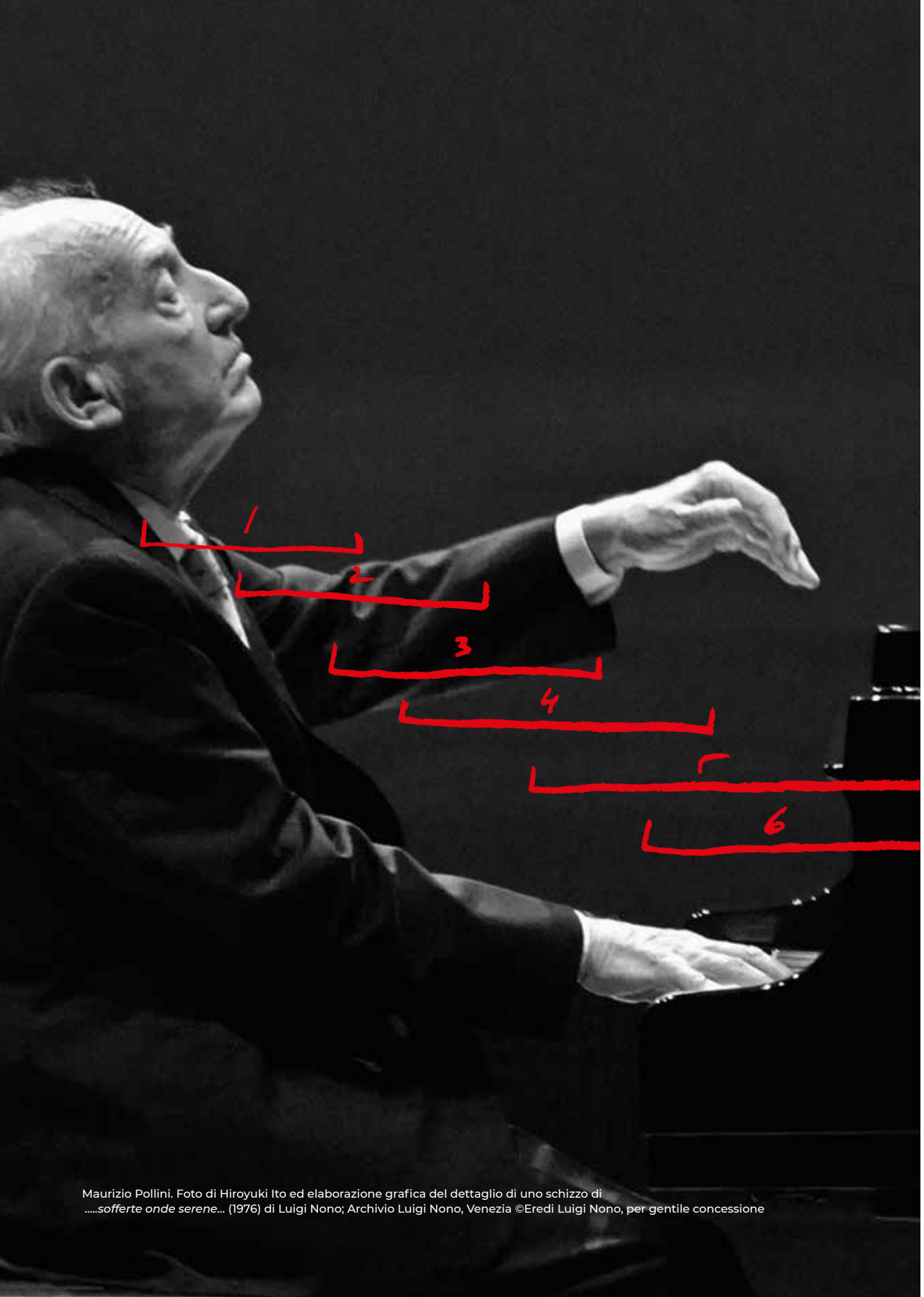
La creazione musicale è una priorità e costituisce gran parte dell'attività dell'ensemble. Il lavoro con i compositori si sviluppa nel corso del tempo. L'ensemble interpreta sia lavori recenti sia brani selezionati del repertorio classico. Per alcuni progetti collabora con partner di antica data (ensemble vocali, cantanti, direttori, tecnici del suono, attori, ecc.).

L'ultima domenica di ogni mese, i musicisti dell'Instant Donné organizzano laboratori d'ascolto gratuiti per il pubblico generico a Montreuil. Ogni anno viene sviluppato localmente un progetto con un compositore e musicisti dilettanti. L'ensemble partecipa ad accademie internazionali rivolte a studenti che stanno per concludere la loro formazione.

L'ensemble registra spesso e collabora con le maggiori stazioni radiofoniche europee. Ogni anno si esibisce in una trentina di concerti in Francia e all'estero.

L'Instant Donné beneficia del supporto del Ministero della Cultura e della Comunicazione - DRAC Île-de-France, della SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique) e della SPEDIDAM (Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes).

L'Instant Donné in concerto
al Conservatorio G. Verdi di Milano,
15 maggio 2021.
Foto Studio Hänninen



Maurizio Pollini. Foto di Hiroyuki Ito ed elaborazione grafica del dettaglio di uno schizzo di *.....sofferte onde serene...* (1976) di Luigi Nono; Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione

DOMENICA 16 MAGGIO 2021
ORE 19

Concerto straordinario
per ricordare Luciana Pestalozza e Claudio Abbado

Maurizio Pollini pianoforte

André Richard regia del suono

Arnold Schönberg (1874-1951)

Drei Klavierstücke op. 11 (1909, 14')
Mässige Viertel
Mässige Achtel
Bewegte Achtel

Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911, 6')
Leicht, zart
Langsam
Sehr langsam
Rasch, aber leicht
Etwas rasch
Sehr langsam

Luigi Nono (1924-1990)

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

Robert Schumann (1810-1856)

Arabeske in do maggiore op. 18 (1838, 7')

Fantasia in do maggiore op. 17 (1836-38, 1839, 30')
Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen
Massig. Durchaus energisch
Langsam getragen. Durchweg leise zu halten

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

in collaborazione con

Conservatorio G. Verdi di Milano

Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909)

Schönberg non aveva particolare confidenza con il pianoforte (aveva studiato da autodidatta il violoncello), ma le sue opere pianistiche si collocano quasi tutte in momenti decisivi della sua ricerca. I *Drei Klavierstücke* op. 11 risalgono al 1909, un anno di incandescente intensità creativa, poco dopo l'approdo alla "libera atonalità": il primo fu portato a termine il 19 febbraio 1909, il secondo fu iniziato il 22 febbraio; il terzo, nettamente diverso dai due precedenti, fu concepito a distanza di qualche mese, dopo altri lavori, e porta la data 7 agosto. La genesi dell'op. 11 si intreccia con la conclusione dei *Lieder* op. 15, composti in gran parte nel 1908 su testi tratti dal *Buch der hängenden Gärten* (*Il libro dei giardini pensili*) di Stefan George. L'incontro con la poesia di George aveva segnato per Schönberg il momento del superamento delle convenzioni tonali. Nello stesso 1909, prima di concludere l'op. 11, aveva composto quattro dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16: seguirono poi il quinto pezzo dell'op. 16 e, tra il 27 agosto e il 4 ottobre, la prima esperienza teatrale, il "monodramma" *Erwartung*. La prima esecuzione dei *Klavierstücke* op. 11 ebbe luogo a Vienna il 14 gennaio 1910 in una serata del *Verein für Kunst und Kultur* tutta dedicata a Schönberg. Oltre ai pezzi pianistici, suonati da Etta Werndorff, furono presentati in prima esecuzione i *Lieder* op. 15 su testo di George e la prima parte dei *Gurrelieder* in una versione per voci e pianoforte. In quella occasione Schönberg scrisse un testo di presentazione in cui si dichiara consapevole "di avere infranto tutte le barriere di una estetica passata", seguendo "una necessità interiore" (*einem inneren Zwange)*. Circa un anno dopo i tre *Klavierstücke,* eseguiti a Monaco il 2 gennaio 1911 insieme al *Secondo Quartetto* op. 10, suscitarono l'entusiastica ammirazione di Vasilij Kandinskij e Franz Marc, che vi riconobbero subito un'affinità ideale con il primo astrattismo di Kandinskij. Il 18 gennaio Kandinskij scrisse una lettera a Schönberg, la prima di un epistolario breve e intenso, l'avvio di una amicizia i cui frutti sono anteriori alla forzata interruzione degli anni della guerra. L'insistenza sulla necessità interiore, sull'esigenza di dare immediata e libera espressione all'inconscio è uno dei temi dominanti delle lettere scambiate con Kandinskij nel 1911. E i primi tre pezzi pianistici di Schönberg sono momenti essenziali nella ricerca di un linguaggio libero dalle funzioni e dalle gerarchie tonali, non condizionato dagli schemi simmetrico-estensivi ad esse collegati: il linguaggio dell'interiorità, della perdita di ogni certezza.

I *Drei Klavierstücke* op. 11 erano ancora inediti quando Schönberg mandò i primi due a Busoni, suscitandone l'interesse. Le lettere tra l'insigne e affermatissimo pianista-compositore e Schönberg, allora assai meno noto, sono davvero rivelatrici. Le perplessità di Busoni sembrano nascere da un disagio di fronte all'originalità di una scrittura che si pone sotto il segno dell'interiorizzazione del discorso musicale. Busoni parla di "eccessiva concisione" (27 luglio 1909), ribadendo poi (20 agosto): "La laconicità diventa manierismo. [...] L'ascetismo (chiamiamolo così) della scrittura pianistica mi sembra un'inutile rinuncia a quanto è stato già acquisito"; ma Schönberg può ribadire con fermezza che le novità compositive comportano novità nella scrittura pianistica. I primi due pezzi, "dei quali il timbro fosco e compatto è parte costitutiva, non sopporterebbero una scrittura che volesse andare troppo incontro al senso della sonorità nell'accezione usuale" (lettera n. 7, senza data, fine luglio 1909). Si rivendica così "una sonorità assolutamente nuova".

Di novità assoluta in senso radicale si può parlare soltanto a proposito del terzo pezzo dell'op. 11. Nel gesto inventivo schönberghiano le innovazioni più audaci coesistono spesso con tracce ancora presenti della tradizione. Appartiene alla poetica di Schönberg la coesistenza di aperture radicali, di istanze utopiche violentemente innovatrici e di una coscienza del passato che lascia affiorare legami profondi con la storia e con la tradizione. Nell'op. 11 Schönberg stesso, nelle lettere a Busoni, sottolinea questo aspetto, fra l'altro ponendo in luce le distanze che separano i primi due pezzi dal terzo. Nella lettera n. 9 senza data (scritta probabilmente entro il 15 agosto 1909), riferendosi ai primi due pezzi, afferma: "Credo quasi che quella libertà e varietà di espressione, quella sciolta flessibilità della forma, non inceppata da alcuna 'logica', che avevo in mente, sia ancora più evidente nel primo che nel secondo pezzo. In nessuno dei due ho raggiunto quanto mi ero proposto".

In alcune sezioni del primo pezzo dell'op. 11 appare evidente la densa complessità del lavoro tematico, fondato sul nucleo delle prime note. Nell'intensità meditativa dell'inizio si può sentire quasi un riferimento ideale alla lezione degli ultimi *Klavierstücke* di Brahms, in una dimensione radicalmente interiorizzata e prosciugata, in un linguaggio che conserva nel ritmo e nell'articolazione della frase elementi che, singolarmente presi, rivelano un legame con il tardoromanticismo, ma che si proiettano in un contesto nuovo, nella cui essenzialità e tensione espressiva vengono meno i punti di riferimento del sistema tonale e lo spazio musicale appare sconvolto. In questo pezzo la concentrazione meditativa del gesto iniziale appare interrotta da gesti più liberi e dissolti (in rapidissimi trentaduesimi), che segnano vere e proprie fratture nel percorso formale, secondo un disegno che sembra rispondere a una istanza interiorizzata intensamente espressiva. La ripresa dell'idea iniziale alla fine del pezzo sembra scaturire dal superamento del contrasto e delle fratture cui si è accennato.

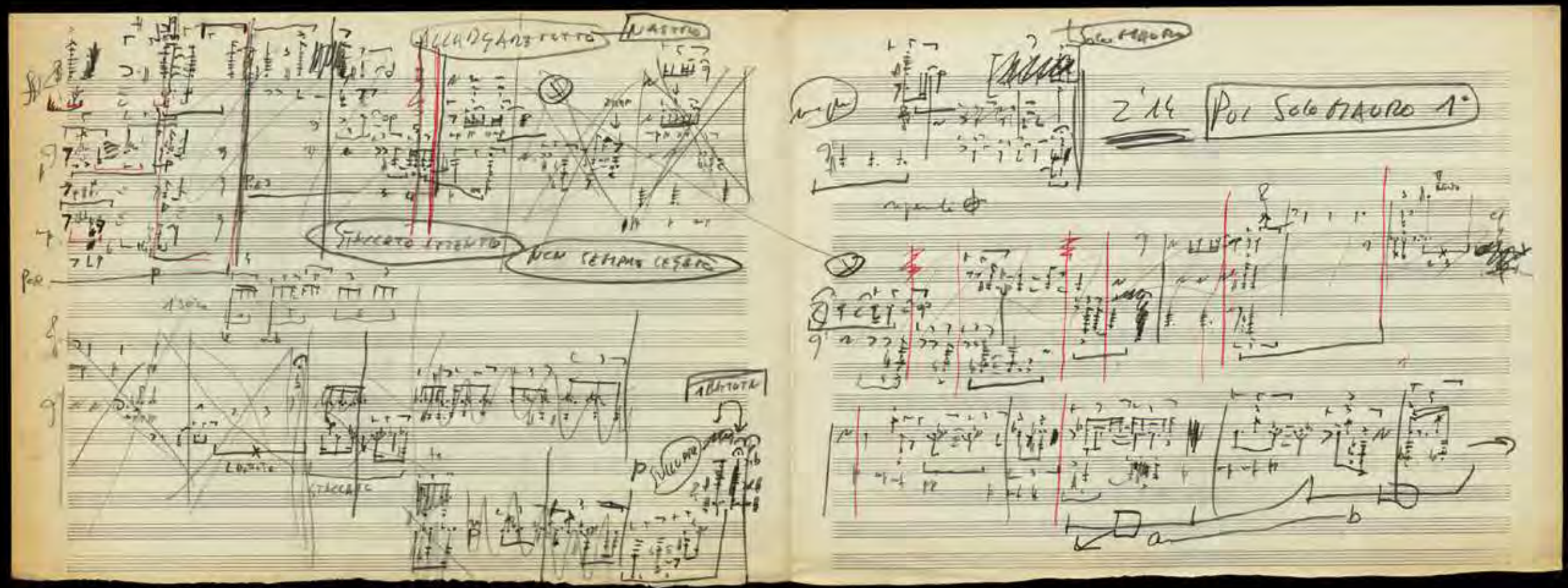
Il secondo pezzo è quello dove più evidente appare il rapporto con gesti tardoromantici. Non per caso attirò Busoni, che ne propose una "interpretazione da concerto": lo giudicava eccessivamente conciso, e vi introdusse dilatazioni, ripetizioni, svariati mutamenti di scrittura. Un tema lento e cupo si delinea su un ostinato di due note nel basso: nella elaborazione si raggiungono culmini di tensione espressiva (nei momenti parossistici l'ostinato si interrompe, come se non reggesse più la tensione), con un'intensità e una densità che crearono a Busoni difficoltà di comprensione, rivelate chiaramente dai limiti della sua pur bene intenzionata trascrizione e dalla sua discussione epistolare con Schönberg, che la rifiutò risolutamente. I *Drei Klavierstücke* op. 11 furono pubblicati dalla Universal di Vienna alla fine del 1910, come pure, separatamente, la "interpretazione da concerto" di Busoni del secondo pezzo. Ancora il 18 luglio 1910 Busoni aveva ripetuto a Schönberg la sua opinione: "Il Suo modo di esprimersi è nuovo, non così la scrittura pianistica, che è soltanto più povera". Non risulta che Busoni abbia mai suonato né l'originale di Schönberg, né la propria "interpretazione da concerto", che rivela veri e propri fraintendimenti. Almeno a uno si può accennare qui: riguarda la conclusione del pezzo, che si dissolve a frammenti in modo originale e suggestivo. Busoni la dilata, aggiungendo due battute in cui vengono ripetuti due volte gli ultimi due accordi. Commenta Schönberg: "Il mio pezzo non finisce, si ferma soltanto; si dovrebbe avere

l'idea che vada ancora avanti a lungo così, come la ghironda del *Leiermann* di Schubert.[1] Ma qui la chiusa viene, per così dire, serrata ermeticamente. Prima scandita, poi saldata, e la terza volta per giunta suggellata con la cera". Busoni si risentì un poco...
Il terzo pezzo, sensibilmente più breve e concentrato degli altri, ricco di violenti contrasti, di tensioni dirompenti, senza più traccia di vecchi schemi o di ripetizioni interne, costituisce uno dei momenti più radicalmente innovatori del primo Schönberg, in grado di esercitare un significativo influsso anche sul pianismo di Boulez: la densità incandescente della scrittura, lo scatenarsi, quasi, della materia sonora in un'invenzione costantemente rinnovata hanno fatto parlare di "informale" a proposito dell'esito di questa pagina. Ha scritto Giacomo Manzoni: "Siamo, si può dire, in piena concezione materico-strutturale [...]. Si procede quasi per strutture puramente foniche".

1 Schönberg allude all'ultimo Lied della *Winterreise* di Schubert, "Il suonatore di ghironda".

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

Dopo l'incandescente esplosione creativa del 1909 (l'anno dei *Drei Klavierstücke* op. 11, dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 e di *Erwartung*) vi fu un forte rallentamento nell'attività compositiva di Schönberg: nel 1910 cominciò a lavorare a un nuovo atto unico, *Die glückliche Hand* (che avrebbe portato a termine solo nel 1913) e iniziò un ciclo di piccoli pezzi per orchestra, che rimasero incompiuti e inediti e che costituiscono, un anno prima dell'op. 19, il punto di partenza della sua ricerca nell'ambito di forme estremamente brevi e concentrate. In quella direzione Webern si era già avviato con alcuni dei *Fünf Sätze* op. 5 e dei *Sechs Stücke* op. 6 del 1909 e non si può escludere che abbia esercitato una qualche influenza sul maestro. Ma per Webern la ricerca nell'ambito di una concentrazione estrema, fino alle soglie dell'ammutolimento, fu l'aspetto determinante della sua musica negli anni 1909-13 (con pezzi da camera e per orchestra, mai per pianoforte solo), mentre Schönberg subito dopo l'op. 19 tentò altre strade.
Nei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) si attua nel modo più radicale, nell'opera di Schönberg, la tensione verso un'assoluta interiorizzazione: l'invenzione procede per brevi illuminazioni, improvvise interiezioni e il timbro "monocromo" del pianoforte sembra rivolto a una raggelata astrazione (dopo la varietà timbrica degli incompiuti pezzi per orchestra da camera del 1910). Rispetto alla contemporanea ricerca di Webern nell'ambito della massima concentrazione, la scelta del pianoforte è un significativo elemento di distanza; un'altra differenza decisiva riguarda la tendenza di Schönberg a procedere per immediate associazioni, concedendo poco spazio all'intensiva organizzazione weberniana, all'elaborazione di motivi o nuclei intervallari, sebbene anche questo aspetto non sia assente nell'op. 19, ad esempio nel secondo pezzo, fondato sull'intervallo di terza, mentre il primo, il più lungo, una pagina di diafana trasparenza, quasi tutta sussurrata in pianissimo, rinuncia a elementi unificatori nel succedersi informale di tre diverse sezioni.
Nel terzo pezzo le prime quattro battute contrappongono densi accordi forte alla mano destra a un oscuro disegno melodico in ottave eseguito pianissimo dalla mano sinistra; le cinque battute successive stabiliscono con le precedenti un netto contrasto. Il quarto pezzo si apre con gesti leggeri, quasi una gentile reminiscenza, ma si conclude bruscamente con un violento martellato (trasposizione del motivo iniziale); c'è qualche affinità tra il quarto e il quinto pezzo, che appare anch'esso all'inizio memore di una tenera cantabilità (e sembra quasi evocare un valzer), ma presenta alla fine un'intensificazione unita a un rallentando. Nell'ultimo pezzo si tocca il limite estremo di smaterializzazione del linguaggio sonoro. Il timbro scarnificato, gelido, deriva dalla contrapposizione di piani sonori quasi immobili, la cui intensità va dal pianissimo al piano: si sfiorano le soglie del silenzio, quasi rimandando a una dimensione al di là della percezione acustica. Queste nove battute furono scritte come omaggio a Mahler (morto il 18 maggio 1911; il manoscritto porta la data del 17 giugno). Gli altri pezzi dell'op. 19 sono del febbraio 1911. La prima esecuzione ebbe luogo a Berlino il 4 febbraio 1912 con Louis Closson al pianoforte, in un concerto di musiche schönberghiane (fra cui la trascrizione di Webern degli *Orchesterstücke* op. 16 per due pianoforti a otto mani).



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

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

Il pianoforte, che Nono ebbe a definire "lo strumento più obbligatorio e più vincolante che esista", è del tutto assente nel primo ventennio dell'attività creativa del compositore veneziano: dovette apparire inizialmente poco congeniale alla vocazione materica di cui assai presto Nono prese coscienza. Lo "scoprì" solo nel 1971-72, anche attraverso il rapporto con un interprete, Maurizio Pollini, e più specificamente con la ricchezza del suono di Pollini, come il compositore ebbe più volte a sottolineare: al 1971-72 risale *Como una ola de fuerza y luz* per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico; venne poi, nel 1976, l'unico suo pezzo per pianoforte e nastro magnetico, presentato da Maurizio Pollini in prima esecuzione il 17 aprile 1977 nella Sala Verdi del Conservatorio di Milano, nell'ambito di "Musica nel nostro tempo".
Fu il primo lavoro posteriore all'"azione scenica" *Al gran sole carico d'amore* (1972-74) e si ha l'impressione che, dopo la complessità della vasta sintesi compiuta da Nono nel lavoro teatrale, con .....*sofferte onde serene*... egli schiuda alla sua ricerca nuovi orizzonti, in una direzione che per alcuni aspetti avrebbe trovato conferma nell'ultimo decennio: penso al carattere meditativo, di riflessiva introspezione del pezzo pianistico, al rilievo determinante che ha in esso l'attenzione al suono e anche alla natura della concezione formale, frammentaria e labirintica. Dal punto di vista della tecnologia elettronica, ...*sofferte onde serene*... appartiene a una fase precedente e la conclude: nel 1976 Nono non aveva ancora iniziato la sua esplorazione delle possibilità del *live electronics*, e in seguito non avrebbe più fatto uso della registrazione su nastro, di cui gli dispiaceva la rigidezza, il fatto che fosse fissata una volta per tutte. Invece la concretezza con cui il pezzo fu pensato, per così dire, sull'interprete, nella parte dal vivo come in quella registrata, appartiene ai caratteri costanti del pensiero di Nono. E nella stessa prospettiva va vista l'idea di usare il mezzo elettronico per elaborare e manipolare un materiale musicale registrato al pianoforte dallo stesso Pollini, dunque per sottolineare e trasformare le caratteristiche di suoni originariamente prodotti da uno strumento acustico (come accade anche nelle opere dell'ultimo decennio, con il *live electronics*).
Nono stesso, nel dialogo del 1987 con Enzo Restagno (che apre il volume di autori vari *Nono*, EDT, Torino 1987, p. 57), pone l'accento sulla particolare collocazione di .....*sofferte onde serene*..., dopo la complessa sintesi delle diverse esperienze che confluiscono in *Al gran sole*:

> Dopo quella complessità ho sentito il bisogno di ricominciare da capo, di rimettermi a studiare, cominciando proprio dallo strumento più obbligatorio e più vincolante che esista, il pianoforte. Mi sentivo molto attratto dalla tecnica di Maurizio Pollini, non solo dal suo straordinario modo di suonare, ma da certe sfumature del suo tocco, che nelle sale da concerto non si riescono a percepire. Con l'ausilio dei microfoni questi dettagli inafferrabili e straordinari avrebbero potuto essere amplificati e diffusi in una dimensione assolutamente nuova. È curioso che nel compiere operazioni di questo genere sul suono di Pollini mi siano saltate fuori certe memorie antiche veneziane: le classiche risonanze della scuola di San Marco e della Laguna riverberate idealmente nelle luci e nei colori della città. Per ottenere questi effetti magici usavo talvolta il taglio dell'attacco, il suono si manifestava così come una specie di risonanza senza tempo. [...] È come ascoltare il vento, ascolti qualcosa che passa ma non senti l'inizio, non senti la fine e percepisci una continuità di lontananze, di presenze, di essenze indefinibili. Con Maurizio Pollini abbiamo lavorato tre giorni nello studio. [...] Con i suoni composti su nastro sono riuscito a ottenere un effetto di ambiguità che dinamizza l'esecuzione. Talvolta alcuni suoni del pianoforte, composti appunto su nastro, sono come echi della stessa altezza dal vivo.

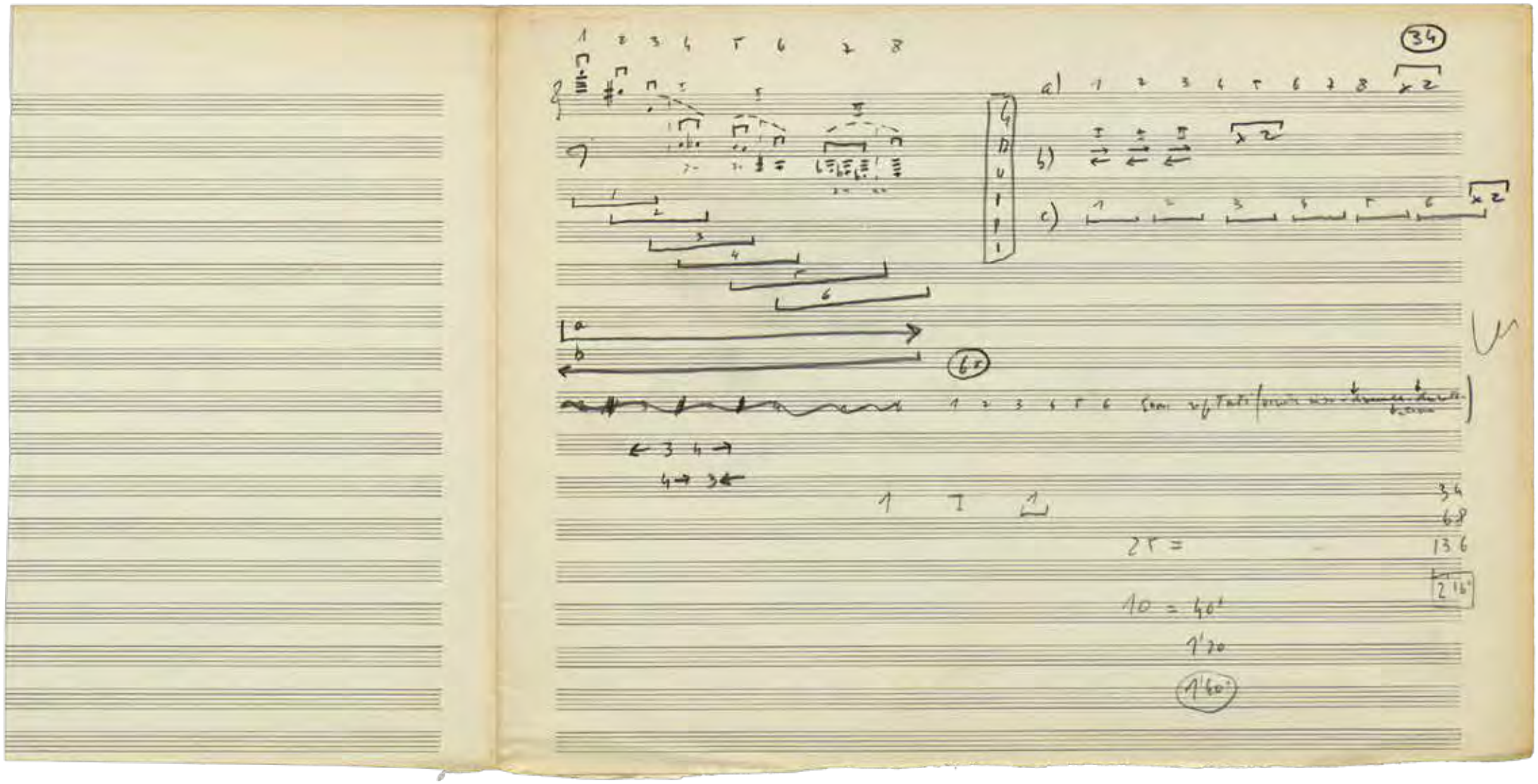
L'evocazione delle luci, dei riverberi veneziani, e della magica "risonanza senza tempo" ottenuta con un intervento sul suono del pianoforte può introdurre con la massima suggestione alla poetica intensità del pezzo, su cui è essenziale conoscere anche il testo di presentazione di Nono, un documento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

> Mentre si approfondisce sia l'amicizia per Maurizio Pollini che la stupefatta coscienza mia per il suo pianismo, un duro vento di morte spazzò "l'infinito sorriso delle onde" nella famiglia mia e in quella dei Pollini. Questa comunanza ci accomunò ancor più nella tristezza dell'infinito sorriso di .....*sofferte onde serene*... La dedica: A Maurizio e Marilisa Pollini significa anche questo.
> Alla mia casa, alla Giudecca di Venezia, giungono continuamente suoni di campane varie, variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole. Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare. Inviti al lavoro, alla meditazione, avvertimenti. E la vita vi continua nella sofferta e serena necessità dell'"equilibrio del profondo interiore", come dice Kafka. Pollini, pianoforte dal vivo, si amplia con Pollini, pianoforte elaborato e composto su nastro. Non contra-stante, né contra-punto.
> Registrazioni di Pollini, fatte in studio, soprattutto attacchi di suoni, la sua percussione estremamente articolata sui tasti, vari campi intervallari, sono stati ulteriormente composti su nastro, sempre nello studio di Fonologia della RAI di Milano, con l'assistenza di Marino Zuccheri. Ne risultano due piani acustici, che spesso "con-fondono", annullando spesso l'estraneità meccanica del nastro. Tra essi due sono stati studiati rapporti di formazione del suono. Compreso l'uso delle vibrazioni dei colpi di pedale, forse particolari risonanze "nel profondo interiore". Non "episodi" che si esauriscono nella successione, ma "memorie" e "presenze" che si sovrappongono, in quanto memorie, in quanto presenze che si con-fondono, esse sì, con le "onde serene".

La scrittura pianistica non trova corrispondenza né nel precedente lavoro nato dalla collaborazione di Nono con Pollini (il già citato *Como una ola de fuerza y luz*), dove il suono del pianoforte era esplorato soltanto nei registri da quello centrale a quello più grave (e con la tecnologia elettronica si creavano suoni ancora più gravi), né nella letteratura pianistica degli ultimi decenni. Nono sembra concentrarsi su aggregati di suoni continuamente mutevoli, sottoposti a infinite sfaccettature: mutano i registri, le densità, le altezze, e la figura dominante sembra essere quella della nota ripetuta, che si colloca sopra, sotto, o all'interno dell'aggregato. Non c'è spazio per arabeschi, scariche o volate (né, ovviamente, per figure appartenenti alla tradizione): l'insistenza, che potrebbe apparire statica, sulle brevi ripetizioni e sulla scrittura "percussiva" per aggregati corrisponde però all'estrema mobilità delle sfaccettature, l'attenzione al suono si manifesta nervosamente in un costante cangiare, che conosce trasparenze e momenti densi, tormentosamente aggrovigliati, stupefazioni contemplative e scatti di rabbiosa tensione. Nel testo di presentazione, Nono parla poeticamente della varietà di suoni di campane, e poi ricorda l'attenzione agli "attacchi di suoni" e alla "percussione estremamente articolata sui tasti" di Pollini.

L'immagine delle campane e la testimonianza sul lavoro con Pollini fanno entrambe comprendere che Nono volle poeticamente indagare e reinventare il suono del pianoforte nella sua specifica natura appunto di strumento a percussione, capace di addensare e sciogliere grumi di materia sonora. In questa indagine materica è determinante l'idea di concepire il nastro come un "doppio" dello strumento dal vivo, in uno straordinario gioco di rifrazioni, rimandi, ambivalenti fusioni o dialoghi. La struttura del pezzo non presenta alcuna linearità, non si può riassumere in un percorso univoco.

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



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

Robert Schumann, *Arabeske* op. 18

Tra l'ottobre 1838 e l'aprile 1839 Schumann visse a Vienna, con il progetto di stabilirvisi dopo avervi trasferito la sede della "Neue Zeitschrift für Musik", la rivista che aveva fondato a Lipsia. Il progetto fallì: solo all'epoca in cui la scelse Brahms, negli ultimi decenni del secolo XIX e all'inizio del XX, Vienna tornò a essere una capitale musicale di rilievo. Per Schumann il breve soggiorno viennese, anche se fu l'occasione per scoprire manoscritti inediti di Schubert (come quello della sua ultima sinfonia compiuta), fu nel complesso deludente e deprimente, e tuttavia fu un periodo di grande ricchezza creativa, con la fioritura delle pagine pianistiche op. 18, 19, 20, 23, 26, che peraltro trovarono un editore a Vienna, l'italiano Pietro Mechetti. La *Arabeske* op. 18 e il *Blumenstück* op. 19, che Schumann menzionò spesso insieme, uscirono nell'agosto 1839, come anche la *Humoreske* op. 20. La *Arabeske*, spesso datata 1839, fu composta tra ottobre e dicembre 1838.

In una lettera all'amico Ernst Adolf Becker dell'agosto 1839, Schumann scrisse: "L'op. 18 e 19 sono deboli e per signore; ma più significativa mi sembra l'op. 20". Anche in altre occasioni con tono autoironico Schumann affermò che il genere cui apparteneva l'*Arabeske* era meno impegnativo, e l'indicazione iniziale è *Leicht und zart* (Leggero e tenero), quale si conviene a un pezzo lirico dall'eleganza amabile, sapientemente costruito, non certo salottiero, né "debole". Ha la forma di un rondò, in cui il ritornello appare tre volte, sempre identico: il ritmo puntato lievemente incalzante gli conferisce un piglio vagamente cavalleresco. Con le ripetizioni del ritornello si alternano due interludi in minore, un poco più lenti, sensibilmente diversi, quasi doloroso il primo, mentre il secondo, che per la presenza del ritmo puntato è meno lontano dal ritornello, introduce accenti contrastanti. Dopo il primo interludio ci sorprende un breve episodio più lento, intensamente cantabile, appena 16 battute di incantato indugio, che è anche la premessa per un ultimo sorprendente indugio, la coda (*Zum Schluss*), un poetico epilogo degno di altre analoghe pagine conclusive di Schumann. La poetica intimità d'accento di questo epilogo e dell'altro episodio, che schiudono quasi un momento di rivelazione interiore, getta una lieve luce chiaroscurale sulla tenera scorrevolezza del pezzo, cui conferisce una nuova, personalissima intensità.

Robert Schumann, *Fantasia* op. 17

"Sonate o fantasie (che importa il nome!)", scriveva Schumann in una recensione (1839) della *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 45 di Mendelssohn, dopo aver notato che il genere della sonata era stato affrontato piuttosto raramente nel decennio precedente ed era divenuto decisamente inattuale. Con il "problema" della sonata in quel decennio egli si era confrontato più volte; ma al "nome" e alla forma definitiva da dare al capolavoro del 1836 che è divenuto celebre come *Fantasia* op. 17 (pubblicata nel 1839 a Lipsia da Breitkopf & Härtel con dedica a Liszt), Schumann arrivò attraverso vari ripensamenti e un complesso travaglio, documentato dalle lettere a Clara e agli editori. Nel 1836 il padre di Clara, Friedrich Wieck, era intervenuto con estrema rigidezza contro l'amore tra la figlia e il compositore, che era anche suo allievo, e aveva reso impossibile per molti mesi ogni contatto tra i due. Clara era ancora minorenne e Schumann si trovò in una condizione disperata. La ricorda, collegandola alla *Fantasia*, in una lettera a Clara del 18 marzo 1838: "Ho portato a compimento una Fantasia in tre tempi, che nel giugno 1836 avevo abbozzato fino a definirne i dettagli. Il primo movimento è la cosa più appassionata che io abbia scritto – un profondo lamento per te. Gli altri sono più deboli, ma non hanno da vergognarsi".

Le annotazioni del diario di Schumann e altri indizi fanno pensare che in realtà nel giugno 1836 il primo movimento fosse stato concepito come "fantasia" in sé compiuta, come "profondo lamento" per l'amata Clara; soltanto il 9 settembre nel suo diario si trova traccia dell'altro progetto che si intreccia con questa ispirazione autobiografica, l'idea di un contributo, un "obolo" per Beethoven. Era in corso una sottoscrizione per costruire a Beethoven un monumento a Bonn, e Schumann voleva offrire come proprio obolo una "grande sonata". Il 19 dicembre 1836 scrisse all'editore Carl Friedrich Kistner proponendogli il nuovo lavoro, la *Grosse Sonate von Florestan und Eusebius*, articolata in tre tempi dai titoli *Ruinen*, *Trophäen*, *Palmen*. Il primo titolo sembra rimandare all'appassionata ispirazione autobiografica, il secondo e il terzo si prestano a interpretazioni più ampie. L'editore rifiutò. La sottoscrizione andò molto male, finché intervenne Liszt, che coprì di propria iniziativa la maggior parte delle spese, così che il monumento poté essere inaugurato solennemente nell'agosto 1845. Intanto però Schumann, che dedicò a Liszt la *Fantasia,* nella ricerca di un nuovo editore lasciò cadere l'idea dell'obolo per Beethoven e mutò più volte il titolo generale del lavoro (prendendo tra l'altro in considerazione *Dichtungen*, cioè "Poesie"). Mutamenti vi furono anche nei titoli del secondo e terzo tempo. Nei primi mesi del 1838 Schumann portò a termine una revisione dell'intero pezzo, come annuncia nella citata lettera a Clara del 18 marzo. Breitkopf & Härtel ritardò la pubblicazione fino al 1839. Scomparvero i titoli dei singoli movimenti. I riferimenti alla *Settima*

di Beethoven nel terzo tempo, di cui Schumann parla in una lettera all'editore Kistner, probabilmente furono eliminati. Rimane nella *Fantasia* una importante citazione beethoveniana (non esattamente letterale, ma ben riconoscibile): si tratta dell'ultimo Lied del ciclo *An die ferne Geliebte*, e questa allusione si ripresenta nella sesta *Novelette* e in altre opere successive.
Le indecisioni sul titolo, soprattutto l'iniziale oscillare tra fantasia (o anche "pezzi fantastici") e sonata, rimandano a precedenti ideali come il Beethoven delle due *Sonate* op. 27, chiamate "Sonata quasi una fantasia" e la *Fantasia* in do maggiore D 760 di Schubert (la cosiddetta *Wanderer-Fantasie*) e si riferiscono a un pezzo che non può essere ricondotto a modelli formali ben definiti. Il dichiarato autobiografismo si trasfigura in una dimensione visionaria, in una ricchezza fantastica che fa dell'op. 17 uno dei culmini della musica di Schumann. Dopo aver rinunciato a dare dei titoli ai singoli movimenti, pose all'inizio dell'opera come motto gli ultimi quattro versi dalla poesia *Die Gebüsche* ("I cespugli") di Friedrich Schlegel:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.[1]

1 "Tra tutti i suoni / nel variopinto sogno terrestre / lieve ne risuona uno, prolungato / per colui che in segreto ascolta."

Con suggestiva ipotesi, Arnfried Edler collega questo *leiser Ton* ("lieve suono") alla rete di relazioni che Schumann intreccia nel primo tempo, con allusioni, anticipazioni, analogie, che rimandano poi, poeticamente, a Clara: l'allusione al Lied beethoveniano, ad esempio, è preparata assai prima che essa appaia in piena evidenza alla fine del primo tempo. È questo soltanto uno degli aspetti dell'originalità con cui Schumann costruisce un vasto organismo formale che si sottrae a una definizione convenzionale. Non si può ricondurre il primo tempo al vecchio schema della forma sonata, anche se la terza delle tre grandi sezioni in cui si articola somiglia a una ripresa abbreviata. Nel disegno complessivo come nei rapporti tonali il primo tempo è sorretto da una logica del tutto indipendente da quella classica, se non altro per la compiuta fisionomia, in sé quasi conclusa, che hanno i temi e per l'irrequieta mobilità inventiva che caratterizza il fluire del discorso. I due gruppi tematici principali sono caratterizzati in modo diverso sul piano espressivo, ma legati da strette relazioni; e in entrambi si può riconoscere, a posteriori, un rapporto con il Lied citato alla fine del primo movimento.
A proposito dello slancio visionario, della *Sehnsucht*, dell'anelito struggente che caratterizza il gesto patetico del primo tema, Liszt (che gradì la dedica e suonò più volte la *Fantasia*) ebbe ad osservare, secondo il racconto del suo allievo Anton Strelezki, che non andava eseguito con eccessivo vigore: "È prevalentemente sognante" (*träumerisch*). Il secondo tema si colloca in una tonalità lontana (re minore) e si contrappone al primo per il raccolto intimismo: dà vita a un ampio episodio, dopo il quale il ritorno del primo tema conclude quella che solo con approssimazione possiamo chiamare "esposizione". Occupa il posto di uno sviluppo, ma non ne ha le caratteristiche, l'ampia sezione centrale, *Im Legendenton* ("in tono di leggenda"), dal colore inizialmente cupo e misterioso. Sembra avviarsi come un episodio a sé, ma si inserisce nel contesto del primo tempo: ad esempio il tema dell'arcano inizio era stato anticipato dalla transizione che precede il secondo gruppo tematico, poi ritroviamo un'idea di questo secondo gruppo tematico, e infine c'è una evidente anticipazione dell'allusione al Lied beethoveniano. Anche la libertà inventiva dell'episodio centrale non si caratterizza in modo univoco. Dopo che si è spento in un *ritardando*, la ripresa omette la parte iniziale del primo gruppo tematico, comincia in mi bemolle maggiore e sembra privilegiare il lirismo del secondo tema. Infine l'ultima apparizione del primo tema in *pianissimo* è seguita da una breve coda, dove emerge in piena evidenza la citazione beethoveniana, modificata nel profilo ritmico, che corrisponde alle parole *Nimm sie hin denn, diese Lieder* ("Ricevi dunque questi canti"), dall'ultimo *Lied* di *An die ferne Geliebte*. Schumann l'aveva inserita anche alla fine del terzo tempo, per sottolineare l'unità della *Fantasia*; ma poi ritenne tale sottolineatura superflua.
Il secondo tempo è una sorta di marcia, percorsa da una tesa eccitazione, sostenuta da una salda energia: nell'insistenza delle figurazioni con ritmi puntati fa pensare al *Vivace alla marcia* della *Sonata* op. 101 di Beethoven. Clara, quando nel 1839 poté finalmente ricevere la *Fantasia* op. 17, scrisse subito a Schumann in termini entusiastici proprio su questo secondo tempo, mentre Robert le rispose chiedendole le sue impressioni sul primo.
Conclude la *Fantasia* un tempo lento, che ne costituisce il momento di carattere più intensamente lirico: due temi non contrastanti (quasi due volti della stessa introspezione) sono le due idee fondamentali. A proposito della seconda, Edler ha osservato che si trova sorprendentemente, ma inequivocabilmente anticipata in un libro di schizzi dove appare destinata a un altro lavoro, perché porta l'indicazione *Trio zur Polonaise*. Attraverso le modulazioni le idee principali appaiono in una luce sempre nuova, all'interno di una visione sostanzialmente statica che è il polo romanticamente opposto e complementare all'appassionato primo tempo: secondo una suggestiva immagine di Adorno, questa pagina sembra schiudersi verso una indefinita vastità.

Paolo Petazzi

.

MAURIZIO POLLINI
Pianista

Il nome di Maurizio Pollini evoca una carriera impareggiabile, storia di uomo e d'artista riconosciuta in tutto il mondo, applaudita dal pubblico e dalla critica di ogni continente e di numerose generazioni. Per più di quarant'anni è stato protagonista in tutte le più importanti sale da concerto e nei festival europei, americani e giapponesi e ha suonato con le più celebri orchestre e i più grandi direttori, fra cui Abbado, Muti, Boulez, Thielemann, Rattle. Gli sono stati conferiti numerosi dei più importanti premi musicali internazionali: l'Ernst-von-Siemens Musikpreis, il Praemium Imperiale giapponese e il Royal Philharmonic Society Award, solo per citarne alcuni. Il suo repertorio si estende da Bach ai più rappresentativi compositori del XX secolo – Schönberg, Webern, Boulez, Nono, Stockhausen, Manzoni, Sciarrino – e comprende l'integrale delle Sonate di Beethoven. Ideatore del ciclo di concerti "Prospettive", che esplora un vasto repertorio che va da Gesualdo da Venosa a Sciarrino e che testimonia la sua profonda conoscenza della musica di ogni tempo, ne è stato protagonista, con altri musicisti di rilievo, a Tokyo, al Festival di Salisburgo, alla Carnegie Hall di New York, alla Cité de la Musique di Parigi, a Londra, a Vienna, al Festival d Lucerna, alla Scala di Milano e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Le sue interpretazioni su CD hanno ricevuto i più importanti premi discografici: Grammy, ECHO Klassik, Diapason d'or, Choc de la musique. Nel marzo 2020 DGG ha pubblicato la prima parte di un importante progetto legato alle ultime *Sonate* di Beethoven, dall'op. 101 all'op. 111; il box comprende le *Sonate* op. 109, op. 110 e op. 111 e un DVD live, che include anche una conversazione con Jörg Widmann sul tema dell'interpretazione di Beethoven e della musica contemporanea.

ANDRÉ RICHARD
Regista del suono

Compositore, direttore di coro e di ensemble vocali e strumentali, è anche musicista e interprete specializzato nell'esecuzione di live electronics. Nato a Berna, ha studiato al Conservatorio di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo, perfezionandosi in composizione con Klaus Huber e Brian Ferneyhough e in musica elettronica all'Experimentalstudio di Friburgo e all'IRCAM di Parigi. Successivamente ha insegnato al Conservatorio di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo, dove ha inoltre co-diretto per molti anni l'Institut für Neue Musik. Le sue opere sono eseguite nell'ambito di importanti festival internazionali. Negli anni Ottanta ha stretto un'intensa collaborazione con Luigi Nono; nel 1982 ha fondato il Solistenchor Freiburg, che ha preso parte alla prima assoluta di *Prometeo* a Venezia nel 1984 e del quale è stato direttore artistico fino al 2005. Lavora con Nono per *Das atmende Klarsein*, *Caminantes... Ayacucho* e altri pezzi. Al Festival Warsaw Autumn del 1988 dirige *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, cui seguono numerosi altri impegni in qualità di direttore d'orchestra, in tutta Europa e non solo. Nel 2009, dopo *Risonanze erranti* a Venezia, realizza l'elettronica per l'opera *Al gran sole carico d'amore* al Festival di Salisburgo, con Ingo Metzmacher sul podio. Nel 2010, realizza l'elettronica dell'opera *...22,13...* di Mark Andre a Berlino e ad Amburgo, e il *live electronics* di *Erinnere dich an Golgotha* di Klaus Huber. Alla Biennale di Venezia del 2013 partecipa, con il Quartetto Arditti, all'esecuzione di *Helikopter-Streichquartett* di Karlheinz Stockhausen. Dal 1989 al 2005 è stato Direttore artistico dell'Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks di Friburgo, partecipando all'elaborazione di molte nuove opere con il *live electronics*. È regolarmente invitato dalle più prestigiose sedi musicali del mondo, quali la Salle Pleyel a Parigi, la Scala, la Philharmonie di Berlino o il Teatro Colón di Buenos Aires, per la realizzazione elettronica di grandi opere del repertorio del XX secolo e di oggi. A Milano ha partecipato, tra l'altro, a "Musica del nostro tempo", al *Prometeo* diretto da Claudio Abbado nel 1985 e a Milano Musica, sin dagli esordi nel 1992.

Maurizio Pollini in occasione del concerto
al Conservatorio G. Verdi di Milano, il 16 maggio 2021.
Foto Giovanni Hänninen

Ivan Fedele
Foto Ugo Dalla Porta

AUDITORIUM SAN FEDELE

MERCOLEDÌ 19 MAGGIO 2021
ORE 19

Quartetto Tana
Antoine Maisonhaute violino
Ivan Lebrun violino
Julie Michael viola
Jeanne Maisonhaute violoncello

Carlo Laurenzi realizzazione informatica musicale IRCAM
Clémens Cerles IRCAM sound engineering
Alberto Maria Gatti regia del suono

Ivan Fedele (1953)
Leading Lines (2019, 20')
per quartetto d'archi e live electronics
Co-commissione di GRAME - Centre national de création musicale, Milano Musica, Association Collectif Tana
Prima esecuzione in Italia

First Vector: Inquieto
Back to the white side: Calmo, meditativo
Second Vector
Slide and cross: Scorrevole e inquieto
Points on a line

Daniel D'Adamo (1966)
The Lehmann discontinuity (2020, 20')
per quartetto d'archi ed elettronica
Co-commissione di IRCAM - Centre Pompidou, Association Collectif Tana
Prima esecuzione in Italia

Béla Bartók (1881-1945)
Quartetto per archi n. 4 (1928, 26')

Allegro
Prestissimo con sordino
Non troppo lento
Allegretto pizzicato
Allegro molto

in collaborazione con

San Fedele Musica

IRCAM - Centre Pompidou

Concerto programmato in collaborazione con

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

I sei quartetti per archi di **Béla Bartók** rappresentano un vero e proprio monumento della musica del primo Novecento, per la perfetta sintesi tra processi tonali, modali e atonali e per l'individuazione di una originale sintassi, pur ancorata alle forme classiche. Il costruttivismo di Bartók si basa su cellule molto concentrate, su nuclei di tipo timbrico-materico – più che su temi – e su percorsi formali che assomigliano a una crescita organica, come se quei nuclei di suono fossero liberi di prendere vita e di aggregarsi in insiemi complessi. Se i primi due quartetti ricorrevano a materiali tratti dal folklore ungherese e slovacco e il terzo a una fitta scrittura cromatica di ascendenza schönberghiana, il *Quartetto n. 4* (composto nell'estate del 1928) raggiunse esiti più sperimentali dal punto di vista tonale e formale, e per la scrittura strumentale. I cinque movimenti, tutti in forma ternaria, sono disposti in modo speculare – con due scherzi in seconda e quarta posizione – intorno a un movimento lento centrale, con precise corrispondenze tematiche: il materiale del primo movimento ricompare variato nel quinto, quello del secondo ritorna nei pizzicati del quarto e tutto il materiale tematico dell'insieme è derivato dalle prime sei battute del movimento centrale. Questo gioco di simmetrie, sottolineate anche nella scelta delle tonalità, serve a controbilanciare la violenza fonica della scrittura armonica, improntata a un teso cromatismo. Tutte le figure derivano poi da cellule minime, che si espandono progressivamente, sfruttando alcuni artifici contrappuntistici, che raddensano spesso le linee in fitti grovigli, e numerose modalità esecutive, che stressano le proprietà timbriche fino al limite del rumore, con sordina, col legno, sul ponticello, sulla tastiera, pizzicati alla tastiera. Il primo movimento (Allegro) è una forma sonata caratterizzata da due temi fortemente contrastanti, da un intenso lavorio ritmico, da una densa texture nella quale si infiltra la cellula iniziale, che appare in figurazioni sempre rinnovate e in contesti contrappuntistici sempre diversi. Il primo scherzo (Prestissimo con sordino) è un esempio di virtuosismo di scrittura strumentale che ne fa un modello nella letteratura per quartetto d'archi: una trama timbrica dal carattere misterioso, dal suono flebile e in un *pianissimo* costante, interrotto solo da improvvisi e bruschi accenti. La chiave di volta del quartetto è il movimento centrale (Non troppo lento), tonalmente ambiguo, costruito intorno a una lunga linea melodica del violoncello dal contegno recitativo e improvvisatorio, che si contrappone alla staticità degli altri strumenti. La chiara struttura ternaria, segnalata dagli interventi solistici (il violoncello nella prima sezione, il "canto d'uccello" del primo violino nella sezione centrale, la combinazione dei due strumenti nella terza sezione), sottende tuttavia una progressiva evoluzione armonica, che va dalla semplice struttura pentacordale delle battute iniziali verso il totale cromatico della sezione centrale (Agitato), fino alla disposizione per quinte della sezione finale: una transizione che coincide anche con l'allentamento delle tensioni all'interno dell'intero quartetto e con il passaggio da un universo cromatico a uno più diatonico. Il quarto e il quinto movimento costituiscono infatti gli equivalenti diatonici dei primi due: al suono dissonante e felpato del primo scherzo si contrappone così la dimensione quasi percussiva del secondo (Allegretto pizzicato), ma su un materiale tematico più trasparente; lo scioglimento della tensione si compie nel movimento finale (Allegro molto), che ritorna alla scrittura contrappuntistica del primo movimento, ma con la cellula originaria che genera un eloquio più melodico e svela, in questa veste, il suo carattere popolare.

L'influenza dei quartetti di Bartók si coglie anche nella produzione quartettistica di **Ivan Fedele**, per la nettezza degli elementi gestuali, per gli sviluppi organici nella forma e per la frequente articolazione in cinque movimenti. I primi tre quartetti si basavano su una grammatica di tipo "figurale", legata a uno scorrere lineare del tempo: caratteri evidenti nella trasformazione dei materiali tematici del *Primo Quartetto (Per accordar)* (1981), concepito come una serie di cinque studi; nell'uso espressivo e discorsivo delle figure nel secondo quartetto, *Pentalogon Quartet* (1987), pensato inizialmente come una "cronaca radiofonica in musica"; nell'attenzione al dato psico-acustico nel terzo quartetto *Târ* (2000), dove le figure si intrecciano per dare luogo a una sorta di "teatro della memoria". Una svolta radicale avviene con il quarto quartetto *Palimpsest* (2006), dove Fedele comincia a introdurre una grammatica di tipo "generativo", che si serve cioè di suoni, non di figure, che ricerca un'economia estrema dei materiali e una grande varietà di elaborazioni, che mira a creare una sintassi originale, piena di cortocircuiti semantici, e una temporalità pluridimensionale. Con una grammatica di tipo generativo è costruito anche il quinto quartetto *Leading Lines* (2020), scritto per il Quartetto Tana ed eseguito per la prima volta a Lione il 14 marzo 2020. Tutta la trama strumentale scaturisce dalla moltiplicazione e stratificazione di un'unica parte strumentale, una linea guida – quella del violino primo nei primi due movimenti, del violoncello negli altri tre – che però non emerge all'ascolto, ma si fonde nell'insieme. Su questo materiale il *live electronics* interviene come una sorta di prolungamento del suono strumentale (tratto comune ai non numerosi pezzi di Fedele con elettronica), per cui tecniche come la distorsione, il *freezing*, l'*harmonizer* sono impiegate per enfatizzare processi già insiti nella scrittura strumentale. Nel susseguirsi dei cinque movimenti, l'elettronica diventa sempre più invasiva e rumoristica, sottolineando il passaggio graduale da un campo frequenziale preciso alla saturazione. Il primo movimento (First Vector: Inquieto) segue un vettore ascendente, diluito nel tempo, con cellule rapide, nervose (*harmonizer*) seguite da un brulichio statico e carico di tensione (*freezing*): questo ordito diventa pulsante, si muove lungo glissati simultanei e si spegne alla fine come se esaurisse la sua energia. Il lato bianco evocato nel titolo del secondo movimento (Back to the white side: Calmo, meditativo) è una metafora degli armonici, che disegnano una trama diafana, traslucida, dal respiro lento e molto espressivo, come un corale dal suono vetroso, sostenuto dai bordoni gravi nell'elettronica. Il terzo movimento (Second Vector) riprende la struttura del primo, ma con delle finestre di distorsione basate su ondeggiamenti microtonali e delle finestre di sospensione di tipo accordale. Negli ultimi due movimenti, la progressiva saturazione è accentuata dalle distorsioni nel *live electronics* e dal frequente uso di corde doppie. Il quarto movimento (Slide and cross: Scorrevole e inquieto) è imperniato sul *glissando* e sul trillo, con varie gradazioni di rumorosità date dalla pressione dell'arco e dai suoi movimenti intorno al ponticello, in un gioco spiraliforme che segue sempre un vettore direzionale ascendente e viene trasfigurato alla fine dagli effetti fantasmagorici dell'elettronica. L'ultimo movimento (Points on a line) è imperniato sull'elemento della nota "puntata"; su tecniche come il *tapping*, i colpi d'arco, i pizzicati, i tremoli al ponticello, che generano sequenze "fibrillanti", effetti legnosi, stati di "granulazione"; su procedimenti cromatici che "innervano la partitura di impurità fossili, come se si trattasse di un reperto archeologico portato alla luce dopo secoli".

Molto originale, oltre che strettamente legato al suono strumentale, è l'uso dell'elettronica anche nella musica di **Daniel D'Adamo**. Il compositore argentino, trasferitosi in Francia nel 1992, ha ricavato proprio dall'esperienza elettroacustica stimoli per ricercate tecniche strumentali. Attratto dall'idea di osservare il suono nella sua dimensione più intima, di avvicinarsi il più possibile alla sua fonte, ha sempre usato l'elettronica come un microscopio, capace di captare suoni infinitesimali per poi dispiegarli in una forma, o come un proiettore, capace di diffonderli nello spazio dell'ascolto. Emblematico di questa ricerca nell'infinitamente piccolo è *The Lips Cycle* (2010-2017), cinque pezzi per mezzosoprano, strumenti ed elettronica, incentrati su tutto ciò che precede il suono, che accade prima che le corde vocali si mettano a vibrare, o ciò che viene modellato dalle labbra, anche senza usare le corde vocali. La stessa attenzione per il dettaglio sonoro microscopico e i suoi ingrandimenti è alla base di *The Lehmann discontinuity*, il suo terzo quartetto per archi, che il Quartetto Tana ha tenuto a battesimo nella stessa occasione di *Leading Lines*. Il titolo deriva dalla scoperta che fece nel 1936 la sismologa danese Inge Lehmann, la quale dimostrò come il nucleo terrestre non fosse omogeneo, ma costituito da due parti discontinue, un nucleo esterno liquido e uno interno solido. Come la Lehmann arrivò a questa scoperta attraverso un attento e minuzioso esame delle registrazioni sismiche, interpretando la comparsa di onde quasi impercettibili, così D'Adamo è partito dall'analisi di elementi infinitesimali, amplificati e riprodotti in forme più ampie: "Il punto di partenza [...] è stato l'osservazione musicale di materiali sonori minuscoli e al tempo stesso estremamente dettagliati, che esprimono un grande potenziale musicale: nano-suoni, materiali appartenenti a un mondo acustico relativamente piccolo e appena percettibile, che al momento della composizione vengono proiettati su una scala d'ascolto molto più ampia". Dopo avere esplorato a fondo le possibilità degli archi (da violoncellista, usando strumenti che ha a casa sua), ha creato una scrittura strumentale minuziosa, raffinatissima, con suoni soffiati, o "simili al respiro", o rumorosi, indicati in partitura con notazione quadrata e su un rigo con quattro linee corrispondenti alle quattro corde, come un'intavolatura; con varie modalità di pizzicato, anche dietro il ponticello; con effetti di "aria intonata"; con diverse tecniche dell'archetto, come quella dell'"arco bianco", dove l'archetto si muove velocemente sulle corde ma senza alcuna pressione; con l'effetto di "granulazione" mutuato dall'elettronica, fatto di suoni brevi, prodotti da una pressione molto vicina al tallone dell'archetto; con effetti speciali come il "suono Hendrix", prodotto da un vibrato ampio ed esagerato, vicino al ponticello. Le sonorità dei quattro strumenti, fuse insieme come se il quartetto fosse un'unica fonte di suono e integrate dalle sequenze registrate, vengono amplificate dall'elettronica e spazializzate attraverso sei altoparlanti e due subwoofer collocati intorno al pubblico. La forma complessiva è quella di un percorso nelle profondità, un tragitto che parte da un punto, per esempio il centro della terra, e a poco a poco si muove verso la superficie, verso un'altra dimensione, seguendo "scale di ascolto" autoreferenziali, che rendono conto dello stato nel quale la musica si trova in ciascun momento: un tragitto senza riprese, che non ritorna mai su se stesso, che guarda sempre in avanti. Il pezzo parte da una scala estremamente dettagliata, fatta di micrograni di una materia bruta, che precede il suono stesso: sono soffi, cigolii, grumi, glissati, che creano una tensione trattenuta. Poi a poco a poco il suono prende forma, prima per frammenti, poi dispiegandosi in profili più ampi e articolati, che contengono sospiri, gemiti, come segni di vita, prodotti non solo dai soffi degli archi, ma da emissioni vocali dello stesso compositore, innestate quasi segretamente nella parte elettronica. Il tragitto sonoro prosegue tra tensioni, distensioni, rigonfiamenti, strati che si compattano, accelerazioni, diafane trame accordali, suoni "soffiati, appena colorati" come in evaporazione, lunghi tremoli che generano l'effetto di masse incandescenti, trame di pizzicati dai bagliori metallici, giochi di risonanze che sembrano provenire dalle profondità della terra. La progressiva saturazione del materiale sonoro culmina in una grande fascia armonica che, insieme all'elettronica, glissa lentamente e inesorabilmente verso l'acuto, con un effetto corale che completa il percorso dal centro della terra verso la sua crosta. E verso la luce.

Gianluigi Mattietti

Il Quartetto Tana, con Daniel D'Adamo, in occasione
del concerto del 19 maggio 2021 all'Auditorium San Fedele.
Foto Studio Hänninen

Ivan Fedele

Leading Lines
per quartetto d'archi e live electronics
(2019)

Leading Lines, in cinque movimenti, è il mio quinto quartetto per archi. Come suggerisce il titolo ("Linee guida"), in ognuno dei movimenti esiste una traccia-guida intorno alla quale si realizza la composizione. La materia sonora si addensa attraverso l'uso di particolari tecniche di stratificazione della parte del primo violino (primo e secondo movimento) e del violoncello (terzo movimento), i quali sviluppano ciascuno una traccia di riferimento soggetta a ispessimenti di ampiezza armonica e timbro variabili. Il *sound* si ispira alle suggestioni della tecnica dello "spettralismo", mentre nel quarto e quinto movimento esso trova la sua collocazione ideale in un ambiente acustico saturo. In questi ultimi, la materia sonora ispirata dalla linea guida – ancora una volta del violoncello – si distende nel tempo secondo *delays* serrati a guisa di spirali diacroniche vorticose. I rari momenti sincronici svolgono eminentemente una funzione di *pivot temporel*, ovvero segnano la fine o l'inizio di ampie arcate formali. In questi due ultimi movimenti le figure musicali si legano l'una all'altra attraverso procedimenti cromatici che hanno una direzione estremamente mobile e variabile e innervano la partitura di impurità fossili, come di un reperto archeologico portato alla luce dopo secoli.

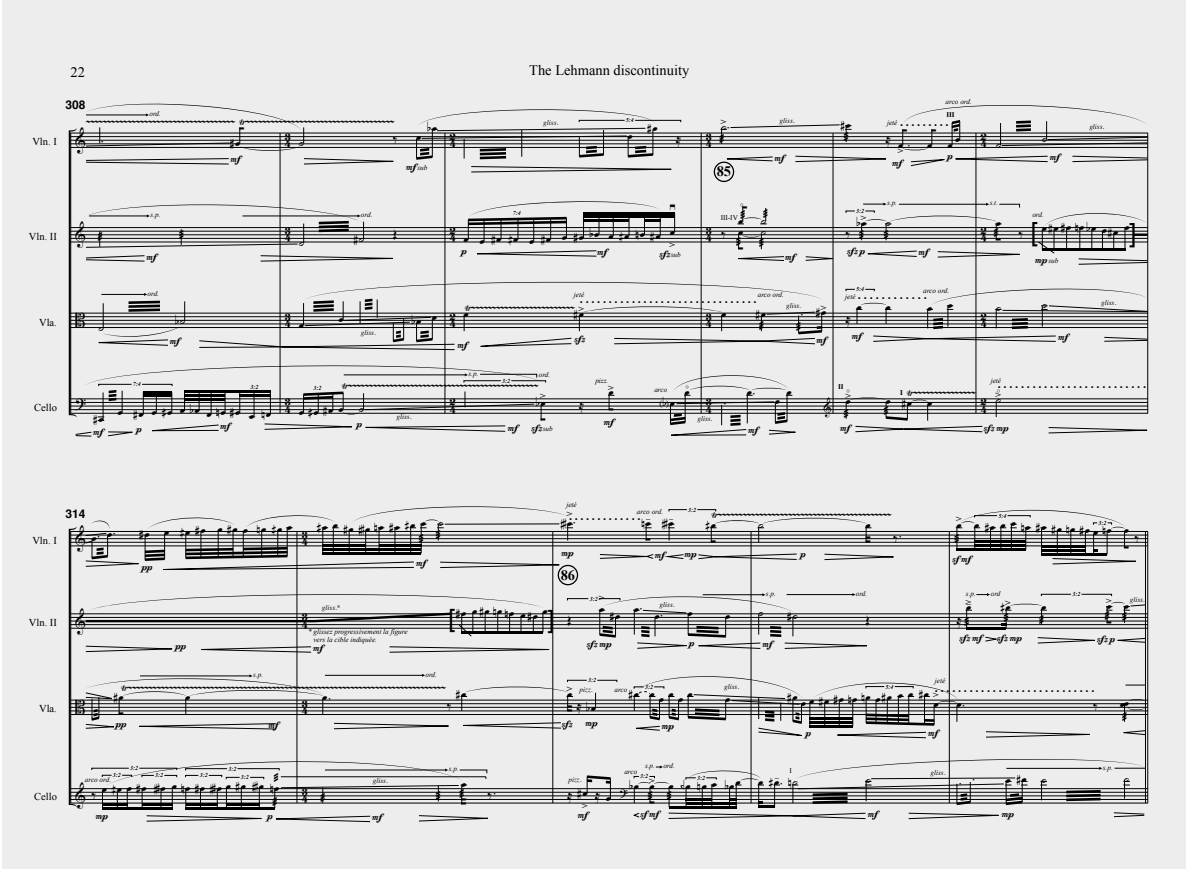
Il Quartetto Tana, con Ivan Fedele, in occasione
del concerto del 19 maggio 2021 all'Auditorium San Fedele.
Foto Studio Hänninen

Daniel D'Adamo

The Lehmann discontinuity
dedicato al **Quartetto Tana**

Daniel D'Adamo
Foto Chauvin

Il punto di partenza per la composizione di *The Lehmann discontinuity*,* per quartetto d'archi con accompagnamento elettronico, è stato l'osservazione musicale di materiali sonori minuscoli e al tempo stesso estremamente dettagliati, che esprimono un grande potenziale musicale: nano-suoni, materiali appartenenti a un mondo acustico relativamente piccolo e appena percettibile, che al momento della composizione vengono proiettati su una scala d'ascolto molto più ampia. Questo cambiamento di prospettiva, reale e immaginario insieme, ha luogo entro la composizione stessa ed entro la scrittura della parte elettroacustica, ma soprattutto grazie all'amplificazione e alla diffusione del suono strumentale ed elettronico con altoparlanti acustici.
Da un punto di vista musicale, ciascuna fase dell'opera riflette lo stato del materiale sonoro stesso, e la musica prende atto della sua trasformazione. L'articolazione del brano, quello che esso racconta e come lo racconta, dipende allora dalla scala sonora alla quale il suo materiale appartiene e della quale è evidentemente costituita.
Suoni soffiati, screpolati, sussurrati, talora aspri e bruschi, sono prodotti grazie a tecniche specifiche nell'uso dell'archetto e possono esprimere una particolare condizione del quartetto, quella in cui il timbro dello strumento conta ancora poco o non conta affatto, e in cui la nozione di frequenza è totalmente secondaria o inesistente. È una prima condizione, un primo livello che definisce l'identità sonora del brano: lo scheletro è in realtà la sua pelle.
La spazializzazione prodotta dall'elettroacustica è un elemento determinante. L'idea di tragitto – un suono che circola o che si sposta da un punto a un altro – è qui sostituita da uno stato sonoro in movimento rapido permanente. L'effetto ottenuto è legato alla qualità del suono stesso, e non tanto al suo movimento nello spazio, dato che nello spazio esso è in realtà confinato.
La frammentazione, i frammenti di materiali vanno progressivamente costituendo profili sempre più ampi e articolati. Sono linee di respiri glissati e appena intonati, in cui, paradossalmente, è la corda a modulare il suono dell'archetto, e non viceversa. Qui, come altrove, il respiro è segno di vitalità.
Una certa linearità condurrà verso una texture di voci intrecciate tra loro, uno strato fatto di strati che a poco a poco si compattano tra loro come l'aria o come un minerale. Le diverse voci si esprimono sulla medesima scala musicale e hanno la capacità di ricordarci una dimensione del suono che ci è più familiare.
La forma generale del brano è quella di un tragitto in profondità. Ci si tuffa, oppure, come direbbe Pascal Quignard, si fa naufragio, ed è verso l'impurità, stranamente espressa dagli estremi acuti dei quattro strumenti, che le profondità ci portano.



The Lehmann discontinuity è stato commissionato dall'IRCAM – Centre Pompidou e dal Collectif Tana. La parte elettroacustica è stata realizzata all'IRCAM con i consigli e l'assistenza di Carlo Laurenzi. Il brano è stato eseguito per la prima volta dal Quartetto Tana il 14 marzo 2020 all'Auditorium di Lione nell'ambito della Biennale des Musiques Exploratoires del GRAME.

* Dimostrata nel 1936 dalla sismologa danese Inge Lehmann, una prima discontinuità nella costituzione della materia terrestre si colloca 220 km al di sotto del mantello. Una seconda discontinuità si trova intorno a una profondità di circa 5.150 km e costituisce l'interfaccia tra il nucleo esterno liquido e il nucleo interno (il "seme"), che Inge Lehmann ha dunque dedotto essere solido. È uno dei più begli esempi scientifici che, grazie a simulazioni e a calcoli, hanno permesso di dedurre l'esistenza di un elemento che rimarrà per sempre invisibile ai nostri occhi.

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

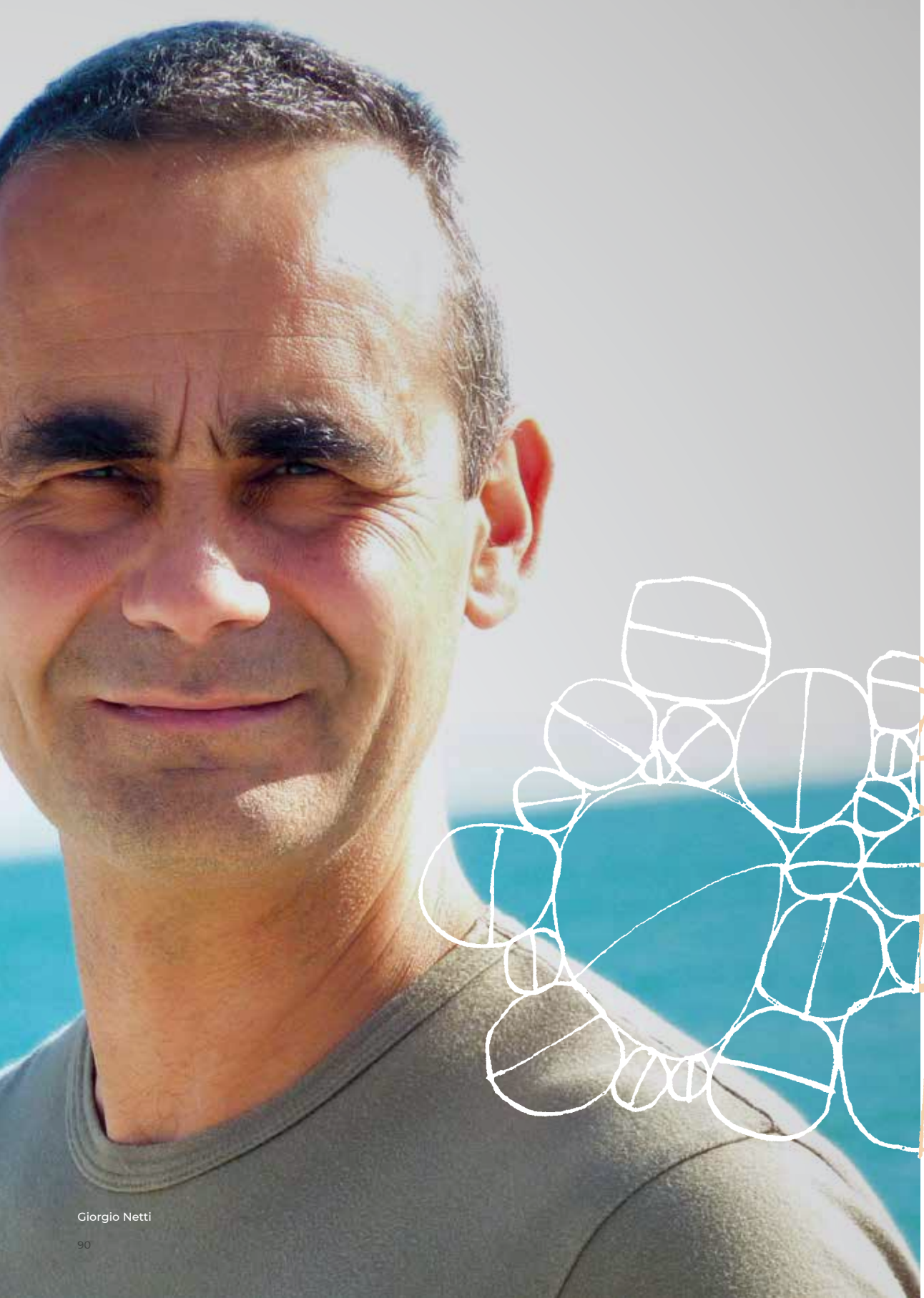
Il Quartetto Tana in occasione del concerto
del 19 maggio 2021 all'Auditorium San Fedele.
Foto Studio Hänninen

QUARTETTO TANA

Il Quartetto Tana si avvicina alla musica di epoche ed estetiche diverse con uguale intensità, creando una nuova tradizione che collega passato e futuro. Si è esibito in importanti festival e in cicli di concerti in tutto il mondo, in sedi prestigiose tra cui la Philharmonie de Paris, il Palau de la Música di Barcellona, il Konzerthaus di Vienna, la Villa Medici a Roma e la Wigmore Hall di Londra. Il quartetto è stato insignito di numerosi premi, tra cui il Trophée Fuga attribuito dall'Unione dei Compositori Belgi, il premio Les Octaves de la Musique per la musica contemporanea, il Coup de cœur de l'Académie Charles Clos e il Prix HSBC al Festival di Aix-en-Provence.

Dalla sua fondazione nel 2010, il Quartetto Tana si è impegnato a promuovere la musica contemporanea in tutta la sua diversità e a cercare la collaborazione con i compositori. Ha sempre promosso nuove opere e ha interpretato in prima esecuzione assoluta oltre 250 pezzi di compositori di rilievo come Ivan Fedele, Philippe Hurel e Hèctor Parra. Ha inciso tredici album, tra cui *Seven*, che comprende l'opera completa di Philip Glass per quartetto d'archi ed è stato nominato "miglior album del 2018" dalla rivista "Classica", e, più recentemente, *Bleu Ébène*, con l'integrale dei quartetti per archi di David Achenberg.

Costantemente impegnato nella ricerca, il Quartetto collabora con l'IRCAM di Parigi, il GRAME (Générateur de Ressources et Activités Musicales Exploratoires) di Lione, il Centre National de Création Musicale GMEM di Marsiglia, il gruppo degli Art Zoyd e il Centre Henri Pousseur. Ha contribuito a progettare strumenti elettroacustici ibridi in collaborazione con il compositore Juan Gonzalo Arroyo, aprendo la strada a nuovi sviluppi della musica elettronica. Il loro album *Volts*, che presenta nuovi lavori per questi strumenti, è stato salutato come "una pietra miliare nella storia del genere del quartetto".



Giorgio Netti

BASE MILANO

LUNEDÌ 24 MAGGIO 2021
ORE 16 e ORE 19

mdi ensemble
Lorenzo Gentili-Tedeschi, Lorenzo Derinni violino
Paolo Fumagalli viola
Giorgio Casati violoncello
Giuseppe Silvi ingegnere del suono

Giorgio Netti (1963)
Ciclo dell'assedio (2001/08)
Prima esecuzione assoluta nella versione integrale

)place((27') per quartetto d'archi
rinascere sirena (21') per trio d'archi
inoltre (12') per due violini
tête (8') per violoncello solo (senz'arco) e voce preregistrata

in coproduzione con
Associazione musicAdesso
nell'ambito della rassegna Sound of Wander

in collaborazione con
BASE Milano

Giorgio Netti

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

Ciclo dell'assedio

Il "Ciclo dell'assedio" (2001-2008) è un lavoro che a partire dalla formazione tradizionale del quartetto d'archi, in relazione ai ruoli differenti che i due violini, la viola e il violoncello hanno interpretato nella storia-memoria del quartetto, ne approfondisce alcune delle possibili dinamiche interne.
Ogni parte è eseguibile separatamente; nell'integrale l'ordine sarà: *)place(* per quartetto d'archi; *rinascere sirena* per trio d'archi (violino, viola, violoncello); *inoltre* per due violini; *tête* per cello solo (senz'arco) e voce pre registrata.
È un progetto d'ascolto allargato, che vorrebbe suggerire ulteriori spazi musicali dentro e fuori ciò che abitualmente è considerato musica. Dopo il quartetto iniziale, ogni pezzo ne scompone progressivamente l'organico, radicalizzando la specificità delle singole parti fino al solo finale, ancora più solo per il fatto di non usare l'arco.
L'oggetto dell'assedio al quale il ciclo si riferisce è la zona del *ponticello*, inteso come il luogo in cui lo spazio acustico del quartetto d'archi, addensandosi logaritmicamente, precipita: un "orizzonte degli eventi" musicale che precede l'acustico buco nero dello spazio sonoro quotidiano, il cosiddetto rumore. Lavorando sulla soglia fra i due, il ciclo mira ad ampliarne le relazioni possibili, per arrivare a poter esercitare in qualsiasi occasione un ascolto più interno, personale, meno condizionato dalle categorie estetiche riconosciute.

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

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

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

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

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

a fare parte di un mosaico, diventa flusso che rallenta e si distende

tracciandone i contorni la piazza anche contiene, dall'opaco al trasparente uno spessore, un volume: la piazza è base, solido suolo, fondo, chiama per questo all'altezza, ce la indica

la piazza dunque tace, è un timpano teso che nell'ascolto si fa suono *)place(*

l'inversione degli estremi mette fra parentesi l'infinita scansione degli istanti attraversanti per tentare di risalire a una loro possibile matrice: tutto quindi è fra parentesi tranne il luogo in cui accade, perché a partire da quello si orienta e rinasce

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

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

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

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

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

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

a parte lo spiazzamento, il "fuori gioco" dell'inizio, nel procedere di *)place(* ci si presenta una materia sonora incandescente, accettata per intero nella sua vitale complessità, grumosa e inusualmente fluida, in cui è difficile trattenere (inscatolare, incasellare) qualcosa se non il

flettere continuo appunto, il trasformarsi, o in altri termini, la tentata continuità fra luoghi acustici molto differenti che presuppone un'inspiegabile confidenza con l'incertezza e l'apparente inclassificabilità di quel mondo sonoro. Si intuisce una corrente attraversante, un'energia che anima i suoni da dentro i suoni stessi, un ascolto dietro il nostro ascolto (di ascoltatori), un ascolto *prima*, praticato e poi compositivamente riscoperto e modellato.

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

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

Un corpo (violoncello), due code (violino e viola), l'elemento fluido, lo spazio marino, denso, che in profondità rimane e in superficie torna; il canto delle sirene non è una melodia ma uno stato energetico, un potente magnete che attrae l'elemento a lui affine contenuto nel corpo momentaneamente di passaggio. La sua leggendaria melodiosità è un prestito visivo, un'immagine sonora derivata dalla tarda sinuosità di un corpo mezzo donna e mezzo pesce che originariamente coincideva con la ben più terrifica arpia, mezzo donna e mezzo uccello.
Le sirene chiamano, ri-chiamano l'attenzione a un passaggio, sono la soglia mobile di un limite ritenuto invalicabile: non si sa esattamente dove sia ma non ci si arriva per caso, tutt'attorno da sempre è calma di mare, ci si avvicina a remi. I loro prati e rive erano popolati di scheletri, il loro canto cancellava l'individualità disperdendo insieme al vento le durate, i ritmi personali, il movimento; dopo aver attratto chi di lì passava lo disattivavano, abbandonandolo inerte al riflusso del tempo e le maree.
A questa disperante perdita dell'io, contemporaneamente altre esperienze su altri meridiani ad altre latitudini suggerivano l'esistenza di una coscienza più profonda di quella individuale, per arrivare alla quale bisogna, dopo averlo compreso, superare il ritmo personale e ciò che apparentemente lo struttura caratterizzandoci. Attraversata l'inevitabile stasi, si ritrova al di là un'azione più ampia, meno o per nulla influenzata da cause contingenti e quindi più libera di esprimere l'originaria energia motrice, forse matrice.
Ulisse, legato al suo pennone, sta a cavallo fra le due concezioni, teme l'annullamento ma non vuole farsi sordo al richiamo e preferendo impedirsi una qualsiasi risposta, solo, solitario, ascolta.
Il trio nasce/rinasce dal quartetto d'archi che immediatamente lo precede; dal plurale sirene al singolare sirena, le voci diventano una, tre in una, tornando con il pensiero a quelle voci che gli antichi così distintamente sentivano parlare/cantare in loro: nell'unica molteplicità del loro canto il pezzo accetta di esporsi, così per come oggi lo sento, all'attrazione e il pericolo di un richiamo che nei secoli ha messo

alla prova i naviganti di ogni mare. Da un lato l'idea di simultaneità, compresenza come prodotto di una verticalità che fonda i luoghi e di un'orizzontalità che li esplora, dall'altro la mediazione possibile fra l'assenza di scansione (di tanta musica contemporanea) e la pulsazione ipnotica (tipica della musica giovanile), entrambe facce, anche se diverse, dello stesso tempo infinitamente esteso nel quale le sirene vorrebbero farci scomparire. Annullamento, azzeramento, assenza, come perdita oppure come superamento, essenza.
In questo lavoro la qualità del movimento viene generata da una trama di stati energetici, arrivando a essere partitura per velature successive contemporaneamente ogni volta nella sua totalità. La velocità di trasformazione, associata alla discontinuità che caratterizza il trio, mostra un prodotto frammentato, incandescente, a tratti anche violento, in bilico, sempre in divenire; eppure, una importante forza coesiva interna credo sia altrettanto evidente. Spesso il discorso, contraendo il processo di trasformazione, si interrompe e salta, rinunciando a fermarsi su questa o quella immagine raggiunta: la forma nella sua intera durata vorrebbe ricondurre la frammentazione, che da quel procedere deriva, a una più complessa discontinuità, ascoltata mentre esplora un sistema di cicli concentrici fra loro comunicanti. La discontinuità così progettata non è un aggregato più o meno casuale di interruzioni, ma una mappa dei possibili passaggi fra i differenti cicli, nel tentativo di ritrovare l'ulteriore continuità all'interno della quale anche la discontinuità è contenuta.
La ricerca qui si concentra sull'energia necessaria all'azione, sulle differenti qualità di un'unica energia che si manifesta in infiniti modi; il percorso del pezzo, nel sospendere il possibile sviluppo di ogni singola modalità, vorrebbe proporre un'esperienza più diretta di quell'energia: riconducendo continuamente l'attenzione dallo sviluppo locale alla potenzialità generale, vorrebbe rinascere ogni istante. Nel cercare lo stato nascente ho coltivato l'idea di un potente orientamento che dal fondo ci chiama, l'idea di un senso più grande che se non rinnoviamo costantemente ci sfugge.

inoltre **per due violini (2005-2006)**

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

Qui tutto si comprime, diventa soglia; inoltre è dentro (*in*) e al di là (*oltre*) del quartetto: è il tentativo di trovare dall'interno, nella memoria sonora dello strumento stesso, una nuova origine, un nuovo luogo dell'ascolto; quel luogo è lo sgorgare, il fondersi di infiniti istanti nascenti in un'unica corrente.
Nel comporre, ho cercato di plasmare la complessità del suono ascoltato, rispettandone la materica fluidità e senza spezzare il suo tempo in segmenti; è l'esperienza di un'energia che da sempre già abita il

violino e, di soglia in soglia, continuamente si trasforma. Ho cercato di incanalare quell'energia in un percorso che la rendesse percepibile senza snaturarne l'essenza: l'energia che abita i violini di Corelli, Tartini, Vivaldi, certo non citazioni né dirette né indirette ma l'imprevedibile vitalità delle loro articolazioni (tremoli, arpeggi, ribattuti, sincronie e fioriture improvvise) che hanno fatto della scuola italiana, elettrica *ante litteram*, un irraggiungibile modello di virtuosismo strumentale; poi la tensione, il vuoto attorno e dentro alla costruzione delle frasi, le imitazioni, i pedali, la continua sovrapposizione delle corde...
Come osservando una sorgente, lo sguardo viene continuamente catturato dalla direzione del moto discendente e subito risale; il mio lavoro, soprattutto in questo duo (in-oltre, appunto), tenta di rimanere vicino alla "sorgenza" circoscritta, senza scivolar via per i solchi già segnati, più interessato alla qualità dell'energia affiorante che non alle sue possibili applicazioni. Il duo è pensato come unità complessa: strumento preparato e strumento puro, estraneità e tradizione dell'uno e dell'altro si fondono in una comune articolazione che vorrebbe trascendere entrambi gli stati.
Provenendo da un soffio raccolto nella sordina, *inoltre* è diventato il continuo tentativo di riavvicinare al "mondo intonato" un materiale sonoro, un'esperienza acustica che da altrove proviene; se nel quartetto e nel trio le altezze erano uno degli stati possibili del tutto, qui diventano un ponte alla tradizione strumentale trasfigurata. Il pezzo porta a uno stato incandescente la materia e nel suo ribollire riappaiono articolazioni, frammenti, incubi, divagazioni, che nel fondere diventeranno infine tutt'altro: una voce-violino, un *suono/uomo* sacro nella sua unicità, senza più articolazione, teso, sospeso, sullo sfondo elettrico, estremo, custodito; cuore svelato del ciclo che diventerà nel violoncello solo (*tête*) "testa vivente". Allo stesso tempo un violino più antico e più moderno, un voce doppia che può contenere *anche* il risuonare di se stessa; forse un canto, più antico.

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

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

*t*ête si potrebbe metaforicamente definire il ponticello stesso dell'intero "Ciclo dell'assedio": il pezzo più breve, più tagliente, più enigmatico, nel suo lasciarsi guidare da una voce più antica, forse un antenato, sempre al limite fra musica e parola. Il titolo viene da quella testa che poggia sul concavo dirupo della *Place, trois figures, une tête* (1950) di Alberto Giacometti, scultura e artista che hanno accompagnato l'elaborazione poetica del mio lavoro in questi anni. L'idea nasce appunto dall'ascolto della sua voce, in un estratto di poco più di due minuti da un'intervista, ennesima formulazione in divenire di un pensiero che fa da sfondo a tutto il suo lavoro post-surrealista. Nonostante l'apparente estemporaneità del discorso, l'ascoltarla per me è stato come incontrare un testamento artistico che riunisce il suo, il mio e il lavoro di chiunque sia interessato all'arte come strumento di trasformazione. È stato come ritrovare la scatola nera, la registrazione dell'estremo carico di un vissuto compresso negli ultimi istanti prima della cesura definitiva. Non essendo stato scritto, non si può neanche definire testo: l'audio di riferimento è un pensiero colto nel suo divenire espressione verbale e, proprio per questo, con le sue caratteristiche acustiche ancora molto evidenti. Un francese "montanaro", aderente all'instabilità ossessiva del pensiero che lo genera e scolpito in totale assenza di retorica.
L'ascolto analitico, l'esattamente *come* di questa voce parlante, ha poi generato molteplici livelli di strutturazione, che mi sono serviti a orientare complessivamente il lavoro strumentale. Il pezzo è la sintesi di un ascolto bifocale: dalle qualità "strumentali" della voce verso le qualità fonatorie dello strumento. Lo strumento ascolta se stesso nella voce e la voce si ascolta nello strumento, dando vita a un processo di identificazione e superamento reciproco che vorrebbe condurre la musica fin sulla soglia del parlato: un parlato che a sua volta intuisco come il *ponticello* di ogni musica.
L'assenza dell'arco ricerca, più che uno strumento amputato, uno strumento radicalizzato, l'antenato del violoncello nel violoncello: penso ai primi archi musicali, una corda tesa fra le due estremità di un ramo flessibile, poi l'aggiunta di un corpo risonante e un piccolo anello metallico sulla corda che arricchisse il suono di un ronzio, un sibilante antenato. Prima estensione di una voce incerta che stupita si accompagna (che stupita sia, compagna), più che uno strumento era/è una bocca strumentale, un *talking cello*. La musica si comprime così nello spazio ristretto della sola articolazione consonantica. Nessuna vocale, niente canto, assenza di mediazione d'arco, solo il contatto diretto fra le dita e i luoghi strumentali, al di là della risonanza direttamente verso i "nomi", quella parola antica, più potente che, prima ancora della sintassi, nella specificità acustica del nominare, fisicamente generava.

MDI ENSEMBLE

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

Giorgio Netti e mdi ensemble in occasione del concerto presso il Coro di San Maurizio il 17 ottobre 2015.
Foto Vico Chamla

GIUSEPPE SILVI
Ingegnere del suono

Giuseppe Silvi è professore di Elettroacustica al Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari. Si è formato al Conservatorio di Musica "S. Cecilia" di Roma, dove ha studiato musica elettronica con Giorgio Nottoli, Nicola Bernardini e Michelangelo Lupone, diplomandosi nel 2015. Fondamentali per la sua crescita artistica sono stati gli studi con Piero Schiavoni ed Enzo Filippetti, il perfezionamento con Alvise Vidolin ai corsi dell'Accademia Chigiana (2016) e la partecipazione in qualità di coordinatore e regista del suono alle dieci edizioni di EMUFest, il Festival Internazionale di Musica Elettronica di Roma. Collabora con i Conservatori di Roma, Piacenza e Genova per le discipline di Informatica Musicale ed Esecuzione, curando con particolare attenzione problematiche di sostenibilità e interpretazione del repertorio. È compositore, specializzato in produzione e registrazione audio ambisonics e suoi lavori sono state eseguiti nei principali festival internazionali. Collabora attivamente con Roberto Fabbriciani, Alessandro Sbordoni e Giorgio Netti. Svolge attività di ricerca per il Centro Ricerche Musicali di Roma diretto da Michelangelo Lupone, progettando sistemi di ripresa, ascolto e software per la sala da concerto.

mdi ensemble in concerto a BASE Milano il 24 maggio 2021.
Foto Studio Hänninen

Vittorio Montalti
Foto Luca Condorelli

SANTERIA TOSCANA 31 6

MARTEDÌ 25 MAGGIO 2021
ORE 19

Michele Marco Rossi violoncello

Georges Aperghis (1945)
Récitation n. 1 (4')
da *Quatre Récitations pour violoncelle* (1980)

Jonathan Harvey (1939 – 2012)
Curve with Plateaux (1982, 12')
per violoncello

Georges Aperghis
Récitation n. 2 (4')
da *Quatre Récitations pour violoncelle* (1980)

Filippo Perocco (1972)
Esili canti d'attesa (2019, 12')
per violoncello

Georges Aperghis
Récitation n. 3 (4')
da *Quatre Récitations pour violoncelle* (1980)

Enno Poppe (1969)
Herz (2002, 13')
per violoncello solo

Vittorio Montalti (1984)
Senza fili (2021, 7')
per violoncello solo
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Georges Aperghis
Récitation n. 4 (4')
da *Quatre Récitations pour violoncelle* (1980)

Concerto trasmesso in differita radiofonica da Rai Radio3

in collaborazione con
Santeria

Strumento fascinosissimo, il violoncello, il cui linguaggio solista, dai vertiginosi brani di Johann Sebastian Bach, ha percorso la storia della musica ed è stato approfondito nel XX secolo con una diversa coscienza strumentale fatta di libertà strutturale ed espansione delle tecniche, continuando nel tempo quello che sembra un discorrere metafisico. Le rivoluzionarie *Suites* di Benjamin Britten (1964-1971), i seminali *Dieci Studi* di Sofia Gubajdulina (1974) sino all'ultima *Sequenza* di Luciano Berio (2002), che tematizza il ritmo e il rumore: in un intreccio di richiami e citazioni, la voce del violoncello contemporaneo trasfigura il suono familiare di uno strumento simbolo della tradizione occidentale con un linguaggio di nuove dimensioni tecniche e acustiche e di approcci creativi davvero stupefacente per originalità e novità. All'interprete è richiesto un virtuosismo anche timbrico, tecniche trascendentali di produzione del suono che interessano tutto il corpo dello strumento.

La drammaturgia musicale di **Georges Aperghis**, geniale compositore greco-francese, è un'originale integrazione di elementi vocali, strumentali, gestuali, narrativi e scenici organizzati in base a una delle sue massime preferite, che si debba "fare musica di tutto". Aperghis è maestro nel mettere in scena la parola anche avulsa da una narrazione, come nelle dieci *Récitations* per voce (1978), in cui il compositore infine la esclude riconducendola al corpo dell'interprete, cui offre i materiali per una interpretazione stupefacente. Aperghis afferma che le *Quatre Récitations* per violoncello derivano direttamente da quelle per voce; in un decorso tra virtuosismo e tensione si tratta di brani intimi, cantati, sostanzialmente nel registro medio. I quattro brani sono strutturati intorno a una *finalis* verso cui convergono le brevi figure che sfruttano il totale cromatico, con l'interruzione del decorso su note lunghe, o l'iterazione appena variata di cellule con diverso peso timbrico, o ancora l'uso della velocità in molteplici angolazioni. Il gusto del gesto e del frammento sono spinti all'estremo con una componente, si direbbe, di "allegria costruttiva": le tante note degli agglomerati servono a colorare il suono, non a proporre una funzione melodica; il violoncello sembra improvvisare cadenze e arabeschi di trascinante continuità.

Compositore, direttore e organista, **Filippo Perocco** si è diplomato in composizione con Riccardo Vaglini, figura importante di una formazione proseguita con la partecipazione ai XL e XLI Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt. Negli stessi anni sono cominciati gli inviti a manifestazioni e residenze internazionali che lo hanno affermato come compositore; del 2005 è la costituzione dell'ensemble L'arsenale, un organico bizzarro, atipico di strumenti classici, elettrici ed elettronici e manufatti di "nuova liuteria" all'insegna, dice il compositore, "dell'autenticità. Non ci sono barriere stilistiche. Non ci ha mai affascinato ciò che aprioristicamente funziona". È il suono di Perocco, libero e originale, scoperto in "pomeriggi interi a giocare con gli oggetti del laboratorio di mio nonno – fabbro, maniscalco – e nei magazzini dei miei genitori, ricchi di chincaglieria varia e utensili di ogni tipo. [...] Si tratta solo di ascoltare. Preferisco le superfici grezze, porose, scomposte e ruvide a quelle lisce". E dunque nella sua musica si inseriscono elementi di "detrito e maceria, di precarietà [...]. Devo in qualche modo sporcarmi le mani".

I tre movimenti sono segnati *Meccanico*, *In tempo giusto*. *Distaccato* e *Presto*; in partitura è prescritta la preparazione del violoncello per ottenere una vibrazione di ronzio (come il *sawari* di alcuni strumenti giapponesi) e un effetto di "campana", e sono indicate innumerevoli raffinate tecniche di produzione del suono, anche vocali, per ottenere sonorità inedite "il cui fragile e illusorio profilo appare come ricordo vagante, esule, confinato, eroso, a volte soffocato e dilaniato, in attesa di liberarsi dalle maglie frastagliate della sua stessa prigione per evaporare, come grido soffocato, altrove". I tre movimenti muovono da un canto davvero esilissimo sottoposto a un incremento drammatico, all'iterazione a mo' di nenia di una cellula che riappare con minime variazioni timbriche sino al parossismo finale, contrastato da lievi e brevi oasi di sospiri, letteralmente.

Il padre di **Jonathan Harvey** era un musicista dilettante e componeva musica influenzata dalle armonie "complesse e risonanti" di Skrjabin e Fauré. Jonathan seguì l'esempio del padre, ma fu molto influenzato dall'esperienza giovanile come corista di musica sacra anglicana del XVI secolo. I suoi gusti musicali furono ulteriormente nutriti e arricchiti da fruttuose incursioni nella musica elettronica, con la "grande conversione a Stockhausen" nel 1966, quando si recò a Darmstadt: "Fui impressionato dai suoi lavori – a volte di natura molto oscura e aspra [...] con lunghi silenzi, forme stranamente sconvolte, cose che non seguivano i ritmi a cui eravamo abituati".
Come sanno gli appassionati di musica corale britannica, Harvey ha scritto diversi pezzi decisamente tonali, come l'inquietante e bellissimo *I Love the Lord* (1976), ma anche lavori altamente sperimentali, come il famoso *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980) composto all'IRCAM. Non stupisce dunque se al centro dell'arte di Harvey c'è il desiderio di raggiungere un senso di unità: "Mi piace unire le cose". Non una "semplice unità", che trova "noiosa e poco interessante", ma unità in cose "inaspettate" o anche "violentemente contrastanti". Questo fascino per le dicotomie sembra all'origine di *Curve with Plateaux*, traducibile come "curva e altopiani" o anche "stalli"; il brano muove tra brevi curve melodiche e lunghe stasi di sonorità estremamente eleganti, in un paesaggio variegato che chiude sugli aperti *jetés* finali, in una sorta di danza che si trasforma in stasi senza soluzione di continuità con tanti livelli di significato e molteplici luccichii e colori. Nonostante non rinneghi l'iniziale fede cristiana, Harvey è ora buddhista, e risuonano in questo brano così astratto e arioso concetti buddhisti come quello del vuoto: "nella visione buddista delle cose", dice Harvey, "nulla ha un'esistenza intrinseca, ma una sorta di mutevole esistenza dell'impermanenza. [...] Tutto va a posto, o dovrebbe andarci".

Enno Poppe, nato a Hemer, ha studiato composizione e direzione d'orchestra alla Universität der Künste di Berlino con Friedrich Goldmann e Gösta Neuwirth e poi sintesi sonora e composizione algoritmica alla Technische Universität di Berlino e allo ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) di Karlsruhe, arrivando, in una impressionante carriera radicata in Germania, a vincere i massimi premi e a essere eseguito dai migliori complessi; dirige regolarmente il Klangforum Wien, l'ensemble Musikfabrik e l'ensemble Resonanz. Dal 1998 è anche direttore principale dell'ensemble Mosaik.
I lavori di Enno Poppe iniziano spesso con un unico mattone da costruzione, il che sembrerebbe evidente anche dai titoli, costituiti sempre di un'unica parola: *Vespa* per voce (2005), *Carne* per sax, batteria, tastiera e chitarra (2017), *Olio* per orchestra da camera (2001). Da una cellula distinta le opere crescono e proliferano come una pianta che acquisti a poco a poco forma e complessità: "Ho esaminato i modelli matematici che descrivono simulazioni di come crescono le piante", spiega Poppe. Per *Herz* (Cuore), Poppe prescrive un'interpretazione ben articolata anche sulle note non definite, non vibrato e con particolare attenzione ai piccoli effetti di *glissando*, come volendo veicolare un'espressione priva di *pathos*, anche se di grande intensità. Il brano traccia un arco drammatico da melismi pensosi ed enigmatici che si fanno sempre più concitati e appassionati per tornare a movimenti minimi, interiori, quasi interroganti.

"La musica impossibile, oggi, non ha più molto senso", ha detto **Vittorio Montalti**. Ma la scrittura di Montalti non è semplice: il critico teatrale Franco Cordelli l'ha descritta come "una frana, un diluvio di lapislazzuli, di schegge, di frammenti leggeri come in un sogno". La carriera di Montalti, devoto alla sperimentazione di George Aperghis, inizia all'insegna del teatro, con l'opera prima *L'arte e la maniera di affrontare il proprio capo per chiedergli un aumento* (2013, da Georges Perec) cui fanno seguito, sempre in collaborazione con lo scrittore Giuliano Compagno, *Ehi Giò. Vivere e sentire del grande Rossini* (2016 a Spoleto, riproposta al Maggio Musicale per il centocinquantenario dalla scomparsa di Rossini), *Le leggi fondamentali della stupidità umana* dal saggio di Carlo M. Cipolla e *Un romano a Marte* liberamente tratto da Ennio Flaiano.
Così, a ventisei anni Montalti riceve il Leone d'Argento per la Creatività alla Biennale di Venezia, nel 2016 il Premio "Una vita nella musica - giovani" dal Teatro La Fenice e recentemente il Premio di composizione del Teatro dell'Opera di Roma.
Come si capisce dai titoli delle sue opere, il linguaggio di Montalti è felicemente improntato a leggerezza, quasi spensieratezza; l'energia e la fluidità della tessitura derivano da una vocalità strumentale e dalla vertigine di un ritmo mediato dal rock, in cui non mancano procedimenti tonali decontestualizzati su nessi di tensione comunque non troppo distanti dal concetto di tonalità. "Mi interessa molto l'idea di ripetizione, di macchinetta bloccata a *loop*, secondo una matrice che riconduce senz'altro al rock. E poi la ricerca di una componente rumoristica – ossia un graffio, un'imperfezione [...] che vada a completare il suono."
Il brano in prima esecuzione assoluta è il suo secondo lavoro per violoncello dopo *Little puzzle* del 2014; questo nuovo brano si compone di nove aforismi, ognuno ispirato in maniera molto libera alle parti che compongono il violoncello (puntale, cordiera, oltre il ponte, ponticello, corde, tastiera, capotasto, riccio e corpo dello strumento). Le proporzioni dei diversi movimenti dipendono dai rapporti tra le lunghezze di queste parti dello strumento. Dice il compositore: "In un certo senso sono piccole storie ispirate a questo ultimo anno che abbiamo passato spesso in solitudine o in isolamento", per un ascolto intimo e quasi privato del suono del violoncello.

Luciana Galliano

Vittorio Montalti

Senza fili

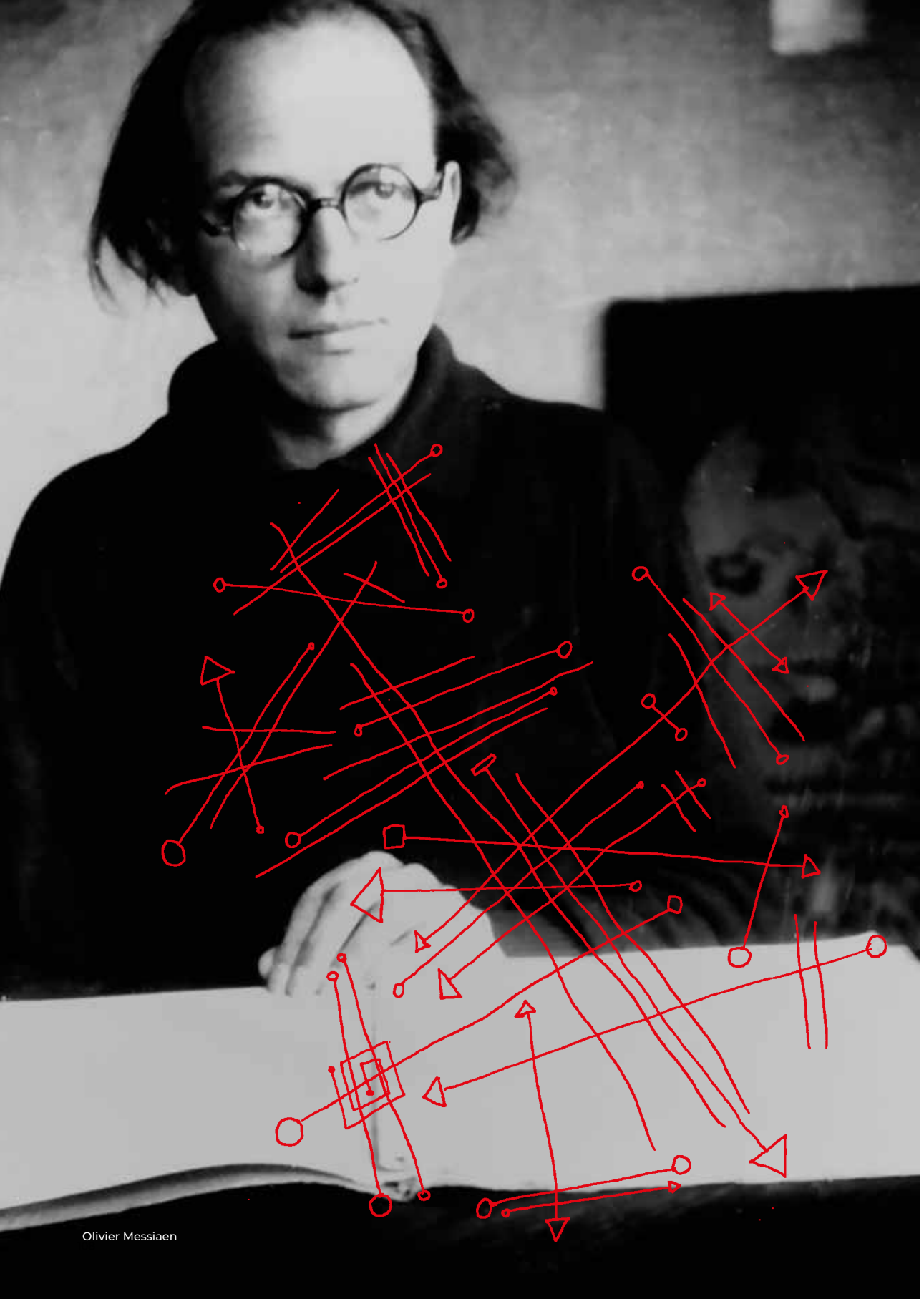
Il brano è composto da nove aforismi. Si tratta di piccole storie ispirate a questo ultimo anno che abbiamo passato spesso in solitudine o in isolamento.
Questi brevi movimenti vogliono descrivere una situazione intima: in questo senso ho immaginato un ascolto dello strumento “da vicino“. Mi sono così ispirato liberamente alle parti che lo compongono (puntale, cordiera, oltre il ponte, ponticello, corde, tastiera, capotasto, riccio e corpo dello strumento) e le proporzioni dei diversi movimenti dipendono dalla geometria del violoncello.
Lo studio sulle sonorità di queste zone dello strumento è passato attraverso un lavoro di tipo elettronico, ma la realizzazione del pezzo è totalmente acustica: per questo, “senza fili”.

Michele Marco Rossi durante il concerto a Santeria Toscana 31. Foto Studio Hänninen

MICHELE MARCO ROSSI
Violoncellista

Si diploma al Conservatorio di Perugia, perfezionandosi con Francesco Dillon, Daniele Roccato, G Günter Pichler (Alban Berg Quartett), il Quartetto di Cremona e il Trio di Parma. Approfondisce il repertorio barocco con Gaetano Nasillo, Kristin von der Goltz e Marco Ceccato, il repertorio contemporaneo con l’Ensemble Modern, come vincitore della borsa di studio della IEMA di Francoforte, e con Lucas Fels dell’Arditti Quartet; quindi si diploma nuovamente ai Corsi di Alto Perfezionamento di Santa Cecilia sotto la guida di Giovanni Sollima e nel 2017 è ammesso al corso postgraduate di violoncello all’Universität Mozarteum di Salisburgo con Enrico Bronzi.
Ha già alle spalle più di cento prime esecuzioni assolute e nazionali di nuova musica. Con un vasto repertorio di ruoli da solista, in ensemble e in formazioni cameristiche, ha preso parte alla realizzazione di nuovi lavori scritti da compositori di tutto il mondo e di diverse generazioni, dalle grandi firme internazionali ai giovani emergenti, contribuendo all’ampliamento del repertorio musicale dei nostri giorni non solo in termini numerici ma anche dal punto di vista delle possibilità creative. Per lui hanno scritto nuova musica per violoncello solo Noriko Baba, Maurilio Cacciatore, Fabio Cifariello Ciardi, Pasquale Corrado, Ivan Fedele, Hannes Kerschbaumer, Vittorio Montalti, Filippo Perocco, Lucia Ronchetti, Alessandro Solbiati, Evis Sammoutis, Valerio Sannicandro, Fabio Vacchi. I suoi recital solistici vengono programmati nelle principali stagioni concertistiche italiane e collabora regolarmente con musicisti e ensemble internazionali tra cui Accroche Note, Ensemble Modern, Unsuk Chin, Arturo Fuentes, Beat Furrer, Klaus Huber, Helmut Lachenmann, Krzysztof Penderecki, Enno Poppe, Kenji Sakai, Salvatore Sciarrino, Lorenzo Troiani.

Nel 2017 tiene la prima esecuzione assoluta di *Adagio e Minuetto variati* di Goffredo Petrassi con l’Orchestra di Padova e del Veneto diretta da Marco Angius ed è primo violoncello solista nella prima italiana di *Dioscuri* di Fedele con l’Orchestra Sinfonica Abruzzese. Nel 2019 presenta insieme a Paolo Aralla *De culpa sonoris*, un nuovo progetto di teatro strumentale su Shakespeare commissionato dal Mittelfest, ed è solista nella prima esecuzione assoluta di *Dove non si tocca in mare* di Pasquale Corrado con I Solisti Aquilani alla Biennale di Venezia. Per il 2021 ha in programma l’integrale dei Concerti per violoncello e orchestra di Fedele con l’Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari.



Olivier Messiaen

AUDITORIUM SAN FEDELE 7-8-9

VENERDÌ 28 MAGGIO 2021
ORE 19

SABATO 29 MAGGIO 2021
ORE 11 E ORE 19

Ciro Longobardi pianoforte

Olivier Messiaen (1908-1992)
Catalogue d'oiseaux (1956-1958, 150')
per pianoforte

Ciclo di tre concerti introdotti
da Ciro Longobardi

Concerto I (durata: 1 ora e 15')

1er LIVRE
I - Le Chocard des Alpes
II - Le Loriot
III - Le Merle bleu

2e LIVRE
IV - Le Traquet stapazin

3e LIVRE
V - La Chouette hulotte
VI - L'Alouette lulu

Concerto II (durata: 1 ora)

4e LIVRE
VII - La Rousserolle effarvatte

5e LIVRE
VIII - L'Alouette calandrelle
IX - La Bouscarle

Concerto III (durata: 1 ora)

6e LIVRE
X - Le Merle de roche

7e LIVRE
XI - La Buse variable
XII - Le Traquet rieur
XIII - Le Courlis cendré

in collaborazione con
San Fedele Musica

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

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

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

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

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

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

Per contrasto, la notte nell'*Alouette lulu* (*La tottavilla*), ambientata nei boschi del Forez, è calma e sovrannaturale. Messiaen la esprime attraverso sequenze di accordi, una sorta di corale che si muove intorno a una tonica di si bemolle, su cui la tottavilla sgrana le sue discese cromatiche ("poetico, liquido, irreale"). *Crescendo* e *diminuendo* mimano l'avvicinamento e l'allontanamento del volatile, mentre l'usignolo si inserisce con i suoi gesti incisivi e i tremoli pungenti.

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

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

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

Nel *Merle de roche* (*La monticola*) ci troviamo in un paesaggio roccioso del sud della Francia, nel mese di maggio, caratterizzato da un caos di dolomiti e da grandi pietre dalla forma fantastica. Di notte, un'enorme mano di pietra domina le altre rocce (una melodia armonizzata con accordi-cluster), il gufo reale emette il suo ululato potente e grave. All'alba si sentono le grida della taccola, rumori vari e il canto del codirosso spazzacamino, una canzone monotona con accordi ribattuti. Delle sequenze dodecafoniche descrivono il paesaggio roccioso: "Le rocce sono terrificanti [...] un gruppo alla Max Ernst: fantasmi di pietra incappucciati, che trasportano una donna morta i cui capelli strisciano per terra". In contrasto con queste immagini di terrore, il canto della monticola, frammenti di melodia acuta meravigliosamente armonizzati, nelle ore di luce: "Il suo canto è luminosamente arancione, come il suo piumaggio". Il brano si chiude sull'immagine della mano di pietra, eretta in segno magico.

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

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

Nel *Courlis cendré* (*Il chiurlo maggiore*) ci troviamo in un paesaggio marino atlantico, nella Francia nord-occidentale. Il canto del solista è caratterizzato da tremoli lenti ("flautato, triste"), scale cromatiche, trilli selvaggi, e un *glissando* lento ripetuto ("tragico e desolato"). Tra le onde, le grida di tutti i volatili di riva, il richiamo crudele del gabbiano, i ritmi dalle sonorità di corno del gabbiano reale, la melodia flautata della pettegola, le note ripetute del voltapietre, i fischi stridenti e i tremoli acuti della beccaccia di mare. Una scorrevole sequenza dodecafonica descrive la distesa a perdita d'occhio del mare, e al climax la notte e la nebbia si diffondono sulle acque con una serie di accordi in *diminuendo*. Nell'oscurità, il faro fa sentire la sua voce lugubre con un accordo violentissimo. Qualche grido di uccello, il pianto del chiurlo, notte totale, rumore di risacca.

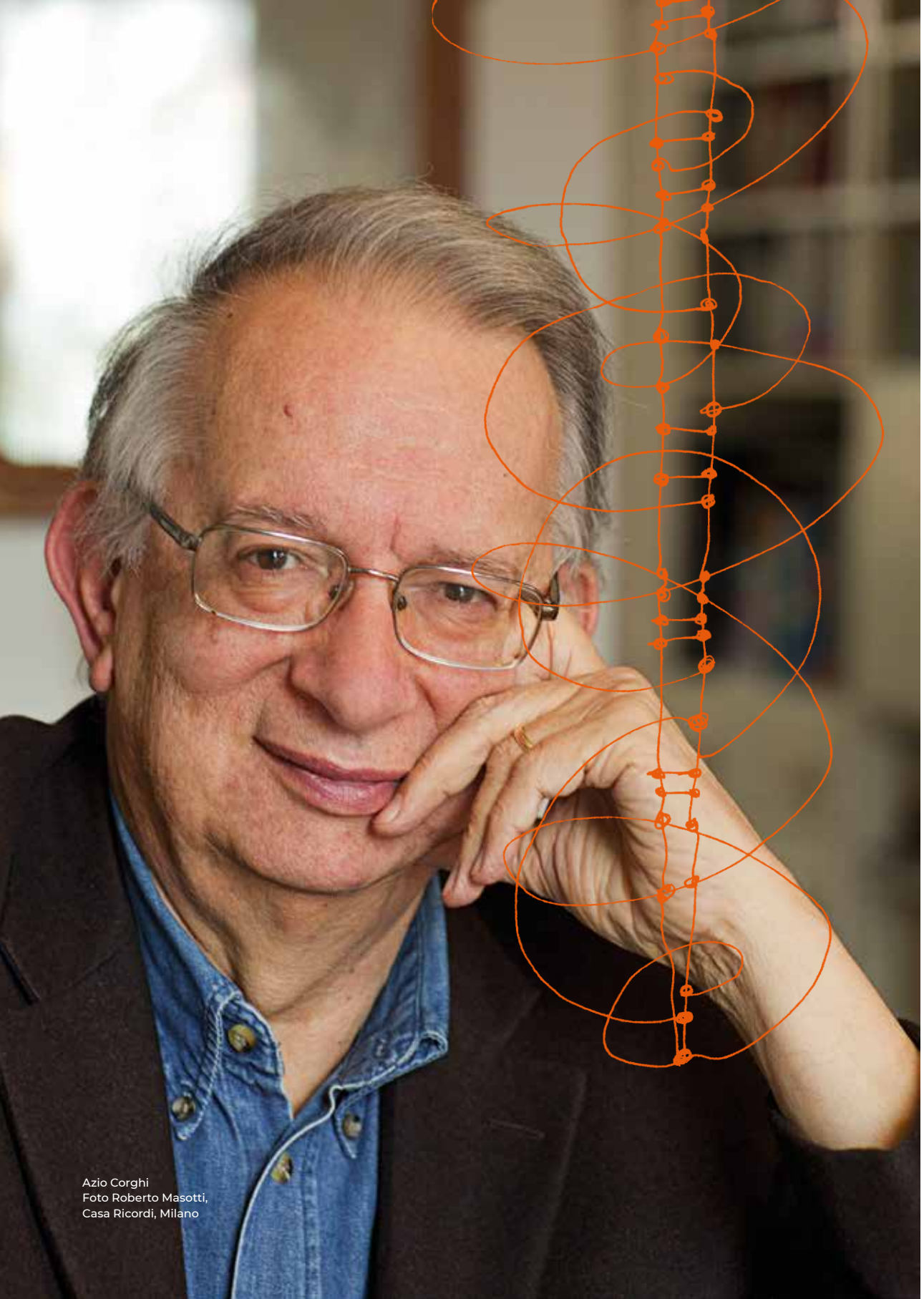
Ciro Longobardi

CIRO LONGOBARDI
Pianista

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

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

Ciro Longobardi in concerto all'Auditorium San Fedele il 28 maggio 2021.
Foto Studio Hänninen



Azio Corghi
Foto Roberto Masotti,
Casa Ricordi, Milano

AUDITORIUM SAN FEDELE 10

DOMENICA 30 MAGGIO 2021
ORE 19

Maurizio Baglini pianoforte

Domenico Scarlatti (1685–1757)
Sonata in mi maggiore K 380 (6')
Sonata in do maggiore K 515 (3')
Sonata in fa minore K 466 (8')
Sonata in la maggiore K 322 (4')
Sonata in mi maggiore K 162 (6')

Azio Corghi (1937)
D'après cinq chansons d'élite (1989, 10')
Frammenti o parti integrali di 5 canzoni
legate agli anni della Rivoluzione francese

La Carmagnole
Vive Henri IV
Charmante Gabrielle
Romance patriotique
Ah! Ça ira!

Francesco Filidei (1973)
Preludio (2011, 3')
Berceuse (2018, 6')
Filastrocca (2011, 4')

Concerto trasmesso in differita radiofonica da Rai Radio3

in collaborazione con
Auditorium San Fedele

Nati e cresciuti a Pisa, **Francesco Filidei** e io abbiamo attraversato insieme molte fasi di vita in comune: il perfezionamento musicale a Parigi all'inizio del nuovo millennio ha infatti fatto da cornice a una condivisione di esperienze relazionali in un nuovo ambito linguistico e territoriale.

Con Francesco ci siamo conosciuti negli anni Ottanta, alle scuole medie: già all'epoca sognavamo di fare musica insieme. Nel corso dei decenni, abbiamo spesso sviscerato i parametri di funzione sociale ed etica della musica, sempre alla ricerca di un'auspicabile risposta in merito al ruolo che la musica deve avere nel contesto della comunità: dopo molte esperienze, seppur frutto di percorsi inevitabilmente diversi, abbiamo compreso che la musica fornisce in maniera polivalente una comunicazione emotiva di cui il pubblico ha inevitabilmente bisogno.

Questo recital è dunque una sorta di appendice intima a *Tre quadri* (2020), concerto per pianoforte e orchestra scritto da Francesco Filidei su commissione di Milano Musica e frutto di un assoluto comune sentire di due persone alle quali si è unito, alcuni anni fa, un indispensabile, terzo protagonista, ovvero il direttore d'orchestra Tito Ceccherini, dedicatario dell'opera insieme al sottoscritto.

Il lavoro di squadra, a partire dall'autunno del 2018, è stato quotidiano, con un continuo scambio di informazioni in merito al materiale, certo, ma anche riguardo alle aspettative e alle sorprese che l'opera ci ha trasmesso: un'esplosione di sensazioni coincise, tra l'altro, con il periodo storico più critico dal dopoguerra a oggi. Già il giorno successivo alla prima esecuzione trasmessa in diretta (Torino, Auditorium "Arturo Toscanini", 12 novembre 2020, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI) di *Tre quadri*, le nostre vicende umane mi hanno istintivamente aiutato e spinto a una rilettura costante dei due pezzi solistici che avevano costituito il materiale di partenza per la composizione del secondo e del terzo movimento del lavoro sinfonico: *Berceuse* (2018), di fatto sapientemente ri-orchestrata ma intatta nella parte pianistica rispetto alla versione proposta in questo recital, e *Quasi una bagatella*, omaggio raffinato e gioioso a Beethoven – *Concerto n. 5* op. 73 – con chiara derivazione dalla *Filastrocca* per pianoforte solo (2011).

Il mondo dell'infanzia è stato spesso trattato genialmente dagli adulti con estrema perizia e profondo rispetto per questa età della vita: Schumann (*Kinderszenen* op. 15 e *Album für die Jugend* op. 68), Debussy (*Children's Corner*), Chopin, appunto con la *Berceuse* op. 57, costruita in forma di tema con variazioni. Ecco quindi un'analogia formale: infatti, la *Berceuse* di Filidei si dipana attraverso un tema seriale, anzi dodecafonico per la precisione, di quattordici battute che vengono via via complicate e arricchite da soluzioni timbriche totalmente nuove nell'ambito del pianoforte acustico non preparato: è la serialità che, passo dopo passo, ispira l'interprete a fare proprie le fantasiose imitazioni tipiche del mondo dell'infanzia o dell'adolescenza (si torna al "comune sentire" della logica di appartenenza generazionale), filtrandole però attraverso la sensibilità degli adulti.

Il collegamento col "cinismo" innocente, ma sempre pungente, dei bambini è immediato: la *Filastrocca* è uno stornello, una descrizione di bimbi che giocano al girotondo con purezza assoluta, priva di freni inibitori. Per assaporarne il *bon ton* è utile, per chi ne avrà la curiosità, scoprire la poliedricità di Federico Maria Sardelli, non solo in veste di barocchista ed eminente interprete vivaldiano in musica, ma soprattutto quale autore satirico: i pisani sono spesso veri e propri sostenitori del "Vernacoliere", la rivista satirica livornese – udite, udite! – da cui Filidei, Ceccherini e io abbiamo attinto insieme molti momenti di goliardica convivialità. A voi ascoltatori la soluzione dell'enigma, magari suggerita dal *Preludio* che funge da apripista alla *Filastrocca*, così come il finto *Concerto* "Imperatore" apre la versione di *Quasi una bagatella*, il terzo dei *Tre quadri*.

Maurizio Baglini in concerto all'Auditorium San Fedele il 31 maggio 2021.
Foto Studio Hänninen

Il *fil rouge* di costruzione, a ritroso, del programma continua con l'elemento di recupero dell'antico, una sorta di arcaismo celebrativo, motivo drammaturgico principale della suite per pianoforte con voce femminile *ad libitum* di **Azio Corghi** *Cinq chansons d'élite*, versione risalente al 1989, bicentenario della Rivoluzione Francese e anno della fatidica caduta del muro di Berlino.

Già interprete dell'opera omnia per pianoforte di Azio Corghi, sono il dedicatario delle *Filigrane Bachiane* per pianoforte e archi, eseguite per la prima volta nel 2010 con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e incise poi, con Tito Ceccherini sul podio, nel 2015: "sentir comune" o sincronicità di Jung? Impossibile rimanere indifferenti a queste desiderabilissime coincidenze.

Le *Chansons d'élite*, peraltro, sono state riscritte e ampliate nel 2007 in una versione per violoncello e pianoforte dedicata da Azio Corghi al duo formato da Silvia Chiesa e Maurizio Baglini: altra preziosa pagina biografica.

Dalle canzoni popolari, nel senso etimologico e storico del termine, della tradizione lirica occitana comprensiva di espliciti riferimenti ai *troubadours* alle "logiche di appartenenza" del compositore Corghi nei suoi ricordi di giovane pianista: l'*incipit* del secondo movimento della *Settima Sinfonia* di Beethoven, il preludio in do maggiore dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach in combinazione contrappuntistica con l'*Ave Maria* di Schubert (quindi, di fatto, un Gounod attualizzato alle reminiscenze del XX secolo), per arrivare al patriottismo francese trasfigurato e rivissuto attraverso il *Vecchio castello* dai *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij – riferimento al mondo trobadorico castellano della Provenza – e infine concludere la suite con la *Toccata e Fuga in re minore* di Bach mescolata al *Ça ira!*, canto emblematico della Rivoluzione francese.

Rimanendo nella tematica del cambiamento inteso come risultato del recupero del passato, il collegamento con le cinque *Sonate* di **Domenico Scarlatti** che aprono questo recital è praticamente una scelta obbligata: suonare Domenico Scarlatti al pianoforte rappresenta già di per sé una sorta di trascrizione rispetto all'originaria destinazione d'uso, ovvero il clavicembalo. Come posso evitare di rivivere le emozioni di una logica di appartenenza quando fu proprio Francesco Filidei, eccelso organista oltre che compositore, a farmi scoprire Scarlatti suonato all'organo? Scarlatti diventa dunque sperimentatore di linguaggi innovativi, attualizzati alla nostra contemporaneità attraverso una continua necessità di ritrovare l'estemporaneità dell'agogica e delle diversificazioni timbriche e dinamiche. La tonalità di mi maggiore apre e chiude il ciclo di alternanza fra sonate danzanti e studi virtuosistici in quanto a timbrica e meccanismo digitale.

Con questa mia breve introduzione, spero di avervi trasportato in un mondo di sentimenti che descrivano perché questo programma racconta le mie radici e le mie emozioni.

Maurizio Baglini

MAURIZIO BAGLINI
Pianista

Vanta una brillante carriera come solista, camerista, didatta e direttore artistico. Come solista si esibisce in sedi prestigiose quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Scala di Milano, il Teatro di San Carlo di Napoli, la Salle Gaveau di Parigi, il Kennedy Center di Washington ed è ospite di prestigiosi festival, tra cui il Festival de La Roque-d'Anthéron, lo Yokohama Piano Festival, l'Australian Chamber Music Festival, il Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo. Collabora con direttori quali Luciano Acocella, John Axelrod, Antonello Allemandi, Umberto Benedetti Michelangeli, Marcello Bufalini, Tito Ceccherini, Daniel Cohen, Howard Griffiths, Armin Jordan, Seikyo Kim, Emmanuel Krivine, Karl Martin, Donato Renzetti, Ola Rudner, Daniele Rustioni e Maximiano Valdés. La sua produzione discografica comprende musiche di Schumann, Liszt, Brahms, Schubert, Domenico Scarlatti e Musorgskij. Nel 2018 sono usciti il terzo CD dell'integrale per pianoforte di Schumann – con *Kreisleriana*, *Davidsbündlertänze* e *Kinderszenen* – e il secondo CD della serie "Live at Amiata Piano Festival", in cui interpreta il *Quintetto* op. 163 di Schubert e il *Quintetto* op. 44 di Schumann con il Quartetto della Scala e la violoncellista Silvia Chiesa. Dal 2008 promuove il progetto "Inno alla gioia", che lo porta a suonare in tutto il mondo la *Nona Sinfonia* di Beethoven nella trascrizione di Liszt, con oltre cinquanta esecuzioni finora. Suo anche il progetto "Web Piano", che abbina l'interpretazione dal vivo di grandi capolavori pianistici – come *Carnaval* di Schumann, i *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky o *Images* di Debussy – alle proiezioni dell'artista multimediale Giuseppe Andrea L'Abbate. Come camerista suona stabilmente con la violoncellista Silvia Chiesa e ha collaborato con colleghi quali Massimo Quarta, Cinzia Forte, Roberto Prosseda e il Quartetto della Scala. Fondatore e Direttore artistico dell'Amiata Piano Festival, è consulente artistico per la danza e la musica del Teatro Verdi di Pordenone e Ambasciatore culturale della Regione Friuli Venezia Giulia. Tiene masterclass per l'Accademia "Walter Stauffer" di Cremona e dal 2018 è docente di Pianoforte principale all'Istituto Superiore di Studi Musicali "Pietro Mascagni" di Livorno. Suona un pianoforte gran coda Fazioli.

Maurizio Baglini in concerto all'Auditorium San Fedele il 31 maggio 2021.
Foto Studio Hänninen

Andrej Tarkovskij sul set di *Stalker*.

PROIEZIONE CINEMATOGRAFICA

AUDITORIUM SAN FEDELE

11

LUNEDÌ 31 MAGGIO 2021
ORE 18

Andrej Tarkovskij
Stalker (1979)

Proiezione con acusmonium
Giovanni Cospito, regia del suono

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

Andrej Tarkovskij

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

In collaborazione con

San Fedele Musica

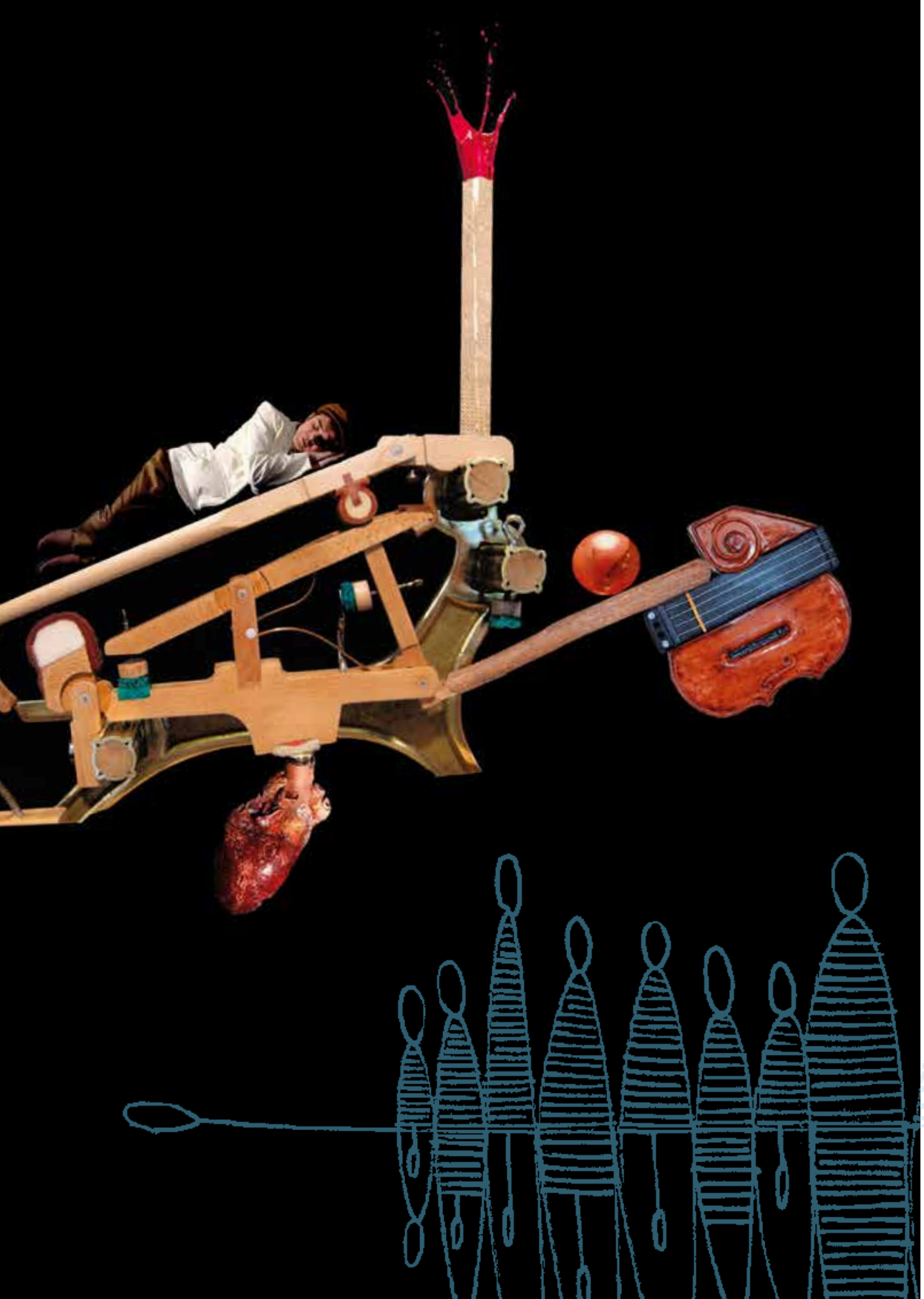
nell'ambito della Stagione INNER_SPACES#8

Lo scopo della proiezione con il sistema audio spazializzato dell'acusmonium non è quello di creare effetti fonici speciali o di aggiungere sonorità non previste dal regista: si tratta invece di rendere più percepibile l'unità immagine/suono nell'esperienza cinematografica. Il cinema non è una realtà artificiosa, non è neanche un linguaggio di sintesi tra le varie arti, è piuttosto una realtà esperienziale, come spiegava il regista russo: "Una persona va al cinema per cercare un'esperienza di vita, perché il cinematografo, come nessun'altra forma d'arte, allarga, arricchisce e concentra l'esperienza effettiva dell'uomo, e, per questo, non solo l'aumenta ma la rende, per così dire, più lunga, decisamente più lunga. Ecco dunque dove risiede l'effettiva forza del cinema".[1] L'acusmonium integra maggiormente l'elemento sonoro con l'immagine, creando all'interno della sala uno spazio acustico nuovo. Così l'insieme ha più unità, un'unità intesa come fedeltà alla realtà, e al tempo stesso la realtà del cinema è più presente, più vicina allo spettatore, più reale e naturale, seguendo un principio di Tarkovskij: "l'immagine cinematografica può incarnarsi solo in forme fattuali, naturali, di vita percepita attraverso la vista e l'udito". Ma va sottolineato che tutto questo è al servizio degli interessi maggiori del regista. Da una parte, la questione del tempo: "La specificità del cinema è una scultura del tempo. [...] Il cinema usa la realtà (poiché il tempo è la realtà), usa le immagini del tempo che scorre". Dall'altra, il pensiero di Tarkovskij è aperto alla ricerca della profondità delle cose, al senso nascosto della realtà: nell'artista, appunto, "si manifesta l'istinto spirituale dell'umanità, e nella sua opera l'aspirazione dell'uomo verso l'eterno, il trascendente, il divino, sovente a dispetto della natura peccaminosa del poeta stesso".

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

GIOVANNI COSPITO
Regista del suono

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 lavori di musica elettroacustica e di musica mista e, nell'ambito della musica elettroacustica, di computer music e di musica acusmatica.
La sua attività professionale passa attraverso numerose collaborazioni con centri di informatica musicale e di musica elettroacustica italiani ed europei come il CSC di Padova, il LIMB di Venezia, il GMVL di Lione, AGON e il LaSDIM a Milano, l'EMS di Stoccolma, l'IRCAM di Parigi, il Festival di Musica Elettronica di Bourges, il Laboratorio di Informatica musicale dell'Università degli Studi di Milano (come collaboratore del Maestro Angelo Paccagnini); la composizione e l'allestimento di opere musicali multimediali con uso di tecnologia digitale interattiva presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, il Teatro Carlo Felice di Genova, i Teatri della Nuova Musica del Festival della Terra delle Gravine, il Centro Candiani di Venezia; la produzione di videopoesia, videoarte e videodanza; la creazione di applicazioni in vari ambiti del design e dell'interazione sonora. Ha partecipato a numerose produzioni per festival, trasmissioni radio, concerti e rassegne; si è occupato di elaborazione teorica e di didattica presso le Università di Trento e di Potenza, la SSPM svizzera, la SIEM italiana, per la quale ha curato il Forum "Musica e nuove tecnologie". È Direttore dell'Associazione METAS, con la quale ha curato produzioni ed esecuzioni di musica acusmatica in una rete di iniziative internazionali. Opera nel progetto europeo INTERMUSIC del Conservatorio di Milano, in collaborazione con il Politecnico di Milano, il RDAM di Copenaghen, l'LTMA di Vilnius e l'AEC di Bruxelles, dedicato al design e alla creazione della piattaforma europea INTERMUSIC per l'insegnamento e la pratica musicale in rete (Network Music: Practice, Performance and Composition). Inoltre è attivo come interprete e promotore di musica acusmatica ed elettronica presso l'Auditorium San Fedele di Milano con l'acusmonium SATOR.



TEATRO ELFO PUCCINI 12
SALA SHAKESPEARE

MARTEDÌ 6 LUGLIO
ORE 21

Giovanni Verrando (1965)
Instrumental freak show
A manifesto on diversity (2017-2020, 30')
Commissione Ensemble Interface, con il sostegno di ernst von siemens musikstiftung
Prima esecuzione a Milano dopo
la prima assoluta alla Biennale Musica di Venezia

Giulia Zaniboni voce
Paolo Brandi regia del suono
Angelo Linzalata scene e luci
riprese da **Matteo Benvenuto**
Michele Innocente, Giovanni Verrando video
Andrea Tremolada liutaio

Ensemble Interface
Marieke Franssen flauti
Anna D'Errico percussione
Alicja Pilarczyk violino
Sophie Wahlmüller viola
Christophe Mathias violoncello
Samuel Toro Pérez chitarra elettrica

Lo spettacolo viene proposto due volte.
Prima della seconda rappresentazione,
Giovanni Verrando dialoga
con la musicologa Ingrid Pustijanac.

Spettacolo ripreso dopo la sospensione
del 10 maggio 2021

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Instrumental freak show è un'esperienza immersiva, ma non nel senso che di solito associamo a questo termine; infatti il pubblico non sarà dotato di occhiali 3D, visori o joystick, ma sarà ugualmente avvolto da una realtà così intensamente satura di stimoli sonori, visivi, semantici da sentirsi come trascinato in una dimensione parallela dove tutto è plausibile. La complessità che si viene a creare grazie alla sovrapposizione dei diversi livelli espressivi utilizzati nel brano è il risultato di una lunga riflessione e ricerca di Giovanni Verrando intorno al concetto di diversità. Iniziata sotto la spinta dell'interesse verso il mondo sonoro inarmonico, abitato da suoni complessi comunemente definiti rumori, questa ricerca ha portato il compositore non solo a esplorare modi inconsueti di produrre il suono con gli strumenti tradizionali – elemento che anche questa sera sarà presente in alcuni movimenti dello *Show* –, ma anche a "preparare" questi stessi strumenti mediante l'utilizzo di dispositivi (come carta stagnola, patafix, mollette e quant'altro) capaci di risaltare colori e timbri strumentali sofisticati e ricchissimi di vita interna allo spazio acustico. La possibilità di osservare, mediante programmi di analisi digitale del suono, la vita di un suono complesso da una prossimità ravvicinata che traccia le componenti spettrali, non udibili a "orecchio nudo" se non come qualità timbrica globale, ha visto nella ricerca di Verrando l'introduzione di oggetti sonanti di natura sempre più eterogenea che è stata ricondotta all'ambito della nuova liuteria.[1] Ma nulla, o ben poco, di questo mondo sonoro popolato da ogni sorta di personaggi timbrici sarebbe udibile senza la mediazione tecnologica dell'amplificazione, che spesso viene data un po' per scontata, ma che invece può porre in risalto opportunamente e meravigliosamente, oppure offuscare completamente la diversità e la specificità degli elementi fondanti un linguaggio musicale basato sul suono. Questa dimensione che convoglia il suono strumentale verso un sistema articolato di altoparlanti sapientemente bilanciati con la dimensione acustica (equilibrio tutt'altro che scontato o facile da raggiungere) si unisce spesso, come anche nel caso dell'*Instrumental freak show*, alla parte elettronica che ne mette in risalto le specificità e amplia ulteriormente lo spazio acustico, modulandone, tra le altre, le proprietà prospettiche. Esse si integrano con quanto invece osserviamo sul palco, su cui – in uno spazio reale, dunque – sono collocati la cantante e i sei strumentisti dotati di un ricco e variegato ventaglio di oggetti sonanti, che vengono messi in vibrazione attraverso gesti nuovi, spesso sorprendenti o incomprensibili in quanto non sempre in diretta relazione con il risultato sonoro, ma sempre funzionali alla creazione di frammenti sonori di cui è intessuto il racconto di questo "manifesto sulla diversità", per usare la definizione che di questo progetto ha dato lo stesso compositore. E se la ricerca sul valore propulsivo e dinamico della diversità sul piano acustico e timbrico risale ad anni addietro, annidata tra le origini stesse della poetica compositiva di Verrando, non meno impegnativo è stato il percorso per la messa a punto della componente testuale dello *Show*, distillata accuratamente dalle letture più disparate sia in termini cronologici sia in termini di ambiti coinvolti – come la filosofia, l'antropologia e la sociologia, oppure la poesia e la letteratura, ma anche l'ornitologia e la criminologia. Frammenti di testi, riportati in lingua originale come il francese, lo spagnolo, il russo, il tedesco, l'inglese e ovviamente l'italiano, esprimono molteplici livelli di significazione sia per il contenuto diretto, fruibile grazie a un'intellegibile messa in suono affidata alla voce della cantante, sia per l'effetto rafforzativo ottenuto mediante la proiezione di alcuni frammenti testuali nel video, terza componente espressiva la cui presenza apre a ulteriori orizzonti di significazione. Come raccontare la diversità attraverso un variopinto mondo di suoni e una ricchissima rete di citazioni, allusioni e riflessioni se non affidando il messaggio a dei personaggi, essi stessi "diversi" o "freak", come suggerisce il titolo stesso, riecheggiando la lunga e dolorosa pratica ludica del passato, che sfruttava la diversità come fenomeno da baraccone. Ecco che allora incontriamo nel primo movimento Gracious Kaspar, personaggio che vive in un quadro, dedicato ad attività semplici insieme al suo strumento chimerico, avulso dalla realtà che lo circonda (in modo assonante con un altro famoso Kaspar, quello del film di Werner Herzog): realtà che invece si manifesta come una sorta di interferenza, un *glitch* sonoro ma soprattutto visivo, con le incursioni nella componente video di immagini legate alla glorificazione del profitto e dell'opulenza. Questa sorta di stridente e ironico contrasto si connota in modo più deciso di toni di denuncia sociale se si riconosce la fonte principale della parte testuale, tratta dalle lezioni del filosofo francese Michel Foucault tenute presso il Collège de France negli anni tra il 1971 e il 1984 e dedicate a diversi argomenti riguardanti la società contemporanea.[2]

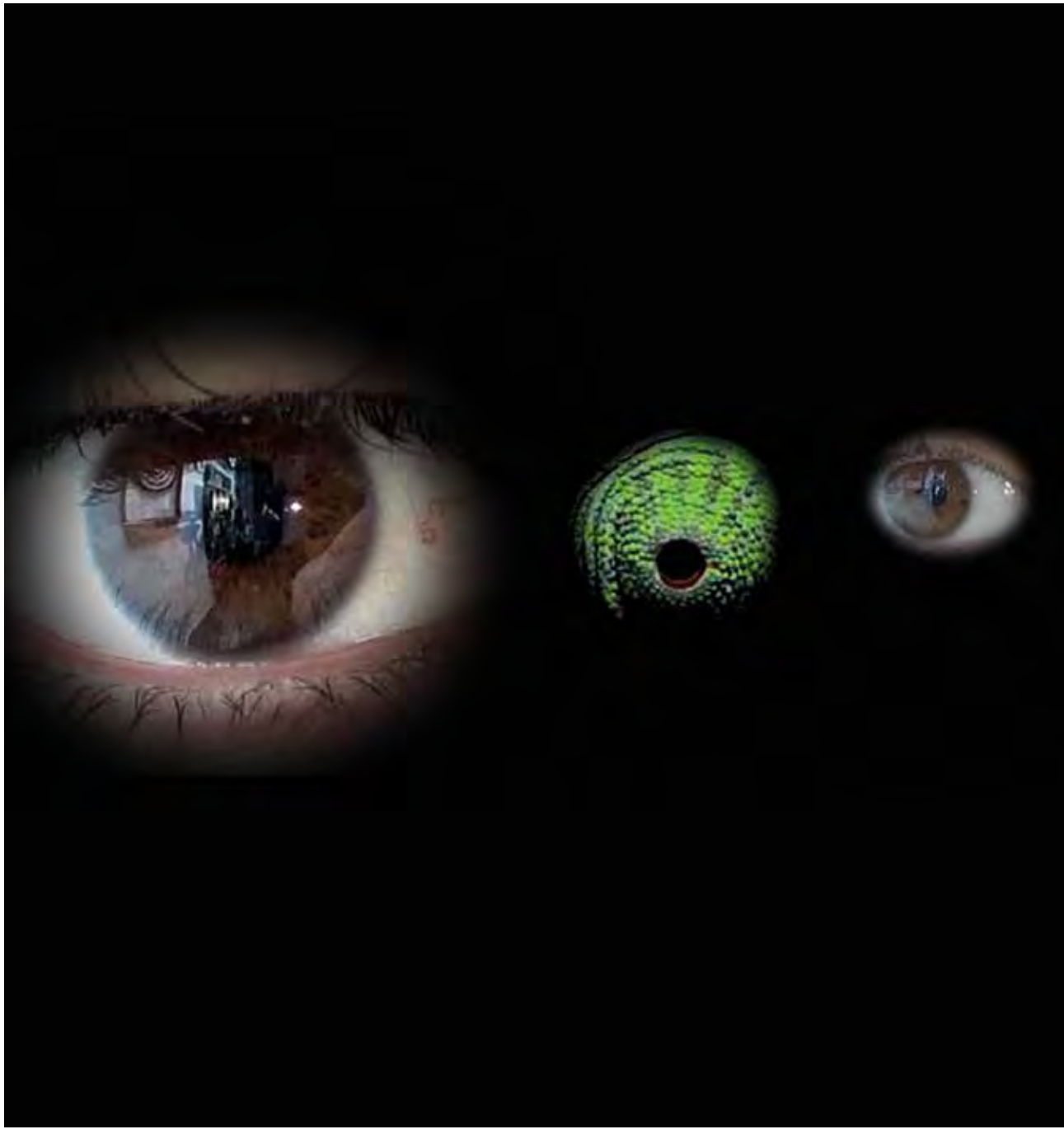
Il secondo personaggio è Koz'ma Prutkov, un grande poeta russo mai esistito ma reale, con tanto di ritratti e monumenti a lui dedicati, in quanto era lo pseudonimo collettivo di quattro poeti russi (Aleksej K. Tolstoj e i tre fratelli Žemčužnikov) attivi nella seconda metà dell'Ottocento, che crearono questo poeta fittizio (con il carattere di un impiegato pietroburghese), a cui affidarono poesie, favole, aforismi e parodie. La dimensione surreale del personaggio e dei suoi aforismi si esprime su molteplici piani, a cominciare dalla vocalità lamentevole, sostenuta dai *glissandi* dei violini, su cui sono state montate corde della chitarra elettrica (solo parzialmente avvolte per esaltare campi armonici ricchi e instabili) e unita alla parte visiva, che combina con modalità ancora diverse contenuti astratti realistici e grafici in un vortice che per la sua natura

1 Si veda per ulteriori approfondimenti sulla questione della nuova liuteria i volumi *Giovanni Verrando e aa.vv., La nuova liuteria: orchestrazione, grammatica, estetica*, prefazione di Pierre Albert Castanet, Suvini Zerboni, Milano 2012 e *Fare strumento. Composizione, invenzione del suono e nuova liuteria*, a cura di Gabriele Manca Gabriele e Luigi Manfrin, (Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, n.s. 1/2017), ETS, Pisa 2018.

2 I tredici volumi contenenti il testo dei corsi tenuti da Foucault sono tutti stati tradotti in lingua italiana e pubblicati da Feltrinelli. Si veda per una panoramica il volume Michel Foucault, *I corsi tenuti al Collège de France*. I *Résumés*, traduzione italiana a cura di Alessandro Pandolfi e Judith Revel, Feltrinelli, Milano 1998.

surreale consente un divertito ma consapevole occhio distaccato.
Un'ulteriore espressione della diversità è il non avere un'identità, ovvero averne tante, e dunque finire per riconoscersi in questa capacità camaleontica di adattamento estremo. È quanto succede nel terzo movimento, dedicato a una "cantante con una complessa struttura della siringe che imita deliziosamente ciò che le sta intorno", dal nome Oiseau lyre; questa denominazione indica la menura, un uccello australiano incredibilmente capace di imitare i suoni che sente. Dell'affascinante mondo sonoro della menura è impregnata la parte dell'elettronica che sostiene le trasformazioni vocali e stilistiche della cantante. All'inizio essa si presenta cantando la famosa canzone *L'étoile de l'amour*, con "una voce francese degli anni Trenta", ma presto diventa una newyorkese con citazioni velate di King Crimson, per assumere subito dopo le veci di una liederista schubertiana, intonando frammenti di testo tedesco e francese tratti dalle fonti più disparate, come Alban Berg, Jacques Derrida o Thomas Bernhard. Il video amplifica questa natura camaleontica attraverso la metafora della maschera che consente di celare la propria identità, impedendo di fatto alla diversità di emergere o raccontandola in modi socialmente accettabili. Questa denuncia si fa nuovamente più stridente nel quarto movimento, dedicato a una "macchina spara-parole che si occupa di linguaggio e società", che esprime attraverso la dimensione fonetica di alcune parole apparentemente accostate a caso la futilità di certe pratiche. I rimandi semantici si moltiplicano attraverso la dimensione visiva, popolata da un mondo di pesci affascinanti (reali o virtuali) ma mostruosi da una parte, e dall'altra dalle immagini di un barbone che si fa portatore di una riflessione su Dio, articolata nello slang tipico della periferia newyorkese (l'ambiente in cui è stata svolta la ricerca del linguista americano intorno a cui questo quarto movimento ruota). L'ultimo movimento è dedicato a ciascuno di noi, espressioni molteplici di individualità e diversità che, in quanto tali, siamo portatori dell'energia creativa e del movimento, se disposti a nutrirla preservando la capacità di stupirsi e di sognare. Forse *Instrumental freak show* non ci dà una risposta su questo aspetto, ma senz'altro formula con sentita urgenza la domanda a cui tutti noi siamo chiamati a rispondere attraverso le scelte che operiamo quotidianamente in un mondo di crescente entropia.

Ingrid Pustijanac



Instrumental freak show

Testi a cura di Giovanni Verrando

Giovanni Verrando, *Instrumental freak show*, Edizioni Suvini-Zerboni, Milano 2020.

I.
Gracious Kaspar
carattere che vive in un quadro

Interdit?
Prohibido? Exilado?
Prohibido-prohibido-exilado
Les procédures d'exclusion
Les sphères de la sexualité
et celles de la politique
Les milieux exclusifs
Les milieux exclusifs sont propices aux chefs-d'œuvre
Prohibido? Exilado?

E allora danzo.
Sono un esperto di danza e danzo.

Te-ra-to-lo-gic/ter-ə-tə-'lä-jik
Un système d'exclusion
Un principe de rejet
un de normalisation
un de rejet
l'autre de
Mendel, lui, diceva il vero
con i suoi esperimenti sull'ibridazione delle piante
Noi siamo tutti degli ibridi!
Prohibido Exilado

Interdit, banni par les époques dégueulasses
Les époques dégueulasses sont propices aux chefs-d'œuvre

E allora danza.

II.
Koz'ma Prutkov
un grande poeta russo, mai esistito

1.
Если хочешь быть счастливым, будь им.
Se vuoi essere felice, siilo

2.
Если на клетке слона прочтёшь надпись «буйвол», не верь глазам своим
Se sulla gabbia dell'elefante c'è scritto "bisonte", non credere ai tuoi occhi

3.
И устрица имеет врагов
Persino un'ostrica ha dei nemici

4.
Если у тебя спрошено будет: что полезнее, солнце или месяц? — ответствуй: месяц. Ибо солнце светит днём, когда и без того светло; а месяц — ночью.
солнце месяц месяц солнце месяц солнце
затмение
Se ti chiedono: cosa è più utile, il sole o la luna? Rispondi: la luna.
Perché il sole brilla durante il giorno quando è già chiaro, la luna invece brilla di notte.
Sole - luna - luna - sole - luna - sole
Eclisse

5.
Смерть для того поставлена в конце жизни, чтобы удобнее к ней приготовиться
La morte è messa appositamente alla fine della vita, perché così possiamo prepararci ad essa con più comfort

(Si ringrazia il Prof. Edoardo Fittipaldi per i suoi consigli sulla lingua russa)

III.
Oiseau lyre
cantante con una complessa struttura della siringe,
che imita deliziosamente ciò che le sta intorno

[Doux, tendre, comme une voix française des années '30]
Dis-moi petite aimée, envolons-nous vers elle Et nous nous aimerons pendant l'éternité La chimère aux doux yeux nous prêtera son

[speaking like a true New Yorker]
Look, I'm still shakin'
It's a dangerous place
it's a dangerous place

[like a Lieder singer]
Ich such' im Schnee vergebens Nach ihrer Tritte Spur Wo sie an meinem Arme Durchstrich

[comme au début]
Les amants, les maîtresses aiment la nuit, le jour
Un poète m'a dit qu'il était une étoile

Was willst?
La Différence
No au-tho-ri-ty-no au-tho-ri-ty no!
Le regret est un amplificateur du desir avec
La Différence di-fe-di-fe-di-fe-di-fe
C'è coscienza della discontinuità
Die Wunde?
No au-tho-ri-ty-no au-tho-ri
Tâchez de garder toujours un morceau de ciel au-dessus de votre vie
Espace couleur de pomme? the local snake
Espace couleur de pomme? the local patois
Die Wunde

Eppure quanto è stato piegato sulla rugiada via lattea,
piegato a specchiarvi
stilla a stilla avventure sofferenti clamori
io camaleontizzata, trasecolata
in lumini di mutanti alfabeti,
a immaginarsi portavoce
e portacroce di tutta una semicultura

Der Untergang
Ab und zu hat der Denkende die Pflicht in das Weltgeschehen einzugreifen
Vacuidade falsidade
No au-tho-ri-ty no au-tho-ri-ty no au-tho
L'être est une catégorie de police
A chispas de ametista chispas de ametista chispas de ametista chispas de ame
The local snake
A chispas brrrr de ametista chispas brrrr de ametista brrrr de ame
tar se a meu lado vem sentar se a meu lado vem sentar se a meu lado vem sentar se a meu lado

Tâchez de garder toujours un morceau de ciel au-dessus de votre vie
Das Geschäft das Geschäft

Il faut deux rivages à la verité: l'un pour notre aller, l'autre pour son retour.
Des chemins qui boivent leurs brouillards. Qui gardent intacts nos rires heureux.
Qui, brisés, soient encore salvateurs pour nos cadets nageant en eaux glacées.

IV.
Drill bit
macchina spara-parole, che si occupa di linguaggio e società

fish = ghoti !!! (fish equal to fish!!!)
<gh> as in tough
<o> as in women
<ti> as in nation
gh-o-ti = [f]-[i]-[ʃ]

You know, some people say if you're good your spirit goes to heaven, and if you're bad your spirit goes to hell.
Well, bullshit! Your spirit goes to hell anyway, good or bad.
Why? I'll tell you why. 'Cause, you see, if you're odd, aberrant, freakish, there isn't a peaceful and beautiful place where to go.
And when they say if you're good you're going to heaven that's bullshit, 'cause you are not going to heaven, 'cause there's no heaven for you to go to.

Hell, heaven?
As if to say two nations and two boundaries? Yeah, a fish could freely move across boundaries.

fish
woman
nation
kəʊ

Just suppose that there is a God, would he be rich or poor? Would he be odd or plain? He'd be rich, man!
Why? I'll tell you why. 'Cause the average plain rich out here got everything, you grasp? They build boundaries and the weirds ain't got shit, you know?
You understand?
So, you know, ain't no beggar God that's doing that bullshit!

V.
Io
chiunque è un freak

Apologetizzato, propugnatorizzato
Fermo portavoce
Fluttuante portacroce

Altèro opponente
Convinto altoparlante
Quèrulo portacroce

Alteravoce, inquieto esportacroce, queruleolizzato, fermo fermentato e fluttuante.
Contortacroce.

L'incanto è nella distanza.
Nella distanza, nella memoria e nell'idealizzazione.
Mon idéalisation est morte, il y a maintenant des siècles.
Il a plu sur sa mémoire.
Il a plu sur ma mémoire.

ENSEMBLE INTERFACE

L'Ensemble Interface è un collettivo internazionale di musicisti fondato nel 2009 a Francoforte sul Meno, impegnato nella musica contemporanea attraverso la performance, le attività educative e la ricerca. Come sestetto "Pierrot plus" (flauto, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte e percussioni), ha accettato la sfida di un repertorio ad ampio raggio, offrendo nuove prospettive per questa classica formazione. Nella convinzione che il rischio e la sperimentazione siano cruciali per il processo artistico, affrontano con questo spirito opere nuove e già esistenti, ma anche il loro interagire con i partner artistici e con il pubblico.
I membri di Interface hanno iniziato a esibirsi insieme nel 2008-2009, quando frequentavano la Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) a Francoforte sul Meno. L'ensemble ha collaborato con alcuni dei più importanti compositori, direttori e musicisti internazzionali, tra cui Georges Aperghis, Pierluigi Billone, Peter Eötvös, Brian Ferneyhough, Beat Furrer, Donatienne Michel-Dansac, Helmut Oehring, Franck Ollu, Enno Poppe, Rebecca Saunders e Lucas Vis.
Particolarmente interessato alle performance in scena e al teatro musicale, l'ensemble porta avanti una continua ricerca su nuove modalità di performance. Ha sviluppato una stretta collaborazione con il coreografo Kurt Dreyer e con artisti come lo scultore del suono Hans van Koolwijk. Si è esibito in sedi importanti e in festival prestigiosi in tutta Europa e negli Stati Uniti, in Asia e in Australia, tra cui gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, Ultraschall Berlin, Wien Modern, la FGNM e l'Alte Oper di Francoforte, la Rheinsberger Pfingstwerkstatt, i Festival Impuls a Graz e June in Buffalo a New York, la Gare du Nord - Bahnhof für Neue Musik a Basilea, la Dampfzentrale a Berna, la Cité Internationale des Arts a Parigi, il Teatro Dal Verme di Milano, l'American Academy di Roma.
Appassionati nel condividere il loro impegno per la nuova musica, i membri di Interface si impegnano in numerose attività didattiche, che vanno da progetti per bambini delle scuole elementari a workshop per compositori e interpreti in istituzioni accademiche internazionali come la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Francoforte, la Musikakademie di Rheinsberg, lo Yong Siew Toh Conservatory di Singapore, il Conservatorium of Music di Sydney e l'University of Queensland in Australia, il programma GSA - Governor's School for the Arts dell'Università del Kentucky a Lexington e l'Università Bilkent ad Ankara. L'ensemble ha inciso CD con Johannes Boris Borowski e Jagoda Szmytka ed è stato presentato in trasmissioni su Deutschlandradio Kultur.

GIULIA ZANIBONI
Soprano

Nata a Guastalla, si è laureata in Civiltà letterarie e storia delle civiltà presso l'Università di Parma, dove ha successivamente conseguito la laurea specialistica in Storia, critica e organizzazione delle arti e dello spettacolo. Dopo il diploma in canto lirico presso il Conservatorio di Parma, ha approfondito la musica vocale del Novecento e il repertorio contemporaneo con Alda Caiello, Donatienne Michel-Dansac, Andreas Fischer, Angelika Luz, Marianne Pousseur, e ha frequentato vari corsi di perfezionamento, tra cui la impuls Academy a Graz e gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Interessata all'aspetto performativo e alla fisicità del gesto vocale, ha frequentato corsi di teatro musicale e teatro-danza con Nienke Reehorst e Verena Weiss e ha collaborato con diversi registi e compositori. Si è esibita sia in concerti per voce sola sia in formazione cameristica con formazioni quali Divertimento Ensemble, FontanaMIX Ensemble, Ensemble Interface, in importanti manifestazioni musicali, tra cui la Biennale Musica di Venezia, il Bartók Plusz Operafesztivál a Miskolc (Ungheria), il Festival impuls a Graz, Rondò di Divertimento Ensemble a Milano, il Ravenna Festival, Musica da Casa Menotti a Spoleto. Nel 2016 ha preso parte a una tournée negli Stati Uniti con l'Ensemble Musicaficta diretto da Andrea Angelini; dal 2017 collabora con il Coro del Teatro Regio di Parma, con il quale ha partecipato a diverse produzioni, tra cui *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono, diretto da Marco Angius. In ambito operistico ha debuttato nel marzo 2018 a Pordenone come Thimiau nella prima assoluta dell'opera *La notte di San Silvestro* di Renato Miani. Oltre a brani dei più importanti autori del Novecento, nel suo repertorio figurano opere di Georges Aperghis, Daniele Bravi, Aureliano Cattaneo, Marco Di Bari, Matteo Franceschini, Dai Fujikura, Beat Furrer, Mauro Lanza, Gabriele Manca, Giovanni Verrando, Jennifer Walshe, ma anche prime esecuzioni di brani scritti per lei da giovani compositori.

GIOVANNI VERRANDO
Compositore

Nato a Sanremo, ha studiato pianoforte e chitarra classica in Francia e in seguito composizione al Conservatorio "G. Verdi" di Milano con Giacomo Manzoni, Niccolò Castiglioni e Giuliano Zosi, studiando parallelamente filosofia presso l'Università Statale di Milano. Ha proseguito la sua formazione con Franco Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena, prima di trasferirsi nel 1993 a Parigi, dove ha frequentato il corso di informatica musicale dell'IRCAM e si è perfezionato con Tristan Murail. Negli anni Novanta e Duemila ha ottenuto premi e riconoscimenti in molti prestigiosi concorsi internazionali, tra i quali l'IRCAM/Ensemble InterContemporain "Comité de lecture" (primo premio nel 1995), la Gaudeamus Music Week di Amsterdam (menzione speciale, sempre nel 1995), il Festival International d'art lyrique di Aix-en-Provence (primo premio nel 1999), gli ISCM World Music Days in Svezia (2009). Nel 2011 ha ricevuto il Leone d'argento della LV Biennale Musica di Venezia come fondatore di RepertorioZero.
Ha ricevuto commissioni da importanti istituzioni europee quali il Ministero della Cultura Francese, la Biennale di Venezia, l'IRCAM di Parigi, il Festival MaerzMusik di Berlino e le sue opere sono state eseguite da orchestre, ensemble e solisti di fama internazionale quali il Quartetto Arditti, l'Ensemble InterContemporain, Les Percussions de Strasbourg, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. La sua musica è stata presentata in importanti sedi e festival internazionali quali Romaeuropa, Wien Modern, Stockholm New Music, Archipel a Ginevra, il Contemporary Music Festival di Huddersfield, il Festival Musica di Strasburgo, l'Ultima Festival di Oslo, il Centre Pompidou e l'Opéra Bastille di Parigi, e poi a Shanghai, Berlino, Varsavia, Tokyo, Royaumont, Colonia, Los Angeles.
Nel 2015-2016 è stato nominato Visiting Professor presso la Sibelius Academy di Helsinki. Dal 2016-2017 tiene il primo corso europeo di Musica da camera con la nuova liuteria al Conservatorio di Lugano. Insegna stabilmente composizione e orchestrazione in Italia e in Svizzera.

PAOLO BRANDI
Regista del suono e systems engineer

Nato a Napoli, si è laureato in Fisica presso l'Università degli Studi di Torino e ha studiato acustica e psicoacustica presso il Politecnico di Torino, conseguendo poi il Master in Ingegneria del Suono presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". È membro dell'Audio Engineering Society.
Le sue esperienze lavorative spaziano dalla musica d'avanguardia al pop e al rock, passando per la classica, il jazz, la world music e l'elettronica.
Come regista del suono, sound engineer e systems engineer ha partecipato a festival, tour ed eventi in ambito nazionale e internazionale. Si occupa di project management, dai grandi eventi alle performance e alle installazioni di arte sperimentale.
Insegna elettroacustica presso la Scuola di Musica elettronica del Conservatorio di Torino e la Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo.

MICHELE INNOCENTE
Video designer

Laureato in scienze e tecnologie multimediali, realizza installazioni e video per mostre e spettacoli. Ha sviluppato una grande esperienza nella realizzazione di proiezioni per l'opera e il teatro e nella videoarte. Ha collaborato, tra l'altro, a *Die Erzählung der Magd Zerline* di Hermann Broch al Festival dei Due Mondi di Spoleto, *Nabucco* per la regia di Daniele Abbado al Teatro alla Scala, *Oberon*, ancora per Abbado, al Théâtre du Capitole di Tolosa, *Der fliegende Holländer* con la regia di Federico Grazzini per il circuito AsLiCo e *Turandot* sempre per Grazzini all'Opéra di Nizza, *Il quadro nero ovvero la Vucciria* di Marco Betti per la regia di Roberto Andò al Teatro Massimo di Palermo, *Cavalleria rusticana* e *Turandot* per il Festival Tones on the Stones. Ha realizzato con Yuval Avital la videoinstallazione per *Fuga perpetua*, presentata in prima mondiale al Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena e poi a Brighton, Nottingham, Tel Aviv e Gelsenkirchen. Ha collaborato a *Sandglasses* di Justė Janulytė, presentata in numerosi festival di musica contemporanea, tra cui il Maerzmusik Festival di Berlino, il Gaida Festival di Vilnius, Romaeuropa, Sonica a Glasgow, il Festival Musica di Strasburgo, Music Gardens a Varsavia, Operadhoy a Madrid. Ha realizzato il video per *Instrumental freak show. A manifesto on diversity* di Giovanni Verrando, presentato alla Biennale Musica nel 2020. Ha firmato il video design per il duetto *Feeling Good* di Diego Tortelli, presentato allo Holland Dance Festival. Ha collaborato al video diretto da Alina Marazzi per *Il sogno di una cosa* di Mauro Montalbetti al Piccolo Teatro Strehler e al video diretto dalla stessa regista per Dior. Ha collaborato al visual show *Il Quinto Stato* a Palazzo Reale e realizzato la video installazione per la mostra *Claudio imperatore. Messalina, Agrippina e le ombre di una dinastia* all'Ara Pacis di Roma.
Insegna regia video all'Accademia Teatro alla Scala.

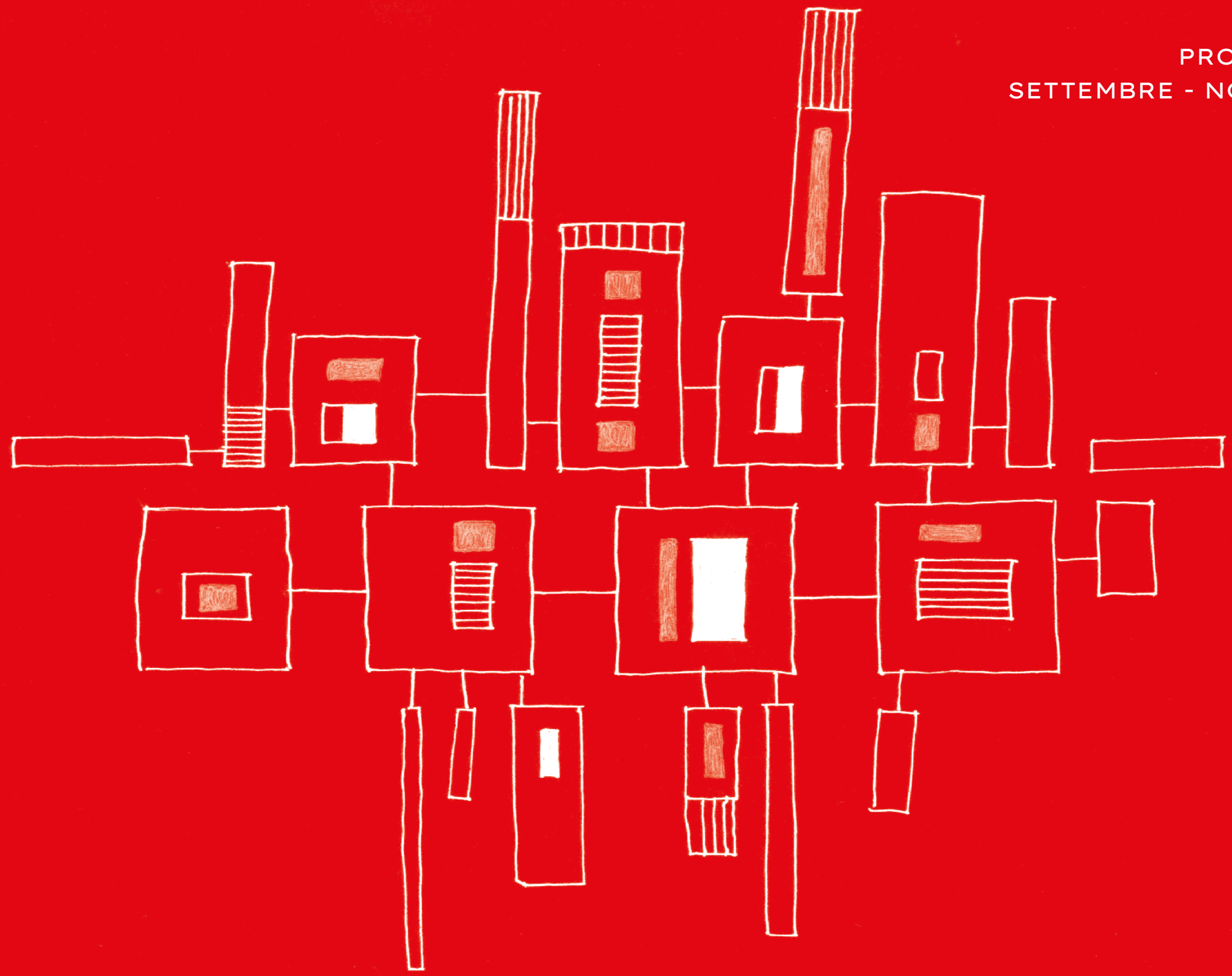
ANGELO LINZALATA
Lighting designer

Diplomato in Scenografia nel 2001 all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, ha completato la sua formazione perfezionandosi in lighting design presso l'Accademia Teatro alla Scala. Dal 1999 ha collaborato come scenografo a spettacoli di teatro contemporaneo firmati dal regista Daniele Abbado (Maratona di Milano 2000, Mittelfest 2002 e REC Festival di Reggio Emilia 2003). Dal 2004 al 2014 è stato assistente dello scenografo Graziano Gregori, con cui ha lavorato per prestigiosi teatri e festival internazionali, firmando in qualità di scenografo collaboratore l'allestimento del *Don Carlo* verdiano alla Staatsoper di Vienna nel 2012. Ha lavorato in qualità di scenografo e light designer per i registi Daniele Abbado, Dario Argento, Giampiero Solari, Roberto Andò, Francesco Micheli, Alina Marazzi, Muriel Mayette-Holtz in sedi prestigiose quali il Teatro Valli di Reggio Emilia, l'Auditorium Parco della Musica di Roma, il Maggio Musicale Fiorentino, il Théâtre du Capitole di Tolosa, il Teatro Municipal di São Paulo, il Teatro Argentina di Roma, il Teatro Coccia di Novara, il Piccolo Teatro di Milano, Teatro Regio di Parma, il Teatro Biondo di Palermo, la Fondazione INDA di Siracusa, il Festival dei Due Mondi di Spoleto. Ha collaborato a spettacoli di musica contemporanea per i compositori Giorgio Battistelli, Emanuele Casale, Giovanni Verrando, Riccardo Nova, Filippo Perocco, Andrea Valle e Mauro Lanza in diverse edizioni del Festival Milano Musica. Dal 2006 collabora a progetti didattici dell'Accademia Teatro alla Scala. Dal 2014 insegna illuminotecnica all'Accademia di Brera di Milano. Nella stagione 2015-2016 è stato Direttore degli Allestimenti al Teatro Petruzzelli di Bari. Dal 2020 è docente di Scenografia presso l'Accademia Ligustica di Genova.

ANDREA TREMOLADA
Musicista, compositore e costruttore di strumenti

Diplomato in chitarra classica presso il Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia, ha studiato composizione alla Scuola Civica di Milano e ha frequentato il Master di composizione e teoria musicale al Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano.
Inizia il suo percorso di costruttore di strumenti nel 2011, realizzando strumenti a fiato giapponesi (bansuri, shinobue, shakuhachi) e giungendo poi alla costruzione di strumenti sperimentali come il daxophone, commissionatogli da compositori come Giovanni Verrando o da interpreti come Kriton Beyer. Grazie a progetti audiovisivi come *irid.* (di cui è coautore insieme a Silvia Cignoli e Andrea Carlotto) e a residenze come Interfaces, presso la European University Ciprus a Nicosia, ha potuto lavorare su diversi tipi di strumenti elettroacustici. Negli ultimi anni si è anche dedicato alla realizzazione di strumenti elettronici analogici, ideando e costruendo processori di segnale per chitarra e synth per diversi artisti.
Lavora frequentemente nell'ambito della musica contemporanea per la messa a punto di dispositivi e strumenti per l'esecuzione di brani di nuova musica. Nel 2013 ha preso parte a un importante workshop di costruzione di shakuhachi a Tokyo con John K. Neptune e nel 2016 a un workshop di costruzione di daxophone con Yuri Landman a Milano.

PROGRAMMA
SETTEMBRE - NOVEMBRE



Francesco Filidei.
Foto Olivier Roller

MERCOLEDÌ 22 SETTEMBRE 2021
ORE 20

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Tito Ceccherini direttore
Maurizio Baglini pianoforte

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

Francesco Filidei (1973)
Tre quadri
Concerto per pianoforte e orchestra (2020, 37')

I. November
II. Berceuse
III. Quasi una bagatella

Co-commissione Milano Musica, Casa da Música di Porto, International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn"

Prima esecuzione in Italia, dopo la registrazione e trasmissione RAI del 12 novembre 2020

Franco Donatoni (1927-2000)
In cauda III (1996, 12')
per orchestra

Prima esecuzione in Italia, dopo la registrazione e trasmissione RAI del 12 novembre 2020

Igor Stravinskij (1882-1971)
Le chant du rossignol (1917, 23')
poema sinfonico

I. Fête au palais de l'empereur de Chine
II. Les deux rossignols
III. Souffrance puis guérison de l'empereur de Chine

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione con Francesco Filidei e Gianluigi Mattietti

in coproduzione con
TEATRO ALLA SCALA

in collaborazione con
Rai Orchestra

sponsor istituzionale
INTESA SANPAOLO

Stravinskij, Messiaen, Donatoni, Filidei

Nel 1908 **Igor Stravinskij** cominciò a comporre la sua prima opera, *Le rossignol* ("L'usignolo"), su libretto tratto da una fiaba di Hans Christian Andersen: la storia è quella dell'imperatore cinese estasiato dal canto di un usignolo, che poi lascia scappare quando viene attratto da un usignolo meccanico portatogli in dono dal Giappone; ma quando l'uccello meccanico si rompe e l'imperatore si ammala gravemente, l'usignolo vero ritorna e con il suo canto soave riporta in vita l'imperatore. Nel 1909 Stravinskij aveva completato il primo atto dell'opera, ma poi fu costretto a interromperla per dedicarsi alla composizione dei tre balletti commissionatigli da Sergej Djagilev, *L'uccello di fuoco* (1911), *Petruška* e *La sagra della primavera* (1913). L'opera fu così completata tra il 1913 e il 1914 e presentata all'Opéra di Parigi il 26 maggio 1914. Nel 1917 Djagilev chiese al compositore di trarre da quest'opera le musiche per un balletto: nacque così *Le chant du rossignol*, poema sinfonico in tre parti concatenate senza soluzione di continuità, che fu eseguito a Ginevra nel 1919 come pezzo da concerto e quindi presentato in forma di balletto all'Opéra nel 1920. Cinque anni separano dunque il primo atto dell'opera dagli altri due, che, composti dopo i tre celebri balletti, mostrano uno stile assai diverso, un gusto timbrico e armonico decisamente più modernista. Per il poema sinfonico, non a caso, Stravinskij utilizzò solo brani dal secondo e terzo atto. La partitura, orchestrata in uno stile concertante con molti interventi solistici, sfoggia colori brillanti e numerose asperità armoniche e ritmiche, e intreccia insieme effetti magici, echi popolari, varie cineserie, di moda all'epoca: per esempio nell'uso di scale pentatoniche, di passaggi per quinte parallele, di strumenti come arpe, piatti, celesta, capaci di evocare atmosfere orientali. La prima parte *(La fête au palais de l'empereur*) riprende l'intermezzo tra il primo e il secondo atto dell'opera: i tremoli svolazzanti degli archi e le esplosioni dell'introduzione (Presto) rendono bene l'euforia dell'attesa dell'usignolo nel palazzo dell'imperatore. Dopo un delicato Andantino dominato dagli arabeschi dei flauti, un marcato disegno dei tromboni introduce la *Marche chinoise*, ricca di motivi pentatonici, che si dissolve alla fine su un breve *bicinium* dei fagotti. La seconda parte (*Les deux rossignols*) si apre con un lungo assolo del flauto, che dà voce al canto magico dell'usignolo, intercalato con una triste melodia del violino solo. Poi una transizione rapida dal carattere meccanico (*Presto*) e una fascia dalle sonorità acide (*Vivace*) preparano l'arrivo dell'usignolo meccanico, che ha la voce dell'oboe, e che distende il suo canto (fatto di progressioni) su un tappeto uniforme di archi, arpe, pianoforte e celesta. La terza parte (*Maladie et guérison de l'empereur*) inizia con nervose fanfare degli ottoni, che si intrecciano con un mesto corale di tromboni e fagotti e con brandelli melodici dell'usignolo meccanico. Ma un fluido disegno del flauto nel registro acuto segnala il ritorno del vero usignolo, e si alterna con una dolente melodia del violino solo accompagnata dagli arpeggi del clarinetto. Dopo una marcia funebre scandita dai glissati del trombone, come una variante distorta della festosa marcia cinese, il poema sinfonico si conclude, come l'opera, con il canto del pescatore, affidato alla tromba, in un'atmosfera di grande serenità.

Non solo un usignolo, ma numerosissimi uccelli hanno volteggiato nella fantasia creativa di **Olivier Messiaen,** che ha trovato nella sua passione per l'ornitologia una fondamentale fonte di ispirazione. Alla fine del 1989, il compositore francese interruppe la composizione di *Éclairs sur l'Au-Delà...* per scrivere un breve pezzo orchestrale commissionatogli da Radio France per il bicentenario della morte di Mozart: nacque così *Un sourire*, pezzo scritto "nello spirito di Mozart", senza citazioni o allusioni stilistiche, focalizzato sull'idea di contrasti repentini tra sezioni giustapposte, concepito come un ritratto della personalità del compositore salisburghese: "Nonostante il dolore, la sofferenza, la fame e il freddo, l'incomprensione e la vicinanza della morte, Mozart sorrideva sempre. Anche la sua musica sorrideva. Ecco perché mi sono permesso, in tutta umiltà, di chiamare il mio tributo *Un sorriso*". Scritto forse anche come studio per le parti ancora da completare di *Éclairs sur l'Au-Delà...*, è un pezzo dalla natura intima e fragile, con una struttura elementare, fatta di gesti immediati e solide basi tonali, con un organico orchestrale senza contrabbassi, con quattro corni e una sola tromba. Quattro sezioni lente (A), affidate agli archi, fanno da ritornello a tre episodi più esuberanti (B) secondo uno schema ABABABA. I tre episodi movimentati si basano sul canto di un uccello sudafricano, il Cossifa cigliabianche (*Cossypha heuglini*), che aveva avuto già un ruolo di spicco in *Des canyons aux étoiles*: sono passaggi ritmici e nervosi, affidati al dialogo serrato tra xilofoni e fiati, che si sviluppano ampiamente nella terza ripetizione, attraverso trascinanti progressioni accordali e sottili effetti d'eco. Le sezioni lente sono caratterizzate da un'arcata melodica dei violini, dalla forza mistica, colorata dagli strumenti a fiato, e trasformata nella ripresa finale in un un'ampia frase corale dell'intera orchestra.

Nell'ultima fase creativa di **Franco Donatoni** spiccano alcuni lavori orchestrali legati al proverbio latino *In cauda venenum* ("Il veleno è nella coda"), collegati tra loro da esplicite filiazioni, attraverso una continua rilettura degli stessi materiali, che dimostra la fecondità delle tecniche generative messe a punto dal compositore veronese. Capostipite di questa serie, *In cauda* (1982) è un'imponente partitura per coro e orchestra su testo di Brandolino Brandolini d'Adda, che usa la parola come sorgente dei materiali musicali, sagomati in forme diverse nelle tre parti del pezzo. Dalla terza parte, la più lenta, Donatoni ha estratto una sezione di 60 battute che è diventata il nucleo centrale di *In cauda II* (1993), sottoposta a tre diverse riletture nelle tre parti in cui si articola il pezzo. Dalla terza parte è quindi tratto il materiale di *In cauda III* (1996), pezzo composto per il 400° anniversario della città di Valladolid in Spagna. Anche in questo caso il materiale evolve in un modo completamente diverso, in un gioco combinatorio e antifonale basato su blocchi timbrici molto definiti. Il pezzo inizia con un reticolato di figure negli archi gravi e nel *piano*, che poi si rapprende in blocchi accordali brevi e nervosi. Su questa superficie sonora si innestano i pattern accordali degli ottoni e quelli dei legni, in un gioco elastico, una sorta di "palleggio" sonoro, fatto di slanci e di rilasci, ogni volta culminanti in una piccola volatina dell'ottavino e del controfagotto nei registri estremi. Questo gioco si scioglie in un'alternanza di fasce armoniche tra archi e legni da una parte e ottoni dall'altra, e poi in un fitto dialogo di vibrafono e marimba con i tremoli in pianissimo degli archi, dalla leggerezza mendelssohniana. Tutto il discorso musicale si sviluppa attraverso dialoghi serrati tra coppie di blocchi timbrici distinti, con procedimenti combinatori che si fanno sempre più raffinati per l'abbinamento con altre contrapposizioni di tipo binario (forte-piano; arco-legno; staccato-legato; scale-accordi; accordi lunghi-brevi, etc.). Nell'epilogo i vari blocchi timbrici si fondono in un tutti orchestrale, seguendo vettori ascendenti e discendenti, fino agli ultimi accordi che risolvono a sorpresa su un grande unisono sul re.

A Torino, nei giorni precedenti alla prima di *Tre quadri* (12 novembre 2020), Francesco Filidei, Tito Ceccherini e Maurizio Baglini, con Cecilia Balestra. Foto Silvia Chiesa

Tre quadri di **Francesco Filidei** si compone di tre pezzi per pianoforte e orchestra indipendenti, ciascuno basato su una diversa idea musicale e con un diverso rapporto tra il solista e l'orchestra. *November* è un lavoro simile alle *Ballate* dello stesso compositore, ma in una forma più dilatata: la struttura musicale è infatti incardinata su una scala discendente ed è pensata come un racconto, un'avventura attraverso diversi stati emotivi, che suggeriscono una grande varietà di colori e soluzioni musicali, comprese alcune citazioni da altre partiture (ad esempio una melodia del corno, ripresa dalle *Ballate*, o un tema del pianoforte, già usato in *Little Nutcracker* e in *Erpice*). I disegni del pianoforte sono concepiti come nudi da rivestire di abiti orchestrali "a volte francescani a volte lussureggianti", e talvolta si scarnificano fino a ridursi a una sola nota ribattuta. Il secondo quadro è un'orchestrazione della *Berceuse* per pianoforte del 2018: un movimento lento, basato sulla concatenazione delle dodici scale maggiori (nell'ordine: fa, si, re, sol#, do, fa#, mib, la, do#, sol, mi, lab), esposte dal pianoforte e proiettate su registri diversi, creando morbidi incisi dal respiro brahmsiano. Le diverse scale via via si aggiungono, intrecciandosi con le scale precedenti, vengono messe in risalto come note di un *cantus firmus*, e alla fine si sfilano dall'ordito generale nell'ordine in cui vi erano entrate. La parte orchestrale si innesta su quella pianistica come uno specchio, ne raddoppia i suoni, li riecheggia nelle pause, ne esplicita i movimenti scalari, ma sempre con colori tenui e rimanendo "sempre lontano, sullo sfondo".
Nel terzo quadro (*Quasi una bagatella*), composto per le celebrazioni beethoveniane nel 2020, Filidei ha lavorato su materiali archetipici di Beethoven, strutture elementari come scale e arpeggi che hanno dettato l'architettura del pezzo, sulla quale poi si sono innestati chiari riferimenti al *Concerto n. 5* "Imperatore". Il pezzo inizia come fosse l'attacco del celebre concerto beethoveniano, con grandi accordi orchestrali, ai quali però il pianoforte risponde con una sola nota. Poi il pianista sbaglia, l'orchestra comincia a stonare, si innestano vari strumenti a percussione, in un virtuosistico gioco di distorsioni che lascia poi spazio ad ampi sviluppi, zone rarefatte (che svelano come lo scheletro portante sia una semplice scala diatonica) e *crescendo* così enfatici e prolungati da risultare grotteschi.

Gianluigi Mattietti

Francesco Filidei

Tre quadri

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

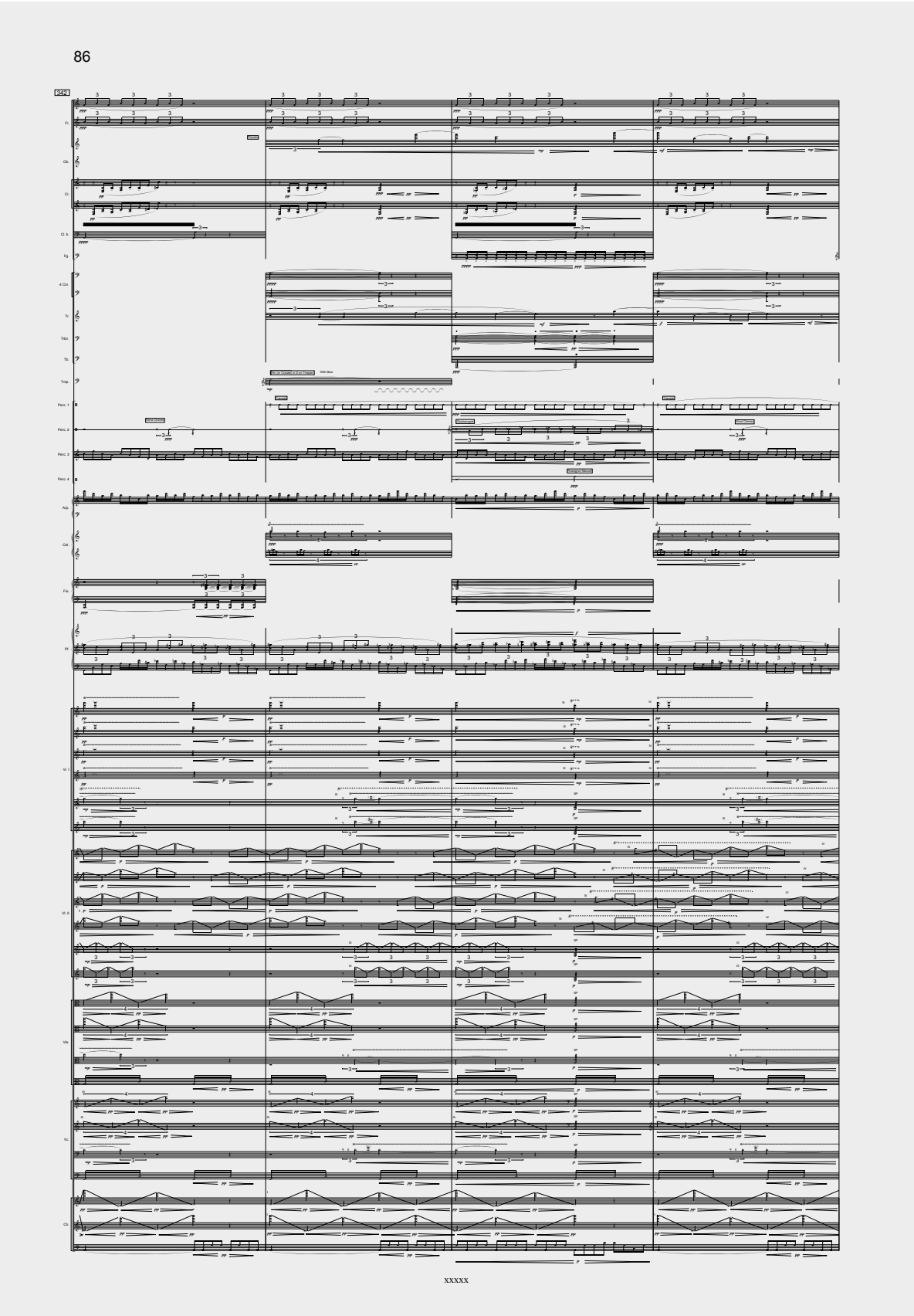
I - November

November è il pezzo più articolato e complesso, un viaggio disegnato dal solista attraverso paesaggi sonori contrastanti.
La linea tracciata dal pianoforte è sostenuta in modo pressoché continuo dall'orchestra, che ne accoglie e veste la trama cercando di assecondarne le movenze. Come un corpo nudo dopo aver vestito abiti dai più umili ai più sgargianti si ritrova, una volta svestito, ancora più nudo, le figure tratteggiate dal pianoforte in *November* nascono semplici ed esili per colorarsi di luci e forme sempre più complesse, scoprendosi infine ancora più fragili.
Dai registri acuti e cristallini del pianoforte, seguendo in modo irregolare una scala cromatica discendente, si scoprono i registri gravi e profondi dell'orchestra, dai *pianissimo* impercettibili degli archi in tremolo sul ponticello si giunge attraverso graduali *crescendo* al reiterarsi di accordi dissonanti in *fortissimo* di tutti gli strumenti.
Ai riflessi autunnali dipinti dall'orchestra, a una poesia di Edoardo Sanguineti e a una di Nanni Balestrini, al giorno dei Morti e a quello dei Santi, alla pioggia e al vino rosso è probabilmente debitore il nome di questo lavoro.

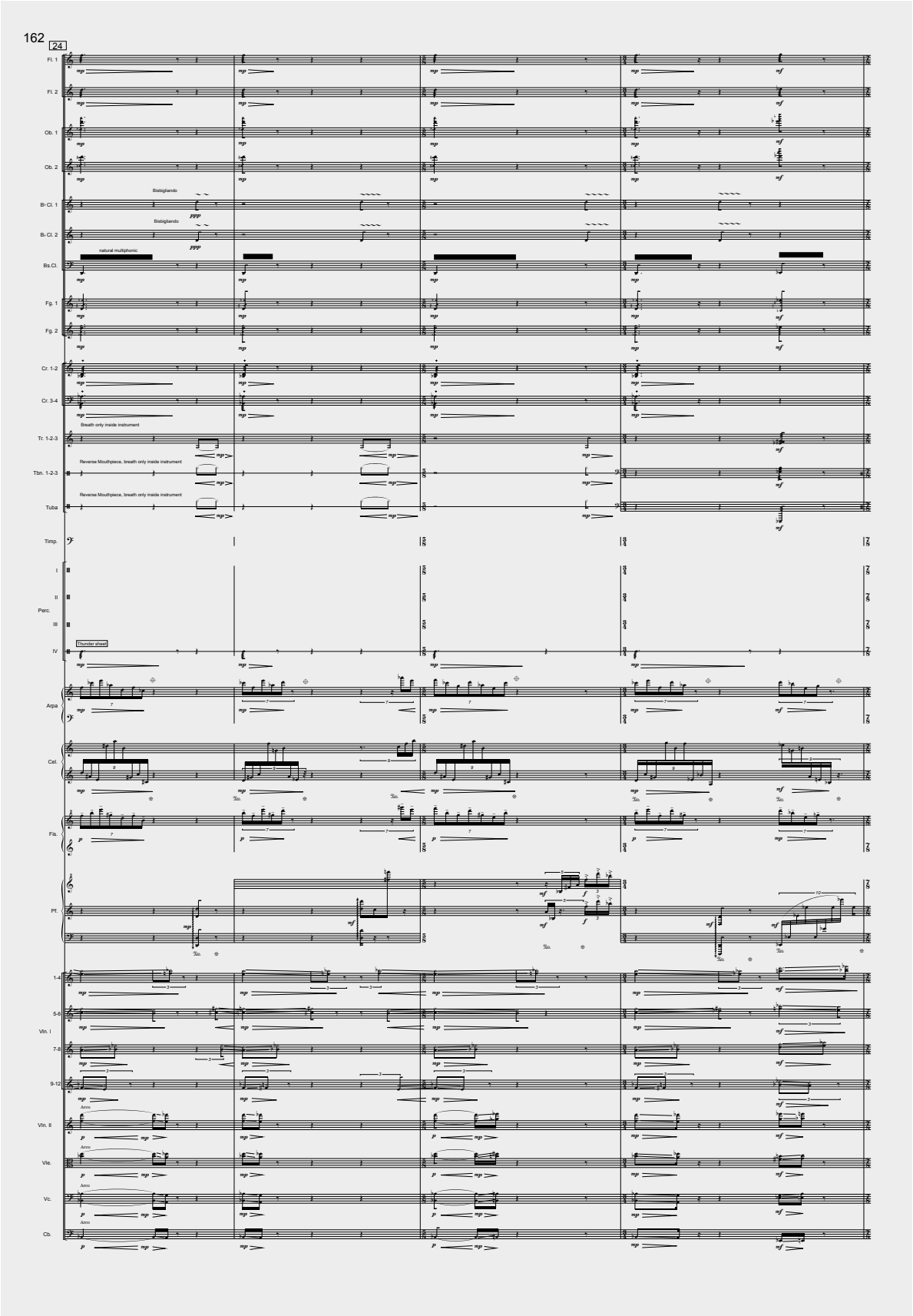
Co-Commissionato da Milano Musica, Casa da Música di Porto, International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn", il pezzo è dedicato a Maurizio Baglini e Tito Ceccherini.

II - Berceuse

In un movimento cullante di sette ottavi, la costruzione di questo breve pezzo è interamente basata sull'addizione delle dodici scale maggiori.
Su un quasi basso di passacaglia formato dalla scala di fa maggiore distribuita fra i registri del pianoforte si adagiano tutte le altre scale, quella di si maggiore, quella di re maggiore e via dicendo, fino a riempire alla dodicesima scala il totale cromatico. Nella coda le note, così come erano entrate, si sfilano a una a una tornando al primo fa.



Francesco Filidei. *Tre quadri, I - November*, p. 86.
©Casa Ricordi. Per gentile concessione.



Il pezzo non si muove da dove inizia, una vernice unica trasparente e lucida color verde chiaro lo copre interamente, lasciando filtrare evidenti venature chopiniane.
Ho voluto dare con questo procedimento una luce diversa a quello che suona come un pezzo tonale (essendo al contempo seriale, "dodecafonico" e modale). In questo senso, il brano è per me una variazione di intenti e di visione della tradizione.

Il pezzo è dedicato a Jiji des Corsicarlins.

III - Quasi una Bagatella

Come affrontare un omaggio ad uno dei massimi compositori che siano mai esistiti?
A questa domanda avevo già provato a rispondere orchestrando alcuni lavori organistici di Johann Sebastian Bach in *Killing Bach*. L'intento era stato quello di evidenziare le capacità costruttive bachiane provando a testarne la resistenza e aggredendole ogni volta in modo più subdolo e triviale.
Quando Patrick Hahn e François-Xavier Roth mi hanno chiesto di riflettere a un pezzo sul *Concerto n. 5* "Imperatore" di Beethoven mi sono reso conto quasi subito che l'operazione non poteva essere analoga: Bach costruisce, Beethoven distrugge.
Provare a distruggere un distruttore?
Lavorando intorno al problema e riducendolo all'osso, non c'è stato molto da scavare, i materiali impiegati da Beethoven sono in pratica scale e arpeggi. Da questi materiali sono quindi partito, immaginando di rimetterli in discussione in modo diverso dall'originale, ma cercando un afflato analogo.
Al contrario di *Killing Bach*, nel quale le citazioni dirette erano nate prima del loro trattamento, i riferimenti al concerto originale si sono incastrati in un'architettura dettata da scale ed arpeggi quasi archetipici. Dal titolo (che fa il verso a *Fantasia quasi Sonata* ma anche a *Sonata quasi una Fantasia*) alle tecniche pianistiche impiegate, si è affacciata, in modo un po' beffardo e sornione, la figura del primo Franz Liszt, primo grande e storico profeta di Beethoven.

Il pezzo è stato commissionato dalla Gürzenich-Orchester Köln.

Francesco Filidei.
Tre quadri, III - Quasi una bagatella, p. 162.
©Casa Ricordi. Per gentile concessione.

TITO CECCHERINI
Direttore d'orchestra

Direttore fra i più colti e profondi della sua generazione, è apprezzato per la lucidità delle sue interpretazioni. Acclamato interprete del repertorio moderno, ha approfondito l'opera dei classici del Novecento, da Bartók, Debussy e Ravel a Schönberg, Webern e Ligeti. Direttore di provata esperienza, collabora con orchestre come l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la Filarmonica della Scala, la BBC Symphony e la Philharmonia Orchestra di Londra, la WDR Sinfonieorchester di Colonia, la Radio Filharmonisch Orkest di Amsterdam, la HR-Sinfonieorchester di Francoforte, la SWR Symphonieorchester di Stoccarda, la Deutsche Radio Philharmonie di Saarbrücken Kaiserslautern, la Tokyo Philharmonic, la Bilkent Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, le Orchestre del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro La Fenice, del Teatro di San Carlo e dell'Opera di Roma, laVerdi di Milano, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Orchestra della Svizzera Italiana di Lugano, la Real Orquesta Sinfonica de Sevilla, la Haydn di Bolzano, l'Orchestra della Toscana, e con ensemble rinomati come l'InterContemporain, il Klangforum Wien, l'Ensemble Modern e il Contrechamps. Ha diretto *Turandot* al Bol'šoi di Mosca, *Béatrice et Bénédict* di Berlioz e *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart al Capitole di Toulouse, *The Rake's Progress* di Stravinskij, *Da una casa di morti* di Janáček e *I puritani* di Bellini all'Opera di Francoforte, *Le Grand Macabre* di Ligeti all'Opernhaus di Zurigo, *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek e *Riccardo III* di Giorgio Battistelli al Teatro La Fenice di Venezia, *Il mondo della luna* di Haydn alla Philharmonie di Parigi, *Maria Stuarda* di Donizetti e *Alessandro* di Gian Francesco De Majo al Nationaltheater di Mannheim, *Die Zauberflöte* ai Tiroler Festspiele, *Don Pasquale* all'Opéra de Rennes; inoltre si è esibito in festival di richiamo e sale prestigiose come il Festival di Lucerna, il Festival d'Automne di Parigi, la Suntory Hall di Tokyo, la Philharmonie di Berlino, il Teatro alla Scala. Le sue incisioni hanno ottenuto numerosi premi, tra cui lo Choc du Monde de la Musique, il Diapason d'Or e il Midem Classical Award.

MAURIZIO BAGLINI
Pianista

Vanta una brillante carriera come solista, camerista, didatta e direttore artistico. Come solista si esibisce in sedi prestigiose quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Scala di Milano, il Teatro di San Carlo di Napoli, la Salle Gaveau di Parigi, il Kennedy Center di Washington, ed è ospite di prestigiosi festival, tra cui il Festival de La Roque-d'Anthéron, lo Yokohama Piano Festival, l'Australian Chamber Music Festival, il Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo. Collabora con direttori quali Luciano Acocella, John Axelrod, Antonello Allemandi, Umberto Benedetti Michelangeli, Marcello Bufalini, Tito Ceccherini, Daniel Cohen, Howard Griffiths, Armin Jordan, Seikyo Kim, Emmanuel Krivine, Karl Martin, Donato Renzetti, Ola Rudner, Daniele Rustioni e Maximiano Valdés. La sua produzione discografica comprende musiche di Schumann, Liszt, Brahms, Schubert, Domenico Scarlatti e Musorgskij. Nel 2018 sono usciti il terzo CD dell'integrale per pianoforte di Schumann – con *Kreisleriana*, *Davidsbündlertänze* e *Kinderszenen* – e il secondo CD della serie "Live at Amiata Piano Festival", con il *Quintetto op. 163* di Schubert e il *Quintetto op. 44* di Schumann, con il Quartetto della Scala e la violoncellista Silvia Chiesa. Dal 2008 promuove il progetto "Inno alla gioia", che lo porta a suonare in tutto il mondo la *Nona Sinfonia* di Beethoven nella trascrizione di Liszt, con oltre cinquanta esecuzioni finora. Suo anche il progetto "Web Piano", che abbina l'interpretazione dal vivo di grandi capolavori pianistici – come *Carnaval* di Schumann, i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij o *Images* di Debussy – alle proiezioni dell'artista multimediale Giuseppe Andrea L'Abbate. Come camerista suona stabilmente con la violoncellista Silvia Chiesa e ha collaborato con colleghi quali Massimo Quarta, Cinzia Forte, Roberto Prosseda e il Quartetto della Scala. Fondatore e Direttore artistico dell'Amiata Piano Festival, è consulente artistico per la danza e la musica del Teatro Verdi di Pordenone e Ambasciatore culturale della Regione Friuli Venezia Giulia. Tiene masterclass per l'Accademia Stauffer di Cremona e dal 2018 è docente di Pianoforte principale all'Istituto Superiore di Studi Musicali "Pietro Mascagni" di Livorno. Suona un pianoforte gran coda Fazioli.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI durante l'esecuzione di *Tre quadri* a Torino, 12 novembre 2020.

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. James Conlon ne è stato Direttore principale dall'ottobre 2016 al luglio 2020, dopo Juraj Valčuha (2009-2016) e Rafael Frühbeck de Burgos (2001-2007). Jeffrey Tate è stato Primo Direttore ospite dal 1998 al 2002 e Direttore onorario fino al luglio 2011; Gianandrea Noseda è stato Primo direttore ospite nel triennio 2003-2006, mentre Eliahu Inbal è stato Direttore onorario dal 1996 al 2001. Altre presenze significative sul podio sono state quelle di Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovich, Myung-Whun Chung, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovich, Valery Gergiev, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Kirill Petrenko, Vladimir Jurowski, Riccardo Chailly, Gerd Albrecht, Hartmut Haenchen, Mikko Franck, Fabio Luisi, Christoph Eschenbach e Daniele Gatti. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici e televisivi della RAI, l'Orchestra ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. Esemplare, 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 organizzati dalla Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia, quali MITO SettembreMusica, la Biennale di Venezia, il Ravenna Festival, il Festival Verdi di Parma e la Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che l'hanno vista protagonista, i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione, le celebrazioni per la Festa della Repubblica e il concerto di Natale al Senato. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre a varie tournée internazionali (Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Slovacchia, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino al concerto per l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, nel 2011 l'OSN RAI ha suonato negli Emirati Arabi Uniti nell'ambito di Abu Dhabi Classics e ha debuttato al Musikverein di Vienna, nel 2012 ha debuttato al Festival RadiRO di Bucarest e nel 2013 al Festival Enescu; è stata in tournée in Germania e in Svizzera nel novembre 2014, in Russia nell'ottobre 2015 e nel Sud Italia (a Catania, Reggio Calabria e Taranto) nell'aprile 2016. Nel dicembre 2016 ha eseguito la *Nona Sinfonia* di Beethoven alla Royal Opera House di Muscat (Oman), nel 2017 ha suonato al Konzerthaus di Vienna e nel 2019 al Festival Dvořák a Praga. Dal 2017 è l'orchestra principale del Rossini Opera Festival di Pesaro. L'OSN RAI ha partecipato ai film-opera prodotti da Andrea Andermann *La traviata à Paris* (2000) con la direzione di Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi, *Rigoletto a Mantova* (2010), ancora con Mehta e la regia di Marco Bellocchio, e *Cenerentola, una favola in diretta* (2012), con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Carlo Verdone, tutti trasmessi in mondovisione su RAI 1. L'Orchestra si occupa, inoltre, delle registrazioni di sigle e colonne sonore dei programmi televisivi RAI; ai suoi concerti dal vivo spesso sono ricavati CD e DVD. Svolge un'ampia e articolata attività educativa dedicata ai giovani e giovanissimi, con spettacoli, concerti introdotti dagli stessi musicisti e masterclass.

Fabio Vacchi.
Foto Andrea Sacchi

TEATRO ALLA SCALA

STAGIONE DI BALLETTO 2020 ~ 2021

1, 6, 7, 12, 14 OTTOBRE 2021

FABIO VACCHI

Madina

Libretto di Emmanuelle de Villepin
tratto dal suo romanzo
La ragazza che non voleva morire

Coreografia
Mauro Bigonzetti

Luci e scene
Carlo Cerri

Costumi
Maurizio Millenotti

Costumista collaboratore
Irene Monti

Étoile
Roberto Bolle (1, 7, 12 e 14)

Madina
Antonella Albano

Mezzosoprano
Anna-Doris Capitelli

Tenore
Chuan Wang

Attore
Fabrizio Falco

Direttore
Michele Gamba

Corpo di Ballo, Coro e Orchestra
del Teatro alla Scala

Nuova produzione Teatro alla Scala
Prima rappresentazione assoluta
Commissione del Teatro alla Scala e SIAE

Tra gli appuntamenti più attesi della scorsa stagione, finalmente va in scena, in prima assoluta, *Madina*, una creazione musicale e coreografica, un progetto nuovo nell'approccio e nelle tematiche attuali ma universali, raramente declinate in balletto, con nomi di prima grandezza che congiungono per la prima volta le proprie sensibilità e originalità artistiche.
Con le coreografie di Mauro Bigonzetti, alla Scala la prima mondiale della composizione di Fabio Vacchi, su libretto di Emmanuelle de Villepin tratto dal suo romanzo *La ragazza che non voleva morire*, è una nuova sfida d'interprete per l'étoile Roberto Bolle in un paesaggio teatrale e sonoro abitato dalle voci dell'attore Fabrizio Falco e dei cantanti Anna-Doris Capitelli e Chuan Wang sotto la bacchetta di Michele Gamba. Antonella Albano è l'intensa protagonista.
La giovane Madina, kamikaze non per scelta, sceglie di non uccidere, non vuole morire: un atto che scuote dal torpore, innesca reazioni, sentimenti contrastanti, speranza di cambiamento. Pulsioni ancestrali, luoghi simbolici, dinamiche perverse di una violenza che stritola se stessa, in cui il bene e il male si contrappongono ma continuano a mescolarsi: un lavoro di danza e di teatro dove coesistono parola, canto, musica e corpo, per una sintesi delle forme tradizionali e contemporanee dei tanti generi del teatro musicale, che cancella i confini fra queste diverse espressioni.

Fabio Vacchi

RUOLI

Attore
(Un guerrigliero, Sultan, Louis)

Soprano
(Olga, Madina)

Tenore
(Sultan, Louis de Monfalcon)

Personaggi solo evocati, ricordati, nominati, ma essenziali

Kamzan zio di Madina, capo dei guerriglieri (comparsa)

Antoine inviato speciale nella redazione di Louis de Monfalcon (indirettamente presente)

Shamil fratello di Madina

Zarema amica di Madina

Halid amico di Madina e Zarema

Madina è una giovane che, in un giorno apparentemente normale, torna da scuola insieme ai suoi amici Zarema e Halid. I militari dell'esercito invasore, dopo aver violentato Zarema e averla soffocata fino a ucciderla per impedirle di urlare, stuprano anche Madina, mentre Halid osserva, nascosto e impietrito. Madina ha già visto morire padre e madre sotto le bombe così come lo zio Kamzan che, oltre al fratello e alla cognata – genitori di Madina – ha perso anche moglie e figli e ha poi imboccato la strada della montagna, unendosi ai terroristi.

Sarà proprio questo zio, ora capo dei ribelli, a prendere con sé la ragazza e, facendo leva sul suo totale disorientamento con il lavaggio del cervello indotto da un mix di droghe e manipolati precetti religiosi, la obbligherà a diventare kamikaze. Sultan, il padre ottantenne di Kamzan che ha cresciuto Madina e suo fratello minore Shamil, chiede al figlio di lasciare libera la nipote e, non riuscendo a scalfirne la durezza, lo maledice accusandolo di essere ormai peggiore dei loro nemici.

Costretta a indossare una cintura esplosiva, Madina viene portata in un affollato caffè, nella capitale della nazione da cui provengono i soldati che l'hanno violentata. Terrorizzata e decisa a non morire, attira l'attenzione degli astanti per difendersi da chi l'ha trascinata lì e getta a terra la cintura. L'artificiere, che ha disinnescato la bomba, muore, mentre Madina viene arrestata.

A Parigi, intanto, il capo redattore Louis de Monfalcon si rivela scettico sull'ipotesi di occuparsi del caso sottopostogli dall'inviato speciale Antoine. Ma esce dal suo rassegnato distacco per le pressioni dell'affascinante Olga, l'occidentale zia di Madina. Insieme tenteranno di salvare la ragazza, finendo piuttosto per salvarsi a vicenda grazie a un amore nuovo e dirompente, nato sulle macerie di una sconfitta etica e professionale, ma che la musica ci dice essere profondo e germinativo.

Nonostante gli sforzi di Olga, di Louis e dell'avvocato, Madina viene condannata a vent'anni di prigione. Sultan si rifugia con Shamil a Parigi, dove pubblicherà i suoi diari. Kamzan compare fugacemente, e di riflesso. Quand'era bambino, Sultan lo chiamava "usignolo il brigante" per il suo carattere irriducibile e delicato insieme. I suoi pensieri, i suoi sentimenti, i suoi valori e disvalori non hanno mai voce diretta, ma la sua natura passionale resa sanguinaria dal dolore – nucleo da cui tutto scaturisce – innerva la partitura.

Qui il termine Teatro-Danza ha significato letterale, riferendosi a un lavoro – per un attore, due cantanti, coro (spazializzato), orchestra, corpo di ballo – che concentra in sé opera, danza e melologo, cercando di creare rifrazioni e richiami tra i generi del teatro musicale.

Claudio Abbado. Foto Lelli & Masotti,
Archivio storico Teatro alla Scala

Fondazione Claudio Abbado

IN COLLABORAZIONE CON

TEATRO ALLA SCALA

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

SABATO 8 MAGGIO 2021
ORE 10–13 e ORE 14:30–18

TEATRO ALLA SCALA

RIDOTTO DEI PALCHI ARTURO TOSCANINI

SEMINARIO – WORKSHOP

Verso una nuova ricerca su Claudio Abbado. Riflessioni *in itinere*.

ricercatori
Elena Abbado
Siel Agugliaro
Alessandra Calabrese
Giovanni Cestino
Michele Chiappini

coordinatori
Angela Ida De Benedictis
Oreste Bossini

in collaborazione con
Benedetta Scandola

discussant esterni
Dinko Fabris
Michele Gamba
Vincenzina Caterina Ottomano
Emilio Sala

La frequenza, previa conferma, è aperta a tutti gli interessati e, per gli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Scienze della Musica e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Milano, insieme al convegno Ascoltare il futuro. Claudio Abbado e il Nuovo (15-16 ottobre), dà diritto all'acquisizione di 3 CFU.

in collaborazione con

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Fondazione Claudio Abbado

IN COLLABORAZIONE CON

TEATRO ALLA SCALA

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

VENERDÌ 15 E SABATO 16 OTTOBRE 2021

TEATRO ALLA SCALA

RIDOTTO DEI PALCHI ARTURO TOSCANINI

CONVEGNO INTERNAZIONALE

Ascoltare il futuro. Claudio Abbado e il Nuovo

In occasione della 30° edizione del Festival Milano Musica, la Fondazione Claudio Abbado e Milano Musica, in collaborazione con il Teatro alla Scala, organizzano il convegno internazionale *Ascoltare il futuro. Claudio Abbado e il Nuovo.*

L'interesse di Claudio Abbado per ogni forma di creatività musicale e la sua apertura al nuovo in ogni ambito culturale si riflettono nella sua attiva partecipazione ai molteplici sviluppi della ricerca musicale.

La visione della musica come fenomeno vivo, in costante rinnovamento è connaturata alla lezione di Claudio Abbado, che non ha mai considerato la letteratura musicale del passato come un fenomeno statico e immutabile, bensì come una serie di testi da interrogare continuamente in cerca di nuove risposte. Musica del presente, e mai banalmente repertorio, è la cifra delle interpretazioni di Claudio Abbado. In questa linea di continuità tra passato e futuro si collocano le numerose partiture portate alla luce da Claudio Abbado e la collaborazione creativa con numerosi autori. La medesima tensione verso il nuovo si riverbera nell'interesse di Claudio Abbado per le ricerche sulla prassi musicale storicamente informata, che, tra i tanti risvolti, ha portato anche a una revisione profonda dei criteri editoriali sulle partiture e sul materiale d'orchestra. Anche come organizzatore Claudio Abbado ha avuto un ruolo essenziale, in varie forme, promuovendo iniziative rivolte alla diffusione dei nuovi linguaggi musicali come Wien Modern a Vienna, i cicli tematici dei Berliner Philharmoniker, gli incontri "Musica/Realtà" di Reggio Emilia, "Musica nel nostro tempo", Milano Musica.

La medesima visione della musica presente come luogo di incontro e dialogo fra linguaggi ed epoche è alla base dell'attività di Milano Musica, fondata da Luciana Pestalozza Abbado nel 1992.

Sponsor tecnico

TOCQ HOTEL

Comitato scientifico

Cecilia Balestra (Milano Musica, Milano), Oreste Bossini (Fondazione Claudio Abbado, Milano) Angela Ida De Benedictis (Basilea), Franco Pulcini (Teatro alla Scala, Milano).

VENERDÌ 15 OTTOBRE 2021
ORE 10-13.30

Saluto di Dominique Meyer

I. Claudio Abbado e la nuova musica
Tavola rotonda

Moderatore: **Franco Pulcini**
Partecipanti: **Thomas Angyan** (Vienna)
Lidia Bramani (Milano)
Riccardo Chailly (Teatro alla Scala, Milano)
Michele dall'Ongaro (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma)
Michael Haefliger (Lucerne Festival, Lucerna)
Maurizio Pollini (Milano)

Inverno 1944, un ragazzo appassionato di musica scrive sul muro di casa *Viva Bartók*. La polizia politica si insospettisce e avvia un'indagine. I genitori del ragazzo riescono a convincere le camicie nere che la scritta è solo frutto dell'entusiasmo giovanile per un compositore, e il giovane Claudio Abbado la passa liscia. L'aneddoto, spesso raccontato, rivela come Abbado sia stato naturalmente incline all'espressione musicale del suo tempo. La curiosità e l'interesse verso tutto ciò che è nuovo, diverso, non convenzionale sono caratteristiche costanti del suo percorso artistico. Ancora prima di imboccare la strada della direzione d'orchestra, Abbado si dedica all'esecuzione di autori moderni con l'ensemble di musica da camera del Conservatorio. Da direttore, accetta senza esitazioni di interpretare lavori di compositori contemporanei come Giorgio Federico Ghedini e Paul Hindemith, mentre nel 1965 si lega al mondo dell'avanguardia musicale dirigendo alla Piccola Scala *Atomtod* di Giacomo Manzoni.
Oltre al rinnovamento del repertorio avviato alla Scala come direttore musicale e artistico, Claudio Abbado è stato protagonista di iniziative innovative per la diffusione e la divulgazione della nuova musica in Italia, a cominciare dagli Incontri "Musica/Realtà" di Reggio Emilia, nei quali, assieme a Luigi Nono e a Maurizio Pollini, apriva all'ascolto musicale un pubblico nuovo da un punto di vista sociale e culturale, con l'idea di abbattere pregiudizi culturali e abitudini sociali radicate. Quest'esperienza è stata poi trasferita in tutte le città dove Abbado ha lavorato, a Milano con la rassegna "Musica nel nostro tempo", a Ferrara con la creazione di Ferrara Musica, a Vienna con Wien Modern, a Berlino con i cicli tematici.

Il convegno è anche trasmesso in streaming

VENERDÌ 15 OTTOBRE 2021
ORE 15-18.30

II. Claudio Abbado e la ricerca musicale

Moderatore: **Angelo Foletto**
Relatori: **Alessandra Calabrese** (Teatro Regio di Torino)
Giovanni Cestino (Università degli Studi di Milano)
Martin Elste (Brema)
Dinko Fabris (Università della Basilicata, Potenza)
Sid McLauchlan (Amburgo)

La ricerca interpretativa di Claudio Abbado partiva sempre da uno studio meticoloso del testo, accompagnato da un complesso sistema di memorizzazione delle partiture appreso alla scuola di Hans Swarowsky e messo a punto nel tempo sulla base delle proprie esigenze. Le partiture del Fondo Abbado conservato alla Staatsbibliothek di Berlino recano il segno di questo studio stratificato nel tempo, accanto ai leggendari foglietti con gli schemi per la memorizzazione. Un capitolo importante, e ancora da indagare a fondo, è il rapporto di Claudio Abbado con l'ampio e frastagliato mondo della comunicazione. L'attività di Claudio Abbado si è sviluppata in un'epoca di rapide e profonde trasformazioni dei media, sulla spinta dell'innovazione tecnica impetuosa del secondo Novecento. All'interno di questo tema, un altro importante elemento di riflessione riguarda l'editoria. Ogni partitura studiata da Claudio Abbado era fonte di nuove domande e stimolava la ricerca di nuove forme espressive. Claudio Abbado ha vissuto l'epoca della prassi musicale storicamente informata e della riscoperta delle fonti originali delle partiture. Non va trascurato, per esempio, l'influsso di un musicista come Nikolaus Harnoncourt sulle idee interpretative di Claudio Abbado. Un risvolto rilevante di questo cambiamento di mentalità è il lavoro di filologia applicato alla grande tradizione operistica, di cui Claudio Abbado è stato il pioniere con lo storico allestimento del *Barbiere di Siviglia* del 1969, nato dalla rivoluzionaria revisione della partitura sulla base degli autografi fatta da Alberto Zedda, che ha aperto la strada al rinnovamento delle edizioni critiche.

SABATO 16 OTTOBRE 2021
ORE 10-13.30

III. Abitare il suono. Nuovi spazi per la musica

Moderatore: **Angela Ida De Benedictis**
Relatori: **Elena Abbado** (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna)
Siel Agugliaro (University of Pennsylvania, Philadelphia)
Lorenza Borrani (Chamber Orchestra of Europe)
Michele Chiappini (Centro Studi Luciano Berio, Firenze)
Marco Stroppa (Parigi)
Eva-Maria Tomasi (Berliner Philharmoniker, Berlino)

L'idea di riformulare lo spazio della musica, e di creare nuove tipologie di sala da concerto, è un tema che ha sempre affascinato Claudio Abbado. L'espressione più emblematica di questo nuovo modo di concepire lo spazio musicale è senza dubbio l'arca lignea progettata da Renzo Piano per il *Prometeo* di Luigi Nono. Il progetto non era un semplice allestimento, ma il frutto di una collaborazione stretta tra architetto, compositore e direttore musicale, e formava una parte integrante del lavoro. Il rapporto tra Claudio Abbado e Renzo Piano è proseguito con la riconversione a sala da concerto dell'Auditorium del Lingotto, inaugurato da Claudio Abbado con i Berliner Philharmoniker nel 1994, la costruzione dell'Auditorium del Parco all'Aquila, e infine il progetto incompiuto dell'Auditorium a Bologna.
Il tema della relazione tra musica e spazio, tuttavia, riguarda anche il pensiero artistico, dal momento che la prima preoccupazione di Claudio Abbado come direttore d'orchestra era di modellare il suono nella maniera più adatta alle esigenze della partitura. In questo senso il rapporto con Luigi Nono, un sodalizio artistico vissuto nel segno di una comune visione dell'apertura verso il nuovo e della necessità dell'utopia da *Il canto sospeso* (1955-56) a *1°) Caminantes... Ayacucho* (1986-87), ha segnato profondamente la sua idea di ascolto musicale, liberato dalle convenzioni e dalla passività della sala da concerto tradizionale.
A cavallo tra il concetto di centralità dell'ascolto e la visione sociale dell'arte si colloca anche il generoso e convinto sostegno di Claudio Abbado al grandioso progetto El Sistema fondato da José Antonio Abreu in Venezuela, un modello di inclusione e di educazione musicale senza confronti al mondo.

Il convegno è anche trasmesso in streaming

SABATO 16 OTTOBRE 2021
ORE 15-18.30

IV. Costruire il futuro

Tavola rotonda
Intervista video: Renzo Piano

Moderatore: **Oreste Bossini**
Partecipanti: **Marco Ferullo** (Filarmonica della Scala, Milano)
Emmanuel Hondré (Cité de la Musique-Philharmonie de Paris)
Klaus Georg Koch (Milano/Basilea)
Maria Majno (SONG Onlus - Sistema in Lombardia, Sistema Europe, Milano)
Andrea Zietzschmann (Berliner Philharmoniker, Berlino)

L'eredità di Claudio Abbado non si esaurisce nel lascito discografico delle sue interpretazioni, ma si dispiega creativamente nella costante aspirazione a progettare il futuro e a battere nuove strade. Ovunque abbia lavorato, Claudio Abbado aveva come priorità svecchiare il panorama musicale e aprirlo alla cultura contemporanea. Una delle sue principali preoccupazioni è stata l'inclusione di nuove fasce di pubblico nello spazio della musica.
La Scala di Claudio Abbado e Paolo Grassi era un teatro che intendeva aprire le porte a ceti sociali che fino a quel momento non partecipavano alla vita artistica e culturale. Il tema del cambiamento e dell'inclusione attraversa anche il periodo viennese e soprattutto berlinese di Claudio Abbado, che coincide con il primo decennio della riunificazione della Germania, con gli immensi problemi della transizione da un sistema socialista a uno capitalistico occidentale.
Il Convegno intende interrogare il presente e proiettare concretamente al futuro la grande lezione di Claudio Abbado: scelte artistiche, politiche culturali, investimenti pubblici e privati possono stimolare oppure deprimere la creazione artistica. In Italia, è tuttora attuale il tema del rinnovamento del repertorio e del sostegno alla creatività contemporanea. Sono proprio il successo e il seguito di cui godono molte rassegne europee di nuova musica a dimostrare il potenziale culturale della musica contemporanea, soprattutto in questo primo scorcio del XXI secolo, la sua capacità di coinvolgere nuovo pubblico, in particolare giovani e appartenenti a fasce sociali spesso lontane dai circuiti della musica "classica", che invariabilmente dimostrano curiosità, interesse e una speciale sintonia proprio per la musica di oggi. Il nuovo lascia segni. La musica chiede e suscita dialogo. La musica di oggi spinge a guardare al di là delle frontiere stabilite.

Giacomo Manzoni
Foto Ralph Fassey

TEATRO ALLA SCALA 15

DOMENICA 17 OTTOBRE 2021
ORE 20

Per ricordare Mario Messinis

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Gergely Madaras direttore
Leonardo Cortellazzi tenore

Giacomo Manzoni (1932)
Schuld per tenore e orchestra (2016-18 rev. 2021, 15')
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione assoluta

Helmut Lachenmann (1935)
Staub per orchestra (1985-87, 23')
Prima esecuzione in Italia

Arnold Schönberg (1874-1951)
Variazioni per orchestra op. 31 (1926-28, 20')

ORE 19

Il concerto è preceduto da una conversazione con Helmut Lachenmann, Giacomo Manzoni e Paolo Petazzi

Concerto trasmesso in diretta radiofonica da Rai Radio3

in coproduzione con
Teatro alla Scala

in collaborazione con
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

sponsor istituzionale
INTESA SANPAOLO

Schönberg, Manzoni, Lachenmann

Nelle *Variazioni* op. 31, uno dei grandi capolavori della maturità di **Arnold Schönberg**, per la prima volta il compositore usò il metodo dodecafonico in un pezzo per orchestra, che per molti fu un testo esemplare su cui studiare la tecnica dodecafonica classica. Fu iniziato a Berlino il 2 maggio 1926, il giorno dopo che Schönberg aveva finito la *Suite* op. 29. Ne aveva composto circa metà, quando si interruppe per scrivere il dramma *Der biblische Weg* e il *Terzo Quartetto* op. 30. Soltanto nel 1928 ritornò alle *Variazioni*, che, dopo qualche difficoltà nel riprendere il lavoro, portò a termine a Roquebrune il 21 agosto 1928 (la partitura completa porta la data del 20 settembre). Una sollecitazione a riprendere l'opera interrotta era venuta da Furtwängler, che aveva proposto a Schönberg di presentare un suo nuovo lavoro alla Filarmonica di Berlino, dove infatti le *Variazioni* ebbero la prima esecuzione il 2 dicembre 1928. Fu uno scandalo clamoroso, e in seguito Schönberg (che non aveva potuto assistere alla prima) ebbe a lamentarsi con Furtwängler perché questi nelle ripetizioni del concerto aveva tolto dal programma le *Variazioni*. Il compositore si aspettava che il direttore lasciasse intatto il programma "per far vedere alla canaglia che Lei fa solo quel che ritiene giusto fare". Fu Hans Rosbaud a riprendere la partitura, presentandone a Francoforte, il 24 marzo 1931, una esecuzione che ebbe da Schönberg un caldo elogio: in quella occasione il musicista tenne alla radio una conferenza introduttiva, con un'ampia analisi dell'opera.

Come nelle prime opere dodecafoniche, il ritorno a una forma classica sembra voler dimostrare la flessibilità e ricchezza del nuovo metodo e rendere evidente il senso di continuità storica con la grande tradizione. Ecco perché Boulez, nel celebre articolo *Schönberg è morto* (1952), vide un'insanabile contraddizione nello Schönberg dodecafonico, che, invece di approfondire e sviluppare le potenzialità implicite nel nuovo pensiero seriale, volle ritornare a forme che trovavano la propria origine e ragion d'essere nel sistema tonale. La polemica di Boulez aveva un significato "militante", era inseparabile dal radicalismo della sua ricerca in quel momento; ma la contraddizione da lui denunciata rivela un carattere della complessità della poetica di Schönberg, la coesistenza di un forte senso di continuità con la storia e di un impulso verso conquiste audacissime, radicali. Questi aspetti si manifestano in modi diversi nella sua opera. Vi sono intuizioni che non appartengono al passato, e che pure non possono rivelarsi senza trattenerne echi.

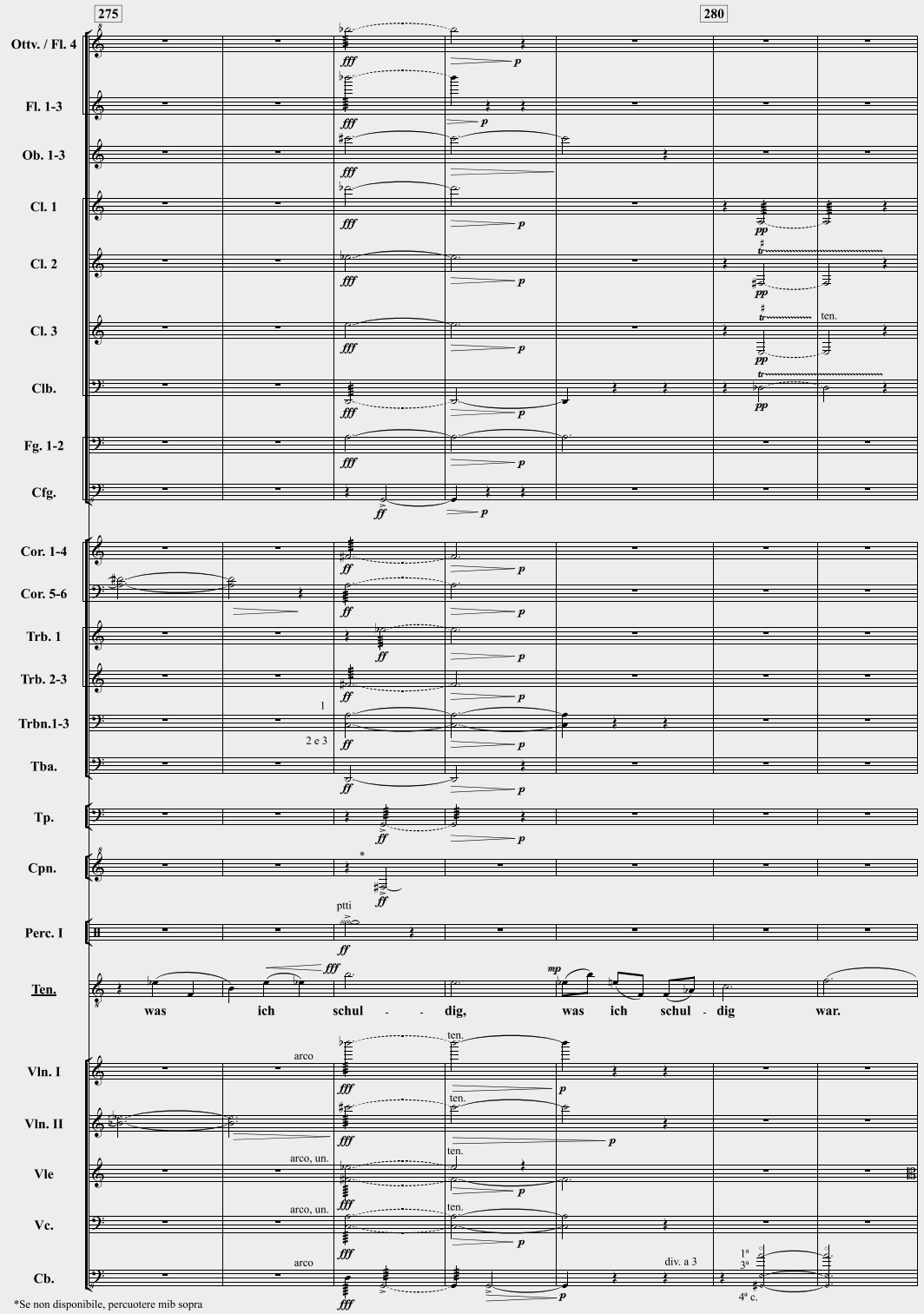
Nelle *Variazioni* op. 31 l'altissimo magistero contrappuntistico, dominato con sovrana sicurezza, sembra voler costringere nelle proprie maglie una materia inventiva che si rivela ancora profondamente legata alla coscienza espressionista di Schönberg: la violenza che lo sforzo costruttivo esercita su tale materia lacerata e sconvolta, percorsa da fremiti e sussulti, produce l'effetto di un freddo delirio, come se la poderosa organizzazione si ostinasse a porre ordine in un vortice caotico. Sono in tal senso indicative le impressioni dei pochi critici che alla prima berlinese non si abbandonarono ad atteggiamenti di ottusa e sprezzante incomprensione. Max Marschalk, ad esempio, scrisse: "È come se mi sfiorasse un freddo alito e mi facesse gelare"; mentre Heinrich Strobel parlò di contraddizione tra il rigore formale ravvisabile analizzando la partitura e il risultato fonico, "tra la logica sulla carta e il caos all'ascolto".

Il lavoro inizia con un'introduzione: la sospesa, oscura atmosfera del pianissimo delle prime battute lascia poi emergere figurazioni plasticamente definite nell'intenso e drammatico episodio centrale, cui segue un ritorno al clima indefinito dell'inizio. Nell'introduzione Schönberg presenta a poco a poco le forme della serie e fa emergere anche un motivo di quattro note sul nome BACH (si bemolle-la-do-si naturale), che avrà una funzione importante nella seconda variazione e soprattutto nel Finale.

L'esposizione del tema (che coincide con le quattro forme della serie presentate l'una dopo l'altra) è affidata al violoncello solo (verso la fine al violino) in un clima sonoro attenuato, tenero e apparentemente tranquillo: una melodia accompagnata, dove però l'accompagnamento si rivela deviante, perturbante, estraneo rispetto alle note della melodia, creando un sottofondo inquietante e corroso. Nelle successive nove variazioni il tema così esposto riappare in diverse modificazioni ritmiche e melodiche, combinandosi contrappuntisticamente con altre figurazioni tutte rigorosamente dedotte dalla serie. Nella prima variazione lo troviamo come una sorta di *cantus firmus* nel registro basso; nella seconda, affidato al violino solo, si colloca all'interno di una meditazione contrappuntistica a sei voci, dalla scrittura cameristica, nella terza ha nuovamente la funzione di *cantus firmus* e così via. Più che seguire le trasformazioni del tema e la costruzione delle altre linee della polifonia schönberghiana, converrà sottolineare la mobilità degli atteggiamenti espressivi, e quella che Pousseur ha chiamato la "polifonia stilistica" delle *Variazioni* op. 31. Si va dalle molteplici reminiscenze brahmsiane (è ovvio il richiamo alla *Passacaglia* che conclude la *Quarta Sinfonia*, e anche alle *Variazioni su un tema di Haydn*) a quelle di Bach, e ad altre ancora, in un susseguirsi di gesti teneri o violenti, di convulsa agitazione o di ironica raffinatezza, tra valzer stravolti (come quello della *Quarta variazione*) o più complesse alchimie non immemori anche di sottigliezze mozartiane, ove residui e reminiscenze appaiono contorti, condotti ai limiti della deflagrazione, in una dimensione di logica irreale, di onirica apparizione. E ciò, si intende, grazie anche alla qualità di una orchestrazione capace di estrema, funzionale chiarezza, e insieme sostenuta da una demoniaca invenzione timbrica, da una fantasia sonora di incredibile originalità. Analoghe considerazioni valgono per il Finale, dall'ampia e complessa costruzione, che costituisce una sorta di grandioso riepilogo e si avvale anche del già citato tema sul nome di Bach, conferendogli un rilievo che spinse alcuni a ritenere erroneamente che fosse la base delle *Variazioni*. Schönberg tenne allora a precisare che esso vi si inseriva in un modo simile alla citazione del *Don Giovanni* di Mozart nelle *Variazioni su un valzer di Diabelli* di Beethoven, ovviamente senza implicazioni umoristiche.

Un rinvio dovuto al Covid ha fatto sì che venissero programmate in giorni vicini le prime esecuzioni dal vivo di due recenti lavori di **Giacomo Manzoni**, quella di *Schuld* per tenore e orchestra (2016-18, rev. 2021) e quella di *Il mare azzurro... ritraendosi* per soprano e ensemble (2018), che si ascolterà domani, ma era prevista il 26 ottobre 2020. A proposito di questo pezzo avevo accennato alla grande varietà che caratterizza le scelte poetiche di Manzoni, e che negli ultimi anni si è arricchita di significative novità: tra queste due sonetti di Albrecht Haushofer (Monaco 1903 – Berlino 1945) per i testi di *Schuld* ("Colpa") in programma oggi, e di *Grave* per soprano e sette strumenti, composto nell'inverno 2017 in memoria di Luigi Pestalozza.

Qualche anno fa Manzoni aveva letto nella rivista "Poesia" (dell'editore Crocetti) alcuni dei *Moabiter Sonette* (1945) di Albrecht Haushofer. Il titolo è quello che il fratello Heinz Haushofer diede alla raccolta, pubblicandola nel 1946, e si riferisce al carcere berlinese della Lehrter Strasse nel distretto di Moabit, in cui Albrecht Haushofer fu rinchiuso dopo che era stato arrestato in Baviera, vicino a Monaco, il 7 dicembre 1944: solo per qualche mese era riuscito a sfuggire all'ondata di arresti che seguirono immediatamente al fallimento dell'attentato del colonnello Claus von Stauffenberg contro Hitler del 20 luglio 1944. Dal 1940 Albrecht Haushofer era legato a un gruppo di esponenti della resistenza tedesca, che comprendeva tra gli altri l'ex ministro delle finanze Johannes Popitz (uno dei "compagni di viaggio" che Haushofer ricorda nel sonetto 21, tra coloro che attendono il capestro: "Ci sono tempi che governa la pazzia. / Allora sono le teste migliori che vengono impiccate"). Come gli altri, Haushofer non ebbe un processo: il 23 aprile 1945 fu fatto uscire dal carcere e assassinato per strada con un colpo alla nuca dalle SS, subito prima dell'ultima catastrofe del regime nazista. Il fratello Heinz trovò il manoscritto dei sonetti in mano al cadavere di Albrecht. In queste poesie si leggono ricordi e pensieri degli ultimi mesi di vita di un uomo consapevole del destino che lo attendeva. Haushofer non era scrittore di professione, pur avendo pubblicato alcuni drammi, anche rappresentati, e altri testi: come il padre Karl – che aveva sposato un'ebrea, ma ebbe a lungo buoni rapporti con i nazisti al potere – si era dedicato alla geografia, aveva compiuto lunghi viaggi di studio in Oriente e dal 1933 aveva insegnato geografia politica nella Hochschule für Politik di Berlino. E come il padre – esperto di geopolitica, del cui pensiero i nazisti abusarono per teorizzare la necessità dello "spazio vitale" per la Germania – aveva rapporti di amicizia con Rudolf Hess, che nel 1933 aveva voluto che Albrecht fosse per qualche tempo consulente al Ministero degli Esteri. Non lo era più all'epoca della fuga in volo di Hess in Inghilterra (maggio 1941), e aveva già da tempo capito che non era possibile intervenire sulla politica di Hitler o tentare di mitigarne le conseguenze. Nel sonetto 37 *Der Vater* ("Il padre"), che precede *Schuld*, Haushofer accusa il padre di non aver saputo comprendere "l'alito del Male" (*den Hauch des Bösen*), mentre in *Schuld* dichiara se stesso colpevole di aver ingannato la propria coscienza e di non aver levato un monito di sufficiente forza e chiarezza contro "l'intero corso della miseria" (*des Jammers ganze Bahn*), che pure aveva conosciuto da tempo. E nel sonetto seguente, *Verhängnis* ("Destino fatale"), getta lo sguardo sulle macerie del proprio Paese distrutto, sulla



Giacomo Manzoni. *Schuld*, partitura, p. 39.

catastrofe che vendica *das entwurzelnde Verfahren* (alla lettera: "l'agire sradicante", lo sterminio) e il sangue versato. Quella catastrofe e la morte del figlio portarono il padre Karl Haushofer a suicidarsi nel 1946 insieme con la moglie.
In Italia i *Sonetti di Moabit* suscitarono l'interesse di Ervino Pocar, che li tradusse e ne curò la pubblicazione con testo a fronte nel 1969 da Guanda; tuttavia non in questo libro Manzoni ha incontrato i versi di Haushofer, ma, come si è detto, in un numero di "Poesia". Non è il valore poetico l'aspetto che rende di eccezionale interesse la lettura dei Sonetti di Moabit; ma lo si può riconoscere in *Schuld*, perché il rilievo della testimonianza e la severa nobiltà della confessione di aver a lungo ingannato la propria coscienza non sono separabili dalla nitida concisione, dall'incisiva efficacia del dettato, che non è allo stesso livello in tutti i sonetti. Non sorprende che Giacomo Manzoni abbia deciso di musicare questo testo, di accoglierne le suggestioni per trasfigurarle musicalmente nel tono alto, nell'intensità della linea di canto del tenore e nella ricchezza della scrittura orchestrale. Lo sviluppo melodico e l'ampiezza di respiro della parte tenorile vanno per lo più molto oltre la corrispondenza sillaba-nota, a definire un canto di tesa, risentita, tormentata nobiltà. Le ripetizioni di parole sembrano determinate da ragioni musicali e inseparabilmente comportano significative sottolineature. Non all'inizio, ma più volte in seguito l'orchestra lascia spazio al canto riducendosi a pochi strumenti, a originali gruppi da camera nel dialogo con la voce, per tornare poi a una dimensione sinfonica nell'intensità degli episodi o delle reazioni che man mano si creano. Quattordici battute introduttive nervosamente mosse sono state aggiunte nella revisione del 2021, mentre era già definita in precedenza la ricchezza degli interventi sinfonici – si potrebbe dire delle reazioni orchestrali – tra una strofa e l'altra del sonetto e in molti altri momenti determinanti. Tra le significative ripetizioni di parole si può richiamare l'attenzione su quella delle ultime, *was ich schuldig war* (letteralmente "in che cosa ero colpevole"), prima fortissimo, poi mezzo piano, seguita da un prolungamento di quattro battute. Poi la voce tace, ma nell'ultima pagina si inserisce con una nota tenuta a bocca chiusa nella conclusione orchestrale.

La partitura di *Staub* ("Polvere") è datata 1985-87 (e alla fine indica 1° agosto 1987), ma la sua prima esecuzione era prevista l'11 luglio 1986: il pezzo era stato commissionato a **Helmut Lachenmann** per il concerto che doveva festeggiare i 40 anni della SWR Sinfonieorchester di Baden-Baden e nel programma doveva precedere la *Nona Sinfonia* di Beethoven. La novità di Lachenmann fu tolta dal programma, suscitando le proteste di numerosi illustri compositori, tra i quali Boulez, Nono, Ligeti, Kagel, Rihm. Secondo Lachenmann il rifiuto riguardava non il pezzo in sé, ma il progetto di accostarlo alla *Nona* e di eseguirlo in occasione del quarantesimo anniversario. Eppure, un progetto simile si realizzò alla prima esecuzione, che ebbe luogo a Saarbrücken il 19 dicembre 1987, sempre insieme alla *Nona* di Beethoven, nel concerto per il cinquantenario della Rundfunk-Sinfonieorchester di Saarbrücken.
Componendo *Staub*, Lachenmann sapeva che il nuovo pezzo doveva precedere la Nona e accettava l'impegno e la sfida che comportava un simile accostamento, coerentemente con la sua poetica, in cui è radicato il senso della storia, e con la convinzione della necessità di confrontarsi in modo non convenzionale con la grande tradizione, con un amore teso a riscattarla da ogni abuso commerciale. Può essere interessante ricordare, anche se il contesto è del tutto diverso, che Lachenmann aveva definito il *Concerto per clarinetto* di Mozart "paradigma di quell'arte storica che ognuno di noi ama, e che ci diventa così estranea nella sua funzione involontaria di comodo rifugio per l'uomo che nell'arte cerca di fuggire da sé stesso, dal proprio reale disorientamento". Con questo "paradigma" si era posto in rapporto in *Accanto* (1975-76) per clarinetto e orchestra, in cui si ascolta anche qualche nota di Mozart: "La mia musica viene confrontata con quella che essa ama ed evita: la evita, perché la ama, e odia il suo abuso ideologico, commerciale".
Anche la *Nona* di Beethoven, un vertice assoluto della tradizione sinfonica, è da Lachenmann amata ed "evitata" in *Staub*, di cui costituisce il punto di riferimento, o, come egli scrisse, la "cava di pietra" da frequentare "con timorosa reverenza" (*ehrfürchtig*), con una operazione di natura diversa dal volo nell'ignoto, dal sollevarsi "nell'aria di un'altra sfera" (o pianeta): qui egli cita Stefan George, *Ich fühle Luft von anderem Planeten*, "Sento l'aria di un'altra sfera", il primo verso della poesia *Entrückung*, che Schönberg mette in musica nell'ultimo tempo del *Quartetto n. 2* op. 10, pagina in cui varca i confini della tonalità. Diverso è il radicale lavoro sul suono di Lachenmann in *Staub*, con l'estrema frammentazione, lo svuotamento, la disintegrazione in "polvere". Ecco il suo testo del 1987 su *Staub*:

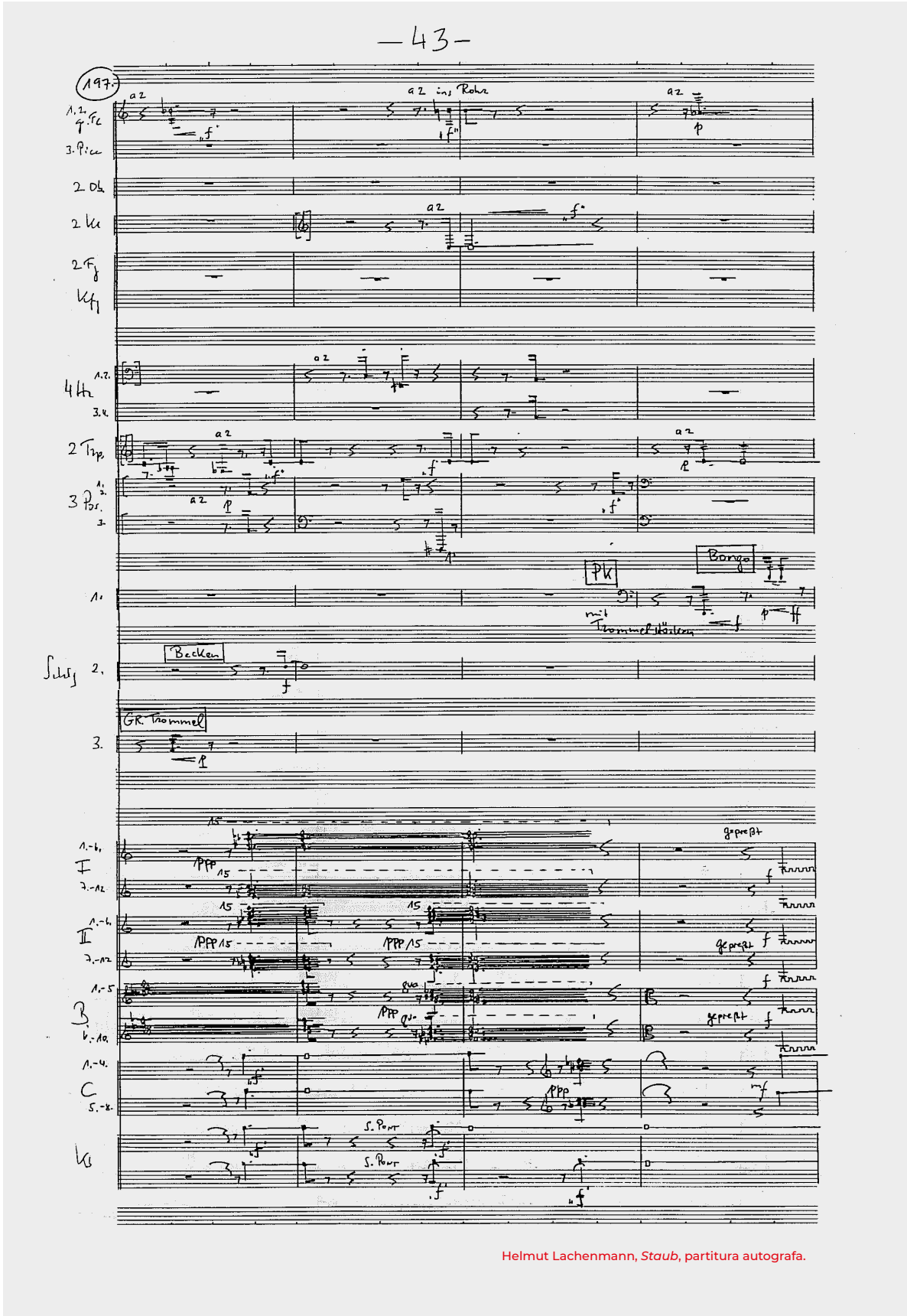
> Polvere: prodotto della disintegrazione di qualcosa di creato, materia cosmica, segno sedimentato del tempo.
>
> La mia ricerca di una – musicalmente percepibile – "non musica", in una situazione in cui è a portata di mano l'ovvietà "musica", non mi sospinge in avanti verso l'ignoto, ma in un movimento in cerchio, e fa sì che l'invenzione, invece di sollevarsi nell'"aria di un'altra sfera", inciampi nelle formule espressive che ci circondano. Da queste prende il via o atterra, e tramuta così frammenti di forma (la *Nona* di Beethoven come cava frequentata con timorosa reverenza) in più o meno irriconoscibili parti costitutive di un campo di percezione che si dilata e si contrae: melodie in tempo lento di soffi senza suono ("polverose"), pulsazione, nude disposizioni di intervalli sono celebrate

come qualcosa di svuotato e così nuovamente trasparenti per un ascolto che ha superato, ma non dimenticato, il suo legame filarmonico.

Lachenmann suole chiamare “sonorità filarmoniche” quelle problematiche di abusata amabilità; ma non ci si deve aspettare di riconoscere a un primo ascolto “il legame filarmonico” cui egli accenna, anche se ha frequentato materiali della “cava” della *Nona Sinfonia*. Il rifiuto delle abitudini di ascolto, la ricerca della interna necessità e dell’energia che nasce da modi non convenzionali di produzione del suono portano in *Staub* a una dimensione radicalmente frantumata e frammentata, sempre sostenuta da una forte tensione interna, nelle zone più mosse, nelle esplosioni come negli indugi. Con particolare cura nelle istruzioni per gli interpreti premesse alla partitura si precisano le indicazioni per ottenere diversi tipi di sonorità *tonlos*, senza suono, o meglio, soffi, rumori, sfregamenti ecc., senza suono di altezza determinata. Lachenmann sottolinea che l’esecuzione è impossibile se i musicisti dell’orchestra, in particolare archi e ottoni, non sono disposti a studiare i diversi modi di produrre le dimensioni *tonlos* e *quasi-tonlos*. Questi e altri aspetti della tesa magia del suono di *Staub* sono inseparabili dalla sostanza formale del pezzo e dal ripensamento radicale che, sfidando e “svuotando” le convenzioni e muovendo dal “rifiuto del consueto”, rende omaggio alla bellezza.

Paolo Petazzi

Helmut Lachenmann. Foto di Marion Kalter



Helmut Lachenmann, *Staub*, partitura autografa.

Giacomo Manzoni

Il sonetto *Schuld* di Albrecht Haushofer fu scritto nel carcere di Berlin-Moabit, dove l'autore era in attesa dell'esecuzione. È una testimonianza toccante dei sentimenti antinazisti del quarantaduenne poeta e drammaturgo, che da qualche anno faceva parte della sotterranea e dispersa Resistenza al regime. Sospettato tra l'altro di essere collegato con l'attentato di Stauffenberg a Hitler del 20 luglio 1944, fu arrestato in dicembre e fucilato alla schiena dalle SS nell'aprile del 1945, due settimane prima della capitolazione del Reich.

Nel breve periodo trascorso in carcere scrisse 80 sonetti, pubblicati dal fratello Heinz nel 1946. Da questa raccolta ho tratto *Schuld*, la "colpa" che dava a se stesso di non aver agito più decisamente contro la dittatura. E l'interprete di questo brano è un tenore che in altri tempi si sarebbe potuto definire "eroico".

Il brano, commissionato da Milano Musica e composto qualche anno fa ma poi rinviato per varie ragioni, è stato riveduto tra il 2020 e il 2021.

Albrecht Haushofer

Schuld

Ich trage leicht an dem, was das Gericht
mir Schuld benennen wird: an Plan und Sorgen.
Verbrecher wär' ich, hätt' ich für das Morgen
des Volkes nicht geplant aus eigner Pflicht.

Doch schuldig bin ich anders als Ihr denkt,
ich musste früher meine Pflicht erkennen,
ich musste schärfer Unheil Unheil nennen,
mein Urteil hab ich viel zu lang gelenkt...

Ich klage mich in meinem Herzen an:
Ich habe mein Gewissen lang betrogen,
ich hab' mich selbst und Andere belogen.

Ich kannte früh des Jammers ganze Bahn.
Ich hab' gewarnt – nicht hart genug und klar!
Und heute weiss ich, was ich schuldig war.

Colpa

Debole la colpa – come la chiamerà
il tribunale – d'aver progettato e cospirato.
Ma criminale sarei, se per il futuro del popolo
non avessi progettato secondo il mio dovere.

Sono colpevole in modo diverso da come pensate,
dovevo riconoscere prima il mio dovere,
il male doveva essere meglio definito come male:
Ho rimandato il mio giudizio troppo a lungo...

Nel mio cuore io mi accuso,
ho ingannato a lungo la mia coscienza,
ho mentito a me stesso e agli altri.

Ho conosciuto presto l'intero corso della miseria.
Ho ammonito – non abbastanza forte e chiaro!
E oggi so della mia colpa.

(Traduzione di Gio Batta Bucciol)

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

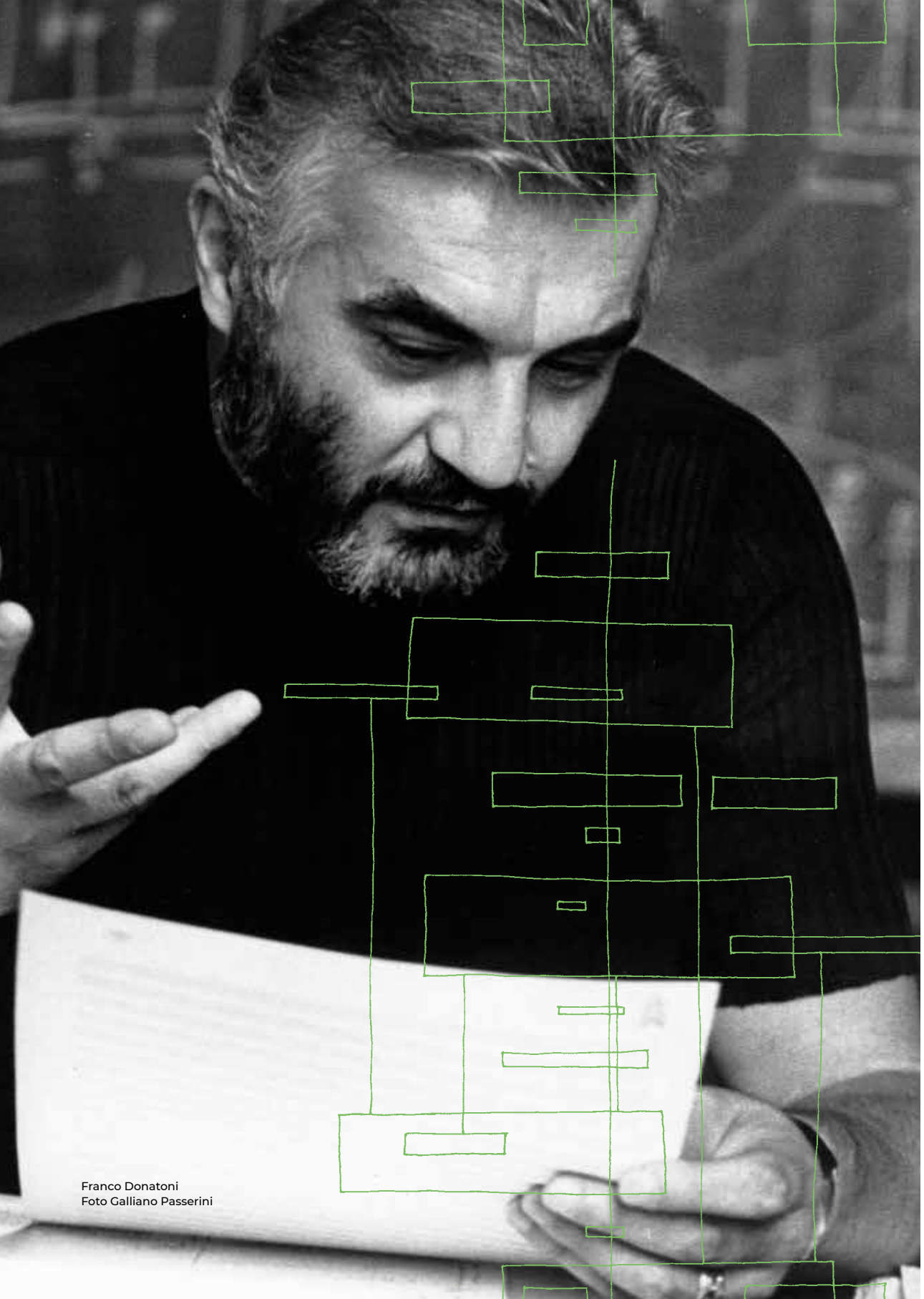
Biografia a p. 151

GERGELY MADARAS
Direttore d'orchestra

Gergely Madaras è stato nominato Direttore musicale designato dell'Orchestre Philharmonique Royal di Liegi, per un incarico triennale a partire da settembre 2019. Madaras è inoltre Direttore musicale dell'Orchestre Dijon Bourgogne e Direttore principale della Savaria Symphony Orchestra in Ungheria, dove ha ottenuto grande successo di pubblico rafforzando i legami con le città di sede. Madaras e regolarmente direttore ospite, sul palco e in studio di registrazione, di importanti orchestre quali: BBC Symphony, Hallé, BBC Philharmonic, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestre Philharmonique de Radio France, orchestre filarmoniche di Copenhagen e di Oslo, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Scottish Chamber Orchestra, Münchener Kammerorchester e Academy of Ancient Music. Inoltre ha lavorato con le orchestre sinfoniche di Houston, Melbourne e Queensland e con la Auckland Philharmonia. È stato ospite della English National Opera, Dutch National Opera, Hungarian State Opera e Grand Théâtre de Genève, distinguendosi anche nel repertorio operistico. Pur legato da sempre al repertorio tradizionale classico e romantico, Madaras è appassionato sostenitore di Bartók, Kodály e Dohnányi e intrattiene uno stretto legame con la musica contemporanea. Ha diretto oltre cento brani scritti dopo il 1970 e ha collaborato con compositori quali Pierre Boulez, George Benjamin e Peter Eötvös.

LEONARDO CORTELLAZZI
Tenore

Nato a Mantova, compie i suoi studi a Parma, dove si laurea in Marketing alla Facoltà di Economia e Commercio e si diploma in canto al Conservatorio. Frequenta poi l'Accademia Teatro alla Scala sotto la guida di Leyla Gencer, esibendosi in concerti e opere (*Così fan tutte*) sul palcoscenico scaligero. Sempre alla Scala è Guglielmo in *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Alberto in *L'occasione fa il ladro*, Ernesto nel *Don Pasquale*, Telemaco nel *Ritorno di Ulisse in patria*, Nerone nell'*Incoronazione di Poppea*, il Tempo nel *Trionfo del tempo e del disinganno* e Nagg in *Fin de partie* di Kurtág, poi riproposta ad Amsterdam, al Budapest Spring Festival e al Théâtre du Châtelet di Parigi.
A suo agio in un ampio repertorio che spazia da Monteverdi al belcanto e a Verdi fino alla musica contemporanea, è ospite regolare del Teatro La Fenice (dove ha interpretato, tra l'altro, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *La traviata*, *Il caso Makropulos*), del Maggio Musicale Fiorentino (*Dido and Aeneas*, *Dafne* di Marco da Gagliano, *Alceste* di Gluck, *Die Zauberflöte*), del Teatro Filarmonico e dell'Arena di Verona (dove ha cantato Tybalt nel *Roméo et Juliette*). Si è inoltre esibito al San Carlo di Napoli in *Zenobia in Palmira* di Paisiello e in *Falstaff*, al Comunale di Bologna nel *Don Giovanni* e in *Risorgimento!* di Lorenzo Ferrero, al Massimo di Palermo nel *Toréador* di Adam, al Petruzzelli di Bari, al Lirico di Cagliari, nei teatri del Circuito Lombardo, ai Festival della Valle d'Itria di Martina Franca (dove ha interpretato Idraote nell'*Armida* di Traetta e Capelio in *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccaj) e Rossini in Wildbad (dove è stato protagonista del *Don Giovanni* di Pacini).
Ha collaborato con direttori del calibro di Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, James Conlon, Ottavio Dantone, Diego Fasolis, Diego Matheuz, Zubin Mehta, Daniel Oren, Daniele Rustioni e Nello Santi e con registi quali Robert Carsen, Jürgen Flimm, Michael Hampe, Damiano Michieletto, Pier Luigi Pizzi, Luca Ronconi, Graham Vick, Robert Wilson.
I suoi impegni recenti e futuri comprendono *Don Giovanni* a Muscat, a Napoli e a Liegi, *Che originali!* di Mayer al Festival Donizetti di Bergamo, *Maria Stuarda* a Lisbona, *Anna Bolena* all'Opera Australia di Sydney, *Luci mie traditrici* di Sciarrino e *La traviata* a Venezia, *Acis e Galatea* a Ferrara e a Kiev, *Rinaldo* di Händel e *La forza del destino* a Firenze.



Franco Donatoni
Foto Galliano Passerini

TEATRO ELFO PUCCINI 16
SALA SHAKESPEARE

LUNEDÌ 18 OTTOBRE 2021
ORE 20

mdi ensemble
Sonia Formenti flauto
Paolo Casiraghi clarinetto
Lorenzo Derinni violino
Paolo Fumagalli violino, viola
Giorgio Casati violoncello
Luca Ieracitano pianoforte

Joo Cho mezzosoprano
Yoichi Sugiyama direttore

Giacomo Manzoni (1932)
Il mare azzurro... ritraendosi (2018, 10')
due canti su testi di Rilke e Seneca
per voce femminile, flauto basso, clarinetto basso, viola e violoncello
Commissione Milano Musica
Prima esecuzione dal vivo,
dopo la registrazione del dicembre 2020

Luigi Nono (1924-1990)
"Hay que caminar" soñando (1989, 25')
per due violini

Lorenzo Troiani (1989)
La fine è senza fine (2017, 11')
per ensemble

Franco Donatoni (1927 - 2000)
L'ultima sera (1980, 20')
per mezzosoprano e cinque strumenti

ORE 19
Il concerto è preceduto da una conversazione con Giacomo Manzoni, Lorenzo Troiani e Paolo Petazzi

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Manzoni, Nono, Troiani, Donatoni

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

Auswanderer-Schiff, del 18 agosto 1907, fu pubblicato a Lipsia nel 1908 nella seconda parte delle *Nuove poesie* (*Der neuen Gedichte anderer Teil*), mentre i quattro distici di *Omnia tempus edax* formano il nobile e solenne testo di apertura della raccolta degli *Epigrammata* attribuiti a Seneca. Su questa attribuzione (come sul numero degli epigrammi, 72 o 75) sembra impossibile giungere a conclusioni definitive: potrebbero essere autentici, perché molti indizi li collegano all'ambiente, alla vita e al pensiero di Seneca; ma almeno in parte potrebbero essere di scuola, oppure di autori sconosciuti che intendevano imitare Seneca. Per Manzoni è, se non sbaglio, il primo testo in lingua latina, e un ulteriore arricchimento delle sue scelte poetiche.

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

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

Le ultime due pagine sinfoniche di **Luigi Nono**, *Caminantes... Ayacucho* (composto tra il 1986 e il 17 gennaio 1987) e *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* (1987) per orchestra divisa in 7 cori, formano idealmente un trittico con "*Hay que caminar*" *soñando* (1989) per due violini, a conclusione del catalogo del compositore. Non per caso i tre titoli si riferiscono tutti a una frase che dovette apparirgli come una illuminazione e che potrebbe fungere da motto per la sua ricerca, non solo nell'ultima fase, una scritta da lui letta sul muro di un chiostro a Toledo: "Caminantes, no hay caminos, hay que caminar". O voi che camminate, non vi sono strade, c'è da camminare; non esistono percorsi segnati, strade certe e sicure, bisogna rifiutare le vie predeterminate per aprirsi alla ricerca incessante. "È il *Wanderer* di Nietzsche, della continua ricerca, del *Prometeo* di Cacciari. È il mare sul quale si va inventando, scoprendo la rotta", commenta Nono in un'intervista del 1987 con Enzo Restagno,[1] annunciando il progetto di tre composizioni legate nei titoli alla frase spagnola del chiostro di Toledo.[2] Due ebbero la prima esecuzione nel 1987, la terza, che Nono allora rimandava ad "altri tempi e altre attese", fu poi il pezzo per due violini, l'ultimo del suo catalogo. Nella estrema rarefazione della scrittura del pezzo dedicato a Tarkovskij si riconosce, credo, la tensione a una assoluta interiorizzazione e la voce di una totale solitudine. L'osservazione può valere per altre pagine di Nono, anche per *"Hay que caminar" soñando*, che, portato a termine a Berlino il 2 marzo 1989 su commissione del WDR di Colonia, fu eseguito per la prima volta a Milano nell'ambito del "Dialogo con Maderna" il 14 ottobre 1989 da Irvine Arditti e David Alberman, che lo riproposero subito dopo a Parigi al Festival d'Automne. L'immagine del titolo, quella dell'andare e del cercarsi un cammino, è implicita nelle indicazioni per gli interpreti, ai quali Nono chiede di fare uso di diversi leggii, liberamente disposti, e di crearsi un percorso fra i leggii "camminando alla fine di ogni parte, cercandoli come cercando un cammino". Anche nella *Lontananza nostalgica utopica futura* del 1988 Gidon Kremer si creava un percorso con la disposizione dei leggii. Ma non soltanto per evocare l'immagine del viandante: il "camminare" che Nono chiede agli interpreti della *Lontananza* e di *"Hay que caminar" soñando* si lega al suo interesse per il movimento del suono nello spazio e per la sperimentazione di diversi modi di "far suonare" lo spazio, creando situazioni acustiche comunque non statiche, scoprendo le potenzialità di ogni ambiente. Si è già accennato, a proposito della *Lontananza*, agli aspetti affini degli ultimi

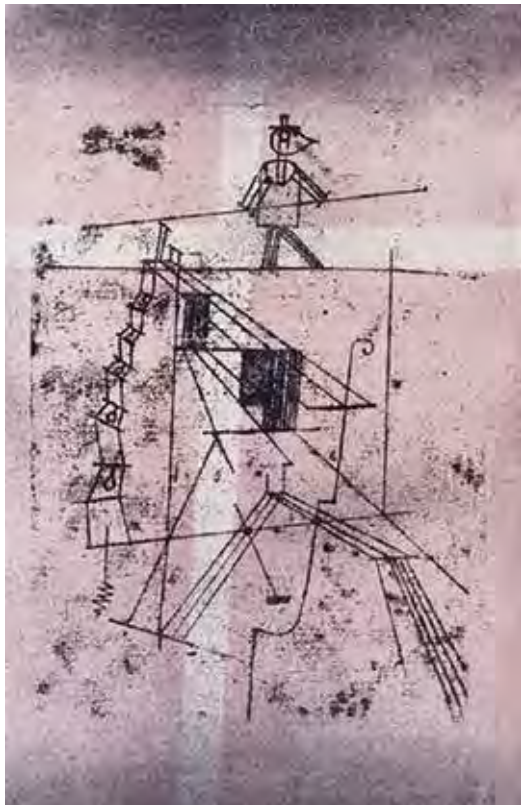
1 *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Luigi Nono*, a c. di Enzo Restagno, EDT, Torino 1987, p. 72.
2 Una frase molto simile a quella ricordata da Nono si legge in Antonio Machado, nei primi versi del XXIX dei *Proverbios y cantares* raccolti nei *Campos de Castilla* (1912): "Caminante, son tus huellas / el camino, y nada màs; / caminante, no hay camino, / se hace el camino al andar" ("Viandante, son le tue orme / la via, e nulla più; / viandante, non c'è via, / la via si fa con l'andare"); trad. di Oreste Macrì, in A. Machado, *Poesie*, a c. di O. Macrì, Lerici, Milano 1961, p. 563.

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

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

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

Nelle note di programma a *La fine è senza fine*, l'immagine del funambolo allude chiaramente a una litografia di Paul Klee del 1923, *Der Seiltänzer* ("Il funambolo").



Paul Klee, *Der Seiltänzer*, 1923

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

Si conclude così la linea ininterrotta, "infinita", del violoncello che percorre tutto il pezzo, variando la pressione e la posizione dell'arco, che è prevalentemente tenuto in posizione verticale, perpendicolare, e fa risuonare una regione "marginale" dello strumento, presso il ponticello; ma che poi va usato in diagonale e gradualmente assume la posizione orizzontale "normale", per tornare in verticale nella sezione conclusiva, nella quale però entra in gioco un secondo arco. Al ruolo centrale del violoncello corrisponde la disposizione intorno a lui degli altri quattro strumenti: il pianoforte e il clarinetto basso dietro, il violino e il flauto basso davanti. La quarta corda del violoncello è scordata: si bemolle invece di do.

Nel corso del pezzo i rapporti tra gli strumenti mutano gradualmente. All'inizio gli altri strumenti tendono essenzialmente ad amplificare la risonanza del violoncello, con interventi che peraltro all'ascolto si rivelano sempre molto incisivi, e che gradualmente crescono di importanza, fino a essere presenze sullo stesso piano. Nella sezione con-

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

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

Il pezzo è dedicato "a Marisella", alla pianista Maria Isabella De Carli, che durante l'estate 1980 gli aveva segnalato Pessoa: nel 1979 era uscito il primo dei due volumi curati da Antonio Tabucchi per Adelphi con il titolo *Una sola moltitudine*. È naturale che Donatoni si sia sentito attratto dal poeta che aveva scavato "nei sotterranei dell'Io" (Tabucchi) attraverso la creazione di una moltitudine di eteronimi e che nel 1917 aveva scritto (firmando con l'eteronimo Álvaro de Campos): "Sono solo, come nessuno lo è ancora stato, / vuoto dentro di me, senza prima né dopo". Nella breve presentazione del pezzo Donatoni si limitò a scrivere: "Il testo utilizza frammenti poetici tratti dalle opere di Fernando Pessoa. La scelta e il montaggio dei frammenti mi esonerano da ogni ulteriore commento di natura formale e non consentono alcun camuffamento che non sia quello che, madrigalisticamente, le parole operano per risolversi in processo compositivo".

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

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

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

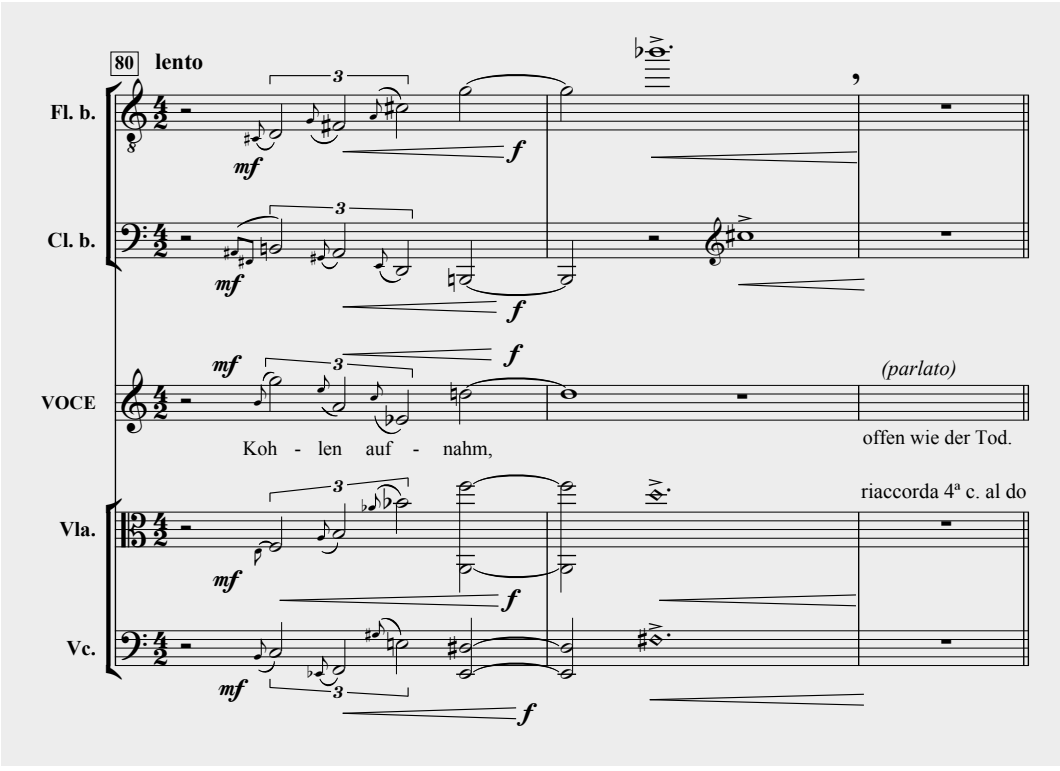
Paolo Petazzi

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

2 *Donatoni*, cit., p. 57.

Giacomo Manzoni

Dai tempi lontani in cui avevo cominciato a leggere Rilke, mi aveva colpito la poesia *Auswanderer-Schiff, Neapel*: egli fu spesso già dal 1906 a Napoli e Capri, ed è evidente che questo testo, datato 1907, riflette un'esperienza diretta come osservatore delle moltitudini di giovani italiani disperati che si imbarcavano per le Americhe in cerca della sopravvivenza. Per quel non molto che ne so, questa è la sola poesia rilkiana a intenso sfondo sociale, e chissà perché mi venne spontaneo di musicarla finalmente proprio in un periodo (il 2018) in cui il problema dei migranti verso l'Europa era rovente. A questa accostai un testo di Seneca – o pseudo-Seneca – a sua volta accantonato da decenni in attesa della giusta occasione. Che si presentò con la proposta della Fondazione Vedova per un brano destinato a un concerto in memoria del grande artista e amico: conoscendolo bene, credo che sarebbe stato d'accordo con la lucida visione materialista rappresentata da questo testo.
L'iniziativa non ebbe seguito, e Milano Musica ha ritenuto di salvare la composizione dall'oblio: di questo le sono grato. L'ascoltatore potrà agevolmente percepire il perché della scelta di un organico così particolare (flauto basso, clarinetto basso, viola e violoncello) per due testi che toccano corde fondamentali e dolorose del vivere e del morire.



Giacomo Manzoni, *Il mare azzurro... ritraendosi,* partitura, p. 10 (dettaglio).
©Edizioni RaiCom

Auswanderer-Schiff
Neapel

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

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

Rainer Maria Rilke (1907)

Nave di emigranti
Napoli

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

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

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

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

Seneca (attr.)

Lorenzo Troiani

La fine è senza fine

Lorenzo Troiani
Foto Sara Di Gianvito

Immaginiamo di essere un funambolo.
Su una corda. Oscillando. Instabili. La nostra posizione è periferica, marginale. Siamo in alto, con i muscoli tesi. E guardiamo sotto. Da un'angolazione diversa. Le cose appaiono trasformate, quasi irriconoscibili. Da qui, guardare è come deformare, perché oscilliamo su una corda tesa. E tutto comincia a tremare.
Il movimento dell'asta aiuta la ricerca di equilibrio. Disegna figure nell'aria, come risonanze di ogni piccolo gesto. E con il tempo acquisiamo padronanza. Comprendiamo il tempo di oscillazione, la lunghezza di vibrazione. E capiamo che la nostra corda tesa è senza fine.
La *fine è senza fine* per quintetto, parte da questa idea, sviluppando un punto di vista periferico sulle cose e sugli strumenti.
Perché i margini possono essere molto più ricchi di quanto pensiamo.

Franco Donatoni

L'ultima sera

su frammenti lirici tratti dalle opere di Fernando Pessoa

I
Mi raccontai nell'ombra, senza capirmi.
Oggi mi so il deserto, ov'ebbe Dio
un tempo la capitale dell'oblio... *(Stazioni della Via Crucis X)*

II
per ritornare a notte antica e calma,
come il paesaggio, quando il giorno muore. *(Abdicazione)*

III
(il vento, là fuori) *(senza titolo)*

IV
culliamo tutti tra le braccia un figlio morto. *(Episodi II)*

V
... straniero qui come dappertutto... *(Lisbon revisited)*

VI
... sii per me materna, oh notte tranquilla... *(Passaggio delle ore)*

VII
il silenzio che s'accentua
al ronzio o al sussurro di un nonnulla nel buio... *(Villeggiatura)*

VIII
... malato, e, in un crepuscolo di spade,
morente tra bandiere sventolanti,
l'ultima sera di un impero in fiamme. *(Stazioni della Via Crucis VII)*

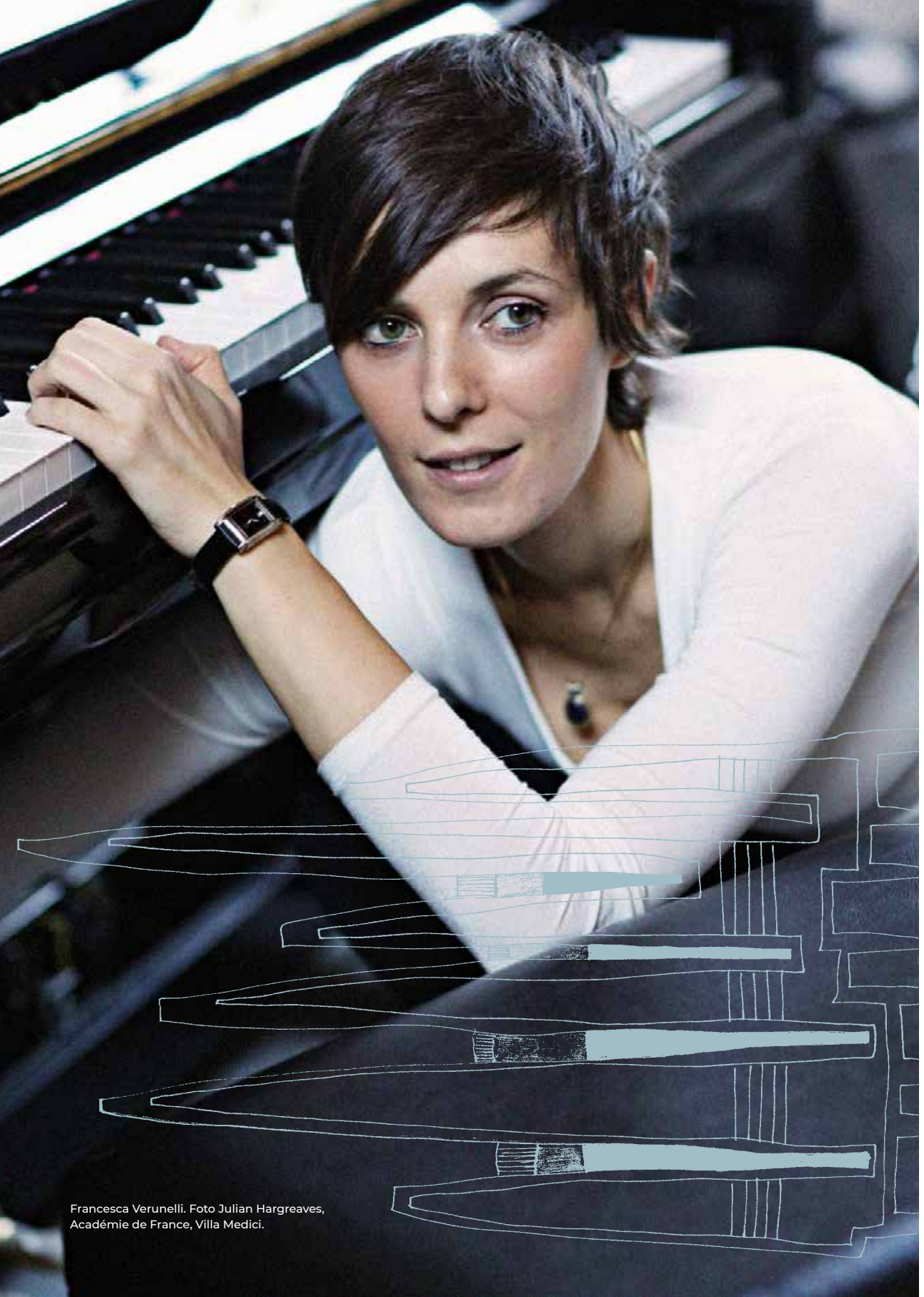
YOICHI SUGIYAMA
Direttore d'orchestra

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

JOO CHO
Soprano

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

MDI ENSEMBLE
Biografia a p. 98



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

VENERDÌ 22 OTTOBRE 2021
ORE 20

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

Francesca Verunelli (1979)
Flowers#3 (dripping) (2019, 18' ca.)
per quartetto d'archi
Co-commissione Wittener Tage für neue Kammermusik (WDR), Milano Musica
Prima esecuzione in Italia

Béla Bartók (1881 - 1945)
Quartetto n. 3 (1927, 17')
I. Prima parte: Moderato
II. Seconda parte: Allegro
III. Ricapitolazione della prima parte: Moderato
IV. Coda: Allegro molto

Luigi Nono (1924 - 1990)
Fragmente-Stille, an Diotima (1979/80, 35')

ORE 19
Il concerto è preceduto da una conversazione con Gianluigi Mattietti

Concerto trasmesso in differita radiofonica da Rai Radio3

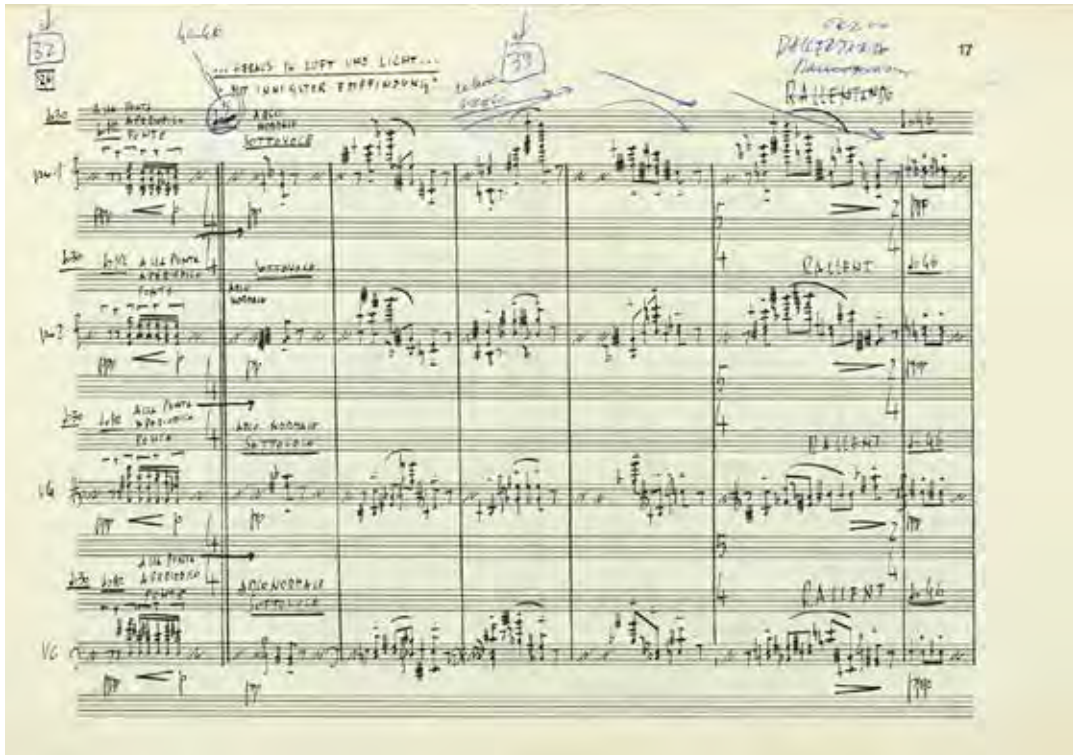
in collaborazione con
San Fedele Musica

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

Bartók, Nono, Verunelli

Durante uno dei suoi tour concertistici in Germania, **Béla Bartók** ebbe l'occasione di ascoltare per la prima volta, nel luglio del 1927, la *Suite lirica* di Alban Berg. Questa scoperta fu un forte stimolo alla composizione del suo terzo quartetto per archi, che iniziò a scrivere poco dopo il suo ritorno a Budapest e completò quella stessa estate, a dieci anni di distanza dal suo precedente quartetto. Più breve e più sperimentale rispetto agli altri cinque, il *Quartetto n. 3* rivela non solo l'influenza di Berg, nell'uso dei timbri strumentali e nella struttura formale, ma anche quella di Bach e del contrappunto barocco, che il compositore aveva approfonditamente studiato in quel periodo. Questo lavoro mostra infatti una *texture* densamente cromatica, basata su una fitta polifonia imitativa, che rimarrà come tratto distintivo del linguaggio musicale bartokiano. È in un unico movimento, suddiviso in due parti principali (come già la *Sonata n. 2* per violino e pianoforte), ciascuna delle quali corrisponde allo schema tripartito esposizione-sviluppo-ripresa. Queste due parti, Moderato e Allegro, sono seguite da una ricapitolazione condensata della prima parte e da una coda, che è a sua volta una ripresa variata della seconda parte, per cui la forma complessiva si può riassumere in uno schema moderato-allegro-moderato-allegro. Bartók fonde insieme elementi tardo-romantici, espressionisti e folklorici, costruendo tutto il materiale a partire da cellule di poche note, creando catene di motivi, intrecciando micromelodie in un ordito assai complesso per la densità contrappuntistica, per le diverse modalità esecutive utilizzate (armonici, glissati, martellati, sul ponticello ecc.), per la stratificazione di impulsi ritmici contrastanti e per alcune soluzioni bitonali. All'unità macroformale contribuiscono anche l'evoluzione generale dei tempi nelle due parti (la prima tende a rallentare, la seconda è invece pensata come una graduale accelerazione) e l'architettura tonale complessiva, che passa da una polarizzazione intorno al do# nella prima parte a una intorno al re nella seconda, e intorno al re# nelle due riprese. La prima parte si apre in un'atmosfera misteriosa, con un fugato basato su un motivo sinuoso, seguito da un secondo tema dal ritmo puntato. Lo sviluppo, introdotto da grandi accordi, rielabora il motivo principale, con una scrittura carica di tensione e ricca di imitazioni, fino a una conclusione (Lento) dove il primo tema si ripresenta raddoppiato tra violino secondo e viola, in una variante distesa e melodica che si dipana su un delicato accompagnamento delle voci esterne. La seconda parte si apre con un lungo trillo e grandi accordi pizzicati di viola e violoncello. Il tema principale, che ha il sapore di una danza popolare e un rapporto bitonale con l'accompagnamento, innerva tutta questa parte in diverse configurazioni, in forma di canone, in una polifonia a quattro voci (con inversioni del tema stesso), in una vera e propria fuga "sussurrata" (*piano* e *leggerissimo*), con i timbri che si trasfigurano attraverso glissati, suoni sul ponticello e col legno. Nella Ricapitolazione i temi sono trattati ancora in maniera contrappuntistica; e quando la tensione sembra disperdersi in un Lento, improvvisamente attacca la Coda con disegni velocissimi e ribattuti (sul ponticello) creando una trama vorticosa e spettrale sulla quale si ripresenta il tema danzante.

Ispirato alle poesie d'amore a Diotima di Hölderlin e composto tra il 1979 e il 1980 su commissione della città di Bonn per il XXX Festival Beethoven, *Fragmente-Stille, an Diotima* di **Luigi Nono** fu eseguito la prima volta a Bad Godesberg il 2 giugno 1980 dal Quartetto LaSalle. 52 frammenti poetici di Hölderlin punteggiano la partitura non come momenti evocativi, ma come intime risonanze, "attimi, frammenti, che hanno in loro stessi qualcosa di infinito, che in rapporto tra di loro (e liberati dal regolare susseguirsi delle parole del libro) formano un altro 'infinito' [...]. I frammenti di Hölderlin dovrebbero vibrare in ognuno degli uomini del Quartetto LaSalle, indipendentemente dalla musica", nelle parole del compositore. Questi frammenti poetici suggeriscono una scrittura musicale discontinua, piena di silenzi (o di gradazioni dinamiche prossime al silenzio), fatta di legami sotterranei, di evoluzioni asincrone, di bolle sonore separate da lunghissime pause, con alcuni riferimenti a una *chanson* di Ockeghem, al primo dei *Quattro pezzi sacri* di Verdi e al *Quartetto op. 132* di Beethoven, di cui ricorre l'indicazione espressiva *mit innigster Empfindung*.



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

È invece l'armonia al centro degli interessi musicali di **Francesca Verunelli**, un interesse declinato in maniera diversa nei suoi tre quartetti per archi. Nel *Quartetto n. 1* (2012) aveva cercato di eliminare ogni elemento residuo di retorica classica, focalizzando la composizione sull'armonia intesa come relazione tra aggregati percepibili, quindi sul recupero di un'idea di "ritmo armonico", con una maniera narrativa giocata sui meccanismi di attesa propri dell'ascolto musicale; il *Quartetto n. 2* (2015) era invece giocato su continue metamorfosi dei materiali, posti in contesti armonici sempre diversi e microtonali, che permettevano di giocare ancora con la percezione, sfruttando concatenazioni accordali create a partire da una sorta di "cristallo armonico" e su armonie incomplete che venivano di volta in volta ricontestualizzate. Il terzo quartetto (2019), intitolato *Flowers#3 (dripping)*, approfondisce questa ricerca di un'armonia microtonale riprendendo un precedente lavoro per violoncello solo, *Ultimi fiori* (2017), dove la Verunelli dava forma a una sorta di canzone, una trenodia, che partiva lenta e sospesa per poi animarsi fino a un punto di tensione estremo. In questo quartetto, dedicato all'amica Ina Maria Rheber, prematuramente scomparsa, la Verunelli esplora la microtonalità da una prospettiva molto diversa sia rispetto allo spettralismo, sia rispetto alla *just intonation* classica di compositori come Harry Partch, Ben Johnston, James Tenney. Usa due spettri distinti che "battono" perché sono a distanza di soli 30 *cents* (un po' meno di un quarto di tono), accordando tredici delle sedici corde del quartetto su diverse parziali della prima serie armonica, le altre tre su parziali della seconda. Il gioco di armonici, così allargato, offre un serbatoio molto vasto di suoni microtonali, che vanno suonati sempre senza vibrato, con una cura attentissima alle modalità di pressione dell'arco, con arcate lunghe e lente che generano sonorità sporche, instabili, ma di grande forza drammatica. Le strutture contrappuntistiche sono organizzate non come nuvole di suoni in movimento, ma sulla base di precise relazioni armoniche, con una loro sintassi quasi beethoveniana. Il pezzo inizia con una sorta di lungo corale, lento, straniante (*unreal*), con un'inequivocabile indicazione esecutiva per i quattro archi: "morto, senza alcuna espressione o variazione interna nella qualità del suono e nella dinamica". In questa trama polifonica, che si muove lentamente verso l'acuto e che a tratti sembra più il suono di una fisarmonica che di un quartetto, si innestano quasi impercettibilmente piccoli glissati, note ribattute, pulsazioni, graduali metamorfosi timbriche, suoni aspri (*crushed, scratched*), che insieme trasformano l'ordito in una trama piena di microfratture, fino al culmine nella sezione finale dominata da un lunghissimo suono distorto del violoncello, come un urlo disperato che emerge con forza sullo sfondo di strutture armoniche chiare degli altri strumenti, simili a quelle iniziali.

Gianluigi Mattietti

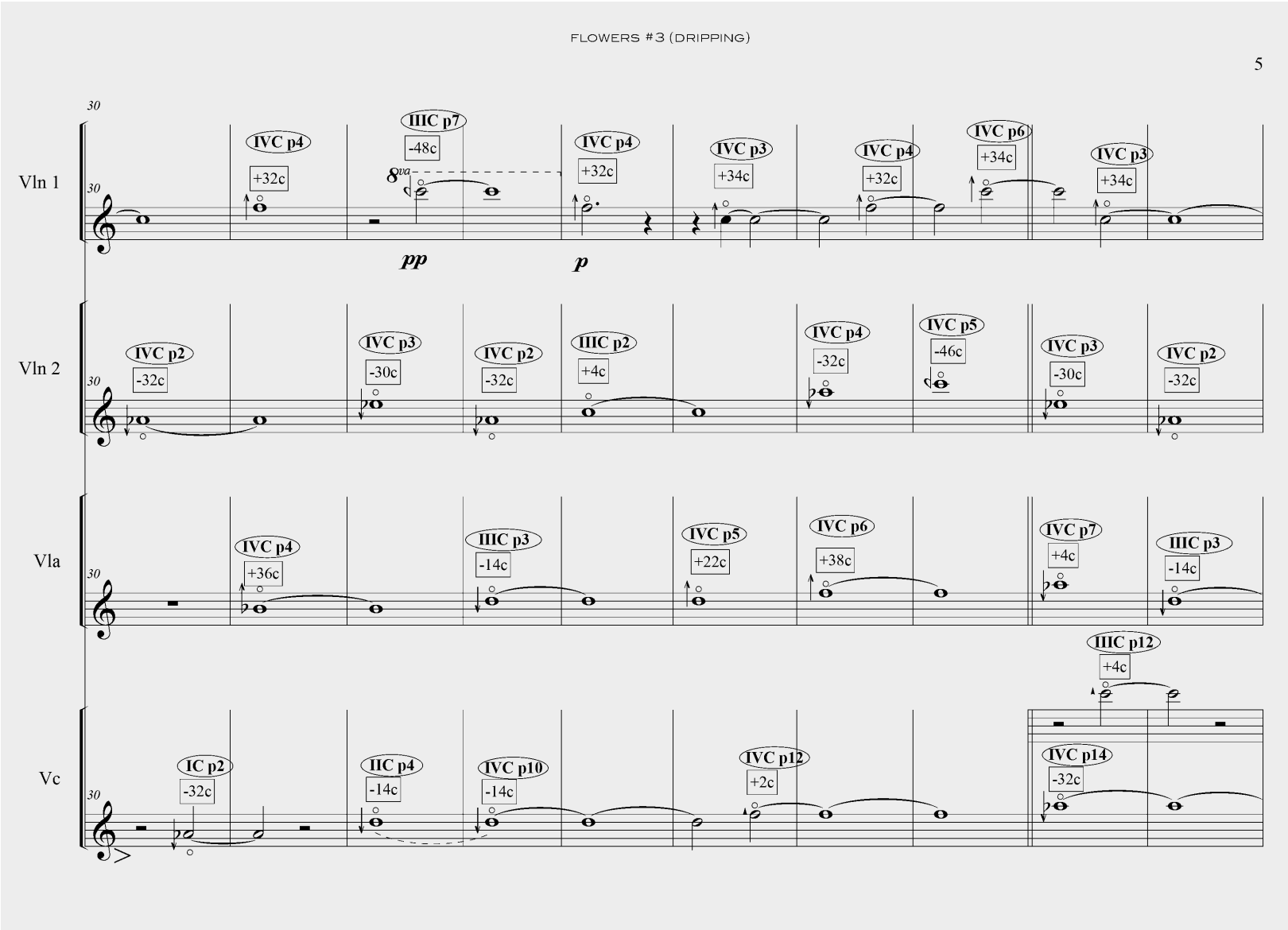
Francesca Verunelli

Flowers #3 (dripping)

> Il *dripping*... be', se capita, capita; non dipende minimamente dal tuo lavoro. Il *dripping* dimostra semplicemente che non stavi cercando di controllare il tuo lavoro, ma che esso stava sviluppandosi autonomamente, e, se sgocciola, questo fa parte della sua evoluzione naturale. Penso che i materiali vadano controllati in una certa misura, ma è importante lasciare che essi abbiano una sorta di potere autonomo, come la forza naturale della gravità: se dipingi su una parete, la forza di gravità farà colare e sgocciolare la pittura; non c'è motivo di opporvisi. Diventa parte della tua esperienza, parte dell'azione che stai compiendo, anche perché molte cose documentano un particolare momento: fare un passo indietro e modificare successivamente significherebbe modificare quel momento e manipolare qualcosa di molto immediato e fresco.
>
> *Keith Haring* (Bordeaux, 16 dicembre 1985)

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

Traduzione di Arianna Ghilardotti



Francesca Verunelli, *Flowers #3 (dripping)*

QUARTETTO DIOTIMA

Fondato nel 1996 da quattro diplomati del Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse di Parigi, è presto diventato uno degli ensemble più richiesti al mondo. Il suo nome riflette la doppia identità musicale del Quartetto: fa infatti riferimento al Romanticismo tedesco (Hölderlin chiama così l'amore della sua vita nel suo romanzo Hyperion), ma anche a un brano fondamentale della musica contemporanea, *Fragmente-Stille, an Diotim*a di Luigi Nono. Il Quartetto ha collaborato intensamente con alcuni dei più importanti compositori del XX secolo, tra cui Pierre Boulez e Helmut Lachenmann. Commissiona o ispira regolarmente nuovi brani ai più brillanti compositori del nostro tempo, quali Toshio Hosokawa, Miroslav Srnka, Alberto Posadas, Mauro Lanza, Gérard Pesson, Rebecca Saunders e Tristan Murail; non trascura tuttavia il repertorio dei grandi compositori dell'Otto e Novecento, in particolare Beethoven, Schubert, la seconda scuola di Vienna (Schönberg, Berg e Webern), Janáček, Debussy, Ravel e Bartók. Le interpretazioni del Quartetto sono unanimamente acclamate dalla critica e le loro incisioni hanno ricevuto importanti premi, tra cui due Diapason d'or de l'année, uno Choc de l'année di "Classica", un ffff Télérama. Nel 2016 è stata lanciata la "Diotima Collection", dedicata ai lavori dei più noti compositori contemporanei; ai primi due CD della collana, dedicati a Miroslav Srnka e ad Alberto Posadas, sono seguiti ritratti di Gérard Pesson, Enno Poppe e Stefano Gervasoni. Dal 2008 la formazione è quartetto en résidence della Région Centre-Val de Loire, dove segue anche laboratori artistici e pedagogici; inoltre ha creato una stagione di concerti per quartetti d'archi a Orléans e tiene masterclass per giovani compositori e quartetti di tutto il mondo all'Abbazia di Noirlac. Durante la stagione in corso, eseguirà in prima mondiale un ottetto di Eric Tanguy, un quintetto per due violoncelli di Enno Poppe e un quartetto di Oscar Bianchi, e si esibirà alla Philharmonie di Berlino, alla Elbphilharmonie di Amburgo e in altre città della Germania. Il Quartetto Diotima è sostenuto dalla Direzione Regionale degli Affari Culturali Centre-Val de Loire e riceve regolarmente il supporto dell'Institut Français, della SPEDIDAM, del Fonds pour la Création Musicale, dell'ADAMI e di sponsor privati.

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

Daniele Roccato

TEATRO ELFO PUCCINI 18

LUNEDÌ 8 NOVEMBRE 2021
ORE 20

Ensemble Ludus Gravis
Daniele Roccato contrabbasso solista e direzione

Rocco Castellani, Paolo Di Gironimo, Simone Masina, Federico Passaro, Giacomo Piermatti, Francesco Platoni, Alessandro Schillaci, Mauro Tedesco contrabbassi

Fabrizio Ottaviucci pianoforte
Laura Mancini percussioni

Stefano Scodanibbio (1956-2012)
Alisei (1986, 9')
per contrabbasso solo

Filippo Perocco (1972)
Dai canti immaginari (2017, 10')
per otto contrabbassi

Sofija Gubajdulina (1931)
Mirage: The dancing sun (2002-2013, 11')
per otto contrabbassi

Daniele Roccato (1969)
Di gioia e tormento.
Riflessioni su Gesualdo da Venosa (2021, 12')
per otto contrabbassi
Prima esecuzione assoluta

Galina Ustvol'skaja (1919-2006)
Composition n. 2 "Dies Irae" (1973, 22')
per otto contrabbassi, pianoforte e cubo di legno

Concerto trasmesso in differita radiofonica da Rai Radio3

in collaborazione con
Teatro Elfo Puccini

Scodanibbio, Perocco, Gubajdulina, Roccato, Ustvol'skaja

Ho conosciuto **Stefano Scodanibbio** nell'ottobre del 2008. Eravamo a Parigi, entrambi ospiti del primo festival internazionale di contrabbasso mai tenuto in Europa. Il destino ha voluto che i nostri concerti fossero programmati lo stesso giorno, a un'ora di distanza l'uno dall'altro. Scodanibbio, rinunciando al prezioso tempo di concentrazione e intimità prima della sua esibizione, venne ad assistere al mio concerto. Io, subito dopo, andai ad ascoltare il suo. Quella sera, dopo esserci presentati, assieme alla nostra prima stretta di mano ebbe inizio un'assidua e appassionata frequentazione, che si trasformò in una profonda amicizia.
Qualche mese dopo, colpito dalla sensibilità dei miei studenti di allora e dalla peculiare ricerca che con loro stavo compiendo a livello di ensemble, mi propose di fondare un ottetto di contrabbassi per eseguire un pezzo che da tempo sognava di ascoltare e che non conoscevo: *Dies Irae* di Galina Ustvol'skaja. All'epoca era l'unico pezzo esistente per questa formazione che potesse essere preso in considerazione per un programma. L'ensemble Ludus Gravis debuttò all'Auditorio Nacional di Madrid nel marzo del 2010, e Stefano ci lasciò nel gennaio del 2012. L'anno scorso Ludus Gravis ha festeggiato i suoi dieci anni di attività e l'anno prossimo sarà il decennale della scomparsa di Scodanibbio. Mi piace pensare a questo programma, incorniciato da un suo pezzo particolarmente significativo e dal *Dies Irae*, come a un omaggio al nostro tardo incontro, alle nostre lunghe cene creative e al frutto, tangibile, della nostra immaginazione. Scodanibbio raccontava e scriveva spesso come, all'inizio della sua avventura nei primi anni Ottanta, il contrabbasso gli sembrasse una fonte inesauribile di possibilità che fino a quel momento solo in minima parte avevano avuto la possibilità di manifestarsi, essendo schiacciato fra l'imitazione (violino e violoncello) e la funzione (orchestra). Il suo intento dichiarato era quello di riuscire a "far cantare il contrabbasso con la propria voce". In realtà più che di una singola voce si deve parlare delle molteplici voci del contrabbasso di Scodanibbio, o di una voce dalle mille forme, sviluppata proseguendo e ampliando grandemente il lavoro che prima di lui fu fatto da Fernando Grillo.
Uno dei risultati più sorprendenti di questo lavoro è costituito da *Alisei*. Il brano, del 1986, si basa sull'alternanza veloce fra note basse e armonici molto acuti. La distanza fra le componenti di questi trilli porta al contemporaneo manifestarsi di due piani distinti e distanti fra loro, generati dalla vibrazione di una stessa, singola corda. In un senso più descrittivo, si tratta del manifestarsi di due diverse dimensioni compenetrate l'una nell'altra, una terrena, densa, corporea e un'altra aerea, trasparente, impalpabile. Lo spazio fra le due linee, in media a tre ottave di distanza, in alcuni passaggi viene popolato da uno spettro armonico più denso e da una materia timbrica molto più instabile. L'intento principale di Ludus Gravis, fin dalla sua fondazione, si realizza in una aperta collaborazione con i compositori. L'idea è di fornire loro il frutto della ricerca e dell'esperienza dell'ensemble e, allo stesso tempo, lasciare libero il compositore di immaginare e sperimentare soluzioni inaudite. Uno dei risultati più entusiasmanti di questo lavoro è, per noi, *Dai canti immaginari* di **Filippo Perocco**. Così lo stesso compositore ha descritto il lavoro in occasione della sua prima esecuzione:

> Nella mente dimorano i ricordi di alcuni canti. Immaginari o (forse) reali, non mi è chiaro. Poco importa, visto che questi incontri occasionali mi conducono alla stesura di una serie di miniature (di fatto un lavoro che vuole essere in progress). La miniatura/detrito diventa il luogo dove riaffiora l'immagine erosa di questi canti, che, come macerie, tentano di liberarsi dalle maglie, talvolta fitte e sature, del tessuto strumentale.

In questo lavoro la "maceria", il "detrito", diventano l'elemento principale per una nuova poetica, lo spazio interstiziale sfuggito alla furia omologatrice della modernità, l'unico rifugio possibile per un'espressione libera dalle incrostazioni ormai insopportabili della comunicazione.

Mirage: The dancing sun è un lavoro per otto violoncelli del 2002 che ho personalmente trascritto nel 2013, dopo aver avuto da **Sofija Gubajdulina** l'autorizzazione a farlo. La compositrice, dopo aver ascoltato la prima esecuzione, disse pubblicamente che le sonorità dei contrabbassi le sembravano più adatte a rivelare l'intuizione che sta alla base del pezzo. Nella musica di Gubajdulina sono sempre presenti la dimensione immanente e quella trascendente. La rappresentazione di queste è affidata a un vocabolario essenziale di gesti musicali ricorrenti. Nelle sue composizioni le due dimensioni all'inizio sono sempre ben definite e distanziate, poi si avvicinano sempre più fino a scontrarsi. Questo momento è il climax del pezzo, spesso in *fortissimo*, e formalmente in sezione aurea rispetto alla durata complessiva. Dopo questo incrocio (nel senso mistico del termine, dal momento che per lei questo è simboleggiato dalla croce del Cristo) le due dimensioni risultano trascese, compenetrate e consolidate nell'unità, che in questo caso possiamo definire come "non dualità". Continua sempre a stupirmi e a commuovermi il fatto che Gubajdulina, pur usando questo dizionario minimo e questo unico fondamentale principio formale, sia riuscita e riesca tutt'ora a produrre un così gran numero di composizioni sempre nuove, sorprendenti, geniali. È il miracolo della presenza mentale di un'artista che dimora quasi costantemente nello spazio libero e infinito della creatività.

La pratica di eseguire su *consort* strumentale (gruppo strumentale composto da strumenti della stessa famiglia, solitamente viole da gamba o flauti) i madrigali a cinque voci del Cinquecento e del Seicento risale all'epoca delle composizioni stesse. È attualmente una pratica straordinaria, perché permette di farsi tramite di un repertorio splendido, nel quale la polifonia non è il risultato di una scienza della verticalità (armonia) ma il risultato sorprendente del gioco orizzontale della sovrapposizione ritardata: ed è, per quanto ci riguarda, una pratica che ha contraddistinto fin dall'inizio i periodi di studio di Ludus Gravis.
In un contesto di totale libertà, stupore e invenzione, uno dei compositori più indipendenti fu **Carlo Gesualdo da Venosa**. Libero da qualunque vincolo e committenza, sfruttò nel migliore dei modi – sfortunatamente solo in ambito creativo – il proprio status di privilegiato. *Di gioia e tormento. Riflessioni su Gesualdo da Venosa* è un pezzo che proviene dalla nostra personale pratica di trascrivere, riarrangiare e riscrivere i madrigali a cinque voci, per adattarli a vari contesti concertistici, teatrali, multimediali. In questo particolare caso, si tratta di una composizione originale per otto contrabbassi, nella quale frammenti di madrigali di Gesualdo da Venosa emergono trasfigurati dalla dodecafonia o deformati da processi compositivi di vario genere. Nel momento in cui scrivo (giugno 2021) il senso unitario del pezzo ancora mi sfugge, essendo tutt'ora nella sua fase attiva. Posso testimoniare solo una urgente autonomia della scrittura rispetto all'autore.

The lady with the hammer, come venne soprannominata **Galina Ustvol'skaja** da un critico olandese, è stata una delle voci più originali della musica del XX secolo.
Era allieva prediletta di Dmitrij Šostakovič, ma non ne assorbì quasi per nulla lo stile. Al contrario, lo stesso compositore dichiarò: "Non sono io che ho influenzato lei, ma lei che ha influenzato me", e infatti in almeno due dei suoi quartetti incluse esplicite citazioni di opere della compositrice.
Ustvol'skaja risolse in modo radicale il problema della censura: scrisse pezzi patriottici per avvenimenti ufficiali, che non inserì mai nel suo catalogo ufficiale, e si dedicò alla propria ricerca scrivendo pochissime composizioni (se ne contano 25) che non vennero quasi mai eseguite. La sua musica può essere definita estrema, facendo uso di dinamiche estreme, semplificazioni ritmiche estreme, tecniche estreme e, appunto, organici estremi. Allo stesso tempo, è lontana da qualunque forma di estremismo esteriore, è diversa da qualunque cosa scritta prima (e anche dopo) e può essere considerata, per usare un termine spesso abusato, profondamente spirituale (per ammissione della stessa compositrice).
Ancora Šostakovič dichiarò pubblicamente:

> Sono convinto che la musica di Galina Ustvol'skaja raggiungerà fama mondiale e sarà apprezzata da tutti coloro che ritengono che la verità sia l'elemento essenziale della musica.

All'epoca Ustvol'skaja era ancora praticamente sconosciuta, ma il compositore, fortunatamente, si rivelò un ottimo profeta.

Ensemble Ludus Gravis

Personalmente, non posso che essere grato che Galina Ustvol'skaja abbia trovato un luogo, per quanto apparentemente angusto, nel quale coltivare e far crescere il proprio spazio creativo, la propria, unica, voce. Il suggestivo postulato del cosiddetto *butterfly effect* recita: "Il battito d'ali di una farfalla è in grado di provocare un uragano dall'altra parte del mondo". Nel nostro caso possiamo dire che un uragano musicale, scritto nel 1973 per una improbabile formazione di otto contrabbassi, cubo di legno e pianoforte e intitolato, senza tanti giri di parole, *Dies Irae*, ha fornito il soffio vitale per il primo battito d'ali di un'intuizione nata da un incrocio fortuito in una piovosa e umida serata parigina.

Daniele Roccato

ENSEMBLE LUDUS GRAVIS

Ludus Gravis è un ensemble di soli contrabbassi, nato dall'incontro tra Stefano Scodanibbio (1956-2012), il contrabbassista più influente e innovativo del XX secolo, e Daniele Roccato, che ne è l'attuale solista e direttore musicale, considerato uno dei maggiori contrabbassisti in attività. L'ensemble è composto generalmente da otto contrabbassi, ma il numero varia da quattro a dodici in relazione al programma. Fin dal suo debutto nel 2010 ha rappresentato un'autentica novità nel panorama musicale contemporaneo, attirando l'attenzione di compositori che hanno segnato la storia della musica dal dopoguerra e ricevendo inviti da molti dei più prestigiosi festival musicali europei. Per Ludus Gravis hanno scritto, tra l'altro, Edgar Alandia, Francesco Antonioni, Tonino Battista, Gavin Bryars, Fabio Cifariello Ciardi, Luigi Ceccarelli, Julio Estrada, Sofia Gubaidulina, Hans Werner Henze, Filippo Perocco, Terry Riley, Nicola Sani, Salvatore Sciarrino, Stefano Scodanibbio.
La sua attività si estende nei campi del teatro, della danza, della letteratura, della poesia, delle arti visive e del cinema muto, e contempla progetti con accompagnamento d'orchestra e con live electronics. Nei suoi programmi intreccia spesso brani contemporanei con trascrizioni ed elaborazioni del repertorio vocale dei secoli XIV-XVII (Ockeghem, Palestrina, Gesualdo, Monteverdi ecc.), seguendo l'antica prassi di trasposizione per *consort*. In questi casi si formano percorsi nei quali i singoli pezzi diventano elementi di una macro-polifonia, dove il concetto stesso di "musica contemporanea" perde i suoi connotati temporali.
Ha inciso numerosi dischi e si è esibito presso importanti festival di musica contemporanea e istituzioni quali la Biennale di Venezia, Ravenna Festival, Música de Hoy a Madrid, la Rassegna di Nuova Musica a Macerata, AngelicA a Bologna, la Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli" e I Cantieri dell'Immaginario all'Aquila, l'Associazione Alessandro Scarlatti a Napoli, i Conciertos de Música Contemporánea della Fundación BBVA a Bilbao, i Festival Màntica a Cesena, Imago Dei a Krems presso Vienna, Music of Changes a Klaipėda e Gaida a Vilnius, in Lituania, Ad Lucem a Riga, in Lettonia, Unicum a Ljubljana, Borealis a Bergen, Suså a Naestved (Danimarca), Lux Aeterna ad Amburgo. Suoi concerti sono stati trasmessi da BBC Radio, RAI Radio 3 e il canale televisivo Sky Arte.
La ricerca e l'attività artistica di Ludus Gravis è stata supportata dalla SIAE, dal Comune di Roma e dall'Unione Buddista Italiana.

DANIELE ROCCATO
Contrabbassista e compositore

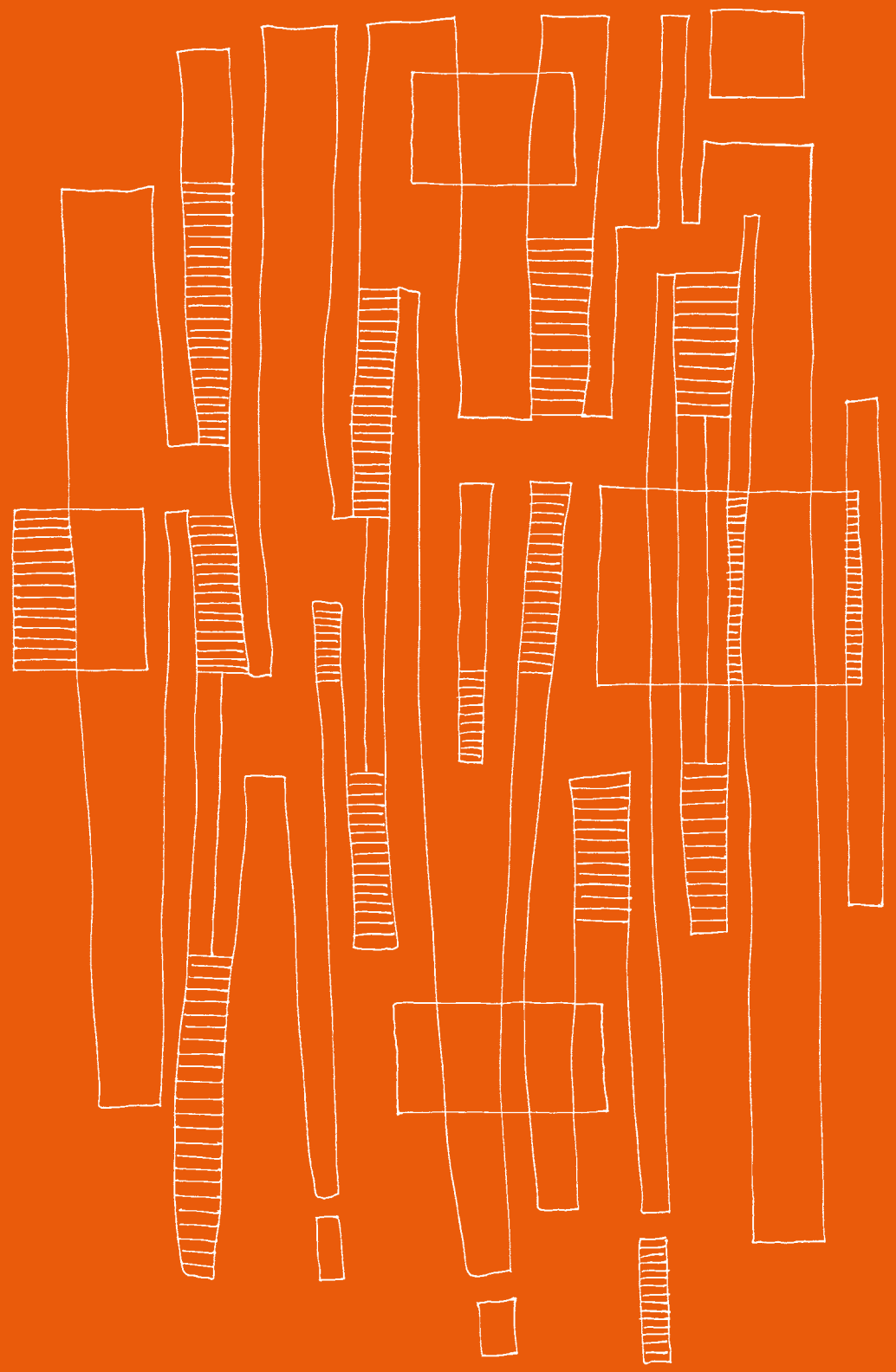
Nato ad Adria, è attivo soprattutto nel repertorio contemporaneo e nella libera improvvisazione. Prima di intraprendere la carriera solistica, è stato primo contrabbasso in diverse orchestre.
Si è esibito nei festival di maggior richiamo e nelle sale da concerto più prestigiose, spesso presentando proprie composizioni.
Per lui hanno scritto Gavin Bryars, Sofija Gubajdulina, Hans Werner Henze, Terry Riley, Salvatore Sciarrino, Ivan Fedele, Filippo Perocco, Julio Estrada.
Ha collaborato con importanti personalità nel campo del teatro, della danza, della letteratura, della pittura, della scultura, della filosofia, del giornalismo, tra cui lo scrittore e drammaturgo Vitaliano Trevisan, il danzatore e coreografo Virgilio Sieni, le corrispondenti di guerra Lucia Goracci e Francesca Mannocchi. Ha scritto le musiche per i film *The Sky over Kibera* e *ER* di Marco Martinelli.
Nel campo dell'improvvisazione, ha suonato con molti artisti di riferimento, tra cui Bruno Chevillon, Marco Colonna, Pascal Contet, Paolo Damiani, Mark Dresser, Marc Ducret, Garth Knox, Ciro Longobardi, Ivo Nilsson, Fabrizio Ottaviucci, Barre Phillips, Dominique Pifarély, Terry Riley, Markus Stockhausen, Michael Thieke; inoltre ha collaborato con il pittore, scultore e poeta Jim Dine, uno dei fondatori della Pop Art. Ha anche portato il contrabbasso solista nell'ambito della musica pop, con i suoi progetti in trio con Lucio Dalla e Roberto Vecchioni.
Assieme a Stefano Scodanibbio ha fondato Ludus Gravis, il più importante ensemble di contrabbassi nel campo della nuova musica.
Titolare della cattedra di contrabbasso presso il Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma, ha tenuto seminari presso il CNSMD di Parigi, l'Universität der Künste di Berlino, l'Università Ca' Foscari di Venezia, la San Francisco University, l'Universidad Nacional Autónoma de México l'Accademia Reale danese di musica e quella norvegese.
Ha inciso per diverse case discografiche. Suoi concerti sono stati trasmessi da RAI Radio 3, da BBC Radio e da Sky ARTE.

FABRIZIO OTTAVIUCCI
Pianista

Marchigiano di nascita, si è diplomato in pianoforte al Conservatorio di Pesaro sotto la guida di Paola Mariotti e ha studiato anche composizione e musica elettronica. Ha tenuto centinaia di concerti nelle maggiori città italiane e tedesche e tournée in Spagna, Inghilterra, Polonia, Austria, Svizzera, Canada, Messico, India, Corea del Sud, Iran e negli Stati Uniti. Si è esibito in importanti rassegne, quali il Festival Pontino, Traiettorie, Milano Musica, Nuova Consonanza, la Rassegna Nuova Musica di Macerata, l'Aterforum, il Festival Roma Europa.
Particolarmente attivo nel campo della musica contemporanea, è considerato uno dei maggiori interpreti dell'opera di Giacinto Scelsi e ha eseguito prime assolute di Stefano Scodanibbio, Gilberto Cappelli, Alberto Caprioli, Osvaldo Coluccino, Fernando Mencherini, Terry Riley, Tonino Tesei, Ivan Vandor. Ha suonato con partner del calibro di Rohan De Saram, Stefano Scodanibbio, Mike Svoboda, Mario Caroli, Manuel Zurria, Francesco Dillon, Aldo Campagnari, Tara Bouman, Antonio Caggiano, Daniele Roccato, Markus Stockhausen, con il quale collabora intensamente dal 1986 anche nel repertorio tradizionale.
Ha realizzato numerose incisioni, tra cui una versione inedita dei due *Keyboard Studies* e di *Tread on the Trail* di Riley e il *Concerto per pianoforte e orchestra* di John Cage diretta da Stefano Scodanibbio. Nell'ambito dell'improvvisazione, collabora con l'artista-performer Jim Dine.

LAURA MANCINI
Percussionista

Nata a Città di Castello, ha studiato al Conservatorio di Perugia, laureandosi parallelamente in ingegneria civile. In seguito si è perfezionata con Leigh Howard Stevens, Ney Rosauro, Maurizio Ben Omar, Stefano Cantarelli e con Olli-Pekka Martikainen, Sami Koskela e Antti Rislakki alla Sibelius Academy di Helsinki. Fa parte di Tetraktis Percussioni e nel 2015 è stata una dei membri fondatori dell'ensemble Suono Giallo. Nel suo percorso di ricerca eclettico, teso alla condivisione e alla divulgazione, collabora con compositori, attori, danzatori e registi.
La sua attività cameristica spazia dalla musica barocca a quella contemporanea con l'ensemble Ludus Gravis, con cui nel 2009 ha inciso un disco dedicato a Galina Ustvol'skaja. Ha collaborato con Stefano Scodanibbio, Butch Morris, Alessandro Carbonare, Ramberto Ciammarughi, Jonathan Williams, Edison Studio, Alessio Allegrini; suona regolarmente con l'Orchestra del Teatro Regio di Parma, l'Orchestra Sinfonica Veneta, l'Orchestra Sinfonica di Perugia e dell'Umbria, il Brass ensemble del Conservatorio di Perugia, la Camerata Strumentale Città di Prato, l'Orchestra dell'Università degli Studi di Perugia e l'Orchestra da Camera di Perugia. Inoltre si è esibita con l'Orchestra Città Aperta dell'Aquila, l'Orchestra del Royal Northern College of Music di Manchester e la Sibelius Academy Symphony Orchestra. Particolarmente dedita alla diffusione della nuova musica, si esibisce in alcuni dei più prestigiosi festival nazionali e internazionali, fra cui Música de hoy a Madrid, Imago Dei a Krems, AngelicA a Bologna, la Società del Quartetto di Milano, Milano Musica, la Rassegna di Nuova Musica di Macerata, il Cantiere Internazionale d'Arte do Montepulciano, Musiikkitalo a Helsinki, il New York City Electroacoustic Music Festival a Brooklyn, il Ravenna Festival e i Festival di Ravello e di Stresa, la Sagra Musicale Umbra, il Festival dei Due Mondi a Spoleto, il Festival delle Nazioni a Città di Castello. Nell'ambito del teatro di avanguardia lavora con Emilia Romagna Teatro e con l'Opera Nazionale di Pechino.



MEET DIGITAL CULTURE CENTER 19

GIOVEDÌ 11 NOVEMBRE 2021
ORE 18

“Luigi Nono remastered”
Nuove frontiere per archivi digitali

a cura di
Angela Ida De Benedictis
musicologa (Paul Sacher Stiftung; Archivio Luigi Nono)
Veniero Rizzardi
musicologo (Conservatorio “C. Pollini” di Padova; Archivio Luigi Nono)

Con la partecipazione di
Paola Sciommeri Direttore Teche RAI
Pierluigi Ledda Managing Director, Archivio Storico Ricordi

Modera
Maria Grazia Mattei
Fondatrice e Presidente, MEET Digital Culture Center

L’incontro è anche trasmesso in streaming

in coproduzione con
MEET Digital Culture Center

in collaborazione con
Fondazione Archivio Luigi Nono (Venezia)
Paul Sacher Stiftung, Basilea
nell’ambito di un progetto sostenuto da
Ernst von Siemens Musikstiftung

“Luigi Nono remastered”: nuove frontiere per archivi digitali

In che modo la digitalizzazione di un intero fondo d’autore può aiutare, orientare, mutare la conoscenza e la ricerca? Come può la tradizione di un’opera arricchirsi grazie all’uso di materiali disponibili in digitale? Come è possibile che la trasformazione dei supporti possa permettere ai contenuti d’archivio di svolgere una funzione che vada oltre la finalità documentale?

Queste domande fondamentali sono la conseguenza naturale, pratica e concettuale al tempo stesso, di un complesso e articolato progetto di conversione dati – da analogico a digitale – che ha impegnato l’Archivio Luigi Nono di Venezia negli ultimi sei anni.

Coronato grazie al sostegno della Ernst von Siemens Musikstiftung e promosso dalla Paul Sacher Stiftung di Basilea insieme alla Fondazione Archivio Luigi Nono di Venezia, il progetto “Verso la creazione di un archivio digitale: revisione delle digitalizzazioni dei manoscritti di Luigi Nono” è l’ultimo stadio di un programma iniziato nel 2015, che permette ora di dare finalmente accesso agli oltre 60.000 fogli dei manoscritti musicali di Luigi Nono all’interno di un database che, nel contempo, riordina il catalogo di tutti i documenti presenti nel suo Archivio. Concepito alla fine degli anni Novanta, tale catalogo era stato ideato e strutturato piuttosto come inventario ragionato di documenti musicali originali presenti nel lascito del compositore, e, insieme, anche di altri materiali significativi per la genesi delle opere, appartenenti ad altre sezioni della collezione (lettere, appunti, libri annotati ecc.), nonché di altre fonti manoscritte o a stampa raccolte dall’Archivio stesso durante la sua più che ventennale attività. Questo materiale, solo eccezionalmente consultabile in formato originale, è stato finora reso accessibile agli studiosi perlopiù in copia facsimile nella suggestiva cornice dell’isola della Giudecca, ove l’Archivio Luigi Nono ha sede.

La disponibilità in formato numerico di questa ingente massa di documenti – integrata in un unico corpus digitale, a cui si aggiungono immagini fotografiche e video, bozzetti di scena, documenti sonori di varia natura già in precedenza digitalizzati, programmi di sala e altro ancora – rende in prima battuta evidentemente più semplice e accessibile il lavoro di ricerca. Allo stesso tempo, però, essa induce un mutamento radicale nello stile e nelle finalità della ricerca stessa, e questo non soltanto per l’ovvia conseguenza dello svincolo del documento dalla sua sede fisica, ma proprio per il mutare della sua materialità. Divenuto informazione non solo replicabile, ma anche manipolabile, il documento digitale (a prescindere dalla natura del suo originale analogico) si apre a poliedrici sviluppi, che consentono di trasformarlo in strumento di conoscenza attivo.

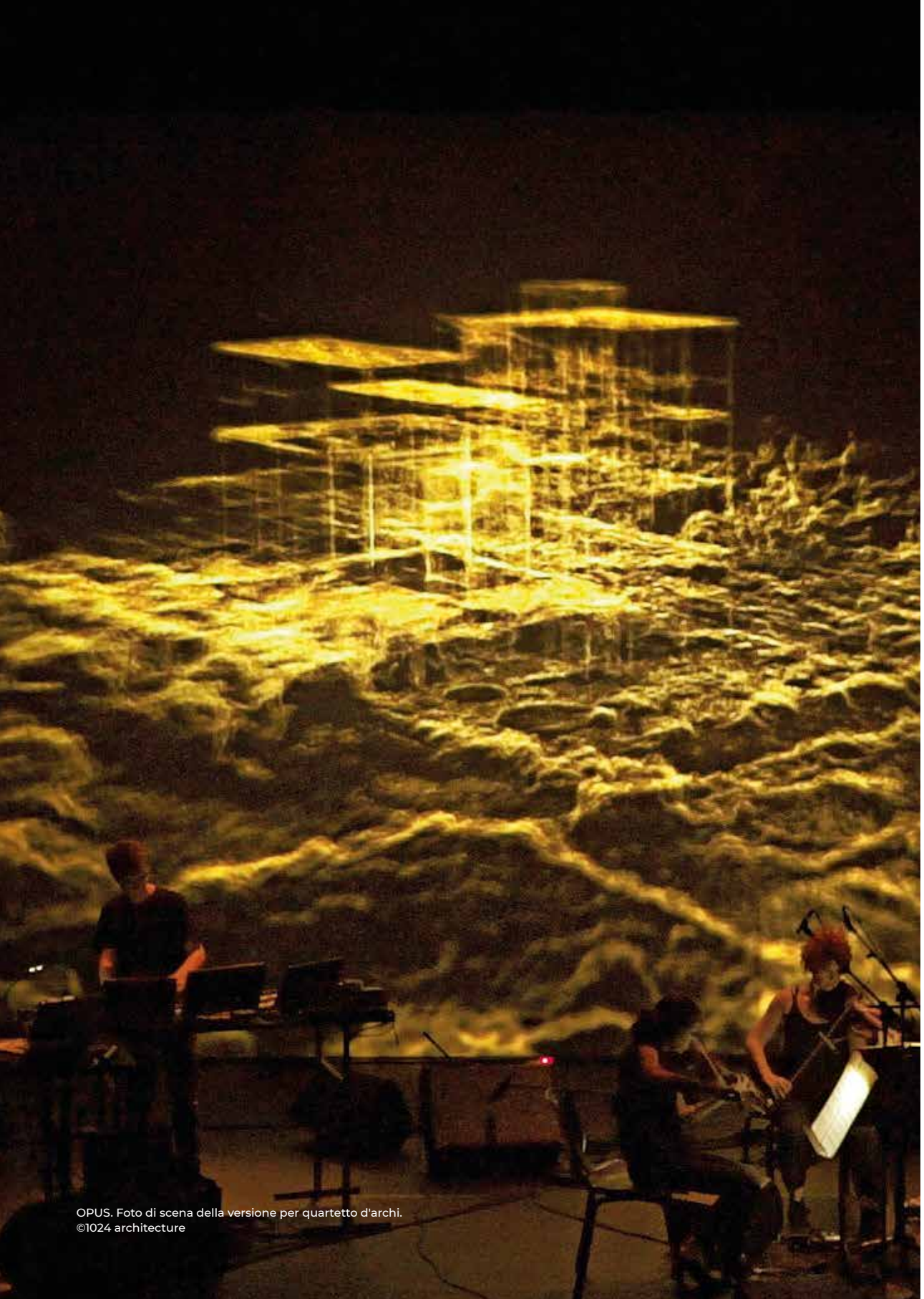
Un esempio è quello messo in opera dalle cosiddette “restituzioni acusmatiche” promosse dall’Archivio Luigi Nono nel corso degli ultimi anni: a partire dalla digitalizzazione dei materiali sonori utilizzati da Nono per realizzare le sue composizioni vocali-strumentali-elettroacustiche degli anni Sessanta, tipicamente per mezzo del nastro magnetico, è stata possibile una risincronizzazione digitale di materiali diversi, come le riprese sonore realizzate in funzione della produzione discografica insieme ai nastri precomposti per le produzioni live. In questo modo si è riusciti a offrire alla fruizione pubblica un formato innovativo di esperienza di ascolto immersivo, senza esecutori dal vivo salvo gli addetti a una regia sonora rispettosa delle intenzioni del compositore, per cui l’adattività del sistema di proiezione sonora a un determinato spazio era essenziale e imprescindibile.

Analogamente a questo modello, si possono immaginare operazioni che si spingono oltre la ricostruzione e muovono verso aspetti ancora più marcatamente (ri)creativi, come la sincronizzazione delle documentazioni sonore dei testi scenici di Nono insieme al ricchissimo apparato delle foto di scena, oppure la ricostruzione di veri e propri palinsesti multimediali di opere incompiute, dove intenzione, progetto, realizzazione effettiva possono incontrarsi e “spiegarsi” a vicenda in nuove forme di fruizione audiovisiva. È così possibile amplificare la funzione del documento da testimone del processo compositivo o di quello performativo a strumento attivo di una ricerca che è al contempo ri-creazione, in cui le varie fasi della vita dell’opera comunicano tra loro.

Queste domande e queste ipotesi operative suscitate dalla digitalizzazione di documenti d’archivio sono al centro di una conversazione tra studiosi, operatori culturali e rappresentanti istituzionali che, con forme e finalità differenti, sono accomunati dall’interesse e dall’impegno sul fronte della valorizzazione e della conversione digitale dei patrimoni artistici. All’interno degli spazi multimediali di MEET Digital Culture Center, la riflessione sulle “Nuove frontiere per archivi digitali” sarà lanciata dall’iniziativa archivistica verso nuovi stimoli operativi, interpretativi e creativi. Nel corso dell’incontro saranno presentati inoltre diversi esempi di *rendering* audiovisivo dedicati a singoli momenti della vicenda creativa di Luigi Nono. Intesi quali proposte di fruizione audiovisiva guidate da nuove modalità di “narrazione multimediale”, con tali inserti si intendono esemplificare diversi aspetti del processo creativo, come l’illustrazione della genesi di un lavoro, congiuntamente a nuove forme di rimediazione e restituzione dell’opera musicale, rese possibili da questa vera e propria rinascita digitale dei materiali d’archivio.

I diversi percorsi saranno introdotti e illustrati in un panel composto dai due musicologi ideatori dell’appuntamento e da due ospiti, responsabili di due dei più importanti archivi italiani, entrambi attivamente impegnati in un’opera di ripensamento e di ridefinizione delle strategie d’archivio grazie alle risorse del digitale.

Angela Ida De Benedictis
Veniero Rizzardi



OPUS. Foto di scena della versione per quartetto d'archi.
©1024 architecture

MEET DIGITAL CULTURE CENTER 20-21

SABATO 13 NOVEMBRE 2021
ORE 18 e ORE 21

TOVEL live electronics
1024 architecture video e scenografia
Éric-Maria Couturier violoncello

OPUS (2021, 50')
Prima esecuzione assoluta
della versione per violoncello ed elettronica

Performance audiovisiva di

TOVEL (Matteo Franceschini)
musica commissionata da IRCAM-Centre Pompidou
e ProQuartet-Centre européen de musique de chambre

1024 architecture
(François Wunschel, Pier Schneider) immagini

Manuel Poletti
realizzazione informatica musicale IRCAM

in collaborazione con
MEET, centro internazionale di cultura digitale con il supporto di Fondazione Cariplo
IRCAM - Centre Pompidou

Illimitare il linguaggio

Ogni compositore si trova prima o poi di fronte al desiderio di realizzare uno "spettacolo totale". Per quanto mi riguarda, esso è accompagnato dall'intima necessità di astrarmi dal mio atelier per interagire sulla scena e contribuire, insieme agli altri interpreti, alla realizzazione di quello che, fino a quel momento, altro non era che un ideale, una forma di utopia creativa.
Sotto il nome di TOVEL desidero approfondire la figura dell'autore/interprete al fine di sperimentare un nuovo suono "dall'interno"; la composizione, messa a confronto con una pratica strumentale, apre nuove prospettive sulla consapevolezza teatrale del gesto sonoro. Il coinvolgimento diretto sulla scena e il lavoro a stretto contatto con altri musicisti costituiscono un vero e proprio atto creativo: trasformare la partitura in energia sonora.
TOVEL elude il confine tra creazione preparata (la pagina scritta) e invenzione nel momento dell'esecuzione, ma mostra anche il desiderio di abolire la frontiera tra interpreti e spettatori. Sogno di poter infondere nel contesto, spesso stereotipato, del "concerto classico" quella stessa vitalità – per non dire la *trance* – che in un *dance floor* nutre gli artisti grazie all'energia trasmessa dal pubblico. Questa ricerca mi ha spinto a concentrarmi sulla teatralità del gesto musicale, sull'incrocio tra nuove grammatiche e discipline artistiche. *OPUS* costituisce un ulteriore passo avanti in queste tre direzioni.
Il progetto, originariamente creato per quartetto d'archi e live electronics, viene presentato per la prima volta nella versione per violoncello e live electronics. Il violoncello è senza dubbio lo strumento che più possiamo accostare alla voce umana. La profondità del suono, la sua ricchezza, versatilità ed energia producono sensazioni e vibrazioni molto fisiche, umane, dove la percezione può trascendere ciò che più è ovvio, logico, naturale. La profondità del suo essere, la ritualità, l'aura quasi sacrale che avvolge lo strumento lo distinguono come elemento iconico – ma inesauribile – della musica occidentale.

OPUS. Foto di scena. TOVEL e 1024 architecture.
©Taiwan Contemporary Culture Lab (C-LAB)

Lo spettacolo inizia come un concerto tradizionale per violoncello solo. Lo strumento viene ben presto sovvertito da trasformazioni prodotte tanto dalla scrittura quanto dal trattamento elettroacustico operato in tempo reale. La scrittura assume quindi un ruolo fondamentale nell'evoluzione di *OPUS*: sviluppare un pensiero propriamente musicale mantenendo la distanza tra la partitura e l'ascolto, tra "musica" e "sonorità".
Questo genere di esperienza si inserisce in una tradizione già molto ricca, ma occorreva rinnovarla per mezzo dell'interazione con una dimensione visuale che andasse ben al di là dello spazio scenico: "illimitare" lo spazio al fine di "illimitare il linguaggio", per riprendere un'espressione di Roland Barthes.
In *OPUS* il suono del violoncello passa attraverso un amplificatore presente in scena ed è trattato con una serie di effetti controllati direttamente dall'interprete. Il segnale analogico del violoncello viene poi convertito in digitale, trasformato e rimandato al relativo amplificatore. Lentamente e impercettibilmente il discorso evolve e si trasforma in funzione dei trattamenti sonori (che controllo personalmente in tempo reale), della luce e delle videoproiezioni su cui contemporaneamente intervengono gli artisti di 1024 architecture.
La scrittura musicale e iconografica di *OPUS* immerge lo spettatore in un mondo in cui tutto si sdoppia, si moltiplica e si interroga. A ogni situazione corrisponde, in qualche modo, un nuovo spettacolo, ed è la somma di questi spettacoli a creare l'unità drammaturgica.

Matteo Franceschini

(De)costruire il virtuale

Allo scopo di creare un nuovo genere di esperienza visuale e spaziale, la cui trama narrativa e (de)costruttiva si realizza nel dialogo e nel rapporto costante tra lo spazio scenico e la musica, abbiamo immaginato un universo visuale che interagisca in tempo reale con il discorso sonoro. Una nuvola di punti e di particelle di luce si cristallizza improvvisamente in una prospettiva, in un paesaggio, in uno spazio architettonico, facendo nascere da un "liquido" digitale una materia reale e analogica in continua metamorfosi.
Gli elementi di questa scenografia sono stati realizzati per mezzo della fotogrammetria. Questa tecnica consiste nell'effettuare misurazioni di un luogo utilizzando la parallasse ottenuta da immagini acquisite da punti di vista differenti: in questo, essa riproduce il meccanismo della visione stereoscopica umana, in cui il cervello valuta i rilievi comparando le immagini ottenute dall'uno e dall'altro occhio. I paesaggi e le architetture generati sulla scena teatrale sono dunque realmente esistenti: sono stati scansionati nel corso di vari viaggi nel Nord dell'Italia, in Sicilia e a Hong Kong, grazie a immagini catturate con un drone. Ognuno di questi elementi architettonici così modellati in 3D è servito a creare i quadri di quest'opera analogica e digitale, visuale e musicale.
Durante la performance, tali quadri virtuali vengono (de)formati e (de)costruiti in tempo reale utilizzando sia le vibrazioni del violoncello sia le distorsioni e gli incrementi elettronici operati dal compositore, interpretandoli per mezzo di algoritmi di analisi del suono allo scopo di orchestrarli in diretta, con l'ausilio di vari strumenti di controllo e sensori.

1024 architecture
(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

TOVEL (alias MATTEO FRANCESCHINI)
Compositore

Studia composizione con Alessandro Solbiati al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, per poi perfezionarsi con Azio Corghi all'Accademia di Santa Cecilia di Roma e quindi in Francia all'IRCAM, dove segue il cursus di composizione e informatica musicale (2006-2008).
Realizza opere per il teatro, composizioni sinfoniche, corali e da camera, colonne sonore, performance e installazioni multimediali interattive. Il suo immaginario musicale si fonda sulla forza dei contenuti narrativi e sulla necessità di accostare linguaggi di matrice diversa seguendo le regole del contrasto e della fusione. La ricerca sul timbro nutre il suo lavoro, che rivela un universo onirico e un acuto senso della teatralità.
Nel 2014 ha ottenuto il Rolf-Liebermann-Preis e nel 2011 il titolo di "Italian Affiliated Fellow in the Arts" da parte dell'American Academy di Roma. *Lauréat* della Fondation Banque Populaire nel 2018, nel 2019 ha ricevuto il Leone d'argento per la Musica alla Biennale di Venezia.
Dal 2011 è edito da Casa Ricordi - Universal Music Publishing.

1024 ARCHITECTURE (FRANÇOIS WUNSCHEL e PIER SCHNEIDER)
Videoproiezioni

1024 architecture è uno studio creativo fondato nel 2007 da Pier Schneider e François Wunschel.
Affrancandosi dalle frontiere che separano le diverse discipline, lo studio esplora le pratiche spaziali, le tecnologie digitali e gli effetti visuali per produrre opere d'arte, installazioni o performance uniche nel loro genere. 1024 considera l'architettura e gli spazi abitati come strutture evolutive.
Insieme ai suoi associati e ai suoi programmatori, il duo concepisce esperienze nuove e originali. Installazione, scenografia, arti visuali, performance, strutture luminose: altrettanti mezzi per risvegliare i sensi, per toccare i corpi e le memorie. Che siano progetti effimeri o installazioni definitive, 1024 crea opere uniche, che interagiscono con l'ambiente.

ÉRIC-MARIA COUTURIER,
Violoncello

Di origini franco-vietnamite, ha frequentato il Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e Danza di Parigi nella classe di Roland Pidoux, diplomandosi in violoncello e poi perfezionandosi in musica da camera con Christian Ivaldi e in musica Indiana con Patrick Moutal. Ha vinto il primo premio e un premio speciale al Concorso Internazionale di Trapani, il secondo premio al Concorso di Trieste e il terzo premio a quello di Firenze, insieme al pianista Laurent Wagschal, con il quale ha inciso un album dedicato alla musica francese del primo Novecento.
A 23 anni è stato ingaggiato dall'Orchestre de Paris e in seguito è diventato primo violoncello solista dell'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine. Nel 2002 è entrato a far parte dell'Ensemble InterContemporain. Ha suonato sotto la guida dei più grandi direttori d'orchestra di oggi, tra i quali Georg Solti, Wolfgang Sawallisch, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel and Pierre Boulez.
Insieme al violinista francese Sébastien Surel e alla pianista franco-brasiliana Juliana Steinbach, fa parte del Trio Talweg. Ha interpretato come solista i concerti per violoncello di Haydn, Dvořák, Eötvös and Kurtág. La sua esperienza di musicista da camera si è arricchita della collaborazione con artisti del calibro di Maurizio Pollini, Jean-Claude Pennetier e Shani Diluka. Nel 2016 ha interpretato la prima esecuzione assoluta del concerto per violoncello *Quarks* di Yann Robin, di cui è dedicatario, con l'Orchestre National de Lille.
Nell'ambito dell'improvvisazione, suona con il cantante jazz David Linx, con il DJ ErikM, con la cantante Laika Fatien e il contrabbassista Jean-Philippe Viret, con il quale ha inciso due album, in quartetto con Surel e con il violista David Gaillard. Ha al suo attivo numerose registrazioni, tra cui il CD *Méditations* con l'ottetto Les Violoncelles Français. Suona un violoncello Frank Ravatin.

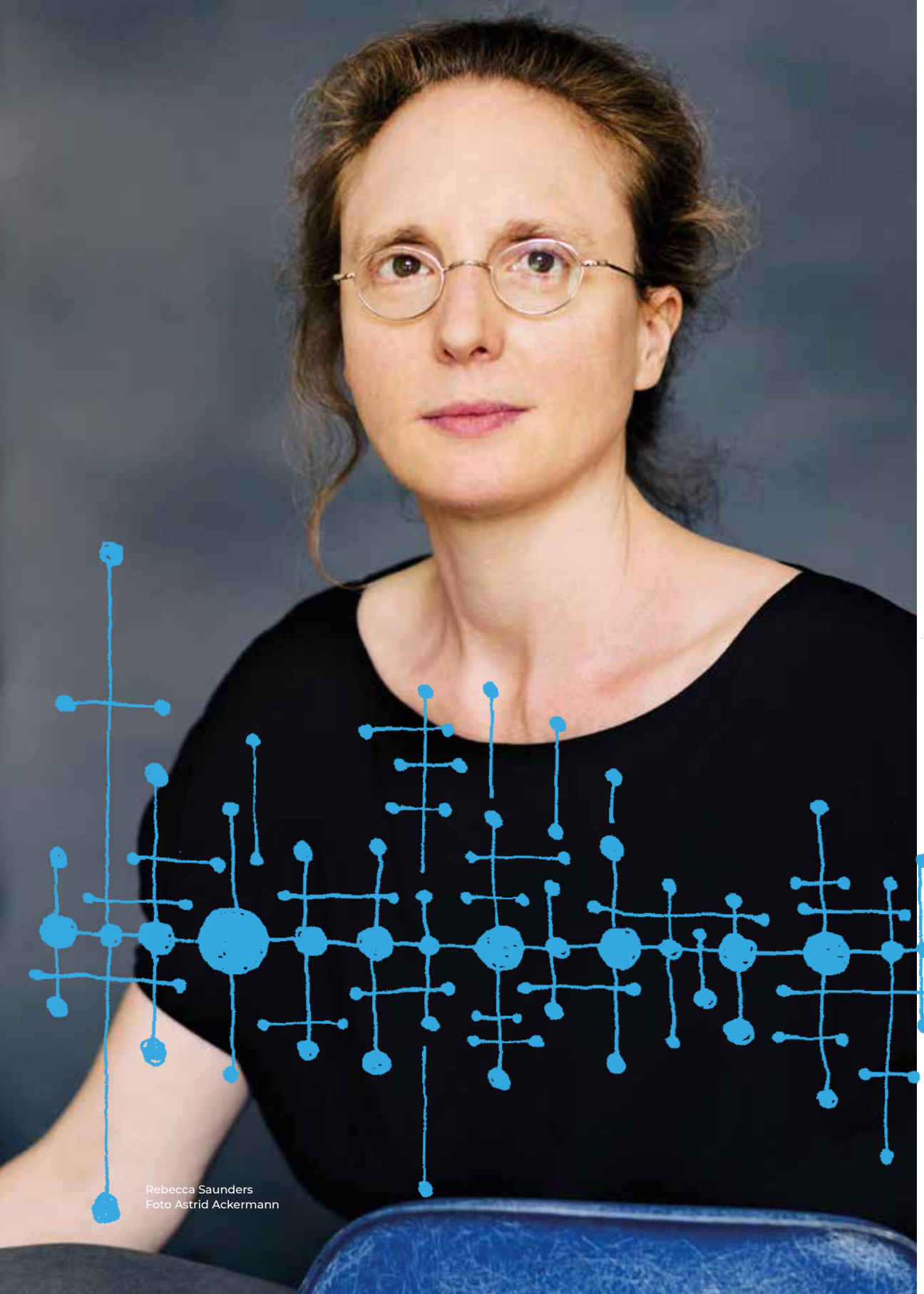
OPUS. Foto di scena della versione per quartetto d'archi.
©Taiwan Contemporary Culture Lab (C-LAB)

MANUEL POLETTI
Computer music designer
IRCAM

Compositore, *computer musician*, creatore di musica realizzata al computer all'IRCAM, vive a Parigi. Ha studiato musica classica al Conservatorio di Besançon e poi a quello di Digione fino al 1986 e studia composizione all'ICEM (Institut für Computermusik und Elektronische Medien) della Folkwang Universität der Künste di Essen dal 1993 al 1995. Entra all'IRCAM nel 1998 come creatore di musica realizzata al computer, partecipando a numerosi progetti creativi, didattici, di valorizzazione e di ricerca e sviluppo. Nel 2009 è assunto dalla Cycling '74, con base a San Francisco, che sviluppa il software Max, progettato inizialmente all'IRCAM. Dal 2013 è associato della società di produzione musicale Music Unit, con base a Montreuil. Parallelamente, partecipa come compositore e tecnico del suono a numerosi progetti artistici in Europa: concerti, danza, teatro, arti visuali, installazioni sonore

IRCAM

L'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique), attualmente uno dei maggiori centri pubblici di ricerca al mondo, si dedica alla creazione musicale e alla ricerca scientifica. Diretto da Frank Madlener, l'Istituto è un luogo unico, che conta oltre centosessanta collaboratori e coniuga prospettiva artistica e innovazione scientifico-tecnologica.
L'IRCAM sviluppa i suoi tre principali centri di interesse – creazione, ricerca, trasmissione – nel corso di una stagione parigina, di tournée in Francia e all'estero e di due appuntamenti annuali: ManiFeste, che abbina un festival internazionale e un'accademia multidisciplinare, e il forum Vertigo, che presenta le innovazioni tecniche e i loro effetti sensibili sulla creazione artistica.
Fondato da Pierre Boulez, l'IRCAM è associato al Centre Pompidou, sotto l'egida del Ministero della Cultura. L'unità mista di ricerca STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), ospitata dall'Istituto, gode inoltre della tutela del CNRS e dell'Università della Sorbona.



Rebecca Saunders
Foto Astrid Ackermann

TEATRO ALLA SCALA 22

MARTEDÌ 16 NOVEMBRE 2021
ORE 20

Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi
Michele Gamba direttore
Nicolas Hodges pianoforte

Rebecca Saunders (1967)
to an utterance (2020, 28')
per pianoforte e orchestra
Prima esecuzione in Italia

Wolfgang Rihm (1952)
Verwandlung III (2008, 11')
per orchestra

Benjamin Britten (1913-1976)
Four Sea Interludes da *Peter Grimes*, op. 33a (1945, 17')
I. Dawn
II. Sunday Morning
III. Moonlight
IV. Storm

ORE 19
Il concerto è preceduto da una conversazione con Gianluigi Mattietti

Concerto trasmesso in diretta radiofonica da Rai Radio3

in collaborazione con
Teatro alla Scala
in coproduzione con
Fondazione Orchestra Sinfonica
e Coro Sinfonico di Milano G. Verdi

sponsor istituzionale
INTESA SANPAOLO

Britten, Rihm, Saunders

Nel 1939, **Benjamin Britten** partì per l'America insieme al tenore Peter Pears e negli Stati Uniti scoprì un poema di George Crabbe (un autore del primo Ottocento, anche lui originario del Suffolk) intitolato *The Borough*, dal quale ricavò il soggetto per il suo *Peter Grimes*. L'opera, composta dopo il suo ritorno in patria e rappresentata con grande successo nel 1945, era ambientata in un piccolo villaggio di pescatori sul mare e conteneva già molti dei tratti distintivi della successiva produzione operistica di Britten: il ritratto di un emarginato sociale, i velati riferimenti ad abusi e ambiguità sessuali, l'ipocrisia di una comunità intollerante che cerca il capro espiatorio, il ruolo del protagonista affidato a un tenore e scritto su misura per Pears. Nell'opera, Britten inserì sei intermezzi orchestrali (*Alba*, *Tempesta*, *Domenica mattina*, *Passacaglia*, *Chiaro di luna* e un ultimo senza titolo, che riprende il materiale musicale del primo), i quali collegavano le scene senza soluzione di continuità, facilitando anche i cambi di scena, ma evocavano anche la voce del mare, come un cupo sottofondo, un triste presagio, riverbero delle inquietudini dei personaggi. Britten trasse dall'opera due pezzi da concerto, la *Passacaglia* e una suite che intitolò *Four Sea Interludes*, formata da quattro intermezzi montati insieme con qualche minimo aggiustamento nell'orchestrazione e con una diversa distribuzione, che non rispettava la successione originaria: all'inizio ci sono *Alba* e *Domenica mattina*, due pagine orchestrali che evocano il mondo diurno, la vita del villaggio, l'amore di Ellen, l'ordine sociale; gli altri due movimenti, *Chiaro di luna* e *Tempesta*, rimandano invece al mondo notturno, alla solitudine di Peter, alle oscure pulsioni dell'inconscio, al disordine morale. Composta nella primavera 1945 ed eseguita per la prima volta all'Everyman Theatre di Cheltenham il 13 giugno dello stesso anno, questa suite si apre dunque con *Dawn* (*Lento e tranquillo*), cioè l'intermezzo che fa da ponte tra il Prologo e il primo Atto: Britten dipinge la quiete mattutina sull'oceano con una musica sospesa, atemporale, mescolando una luminosa melodia di flauti e violini, proiettati nell'acuto, che cantano come gabbiani, gli arpeggi luccicanti e vorticosi di arpa, viole e clarinetti e gli accordi minacciosi di tutta l'orchestra. *Sunday Morning* (*Allegro spiritoso*) è invece il preludio al secondo atto, che ingloba anche una parte della scena immediatamente seguente: la musica cattura l'idillio marino e l'euforia degli abitanti del villaggio, con un pimpante scampanio, suggerito prima da corni e legni, poi dai violini, quindi dalle campane, con gli arabeschi del flauto che sembrano cinguettii e un'ampia melodia del violino che riprende il canto di Ellen. Ma questo paesaggio sonoro è attraversato da lunghi pedali dissonanti, come i cupi pensieri del protagonista. *Moonlight* (*Andante comodo e rubato*) è il prologo al terzo e ultimo atto, un notturno dall'incedere lento, come una marcia funebre, avviata da fagotti e archi gravi, che poi si espande su tutta l'orchestra, sulla quale si innestano inespressive punteggiature dei legni acuti e poi dell'arpa e dello xilofono. *Storm* (*Presto con fuoco*) riporta infine al primo atto, alla notte tempestosa che separa le prime due scene: in questo rondò, il veemente tema principale prende avvio dal registro grave dell'orchestra, generando un andamento vorticoso, sottolineato dai timpani, che si interrompe solo con l'innesto di una melodia dolce ed espressiva affidata ad archi e corni, subito interrotta da un rapido crescendo conclusivo.

Alla fine degli anni Novanta, la musica di **Wolfgang Rihm** comincia a superare le tradizionali nozioni di architettura musicale, di rimandi motivico-tematici, per cercare una sorta di "rottura di forma", una discontinuità che permetta ai materiali musicali di prendere anche strade inaspettate. Il compositore tedesco si mette in ascolto della "vita istintiva dei suoni", ne asseconda le naturali pulsioni per creare forme spontanee, vegetative, processi vividi, sensuali, dalla fluidità inarrestabile, cerca nella sua musica strumentale qualcosa che descrive con il termine "flusso". Ne è un plastico esempio la serie delle *Verwandlungen* ("Metamorfosi"), iniziata nel 2002 con *Verwandlung 1*, e arrivata a *Verwandlung 6* nel 2014: si tratta di pezzi definiti semplicemente *Musik für Orchester*, basati sul continuo sviluppo di una cellula di partenza, di una *Urpflanze*, una pianta originaria che diventa di volta in volta il nucleo da cui si espandono a raggiera le musiche successive, in un processo rigenerativo sperimentato anche in lavori come *Chiffres* e *Vers une Symphonie fleuve* ("Le *Verwandlungen* tematizzano il principio del continuo modificarsi della forma. Una cosa deriva dall'altra, tutto è transizione, flusso, gioco di energie"). Composta tra il 2007 e il 2008 con dedica alla Staatskapelle di Weimar, revisionata nel 2010 e diretta per la prima volta da Charles Dutoit al Festival di Grafenegg nel 2011, *Verwandlung 3* rielabora quindi materiali tratti da *Verwandlung 1* e *2*, sfoggiando una straordinaria duttilità armonica e una scrittura orchestrale di grande virtuosismo, dove echi di Strauss, Bruckner e Mahler si mescolano e si compenetrano con gesti operistici che richiamano Zemlinsky e Korngold, in un continuo gioco di metamorfosi, dove energia e trasparenza si compenetrano, dove il flusso orchestrale si muove tra la più delicata seduzione timbrica e il gioco sinfonico più muscolare. Le ipertrofiche masse sonore messe in gioco da Rihm si disgregano infatti con estrema facilità, si atomizzano in momenti intimistici, dall'eloquio parlante, in frequenti assoli strumentali (come gli scintillanti passaggi dell'arpa e del vibrafono, gli squarci lirici del violino solo, le cadenze del clarinetto), mostrando il lato fragile, introverso, trepidante di questi materiali musicali.

Tra i suoi allievi alla Hochschule für Musik di Karlsruhe, Rihm ha avuto anche **Rebecca Saunders**, compositrice pure molto attratta dal gioco delle metamorfosi timbriche. La compositrice inglese ama indagare la natura profonda del suono, creando superfici sonore che sembrano respirare, sussurrare, stridere, passare dallo stato solido a quello aeriforme, dall'eruzione al silenzio, cambiare colore e volume. Ne è prova *to an utterance*, concerto per pianoforte e orchestra del 2020, preceduto da uno studio preparatorio per pianoforte solo (intitolato *to an utterance - Study*) ed eseguito per la prima volta al Festival di Lucerna nel settembre del 2021. La parola *utterance* per la compositrice ha due accezioni: significa "qualcosa di pronunciato, una parola parlata, mormorata, rivelata, respirata, una dichiarazione o un suono vocale; l'atto del pronunciare; espressione vocale; il modo e il potere di parlare; una sequenza di discorso composta da una o più parole e preceduta e seguita dal silenzio"; ma ha anche un significato arcaico, letterario: "la fine amara, l'estremo, o l'ultima estremità, sull'orlo di, sul baratro". La Saunders chiama in causa anche Italo Calvino, che nelle sue *Lezioni americane* riflette su come l'uomo sia sempre a caccia di qualcosa di nascosto, di cui segue le tracce, e pone in epigrafe alla partitura questa sua frase: "La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto". C'è dunque qualcosa di rabdomantico in questo strano concerto, dove la parte del pianoforte è concepita come una "voce disincarnata", che si muove con passo malcerto, attraverso variazioni infinite, lancinanti e vacillanti: "Cerca il silenzio finale attraverso il suo stesso eccesso verbale: un soliloquio incessante e compulsivo. Il monologo del pianoforte è catturato in un limbo tra le presenze oscure dell'orchestra. Traccia e cerca, confonde e sfida. Un essere musicale protagonista, sul precipizio del non essere". Intorno al pianoforte, l'orchestra sembra cambiare continuamente colore, attraverso una meticolosa scrittura strumentale, una precisa dislocazione degli strumenti, molteplici tecniche esecutive (richiedendo particolari accordature per i contrabbassi), una grande varietà di percussioni (suonate da almeno quattro percussionisti). Dopo il lungo assolo iniziale del pianoforte, l'orchestra crea continue increspature e fasce di risonanza intorno ai nervosi disegni del solista, con una straordinaria varietà di soluzioni timbriche, alternando episodi veloci "come una furia danzante", ricchi di contrasti dinamici, e altri episodi lenti, dal carattere sospeso (spazioso, espressivo, flessibile), con ampie fasce armoniche, con la trama orchestrale che si raddensa, si sfilaccia, poi si muove come un unico flusso dai colori cangianti, mentre il pianoforte esplora tutta la tastiera, nervosamente, con disegni frammentari, per poi individuare una traccia melodica, e allora prova a muoversi per arcate più ampie, e alla fine sembra trovare la via di un canto segreto, ma solo accennato, sottovoce.

Gianluigi Mattietti

Rebecca Saunders

***to an utterance* (2020)**

per pianoforte e orchestra

utterance / ˈʌt(ə)r(ə)ns/ *n.*

qualcosa di pronunciato, una parola parlata, mormorata, rivelata, respirata, una dichiarazione o un suono vocale; l'atto del pronunciare; espressione vocale; il modo e il potere di parlare; una sequenza di discorso composta da una o più parole e preceduta e seguita dal silenzio;

fr. *outrance*, da *outrer*, portare all'eccesso, esagerare; lat. *ultrā*, oltre.

to an utterance *arcaico*, *letterario*:
la fine amara, l'estremo, o l'ultima estremità: sull'orlo di, sul baratro.

Il pianoforte solo in questo concerto è stato concepito come una voce disincarnata, che cerca la propria storia in variazioni infinite, vacillanti, quasi dolorose e inevitabilmente insostenibili, in una ricerca incerta. Cerca il suo silenzio finale attraverso il suo stesso eccesso verbale: un soliloquio incessante e compulsivo.

Il monologo del pianoforte è catturato in un limbo tra le presenze oscure dell'orchestra. Traccia e cerca, confonde e sfida. Un essere musicale protagonista, sul precipizio del non essere.

"La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto."

Italo Calvino, da "Esattezza", *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio,* Milano 1988

settembre 2020

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

MICHELE GAMBA
Direttore d'orchestra

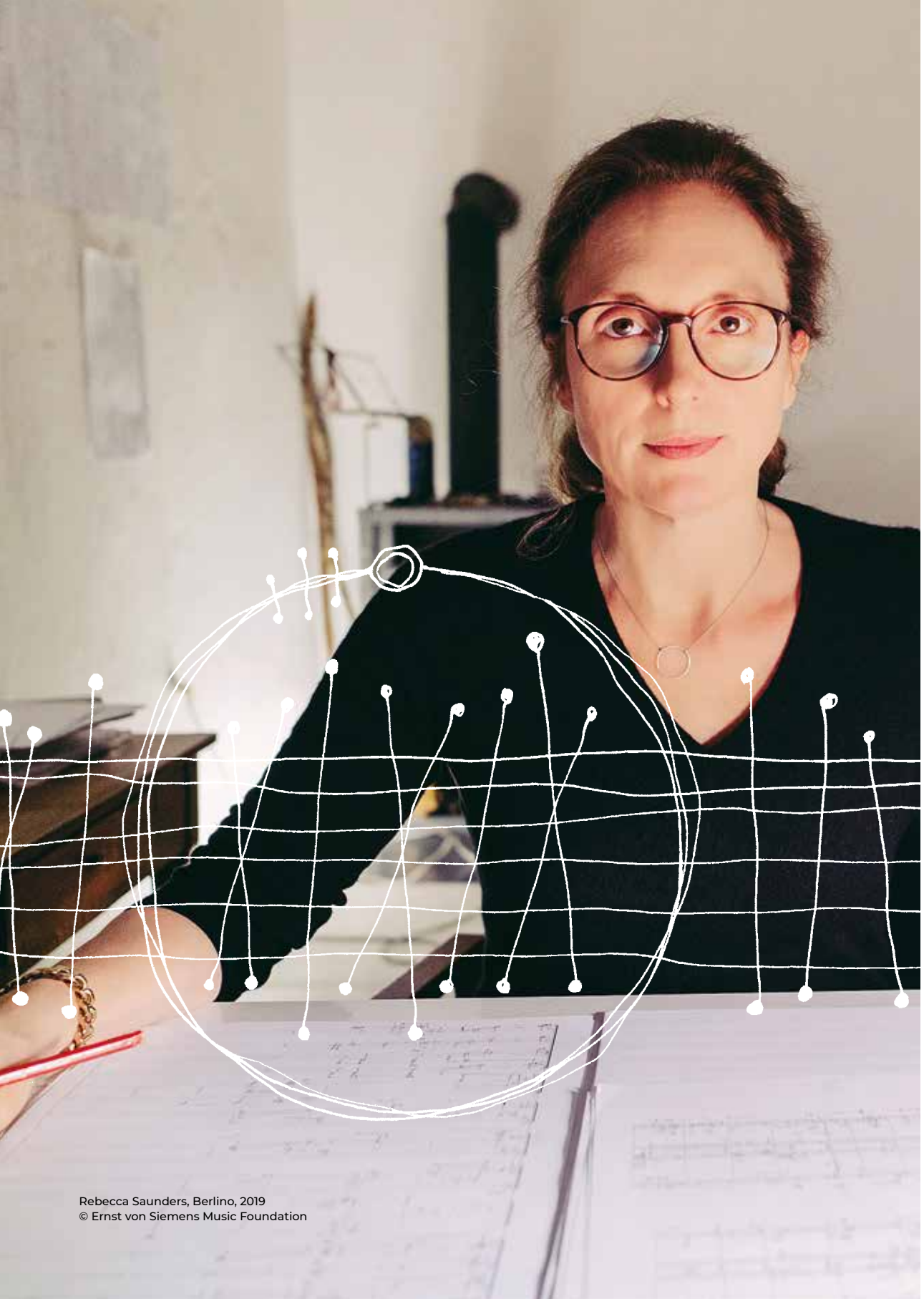
Nato a Milano, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio "Giuseppe Verdi" e si è laureato in filosofia all'Università Statale, si perfezionandosi nel contempo in pianoforte con Maria Tipo alla Scuola di Musica di Fiesole e in accompagnamento vocale e direzione d'orchestra alla Musikhochschule di Vienna, all'Accademia Chigiana di Siena e alla Royal Academy di Londra.
Dopo aver iniziato brillantemente la carriera come pianista solista, ha debuttato come direttore d'orchestra nel 2009 con la London Philharmonic Orchestra. Da allora dirige le più importanti orchestre sinfoniche in un ampio repertorio, con particolare attenzione al Novecento storico e all'ambito contemporaneo. I suoi impegni più recenti lo hanno visto sul podio dell'ORF Radio-Symphonieorchester Wien, della Tokyo Symphony Orchestra, del Maggio Musicale Fiorentino, dell'Orchestra Verdi di Milano e della Staatskapelle Dresden.
Nel 2012 inizia la sua collaborazione con la Royal Opera House Covent Garden, dapprima come Direttore d'orchestra e coach per il "Jette Parker Young Artists Programme" e poi, nella stagione 2014-2015, come Jette Parker Associate Conductor. e assistente di Antonio Pappano. Al Covent Garden ha diretto *Bastien und Bastienne*, *Folk Songs* di Berio, *Evgenij Onegin*, *Così fan tutte* e *Les pêcheurs de perles*.
Nel 2015 è stato invitato da Daniel Barenboim in qualità di Kapellmeister alla Staatsoper di Berlino, dove ha diretto *Le nozze di Figaro* per la regia di Jürgen Flimm ed è stato assistente per *Juliette* di Martinū, *Die Meistersinger von Nürnberg* e la *Tetralogia* di Wagner.
Nel 2016 ha debuttato al Teatro alla Scala con *I due Foscari*. Da allora è invitato regolarmente a dirigere al Piermarini, dove ha partecipato alla serata inaugurale della Stagione 2020-2021 ... *a riveder le stelle* e dirigerà un concerto e tre produzioni nella prossima stagione, tra cui *Madina*, prima assoluta di Fabio Vacchi, e il nuovo attesissimo *Rigoletto* con la regia di Mario Martone.

NICOLAS HODGES
Pianista

Nato a Londra e residente in Germania, dove insegna alla Musikhochschule di Stoccarda, padroneggia un ampio repertorio in continua crescita che spazia da Beethoven, Brahms, e Schubert a Debussy, Berg e Stravinskij. Nel corso degli ultimi due decenni si è affermato come una delle figure di spicco della musica contemporanea mondiale e ha stretti rapporti con molti dei compositori e dei direttori più stimati di oggi. Molti dei più importanti autori contemporanei – tra cui Thomas Adès, Gerald Barry, Elliott Carter, James Clarke, Hugues Dufourt, Pascal Dusapin, Beat Furrer, Simon Steen-Andersen, Wolfgang Rihm – gli hanno dedicato opere. Ha un rapporto particolarmente stretto con Sir Harrison Birtwistle, le cui *Variations from the Golden Mountains* ha eseguito in prima assoluta alla Wigmore Hall di Londra.
Come solista, ha suonato con le orchestre più prestigiose, quali la Boston Symphony, i Berliner Philharmoniker, la BBC Symphony, la City of Birmingham Symphony Orchestra, la London Philharmonic, la Los Angeles Philharmonic, la Melbourne Symphony, l'Orchestra del Metropolitan, la New York Philharmonic, la Philharmonia Orchestra, la San Francisco Symphony, la Sydney Symphony, la Tokyo Philharmonic, la Tonhalle Orchestra Zurich e la WDR Sinfonieorchester di Colonia, sotto la guida di direttori del calibro di Thomas Adès, Daniel Barenboim, George Benjamin, Martyn Brabbins, Sylvain Cambreling, Edward Gardner, Susanna Mälkki, Cornelius Meister e François-Xavier Roth.
Si esibisce regolarmente anche in recital in sedi come la Carnegie Hall, la Wigmore Hall, il Barbican e il Konzerthaus di Vienna, nei Festival di Lucerna, Berlino, Helsinki, Salisburgo e ai BBC Proms, e collabora ampiamente con artisti come il Quartetto Arditti, Adrian Brendel, Colin Currie. Dal 2013 fa parte del Trio Accanto.
La sua variegata discografia comprende, tra l'altro, il concerto per pianoforte *In Seven Days* di Thomas Adès con la London Sinfonietta diretta dall'autore, il concerto *À Quia* di Pascal Dusapin e l'integrale delle opere pianistiche di Sciarrino. Ha inciso quattro dischi da solista con opere di Walter Zimmermann, Brice Pauset, Rolf Riehm e Harrison Birtwistle; quest'ultimo album, *A Bag of Bagatelles*, abbina il compositore inglese a Beethoven e comprende la prima registrazione di *Gigue Machine*.

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO GIUSEPPE VERDI (*la*Verdi)

L'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, fondata nel 1993 da Vladimir Delman e Luigi Corbani, è oggi protagonista indiscussa del panorama culturale italiano e non solo, come testimoniano un Grammy Award, numerose tournée internazionali e i due concerti eseguiti in Vaticano davanti a papa Benedetto XVI. Per Expo Milano 2015 *la*Verdi ha organizzato una stagione speciale di sedici mesi ininterrotti da settembre 2014 a dicembre 2015, con numerosi eventi straordinari. Nel gennaio 2018 l'Orchestra si è esibita al KKL di Lucerna, e nuovamente nel gennaio 2020.
Negli anni, l'Orchestra è stata affiancata da altre formazioni: il Coro sinfonico di Milano Giuseppe Verdi, l'Ensemble laBarocca diretto da Ruben Jais, il Coro di Voci Bianche diretto da Maria Teresa Tramontin, l'Orchestra amatoriale "*la*Verdi per tutti" e l'Orchestra Sinfonica Junior, composta da ragazzi sotto i 18 anni. Sul podio dell'Orchestra, dal 1999 a oggi, si sono susseguiti tre Direttori musicali di grande prestigio: Riccardo Chailly (1999-2005), Zhang Xian (2009-2016), primo direttore donna ad assumere un tale incarico in Italia, e dal gennaio 2018 Claus Peter Flor (attualmente in carica).
La Stagione 2018-19 ha visto *la*Verdi festeggiare numerosi anniversari: i venticinque anni di fondazione dell'Orchestra, i vent'anni del Coro Sinfonico, i dieci anni dell'Orchestra Sinfonica Junior e dell'Ensemble laBarocca. Nella stagione 2019-2020 ha festeggiato i vent'anni dell'Auditorium di Milano Fondazione Cariplo, che per le sue caratteristiche estetiche, tecnologiche e acustiche è considerato una della migliori sale da concerto italiane.
Attualmente *la*Verdi è una delle più rilevanti realtà sinfoniche nazionali e internazionali, in grado di affrontare un repertorio che spazia da Bach alla musica del Novecento. Sono stati raggiunti in pieno anche gli obiettivi dei suoi fondatori: ampliare il pubblico, proponendo 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; creare opportunità di lavoro per giovani musicisti di talento – perché la musica è di tutti ed è per tutti.



Rebecca Saunders, Berlino, 2019
© Ernst von Siemens Music Foundation

PICCOLO TEATRO STUDIO MELATO 23

LUNEDÌ 22 NOVEMBRE 2021
ORE 20

Trio Accanto
Marcus Weiss sassofono
Nicolas Hodges pianoforte
Christian Dierstein percussioni

Rebecca Saunders (1967)
That time (2019, rev. 2021, 21')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Co-commissione Radio France, Lucerne Festival, Südwestrundfunk, Milano Musica
Prima esecuzione in Italia

Misato Mochizuki (1969)
Satellites (2019-20, 14')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

Evan Johnson (1980)
Plan and section of the same reservoir (2018, 15')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

Georg Friedrich Haas (1953)
Blumenwiese 1-3 (2017-18, 30')
per sassofono, pianoforte e percussioni
Prima esecuzione in Italia

Concerto trasmesso in differita radiofonica da Rai Radio3

in collaborazione con
Piccolo Teatro di Milano

Saunders, Mochizuki, Johnson, Haas

Dal 1994, anno della sua fondazione, il trio Accanto esplora un universo sonoro insolito nella musica contemporanea, mescolando tre strumenti molto diversi tra loro, sassofono, pianoforte e percussioni, commissionando nuovi pezzi (se ne contano, a oggi, quasi un centinaio), che formano via via un repertorio originale, e stimolando la ricerca di nuove possibili interazioni tra questi strumenti. **Rebecca Saunders** ha approcciato questo organico con la sua naturale propensione alla sperimentazione e con il suo gusto da alchimista dei suoni, capace di focalizzare l'orecchio su minuscole gradazioni timbriche. In *That Time* si è ispirata all'omonimo dramma di Beckett (un autore il cui universo poetico si infiltra spesso nella musica della compositrice), dove il ruolo centrale è quello non di un attore, ma di un ascoltatore, e dove tre voci intorno a lui (le voci della maturità, della giovinezza e della vecchiaia) rievocano episodi della sua vita: "Nessun rumore, soltanto il vecchio respiro e i fogli voltati", recita l'ultima frase del dramma, riportata in epigrafe nella partitura, "e poi di colpo questa polvere il posto di colpo tutto pieno di polvere quando apristi gli occhi dal pavimento al soffitto niente solo polvere e non un rumore solo cos'è che disse andato e venuto fu questo che disse o qualcosa così venuto e andato venuto e andato nessuno venuto e andato in un momento andato in un momento". Composto nel 2019, dopo la prima a Parigi nel gennaio del 2020, *That Time* è stato rielaborato e sviluppato in una nuova versione.

La scrittura, meticolosa come sempre e calibrata su ogni singolo strumento, è capace di plasmare il materiale sonoro come argilla, fondendo i tre universi timbrici in traiettorie molto nitide, articolando sussulti e rilassamenti, giocando sul suono e sui suoi riverberi. È un lavoro ricco di sfumature, che procede flessuosamente, ma mantenendo sempre alta la tensione, sfruttando il massimo contrasto tra gli attacchi in *fortissimo* e le risonanze espressive, giocando su suoni instabili, che contengono varie gradazioni di rumore, su figurazioni ripetute, che sembrano frammenti di un carillon, creando trame bisbiglianti nel sax, mescolando nel pianoforte suoni risonanti e smorzati in un'unica omogenea immagine sonora. Sia nel pianissimo sia negli agglomerati più densi e dissonanti, la Saunders mira sempre a evidenziare linee melodiche, come un canto segreto, marcando ad esempio dei suoni nei *clusters* del pianoforte o nei multifonici del sax baritono (dove usa le diteggiature sperimentate da Marcus Weiss e Giorgio Netti). La ricchezza timbrica è garantita anche dal ricco set di percussioni, che comprende, tra l'altro, furin giapponesi, piatti cinesi, campane birmane, barre di alluminio e anche un nicophone, metallofono di nuova concezione creato da Domenico Melchiorre e fatto di varie lamelle che producono un enorme spettro armonico, con una moltitudine di frequenze sovrapposte, come un suono filtrato elettronicamente.

In *Satellites* di **Misato Mochizuki** i tre strumenti sono invece trattati come entità indipendenti, come corpi celesti vaganti nello spazio sonoro, ma con un'influenza reciproca, fatta di attrazioni e repulsioni successive, che crea, in alcuni momenti, sovrapposizioni simili al fenomeno dell'eclissi. In questo pezzo, composto tra il 2019 e il 2020 ed eseguito per la prima volta nel febbraio del 2020 alla Philharmonie di Lussemburgo, il tentativo è stato dunque quello di trovare una forma di equilibrio tra questi strumenti, la cui natura produce suoni di morfologie diverse. L'autonomia dei tre strumenti è tale che non c'è nemmeno una partitura, ma solo le parti staccate, con dieci sezioni, una serie di ripetizioni prestabilite e l'indicazione degli innesti della percussione e del sax sulla linea guida del pianoforte. La parte pianistica disegna una *texture* di suoni temperati, su una vasta gamma polifonica, con figure rapide (*leggero*, *fluidamente*) e gruppi ritmici irregolari che si alternano tra le due mani, quasi sempre senza pedale, creando una trama continua ma instabile, che gradualmente scende verso il registro grave e si spegne in un cupo mormorio. Poi una lunga fascia armonica, sostenuta dal pedale di risonanza, precede la sezione finale, dove il pianista interviene sulle corde del pianoforte sfregandole con pezzi di gomma (ottenuti da una camera d'aria di bicicletta). Il percussionista esegue un lungo episodio, ritmicamente incalzante, affidato alle conga (suonate con le dita) che poi lasciano il posto al solo tom, ma arricchito da crotali e barre metalliche poste sopra la sua membrana. Il sax alterna suoni trattenuti, soffiati, microtonali, con una parte molto libera per durate, ritmo e articolazione, basata su poche figure (che si ripetono secondo uno schema combinatorio) fatte di lunghi suoni tenuti con glissati, trilli o portamenti, introdotti o conclusi da acciaccature o rapide scale ascendenti; solo nella parte finale introduce dei multifonici, punteggiati da brevi sequenze di colpi di chiave.

Una dimensione impalpabile, fatta di residui di suono, domina invece in *Plan and section of the same reservoir* di **Evan Johnson**, anch'esso tenuto a battesimo alla Philharmonie di Lussemburgo nel 2020. In questo pezzo, il compositore americano crea una sorta di reticolato canonico sul quale si distendono "superfici filtranti: alcune generali (atmosferiche, costanti), altre di varia soggettività, fisicità; modi di retorica: respiri, raschiamenti, fischi. Piano e sezione: cioè una superficie pallida, incolore, vacillante, incespicante, vista dall'alto, o forse di lato". Tutto il pezzo si basa dunque su questo gioco di piani e sezioni e si snoda in un *pianissimo*, con una scrittura strumentale ricca di ornamenti ma afasica, volutamente "ineloquente": come uno slancio, un'articolazione che si sviluppa nel tempo, ma quasi senza suono. Fedele alla sua poetica, Johnson chiede agli esecutori di non "proiettare" il loro suono verso l'esterno, perché tutto deve essere come mormorato, privo di chiarezza, come un linguaggio privato.

> Non credo davvero che la mia musica abbia molto a che fare con il mondo che ci circonda a livello sonoro. È musica sugli strumenti, sulla performance, sul pensiero formale e costruttivo, spesso sulla musica storica, e in un certo senso sul rituale del concerto, ma questo è tutto [...]. Il mio mezzo non è il suono, è la notazione. Cerco di usare quel mezzo al limite delle sue capacità, non solo per rappresentare il suono o le azioni sonore, ma come un codice semi-opaco che genera situazioni in cui gli esecutori devono abitare e navigare.

Non devono preoccuparsi di essere ascoltati dal pubblico, ma di mettere in vibrazione l'aria intorno a loro: "Lo spazio del lavoro, in altre parole, è l'aria direttamente davanti ai corpi degli esecutori, lo spazio che essi condividono: non è lo spazio del pubblico". In particolare, la parte delle percussioni è concepita come un rituale intimo, carico di dolore, "vulnerabile ma quasi interamente nascosto, quasi inudibile", soprattutto quando emerge nella seconda parte. Anche il percussionista deve agire su alcuni oggetti posti su un tavolo, come un altare: si tratta di diversi tipi di carta vetrata (capaci di produrre altezze diverse allo sfregamento), di una coppia di sassolini da percuotere tra loro (con un click relativamente acuto), di due crotali e di due barre di alluminio filettate. A questa "liturgia" delle percussioni rispondono gli altri strumenti, che tentano di emularne le caratteristiche: il sax con diteggiature complesse ma senza suono, con il rumore delle chiavi, con effetti soffiati dalle altezze indistinguibili, con un debole canticchiare dentro lo strumento; il pianista con gesti sulla tastiera che creano l'effetto di una insicurezza tecnica, di uno scollamento rispetto al suono, con suoni denaturati, non focalizzati, da eseguire spesso "pigramente", con azioni marginali volte a produrre piccoli rumori, compresi respiri e fischi, materiali appena udibili ma "interiori, intimi, assolutamente non teatralizzati o comunicati".

All'opposto di questo lavoro di Evan Johnson, *Blumenwiese 1-3* ("Prato fiorito") di **Georg Friedrich Haas** è un trio dal carattere estroverso, narrativo, molto sviluppato, dalla concezione quasi orchestrale. Scritto tra il 2017 e il 2018 ed eseguito per la prima volta ai Wittener Tage für neue Kammermusik nel 2018, questo pezzo si ispira a un classico della letteratura per bambini, *Das kleine Ich-bin-Ich*. In questo libro di Mira Lobe, pubblicato nel 1972 con le illustrazioni di Susi Weigel (libro di grande successo, che è stato tradotto in numerose lingue e ha venduto più di un milione di copie), il protagonista è Io-sono-me, un animaletto piccolo, indefinibile, colorato, che attraversa un prato fiorito alla ricerca della sua identità: la rana vorrebbe sapere che tipo di animale è, lui lo chiede agli altri animali, ma nessuno ha una risposta, perché non esiste un animale simile. E a quel punto ha l'illuminazione: "comunque sono sicuro di esistere: io-sono-me". Attratto da questo libro, che ha quasi cinquant'anni ma appare sorprendentemente attuale per la sua pedagogia dell'inclusione, e ammirato dal virtuosismo linguistico della scrittura e delle rime, Haas ha deciso di trarne una vasta composizione, *Blumenwiese*, concepita come una raccolta, che andrà ampliandosi in futuro e in cui ogni pezzo è costruito combinando insieme linee solistiche. Si forma così un percorso lungo e articolato, dal carattere quasi narrativo, formalmente molto libero, come un poema sinfonico. Tutto prende le mosse da una morbida trama di scale ascendenti intrecciate da sax contralto, marimba e pianoforte, che si muovono a ondate, spaziando tra i registri e poi fissandosi su lunghi trilli, in una trama avvolgente e percettivamente instabile, che però coglie la dimensione magica di una fiaba per bambini. Questo flusso sonoro viene progressivamente interrotto dall'innesto di violenti *clusters* del pianoforte e multifonici del sax, che sembrano le domande della rana e che via via modificano completamente la texture strumentale: le linee delle scale cambiano sagoma e il morbido ondeggiamento si frantuma, si aggiungono alla marimba suoni di piatti, campane e altri metallofoni, e il discorso si fa drammatico, alternando zone rarefatte e episodi dal carattere violento, molto fisico, con il sax che emerge con una propria personalità, con impennate improvvise o disegnando ampie linee dalle sonorità stridenti.

Gianluigi Mattietti

Misato Mochizuki

Satellites

La scrittura di un'opera per sassofono, pianoforte e percussioni non è priva di difficoltà, trattandosi di una compagine strumentale per la quale non è facile trovare un equilibrio. Questi tre strumenti, infatti, producono suoni morfologicamente differenti per natura: suoni tenuti, soffiati, glissati e microtonali per il sassofono; suoni polifonici su un'ampia estensione e temperati (in semitoni) per il pianoforte; suoni senza un'altezza precisa in molti materiali diversi per le percussioni.
Pertanto ho pensato ai tre strumenti come a entità indipendenti che non si incontrano tra loro, ma che, come le stelle, vanno a costituire un equilibrio fatto di attrazione e successiva repulsione. Le tre voci seguono ciascuna il proprio percorso, hanno una loro indipendenza e, in certi momenti strutturali del brano, si influenzano reciprocamente, un po' come nel fenomeno dell'eclisse. Non è forse da un simile equilibrio che nasce il rispetto per le differenze?

Evan Johnson

Plan and section of the same reservoir

Diversi canoni, come al solito; diversi veli trasparenti stesi sopra di essi, alcuni generali (atmosferici, costanti), altri di varia soggettività, fisicità, modi di retorica: balbettii, respiri, raschiamenti, fischi. "Piano e sezione": cioè una superficie pallida, incolore, vacillante, incespicante, vista dall'alto, o forse di lato.

Georg Friedrich Haas

Blumenwiese 1-3

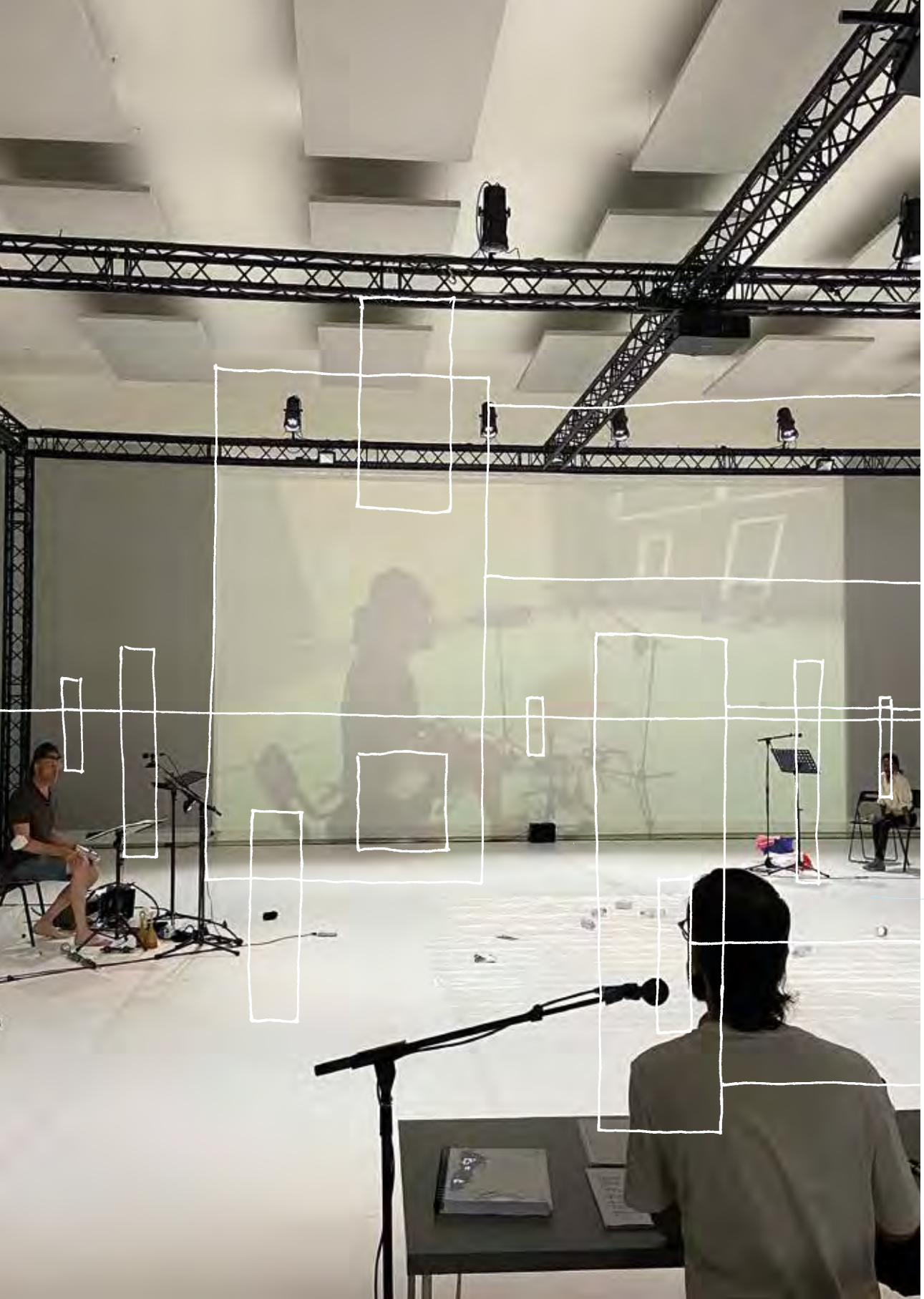
Il libro per bambini di Mira Lobe *Das kleine Ich-bin-Ich* è alta letteratura. In questo testo, il trattamento del ritmo, il modo di giocare con le rime e le rime interne da parte dell'autrice costituiscono una prova di autentico virtuosismo linguistico. La storia comincia nel "variopinto prato fiorito", dove al piccolo Io-Sono-Me viene chiesto: "Chi sei?"
Il mio "Prato fiorito" (*Blumenwiese*) è una raccolta – ancora in corso di ampliamento – di brani tra loro interconnessi, in cui linee solistiche virtuosistiche si affiancano l'una all'altra, oppure rimangono da sole.
Blumenwiese 1-3 è stato composto per il Trio Accanto. L'idillio non rimane indisturbato. Ogni tanto una rana fa una domanda – sempre che si sia disposti ad ascoltarla.

(Traduzioni di Arianna Ghilardotti)

TRIO ACCANTO

Il Trio Accanto si è formato nel 1994 ed è composto da Marcus Weiss (sassofono), Nicolas Hodges (pianoforte) e Christian Dierstein (percussioni). Questo gruppo di tre solisti di fama internazionale legati da un approccio unico alla musica da camera è stato elogiato a livello mondiale per le sue interpretazioni. La formazione sassofono-pianoforte-percussioni è comune nel jazz, ma era una rarità nella musica classica fino a quando il Trio Accanto non ha cambiato le cose, stimolando quasi un centinaio di compositori a scrivere nuove opere nel corso degli anni. Figure importanti come Mark Andre, Georges Aperghis, Aldo Clementi, Michael Finnissy, Vinko Globokar, Georg Friedrich Haas, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Brice Pauset, Rolf Riehm, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Martin Smolka, Christian Wolff e Walter Zimmermann hanno contribuito al repertorio del trio, insieme a numerosi compositori più giovani provenienti da tutto il mondo. Un rigoroso e sempre più ampio programma di commissioni è in continuo divenire, con opere di Eivind Buene, Beat Furrer, Evan Johnson, Misato Mochizuki e Rebecca Saunders.
Il Trio Accanto si è esibito ai Festival di Donaueschingen, Witten, Darmstadt, Hannover, Colonia, Monaco, Friburgo, Huddersfield, Basilea e Saarbrücken, nonché all'Eclat Festival di Stoccarda, alla Biennale di Monaco, a MaerzMusik a Berlino, al Festival di Salisburgo, a Wien Modern, ai Tage für Neue Musik di Zurigo e poi ancora a Madrid, Siviglia, Chicago, Viitasaari (Finlandia) e al Takefu International Music Festival in Giappone. Il Trio vanta un'ampia discografia, che comprende, tra le uscite più recenti, il CD *Funambules*, con brani di Georges Aperghis, Rolf Riehm, Johannes Schöllhorn e Stefan Prins, e *Songs and Poems*, con brani di Aldo Clementi, Andreas Dohnen, Wolfgang Rihm, Hans Thomalla e Walter Zimmermann. Il loro ultimo album, *Other Stories*, con musiche di Michael Finnissy, Yu Kuwabara, Helmut Lachenmann, Martin Schüttler e Martin Smolka, è uscito nella primavera del 2020.

Trio Accanto



PIRELLI HANGARBICOCCA 24-25

GIOVEDÌ 25 e VENERDÌ 26 NOVEMBRE 2021
ORE 20

FluXko. An Encounter with Water

Luciana Galliano concept di progetto
Davide Quadrio curatore
Alessandro Sciarroni regia
Andrea Anastasio scenografia e costumi
Arnaud Arbet direttore
Kai Wessel controtenore
Miljenko Turk baritono

Ensemble "G. Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala
Elena Casoli chitarra
Yuka Ohta percussioni

Kyoko Nojima assistente musicale e alle prove
Arthub produttore
Ramdom coordinamento
Chiara Bersani, Rossella Biscotti, Silvia Calderoni, Ilenia Caleo, Silvia Gribaudi, Muna Mussie, Anna Raimondo performance

FluXko è un progetto di Alessandro Sciarroni curato da Davide Quadrio e prodotto da Arthub (Shanghai) in collaborazione con MAN_Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (Nuoro), Fondazione Pirelli HangarBicocca (Milano), Ramdom (Puglia); Gaswork & Triangle Network (Londra); n+n Corsino – Scene 44 (Marsiglia); Ming Contemporary Art Museum (Shanghai), Milano Musica e Casa degli Artisti (Milano), nell'ambito delle attività del Centro di Residenza della Lombardia – IntercettAzioni.
FluXko è vincitore dell'Italian Council (9ª Edizione 2020), programma di promozione di arte contemporanea italiana nel mondo della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura.

Diversi anni fa l'allora direttore del Salone del Libro di Torino mi chiese di pensare a un evento sul tema dell'acqua; io cominciai a ragionarci, ma non se ne fece nulla. Un paio di anni fa ho concluso e pubblicato una ricerca sugli artisti giapponesi che parteciparono al movimento Fluxus fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta (*Japan Fluxus*, Lexington 2019), e la mia conclusione fu che senza di loro molto probabilmente non ci sarebbe stato alcun Fluxus.

Nel corso dell'indagine mi colpirono soprattutto alcune belle performance "d'acqua" della poetica Shiomi Mieko, della radicale Ono Yōko, del grande Nam June Paik, in cui la viva presenza dell'acqua, del *fluxus*, rappresenta la vita, la purezza, la poesia. Così, parlandone con Davide Quadrio, è nata l'idea di crearne dei *re-enactments*, e ho ricominciato a pensare all'acqua.

Nell'evento *Flu7ko* lo speciale approccio all'acqua dovuto ad artisti Fluxus non occidentali, protagonisti del primo movimento artistico davvero globale della storia con il loro deciso credo anticapitalista e la loro anima nomade e transnazionale, si coniuga con l'opera da camera *Mare Nostrum. Scoperta, liberazione e conversione del Mar Mediterraneo da parte di una tribù amazzonica* (1973-75) di **Mauricio Kagel**, un'opera caustica, vivacissima, musicalmente preziosa, che vidi alla – credo – unica rappresentazione italiana, nel 2005, con la regia dello stesso Kagel. In quest'opera il compositore, autore anche del libretto, ripensa sarcasticamente, forse con lo sguardo di un esule (Kagel lasciò l'Argentina nel 1957), appunto il *Mare Nostrum*. Non era ancora in corso la strage dei migranti nel Mediterraneo, ma gli erano chiare le traversate dei coloni e le odissee dei colonizzati, l'assoluta relatività di ogni valore e concetto e insieme i rapporti di forza, curiosità e sopraffazione che improntano il rapporto con l'Altro; e gli era sicuramente chiaro il sinistro inquinamento e degrado di quello che un tempo era stato un impressionante bacino di cultura. Approdati in Portogallo, attraverso Spagna, Francia, Roma, Grecia e Turchia, i colonizzatori si spingono sino in Terra Santa e Maghreb; le diverse stazioni sono identificate da raffinati rimandi musicali e da un linguaggio impoverito e fantasioso: Kagel, scrivendo il libretto, mette intenzionalmente a punto una parlata da lavoratore migrante, i cui giochi di parole strappano un sorriso amaro. In un crescendo di violenza e progressivo inquinamento si svolge la "scoperta, liberazione e conversione", che in realtà è conquista, sopraffazione e rapina, ove la "conversione" ("davamo loro cultura") produce una nuova casta di complici del potere ("loro frangono di continuo nostra legge"). E alla conquista e colonizzazione segue necessariamente sgretolamento sociale, impoverimento, bisogno, e dunque inizia un percorso inverso: i colonizzati, ormai non più lieti e sazi ("ci avevano abbastanza a mangiare"), si muovono verso i luoghi dove ciò che è stato loro sottratto ("Quando tagliavamo via teste di qualche nativo... scoprivamo il resto di quei selvaggi pronto e desideroso di mostrarci i loro tesori sepolti") diventa abbondanza e "progresso". Se dunque nelle performance degli artisti Fluxus l'acqua è luogo di vita, di rigenerazione, di miti, quella del *Mare Nostrum* è piuttosto sotto i nostri occhi minacciosa e mortale per le tante persone che cercano di attraversarla. L'acqua, che innerva la vita, oggetto di guerre feroci anche se poco visibili, diventa epitome sotto forma di mare dell'epocale fenomeno delle migrazioni, di persone la cui vita è stata sfigurata e distrutta dalle maree del capitalismo occidentale (guerre, desertificazione, controllo estero del mercato) e che cercano a caro prezzo la salvezza attraverso l'acqua, trovando spesso una morte orribile.

Mauricio Kagel (Buenos Aires 1931 - Colonia 2008) arrivò a Colonia nel 1957 e iniziò subito a frequentare lo Studio für Elektronische Musik della WDR (il primo, dove lavorava Karlheinz Stockhausen); si era forse all'apogeo dello strutturalismo seriale, incrinato l'anno dopo dall'epocale conferenza di John Cage ai Darmstädter Ferienkurse, ma Kagel – pur compositore fortemente orientato a un'organizzazione stringente dei materiali – non si allineò ad alcun dogmatismo, continuando a coltivare un proprio pensiero e producendo un primo capolavoro, *Anagrama* (1958) per quattro voci, coro parlante e orchestra da camera, in cui rende palese, in un raffinato confronto con l'avanguardia europea, l'insegnamento avuto da Borges su come un processo di sistematica permutazione dei materiali possa risultare in una totale opacità del sistema. Negli anni seguenti Kagel mette a punto la propria concezione e prassi di teatro strumentale, di cui alcuni caposaldi – lo stretto contatto col pubblico, il rifiuto della specializzazione, la responsabilità del compositore/artista, la rappresentazione della musica con oggetti anche non sonori in scena e dunque un aspetto teatrale che non interferisce con il testo musicale – lo avvicinano più di quanto lo stesso Kagel non potesse sospettare all'estetica degli artisti/musicisti Fluxus, anche se nel suo caso il testo musicale è autonomamente di grande bellezza e profonda sapienza. Nella più rigorosa organizzazione Kagel destruttura gli aspetti insensati della musica e del mondo, in una provocazione "spaventosamente e allegramente significativa" (Mario Bortolotto, 1964); nel seriosissimo mondo della Nuova Musica l'argentino Kagel irruppe con una vena ironica, piena di humour. Kagel, che affermava "mi sento bene quando mi manca la terra sotto i piedi" (la migliore definizione di avanguardia), propone all'ascoltatore una musica che mette "in dubbio i suoi riti privati e i suoi criteri valutativi [...] grazie ai suoni e al modo in cui essi si combinano", aggiungendo che "il nostro faticoso lavoro [di compositori ... deve] raggiungere gli ascoltatori, stimolarli, stupirli, annoiarli, coinvolgerli" (2000). È uno scopo che non manca mai di realizzare, che sia nell'originalità e teatralità dell'organico di *Sonant* (1961), nell'indagare ironicamente l'aura beethoveniana in *Ludwig van* (1969 e 1970) o nell'esotismo di *Exotica* (1972), o ancora che destrutturi la ritualità del concerto in *Match* (1964) o il concetto di identità nazionale in *Aus Deutschland* (1981).

All'interno di *Flu7ko*, l'attualizzazione dell'opera di Kagel è ampliata prismaticamente dalla presenza di Muna Mussie che interpreta parti della narrazione, in partitura affidata al baritono. In scena la sua fisicità contribuisce ad ampliare le contraddizioni e le asimmetriche rivalità dei due personaggi, controtenore e baritono, che corrispondono non matematicamente né meccanicamente a colonizzato e colonizzatore.

L'opera è ulteriormente innervata dalle performance: Rossella Biscotti e Silvia Gribaudi rielaborano il radicale lavoro di Ono Yōko *Water Piece* (per l'*Artist's Book* 1964 di George Brecht), che recita semplicemente "Water", ma risalendo a un lavoro di Ono

del 1961, *Waterdrop Painting*: “Let water drop. / Place a stone under it. / The painting ends when a hole is drilled in the stone with the drops. / You may change the frequency of the waterdrop to your taste, / you may use beer, wine, ink, blood, etc. / instead of water. / You may use a typewriter, shoes, dress, etc. / instead of stone” (Lascia cadere l’acqua. / Metti una pietra sotto di essa. / Il dipinto finisce quando viene praticato un foro nella pietra dalle gocce. / Puoi cambiare la frequenza della goccia d’acqua a tuo piacimento, / puoi usare birra, vino, inchiostro, sangue, ecc. / invece dell’acqua. / Puoi usare una macchina da scrivere, le scarpe, il vestito, ecc. / invece della pietra). Il lavoro fu ripreso in una pubblicità giapponese della Olivetti (1969), dove una macchina da scrivere modello Valentine era posta sotto un getto d’acqua. Biscotti sceglie di invertirne il corso “agendo” gli oggetti nell’acqua drammaticamente connotata del *Mare Nostrum*, mentre Gribaudi “agisce” l’acqua direttamente con il corpo, con un sorriso.
Silvia Calderoni e Ilenia Caleo rielaborano la grandiosa performance che Nam June Paik diede ai Fluxus-Internationale Festspiele Neuester Musik a Wiesbaden nel settembre 1962 (poi ripresa a Tokyo nel 1964), della *Composition 1960 #10 (to Bob Morris)* di La Monte Young: “Draw a straight line and follow it” (Traccia una linea retta e seguila), poi ribattezzata *Zen for Head*. Paik immerse i capelli in un secchio di inchiostro di china e procedette a tracciare una linea, spostandosi carponi lungo un largo foglio di carta sul pavimento.
Anna Raimondo ripensa la epocale performance di *Water Music* di Shiomi Mieko al Perpetual Fluxus Festival a New York nell’ottobre 1964 – “1. Give the water still form. 2. Let the water lose its still form” (1. Dai all’acqua una forma. 2. Fai che l’acqua perda la sua forma) – ma ai semplici e poetici gesti di Shiomi sostituisce una “forma dell’acqua” fatta di sogni, di oggetti che li narrano con la voce di uno psichiatra e di una veggente napoletana. Da parte sua, Chiara Bersani ne ripropone – con l’intensità della sua presenza scenica – la mitica versione della Tokyo Flux Week, del settembre 1965, in cui l’interprete spalma della colla diluita su un disco in modo che la puntina scivoli e si senta solo rumore. Poi, con un contagocce, sgocciola dell’acqua sul disco e man mano che la colla si scioglie fa riemergere la musica, fino a quando l’intero brano musicale prende vita.

Negli anni Sessanta, Fluxus si materializza in Germania (nel 1962 a Wiesbaden, poi a Colonia, ecc.); Kagel viene contattato ma declina gli inviti. Disse poi: “Preferivo concentrarmi sullo sviluppo di un mio percorso personale [...]. Fluxus non proponeva niente che fosse degno di nota in campo musicale”. È evidente che l’incredibile e coltissimo magistero compositivo di Kagel non è paragonabile ai *piece, composition, music* degli artisti Fluxus; gli sfuggì però il profondo significato insito nel chiamare “musica” dei gesti poetici apparentemente privi di senso. Gli artisti Fluxus operano ribadendo la cornice concettuale della musica, secondo cui è musica ogni suono (o silenzio) condiviso da un interprete e dal suo pubblico, ed è solo questa condizione vissuta a far nascere la musica e l’esperienza estetica: credo che lo stesso Kagel avrebbe sottoscritto questa prospettiva. Infatti, sia gli artisti Fluxus sia Kagel pensano la musica come scorrere di un tempo carico di significato, come esperienza reale e condivisa in cui si concretizzano domande chiave sulle relazioni, il presente, le scelte del genere umano, sia per gli interpreti sia per il pubblico, insieme. Per questo in *Fluxko* il pubblico è chiamato a essere parte, consapevolmente.

Luciana Galliano

Mauricio Kagel
MARE NOSTRUM
1973/75

traduzione inglese
di John Patrick Thomas
Versione approvata dal compositore
(per l’allestimento di Londra
settembre 1983)

Prologue

Baritone
Excuse, O public *(pronounce: pubic+public).*
We mate many mistates of speeching.
We are survivors what was lovingly stuck together, the remainderds.
We come here with tales off our great family.
We tell you trables we did, the ups and downs.
When we was young at the Amazon, our Old Ones scented us to this your “Mare Nostrum” to colonate natives. Hear what happens this our true story of uncovering “Vostrem Marem” as your god wanted it done...

Countertenor
... and did it.
Ua ua ua ua ua
(extremely guttural, like a seagull)

B
On second day of night before in October, we did see land again for first time in more than three full moons. Boats filled with Wild Whites appro...

CT
(whistle, a slow descending glissando)

B
(whistle, a slow descending glissando imitating CT, then going immediately on with the speech)
... approached us on to our left.

CT
(with both hands cupped around mouth, sweetly calls)
He! Hei! Hei! Hei! E, o.

B
But they no come near.
The winds was up against them and blowed them away. Seven times.

CT
(like wind)
Ffffffffffffffff
(glissando upwards)
Ffffffffffffffff
(glissando downwards)
Ffffffffffffffff
(then softer, running out of power)

I Scene – Portugal

B
But then it becalmed still, and less than 200 Wild Whites came beside our boat – even womens and children.
We gave to them knives, colored glass pieces, combs, and many worthless things – what joyed them up and made them to sing and dance, up and down.
(in Portuguese)
Felicidade! Felicidade! Feli...

CT
(at the same time, in Portuguese)
Tem Boa Tem Boa Tem Boa Tem Boa alma!
Tem Boa Tem Boa Tem Boa Tem Boa alma!

traduzione italiana
di Luciana Galliano
dall’originale libretto tedesco e dal libretto italiano approvato dal compositore
(per l’allestimento di Venezia 2005)

Prologo

Baritono
Scusa noi, o ascoltatori stranieri per nostri sbagli in lingua.
Noi siamo quelli rimasti vivi, quelli soli attaccati insieme.
Siamo venuti da voi per raccontare malefico viaggio di nostra grande famiglia.
Cresciuti felicemente in Amazzonia, nostri antenati ci hanno imbarcato presto verso vostro “Mare Nostrum”, per colonizzare quelli nati là.
E così è successo pure. Questa è vera storia di scoperta di Mare Vostrum, come vostro Dio volere...

Controtenore
... e potere.
Ua ua ua ua ua
(estremamente gutturale, come un gabbiano)

B
Primo ottobre per prima volta dopo tre intere lune abbiamo visto di nuovo terra. Barche con selvaggi bianchi si hanno avvici...

CT
(*fischio, un lento glissando verso il basso)*

B
(*fischio, un lento glissando verso il basso imitando CT, poi subito al parlato)*
... avvicinato noi su sinistra!

CT
(*con entrambe le mani aperte e portate alla bocca, chiama con dolcezza*)
E! Ei! Ei! Ei! E, o.

B
E no invece.
Vento contrario allontanava nave. Sette volte.

CT
(*imita il vento*)
Ffffffffffffffff
(*glissando verso l’alto*)
Ffffffffffffffff
(*glissando verso il basso)*
Ffffffffffffffff
(infine a bassa voce, con tono esausto)

I Scena – Portogallo

B
Però poi si ha calmato e più di 200 selvaggi bianchi si hanno accostato nostra nave con donne e bambini.
A loro abbiamo dato coltellini, rosari di vetro, pettinini e altri affari senza valore, che hanno riempito loro di smisurata gioia e hanno fatto canto per ballo.
(in portoghese)
Felicidade! Felicidade! Feli...

CT
(contemporaneamente, in portoghese)
Tem Boa Tem Boa Tem Boa Tem Boa alma!
Tem Boa Tem Boa Tem Boa Tem Boa alma!

B
The natives soon growed more forwards.
They like to steal things.
Mostly they like our dirties – unsalted.
Our Chief Priest starts to convert them right then. It was so nice to eye all of them kneeling down with closed lids... trying to gawk up at heaven.

CT
(in Nangatù or Nheengatù, an Indian language from the north-eastern part of the Brazilian Amazon forest)
Iuaká iypyrungauá rame, paá, amú miraetá
pytéripé oiukuaú lepé kunhamukú purangá.
(In the beginning, it is said, there appeared along with other living things a wondrously beautiful girl)

B
(in pseudo-Portuguese, with face raised toward heaven)
Deusch meusch oramsch céusch domusch
(head lowered)
Deusch graçasch domusch fernusch portusch crentesch mortesch vivasch piusch biusch diusch miusch homesch duesch tiosch deusch poasch povosch... deusch!

CT
Nnnnnn... iuaká py gauá oiukú iurangá

B
(while singing looks at the other partecipants in astonishment)
Ficosch vergasch santosch avesch castosch deisch ta...
(stops abruptly, freezed, relaxed, very calm)
Et shitera, ate shitera. The smells of these people is incurable.
(pause)
Old ones are foulish; men, rutting; little females, sour; boys, pre-putrescent; womens, pestilicentious. To say you truth: whites no like to take bathings!

CT
(disgusted)
Le le sta le sta mo gregrek mutatälo lo truki tu tu kli
(in Portuguese)
Piedade piedade não há piedade. cada coisa a seu tempo.

B
(in Portuguese)
As boas qualidades, quando boas son o ruin, a monotonia da saúde.

CT
(Text: incomprehensible words, mumbled in a lamentatory chant tone)

II Scene – Spain

B
These people was so apapathetic. They has plenty to eat, but they beas a-plenty! We leaved the womens behind, but we stuffed the youngest Whites in the rear... for our Head Man back at the Amason.
(with loud cracks of the whip)

B
And!

CT
(exaggerated, grotesque shrieks of pain)
Hei!

B
And!
(both singers continue to alternate)

CT
Hei!
(feminine)
And!

B
(with a run-down, exhausted voice)
Hei Hei Hei
(pause)

B
Indigeni diventavano sempre più sfacciati:
rubano molto più volentieri e molto, di preferibile escrementi senza sale. Così nostro Sommo Sacerdote ha cominciato convertire loro.
Era bello vedere come loro tutti in ginocchio... guardare con occhi chiusi verso alto.

CT
(in Nangatù o Nheengatù, lingua india della parte nord-orientale della foresta amazzonica brasiliana)
Iuaká iypyrungauá rame, paá, amú miraetá
pytéripé oiukuaú lepé kunhamukú purangá.
(In principio, si dice, apparve insieme ad altri esseri viventi una ragazza meravigliosamente bella)

B
(in pseudo-portoghese, con il viso alzato verso il cielo)
Deusch meusch oramsch céusch domusch
(testa abbassata)
Deusch gracasch, domusch fernusch portusch cretensch mortesch vivasch piusch biusch diusch miusch homesch deusch tiusch deusch poasch povosch... deusch!

CT
Nnnnnn... iuaká py gauá oiukú iurangá

B
(mentre canta guarda gli altri partecipanti con stupore)
Ficosch vergasch santosch avesch castosch deisch ta...
(si ferma bruscamente, bloccato, rilassato, molto calmo
Eccetera, ezcetera. Puzza di quella gente era appestante.
(pausa)
Vecchi puzzavano di marcezza, donne erano pestilenzianti, ragazze muffose, uomini netifici, ragazzi ripugnanti: in verità bianchi non facevano volentieri bagno.

CT
(disgustato)
Le le sta le sta mo gregrek mutatälo lo truki tu tu kli
(in portoghese)
Piedade piedade não há piedade. cada coisa a seu tempo.

B
(in portoghese)
As boas qualidades, quando boas son o ruin, a monotonia da saúde.

CT
(Testo: mormora parole incomprensibili in un tono salmodiante e lamentoso)

II Scena - Spagna

B
Quel popolo era così piagnosamente labile. Ci avevano abbastanza a mangiare, però chiedevano sempre elemosina!
Per Capo nostro in Amazzonia abbiamo preso le bianche più giovani e svignarcela.
(con forti schiocchi di frusta)

B
E!

CT
(esagerate e grottesche grida di dolore)
Ei!

B
E!
(i cantanti continuano ad alternarsi)

CT
Ei!
(*con tono effeminato*)
E!

B
(con voce sfinita ed esausta)
Ei Ei Ei
(pausa)

Hei!
(puts down whip)

CT
(in Spanish)
Quién hubiera tal ventura sobre las aguas del mar

B
Where? Where ares you? Ooo äää

CT
Ooo ooo Vio venir una galera que a tierra quiere llegar.

B
There! That's nothing. *(pause)*
Or perhaps someone was there?
At night Whites loose a color, but we are always bright.
Sometimes our skins shine brilliant when it is black as pitch out.
But tonight Moon is stormy. You can't see... the water...
(breaks off abruptly)

CT
(in Spanish)
Marinero que la guia, dicendo viene un cantar, que la mar ponía en calma, los vientos hace amainar; los pieces que an...

B
(at the same time as the last sentence of CT)
Los pieces que andan al hondo, arriba los ha...
(sudden stop)
Excuse. Later. After yous.
(emphatic)
After yous!

CT
... ce andar, las aves que van volando, al mástil viene posar.

B
Ai ai ai ai-ai-ai-ai–
(continuously repeating, always louder)
Ah sheet!!

CT
Ai ai ai ai-ai-ai-ai– *(etc.)* Aaaaaaiiiiiiiiiii

B
(with a serious demeanour, gets up in slow motion, constantly gazing fixedly at the countertenor. Very loud scream)
Aaaaaaaaaaaarrrggghhh

CT
(kneels down, throttled shriek)
Aaaaaaiiiiiiiiii!

B
(in Ñangatú, as if in a trance)
Koiaué nhuntó aé inheen *(He said only this)*

CT
O o o o *(etc.)* ol ol ol *(etc.)* olé olé olé (*etc.*)
(crosses himself occasionally)
(in Spanish)
Dios vaya con migo, la mi bedición me mandé yo mismo, hijo, para salvar como Cristo a los humanos.

B
(in Ñangatú language)
Ntyauá, ntyauá ntyauá okuáu ntyauá. Okuáu makyty ntyauá. *(No one knows the way.)*
Tyá tu ku kuá ky ty ma tó ny ka ty ko?

CT
Nnnn Olé.

III Scene – France

B
That night we was forced to do examples of our criminal statues, and we choosed models from our little boot of samples. The Ones to Die wanted to signal something to our kindly Chief Priest. Words they squeaked in their own tongues and did hand

Ei!
(posa la frusta)

CT
(*in spagnolo*)
Quién hubiera tal ventura sobre las aguas del mar

B
Dove? Dove sei te? Ooo äää

CT
Ooo ooo Vio venir una galera que a tierra quiere llegar.

B
Qua! C'era niente. *(pausa)*
O forse c'era qualcheduno? In notte uomini bianche perdono suo colore. Invece noi siamo sempre intensi. Solo ogni tanto nostra pelle diventa più brillante, quando fa molto buio!
Ma poi luna è tanto scura, che acqua non si può vedere...
(*interrompe bruscamente*)

CT
(*in spagnolo*)
Marinero que la guia, dicendo viene un cantar, que la mar ponía en calma, los vientos hace amainar; los pieces que an...

B
(contemporaneamente all'ultimo verso di CT)
Los pieces que andan al hondo, arriba los ha... (*interrompe bruscamente)*
Scusa, più tardi. Dopo te. Dopo te!
(enfaticamente)
Dopo te!

CT
... ce andar, las aves que van volando, al mástil viene posar.

B
Ai ai ai ai-ai-ai-ai–
(*ripetere continuamente sempre crescendo*)
Accidenti!

CT
Ai ai ai ai-ai-ai-ai– *(ecc.)* Aaaaaaiiiiiiiiiii

B
(con un contegno serio, si alza al rallentatore, fissando costantemente il controtenore. Urlo molto forte)
Aaaaaaaaaaaarrrggghhh

CT
(si inginocchia, grido strozzato)
Aaaaaaiiiiiiiiii

B
(in Ñangatú, come in trance)
Koiaué nhuntó aé inheen *(Ha detto solo questo)*

CT
O o o o *(ecc.)* ol ol ol *(ecc.)* olé olé olé *(ecc.)*
(di tanto in tanto si fa il segno della croce)
(in spagnolo)
Dios vaya con migo, la mi bedición me mandé yo mismo, hijo, para salvar como Cristo a los humanos.

B
(in lingua Ñangatú)
Ntyauá, ntyauá ntyauá okuáu ntyauá. Okuáu makyty ntyauá.
(Nessuno conosce la strada.)
Tyá tu ku kuá ky ty ma tó ny ka ty ko?

CT
Nnnn Olé.

III Scena – Francia

B
Quella sera ancora eravamo costretti di dare lezione, di crimini esemplare. I Condannosi avevano voluto dire a nostro buono Capo Sciamano parole in lingua di loro e erano riusciti a accompagnare con gesti, che non capivemmo di tutto, ma

moves – what we no understand very good – but they must be disrespectfools. We cut off hands and tongues of these Whites what call themselves "Spanners" or "Spaniels". After that, was nice to see them tame again very fast. It is hard to convert such anti-sympathetic and disinferior peoples to Amazon faiths – The Only True One. This ugly tribe say "Dios" to mean "God". And "Adios" – "To God" – for "Goodbye". We showed them that if you sayed "God" to leave, then is no hard to leave this god. Our slogan was "Adios Dios Adios" – meaning "Goodbye to Goodbye God". It made big impression on the semi-educated, so-called elevated, richly desecrated peoples what priested their mass of prelates. We cleaned them up and gave them culture. They was ready soon to go and sprayed our lessons far and wide – to gain their leavings. These Whites loved their Fatherland like a mother.

CT
(pius, lyrical)
Omen.

B
With warm feelings of holding up our tribe's honors, we sailed on a morning of 17 October to mid-day horizon searching peacification of other unrudely peoples – to bring them joy.

CT
(in French)
Adieu quoy? Pourquoy? Hélas! La mort, la mort! Oh! Adieu.

B
An old poet from this pack of Gauloises magicked us up in his heart and sang, with his son, a song what was a big single down there. Its tittle: *He Eats the Good Flesh of Our Enemy*.

CT
(sits down)
Ah! Pardon.

B
(with akkordeon accompaniment)
Sch sch sch sch sch sch sch sch
(in French)
Son corps sans tête, le cochon pousse un cri! Les oreilles sont si grandes, qu'elles servent à voler.

CT
(rapid flying movements with both arms)
Oh! Oh! Oh! Oh!

B
Oui! Oui! Oui! Oui! Oui!

CT
(exhausted, slowly lowers both arms)
O' o' o' o' o' o' mes dents o' o' o' viennent s'écraser o' o' o' o' o' je n'ai qu'à ouvrir le bec o' o' o' o'... Ah!

B
(dolcissimo)
Pauvre! Bien, vien, mon bieux vieux, je te coupe les oreilles, et ton sang...! Vite, vite! Vite, vite, vite! Vite, vite! Ah!

CT
Chef! Chef! Chef! Chef! Chef!

Arietta

B
Voyez la malchance, le baptême du sauvage... Si je souffre, c'est dans mon crédit. Que me veux-tu?

CT
(wrong stress and unusual syllabification)
Chantez pour moi seulement alors de la même facon, les deux hommes pleurèrent pluie plus pleurèrent, nous sommes tristes? Dirent-ils, la mer ne se leva plus, la grande mère s'etait levée. Chantez pour nous, chantez pour nous, chantez pour avec nous, chantez avec nous vous tous, avec nous chantez, avec ces maudits qui furent atteints, par l'eau se transformèrent en...

che dovevano essere senza rispetto. Così a certi di questi selvaggi – che si chiamavano "spagnoli" o "spann–ici" – abbiamo fatto togliere via lingua e mani tutte due. Era edificioso a osservare come docilità di loro diventava più grande. Era fatica di convertire quello popolo così antipatico e inferiore a fede amazzonica, la Sola Vera Fede. Così quella banda orripilanti dicevano "Dios" e voleva dire "Dio", mentre per "arrivederci" usavano parola "adios" (quindi "per Dio"). Però chiarivamo a loro che se per dare gli addii doveva essere nominato Dio, allora non è difficile dare addio a questo Dio. Nostra formula "Adios Dio Adios" (quindi anche "congedo da Dio che si saluta") faceva impressione, in particolare a quelli loro di coltivati, di presuntuosi e di possidenti e era usata dalla massa di preti, che ripulivamo e davamo a loro cultura. Loro erano presto pronti trasmettere nostra dottrina e vivere di questo lavoro.
Questi bianchi amavano patria loro come madre.

CT
(pio, lirico)
Omen.

B
Con pensiero di avere di nuovo divulgato onore di nostra tribù, in alba di 17 ottobre scendevamo nel sole di mezzodì dell'orizzonte per pacificare altri popoli sregolati, per fare loro felici.

CT
(in francese)
Adieu quoy? Pourquoy? Hélas! La mort, la mort! Oh! Adieu.

B
Uno vecchio bardo di quella tribù gallica si aveva incarcerato noi in suo cuore e cantava, incompagnato da suo figlio, una canzone successosa in quei posti. Suo titolo: *Lui mangia buono carne di nostro nemico*.

CT
(si siede)
Ah! Pardon.

B
(con accompagnamento di fisarmonica)
Sch sch sch sch sch sch sch sch
(in francese)
Son corps sans tête, le cochon pousse un cri! Les oreilles sont si grandes, qu'elles servent à voler.

CT
(muovendo rapidamente le braccia come in volo)
Oh! Oh! Oh! Oh!

B
Oui! Oui! Oui! Oui! Oui!

CT
(esausto, abbassa lentamente le braccia)
O' o' o' o' o' o' mes dents o' o' o' viennent s'écraser o' o' o' o' o' je n'ai qu'à ouvrir le bec o' o' o' o' .. Ah!

B
(dolcissimo)
Pauvre! Bien, vien, mon bieux vieux, je te coupe les oreilles, et ton sang...! Vite, vite! Vite, vite, vite! Vite, vite! Ah!

CT
Chef! Chef! Chef! Chef! Chef!

Arietta

B
Voyez la malchance, le baptême du sauvage... Si je souffre, c'est dans mon crédit. Que me veux-tu?

CT
(accenti sbagliati e sillabazione strana)
Chantez pour moi seulement alors de la même façon, les deux hommes pleurèrent pluie plus pleurèrent, nous sommes tristes? Dirent-ils, la mer ne se leva plus, la grande mère s'etait levée. Chantez pour nous, chantez pour nous, chantez pour avec nous, chantez avec nous vous tous, avec nous chantez, avec ces maudits qui furent atteints, par l'eau se transformèrent en...

B
Que si je ne peux être. Mal de mère. Où?

CT
Moi, je lui donnerais du poison. C'est un remède.
(end of Arietta)

B
Yes. So it was... but mush was still no clear as always when Whites sing'd. This tribe's habits is to spit hairs. *(pause)* The Gaul! *(pause)* Sometimes one of these – one of thems down there says with muffled voice, "L'egalité" – that means like "Even up!"; or with mouth full he says "Frater n'eté"... it sounded bed. Once one sayed to our Chief Priest this word "Libido", and Whites growed very aroused.

CT
(very high)
Libidé, libidité, libidé...!!!

B
... they cried out in whistlely voicings. At the exit from Port "Mar Say" they showed a big banner with painted motto. This saying, it is sayed, what similated...

CT
(correcting French pronunciation)
Stimmunlated!

B
... whole re-generations of these natives. I say it: "Before us, the flood; after us, the flotsam!"

CT
Nnnnnn...

B
A propos flotsam: all what they no like, they throw into the sea. Chewed things, unchewed things, what stink but don't sink. Old bread, crusts, pee-pee... On the bank, loose things, much such... old books, boots, bones, ratfood and residues.

CT
(pained)
Ooo
(puts on sou' wester hat, stands up)

B
Marter Nostrum, Marsch!

IV Scene – Thunderstorm

B
Ooooooo zzzzz sch---------- sssssssss

CT
(sits down)
Ko mió ro *(syllables without meaning)*

B
Prä fö tä *(syllables without meaning)*

CT
Lu do tum me ko to fiá tre kuó bend tö bu
(takes off sou'wester)

B
An kuá tro wió tü to fiá tre kuó bend tö bu

CT
A mu mu mu mu *(etc.)* mu ta mu ta mu ta *(etc.)* ta ta ta ta *(etc.)*

B
Mu mu mu mu *(etc.)* mu ta mu ta mu ta *(etc.)* ta ta ta ta *(etc.)*

B
Que si je ne peux être. Mal de mère. Où?

CT
Moi, je lui donnerais du poison. C'est un remède.
(fine dell'Arietta)

B
Sì. Così è stato. Molto restava incomprenduto, come sempre, quando cantano bianchi. Voce di questa tribù sembra anche sempre troppo alta. *(pausa)* I Galli! *(pausa)* Ogni tanto qualcuno diceva – là qualcuno – con voce roca "L'egalité!" e voleva dire circa come "indi-ffe-ren-za" oppure parlava in modo sottointenduto di "frater-nità"... e suonava male. Una volta uno ha detto nostro Capo Sciamano parola "libido" e selvaggi erano entusiasti.

CT
(molto forte)
Libidé, libidité, libidé...!!!

B
... gridavano con voce e falsetto. A uscita di porto "Mar-sai" avevano appenduto un striscione dransparente. Quella frase, raccontano, simulava...

CT
(correggendo la pronuncia francese)
Stimulava!

B
... interamente i geni dei nativi. Io dico: "Prima di noi il diluvio, dopo di noi relitto".

CT
Nnnnnn...

B
A proposito di relitti. Tutto quello che trovano di fastidio, loro buttano in acqua. Cose digerite, non digerite, portate da mare, fogne, resti di bottino, pisciate... Su riva, solo resti sparsi, cose... vecchi libri, stivali, ossa, cibo di topi.

CT
(afflitto)
Ooo
(mette il cappellino, si alza)

B
Marter Nostrum: in marcia!

IV Scena – Tempesta

B
Ooooooo zzzzz sch---------- sssssssss

CT
(si siede)
Ko mió ro *(sillabe senza significato)*

B
Prä fö tä *(sillabe senza significato)*

CT
Lu do tum me ko to fiá tre kuó bend tö bu
(toglie il cappellino)

B
An kuá tro wió tü to fiá tre kuó bend tö bu

CT
A mu mu mu mu *(ecc.)* mu ta mu ta mu ta *(ecc.)* ta ta ta ta *(ecc.)*

B
Mu mu mu mu *(ecc.)* mu ta mu ta mu ta *(ecc.)* ta ta ta ta *(ecc.)*

V Scene – Roma

B
(calmly
The sea stopped up its raging. Only the usual stewage stayed. For much time we moved in the same directions, changing course each day. And all mornings we cut into cries of Whites who was dying, to hear the Whether-Or-Not Report. With us, we see things diffirreverently. We believe to send a few heads on ahead to the Other Side, to find if the path "hot" *(very British pronunciation)* is or "not". On sea's bottom sits the Beast Mother, and she waits for us. She brings men and animules together, all kinds, to learn each other how to speak and to cry. At same time, she takes Whites in her hands and transfuses their blood to sausage, kneads it, and snorts Amen! drinks Amen! and yells Amen! Amen! But one morning we heared other sounds what make us nervous. The boat was near a coast moving south by northwest... eastward. Blazing calm under raging sun came with this sound. Little on little, a voice was heared. First it was fat, culinary, like paste in the ear. After it was a habit, it was... nice. a sticky dialect, full of cleaches and confused.

CT
(incomprehensible chanting, with words sounding like Latin)

B
Perhaps the creature no seen was telling his beads. *(pause)*
Anyhow he sang his speech like a lethurgy.

CT
Nil homini homini homini certum est. *(Nothing is certain for man: Ovid Trist. V. 5.27)*
Nil homini homini ho – tum est. Nil homini homini mini mini homi mimi Mi mi mi ni mi ni ni mi ni mi mi ni mi certum...

B
Suddenly... *(pause)*

CT
... est.

B
Beyond a sandbar we seed him standing on a beach. Neckid Small and gross, with sunglasses
and curly black hairs here and there and down... there. A native object hid his forward side. Behind it, he wiggled up and down... energenetically.

Litany

CT
(stands up, disgusted)
Monstrum horrendum! Apage satanas! Monstrum horrendum! Anathema sit! Monstrum informe! Nec tempora prede pecando disjecti membrae! Monstrum horren...

B
(guttural)
Kush
(confused by the unchaste gaze, hides the face with both hands)

CT
Monstrum monstrum, monstrum monstrum monstrum, monstrum monstrum, monstrum in dolci jubilo, in flagranti jubilo, in puris naturalibus dulcis monstrus medias reses; jucundi acti labores... variatio delectat, dele dele delectat, dele dele dele, dele dele dele delectatum variatio varietas dele dele dele jubilo delectat tat tat tat tat tat tat tat tat tat tat tat tat.
Delecta-ta-ta-ta *(etc)...*
(ecstasy: gradually inclines head slightly backward with mouth half open and eyes cast upwards)
Sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre et cetera, sempre idem, sempre et cetera, idem, sempre idem cetera et ceteridem, idem, idem, sempre idem, et cetera et cetera, idem et cetera, idem idem idem, sempre idem, et cetera sempre idem, sempre idem idem, sempre idem, sempre sempre idem idem sempre i...!
(end of Litany)

V Scena – Roma

B
(calmo)
Mare non furoreggiava più, galleggiavano solo schiuma e soliti resti di cloaca. Per parecchi giorni andavamo in medesima direzione e cambiavamo rotta. Tutte mattine evocazioni di defunti per sentire previsioni di tempo. Da noi è molto diverso in confronto che da voi: noi crediamo in viaggio in Al di Là per sapere se strada è "hot" (*con pronuncia inglese*) oppure no. Su fondo di mare sta seduta la Madre di Bestie e aspetta tutti noi. Lei mette insieme uomini di tutti i generi con bestie, perché devono imparare gridare e parlare uno da altro. Nel mentre per bianchi trasforma loro sanguinaccio in salsiccia, impasta e ansima: Amen! Beve Amen! Chiama Amen! Amen! Però un mattino abbiamo sentito altri suoni molto espressivi. Nave era vicino costa con rotta sud sull'est. Forte calma di vento sotto di cintura di sole accompagnava a lei! Pian piano un fruscio di voce si fece sempre più forte, prima estranea e unica come in radiodramma, poi siccome familiare, gradevole.
Era un dialetto spregevole, proverbioso eppure disturbato.

CT
(*salmodiando: parole simili al latino e incomprensibili*)

B
Forse il sconosciuto si occupava fra le altre cose di letti; in ogni modo cantava sua lingua come una letargia.

CT
Nil homini homini homini certum est. *(Niente è certo per l'uomo: Ovidio, Tristia V. 5.27)* Nil homini homini ho – tum est. Nil homini homini mini mini homi mimi Mi mi mi ni mi ni ni mi ni mi mi ni mi certum...

B
Improvvisamente... *(pausa)*

CT
... est.

B
Dietro una ansa piatta de lo mare abbiamo visto lui in piedi su spiaggia: nudo, con occhiali sole, piccolo e grasso. Capelli neri qua e là riccioli, una cosa di il posto copriva suo davanti, contro suo didietro spingeva su... con sforza.

Litania

CT
(stands up, disgusted)
Monstrum horrendum! Apage satanas! Monstrum horrendum! Anathema sit! Monstrum informe! Nec tempora prede pecando disjecti membrae! Monstrum horren...

B
(gutturale)
Kush
(confuso dallo sguardo impudico, nasconde il viso con entrambe le mani)

CT
Monstrum monstrum, monstrum monstrum monstrum, monstrum monstrum, monstrum in dolci jubilo, in flagranti jubilo, in puris naturalibus dulcis monstrus medias reses; jucundi acti labores... variatio delectat, dele dele delectat, dele dele dele, dele dele dele delectatum variatio varietas dele dele dele jubilo delectat tat tat tat tat tat tat tat tat tat tat tat tat.
Delecta-ta-ta-ta *(etc)... (estasi: inclina gradualmente la testa un po' indietro con la bocca semiaperta e gli occhi rivolti verso l'alto)*
Sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre idem, sempre et cetera, sempre idem, sempre et cetera, idem, sempre idem cetera et ceteridem, idem, idem, sempre idem, et cetera et cetera, idem et cetera, idem idem idem, sempre idem, et cetera sempre idem, sempre idem idem, sempre idem, sempre sempre idem idem sempre i...!
(fine della Litania)

B
(enlivens CT with high cries)
Paé paé itá ié pii dé koi boitré kui pré krui!

CT
Pater, peccavi!

B
(as if in trance: speaking Ňangatú intermixed with Latin)
Aé omundeó. Cacatum aé omundeó.

CT
Pater, peccavi!

B
Omundeó omundeó errare humanum est.

CT
Pater! Omundeó omundeó aé omundeó.

B
Pater, peccavi!
(chanting tone)
Mea virtute me involvo ... mea virtute...

CT
(whispering)
Sch upá pé brá tó boiasú sch pto kry kry ntyú mo kui sch...

B
Manus manum lavat lavas manut mano leva... libido manet... dum libido manet... matura dum libido manet...

CT
Aha!

VI Scene – Greece

B
(calmly)
Island. All over. Sometimes tiny, just a stone. But also some bigger with juicy mounds. Here and there remarkable contusions, remarketable pillars and buildings, all builded in a many different broken art-defectures. White columns all set up, to fall down. And many un-re-make-it-able peoples inside, pretty broken up. Some with scarabs, others still bleating after raiding parties and war games. Captured and liberalated, half-croaked, they belabored each other all the time in foreign tounge gasping for... for... air...

CT
(*in Greek, names of the Greek modes according to Kleonides)*
Proslambanómenos, Hypáte hypáton, Parhypáte Hypáton, Lichanós hypáton (Diátonos), Hypáte méson, Parhypáte méson, Lichanos méson, Mése...

B
(humming low tones)
Nnnnn mmmmm mmmmm ooooooo
(with ektara accompaniment)
Eos, Theos, Misos, Phobos.

CT
(simile, takes syrinx)
Trite synemménon, Paranéte synemménon, Paranéte Ssnemménon, Néte synemménon, Trite hyperboláion, Paranéte hyperboláion (Diatonos), Néte hyperboláion...

B
(*stands up, with solemnly sublime gestures, very loud)*
Proslambanómenos! Hypáte hypáton! Parhypáte hypáton, lichanos hypáton! Trite hyperboláion, paranéte hyperboláion, néte hyperboláion! *(long pause)* Néte synemménon...!

CT
(stands up, laughter)
Ah, ah, ah...

B
Paranéte diezeugménon...!

B
(rianima CT con alte grida)
Pae pae ita ie pii. De koi boitre kui pre krui!

CT
Pater, peccavi!

B
(come in trance: parla Ňangatú mescolato al latino) Aé omundeó. Cacatum aé omundeó.

CT
Pater, peccavi!

B
Omundeó omundeó errare humanum est.

CT
Pater! Omundeó omundeó aé omundeó.

B
Pater, peccavi!
(salmodiando)
Mea virtute me involvo ... mea virtute...

CT
(sussurrando)
Sch upá pé brá tó boiasú sch pto kry kry ntyú mo kui sch...

B
Manus manum lavat lavas manut mano leva... libido manet... dum libido manet... matura dum libido manet...

CT
Aha!

VI Scene – Greece

B
(calmo)
Isole dappertutto. Qualche volta piccine, solo una pietra, però anche più grandi, con colline lussureggiose. Da tanto in volta strane costruzioni, strane colonne e costruzioni, tutte divarie. Colonne bianche, abbellemente alte, sempre diversamente distrutte. E dentro molta gente imperfetta, anche a pezzi, danneggiata di vecchio e di nuovo, feriti, catturati e usciti mezzi interi in gioco di guerra. Di continuo si salutava-no in lingua straniera di boccheggiare, cer... cerca... aria...

CT
(*in greco, nomi dei modi greci secondo Cleonide)*
Proslambanómenos, Hypáte hypáton, Parhypáte Hypáton, Lichanós hypáton (Diátonos), Hypáte méson, Parhypáte méson, Lichanos méson, Mése...

B
(canticchia note basse)
Nnnnn mmmmm mmmmm oooooo *(con accompagnamento di ektara)*
Eos, Theos, Misos, Phobos.

CT
(simile, prende il flauto di Pan)
Trite synemménon, Paranéte synemménon, Paranéte Ssnemménon, Néte synemménon, Trite hyperboláion, Paranéte hyperboláion (Diatonos), Néte hyperboláion...

B
(*si alza con gesti solenni e sublimi, molto forte)*
Proslambanómenos! Hypáte hypáton! Parhypáte hypáton, lichanos hypáton! Trite hyperboláion, paranéte hyperboláion, néte hyperboláion! *(lunga pausa)* Néte synemménon...!

CT
(*si alza, ride*)
Ah, ah, ah...

B
Paranéte diezeugménon...!

CT
(sarcastic, artificial laughter)
Ah, ah, ah...

B
(simile)
Paramése...!

B+ CT
(laughter)
Ah, ah, ah... ah ah ah ah ah ah ah ah, etc...
(both cease abruptly and sit down)

VII Scene – Turkey

B
(calmly)
I have no ideas how long we rode after that. Strange peoples. They believed in both the war and peace. When we cut away heads of some natives and shrinked them down to our fashion size, we find the rest of these savages ready and wanting to show us their buried treasures. The list of theys gods was so long, we shrinked that too. For Most Impotent Dead Ones, they sacrifice rice and spice, logs, hogs, dogs, also lamb, and ham, and jam, and innocent young boys, to make Impotent Dead Ones rise. But they stayed down. They lied out under their internal sky, sounding asleep, white as by pig's skin, wrapped up by bed sheets. Soon we knocked up against a next country.
(calmy puts ektara down; pause, then begins)
Once again for first time we seed new kinds of old men and animals. Mustaches grew longer; Famulies, larger. But their moon on another hand was smaller. We seed it everywhere behind a star. *(long pause, listening)* A war... to get a peace?

Marcia alla Turca *(W.A. Mozart, Piano Sonata n° 11 in A majo, K 331, III movement)*

CT
(simultaneously with B, initially silent extempora in any language, always addressed to the partner, then loud whispering in Turkish)
Fisildamak!
(whisper)

B
(in Turkish)
Niye?! *[How so?]*
Yüssüzlük! *[Impudence!]*
Yumurtlamak! *[From you comes]*
Hal hâlâ *[still this sort of thing]*
Yüssüzlük! Yüssüzlük! *[Impudence! Impudence!]*
Haremtscheiye vekâleti: *[In the Harem of the Foreign Ministry]*
Muharebe! *[War!]*

CT
(whispered with both hands at the corners of mouth)
Ruh, ruhsuz *[Spirit, spiritless]*
saabah saat mabut? *[God of the morning hour?]*

B
(whispered with both hands at the corners of mouth)
Tün tün tün. *[Night, night, night]*
Tunku. *[Yearning]*
Sabah saat mabut? *[God of the morning hour?]*

CT
Saşalamak şarki. *[The song of confused states]*
Çok çok çabalamak. *[To try very hard]*
Be bestekâr *[But the composer-man]*
baş be şeriyet... *[a head of human nature]*
Hançere. *[An adam's apple]*

B+ CT
O! Yamyam. *[Cannibal]*
Hap yamyam. *[Lady Cannibal Pill]*
Ödemek, hap yamyamyam. *[Pay, Lady Cannibal Pill]*

CT
Yutkunmak pis. *[To swallow the saliva]*
Pe kâlâlâf taki şuur *[It is nice the talk, so that the mind...]*
Ya ya ya ya, sersem sen küt. *[Oh, but dumb and dull you are]*
Küistahlik! *[Shameless!]*

CT
(*risate sarcastiche e artificiali*)
Ah, ah, ah...

B
(simile)
Paramése...!

B+ CT
(ridono)
Ah, ah, ah... ah ah ah ah ah ah ah ah, ecc...
(si interrompono bruscamente, si siedono)

VII Scene – Turchia

B
(calmo)
Non riesco più immaginare quanto abbiamo cavalcato. Popolo strano. Credeva tutte due cose: pace e guerra. Dopo che abbiamo tolto testa a qualchi indigeni e secondo nostro uso abbiamo fatto raggrinzire, altri selvaggi bianchi erano pronti e desiderosi mostrare tesori sepelliti di loro. Lista di suoi dii era tanto lunga che anche raggrinzimmo quella. Per morti più importenti sacrificavano miele, olio e cani, buoi, agnelli, latte, grano e giovani innocenti fanciulli, così che loro rinascono. Ma nessuno si risorgeva in questo modo. Stanno sdraiati sotto cielo eterno, sempre assopiti, vestiti con lunghi panni, bianchi come carne di maiale. Ci avvicinavamo presto a paese vicino.
(calmo posa l'ektara; pausa, poi inizia)
Uomini e animali cambiavano ancora una volta. Baffuti erano sempre più, anche bambini. Luna invece più piccola e si vedeva dappertutto, dietro la stella. *(lunga pausa, in ascolto)* Guerra? Guerra di pace?

Marcia alla Turca *(W.A. Mozart, Sonata per pianoforte n. 11 la magg. K 331, III movimento)*

CT
(insieme a B, inizialmente silenziose improvvisazioni in qualsiasi lingua, sempre rivolte al partner, poi sussurrate ad alta voce in turco)
Fisildamak!
(sussurro)

B
(in turco)
Niye?! *[Come?]*
Yüssüzlük! *[Impudenza!]*
Yumurtlamak! *[Da voi proviene]*
Hal hâlâ *[sempre questo genere di cose]*
Yüssüzlük! Yüssüzlük! *[Impudenza! Impudenza!]*
Haremtscheiye vekâleti: *[Nell'harem del Ministero degli Esteri]*
Muharebe! *[Guerra!]*

CT
(sussurra con entrambe le mani agli angoli della bocca)
Ruh, ruhsuz *[Spirito, senza spirito]*
saabah saat mabut? *[Dio delle ore mattutine?]*

B
(sussurra con entrambe le mani agli angoli della bocca)
Tün tün tün. *[Notte, notte, notte]*
Tunku. *[Nostalgia]*
Sabah saat mabut? *[Dio delle ore mattutine?]*

CT
Saşalamak şarki. *[Il canto degli stati confusi]*
Çok çok çabalamak. *[Da provare sforzandosi*
Be bestekâr. *[Ma l'uomo compositore]*
baş be şeriyet... *[una testa di natura umana]*
Hançere. *[Un pomo d'Adamo]*

B+ CT
O! Yamyam. *[Cannibale]*
Hap yamyam. *[Pillola signora cannibale]*
Ödemek, hap yamyamyam. *[Paga, pillola signora cannibale]*

CT
Yutkunmak pis. *[Ingoiare la saliva]*
Pe kâlâlâf taki şuur *[È bello il discorso, in modo che la mente...]*
Ya ya ya ya, sersem sen küt. *[Oh, ma sei stupido e ottuso]*
Küistahlik! *[Senza vergogna!]*

Hakaret! *[Insult!]* Ham! *[Raw!]*
Zift! *[Too bad!]* Mi? Mu? Mü? *[Me? Moo? Muh?]*
Tok! *[Enough!]*

(Collage of roles and text from W.A. Mozart* Abduction from the Seraglio*: Konstanze, Blonde, Belmonte, and Pedrillo, countertenor, as well as Selim and Osmin, bariton)

CT
(extremely feminine: with female voice and English accent)
Osmin! Osmin! Osmin!

B
(drowsy)
Heh?

CT
(speaking to the public with outstretched hand at corner of mouth)
Since that awful day on which our ship was overrun by pirates, we have suffered sundry discomforts. *(loud to B)* Osmin!

B
Hm! You amuse me. Tomorrow I will send for you again...

CT
(still with female voice)
Kill me! Kill me! At the very last, as that pirate tore me from the arms of my beloved, I swore...

B
Halt! No word more. Do not arouse my wrath or...

CT
(aside) You old blockhead!
(loud) Oh you are quite improper! With European ladies one does not comport oneself in such a manner. We are not Turkish...

B
Humph!

CT
... slaves.

B
What are you saying?
(aside with hand at corner of mouth)
Poison and sword! She is driving me crazy!

CT
I am an English gentlelady. Born free!

B
(laughs)
Ha ha ha!

CT
Is it thus you speak to me?

B
(laughs)
Ha ha ha!

CT
Oh you English! You are mad!

B
(dozes)
This day is finished. Tomorrow you must love me, or...

CT
Good night!
(to himself) You silly goat!
(loud) Good night!

B
(dreamily)
Little broth... sister, do not misbehave...
(suddenly alert, reverential) if Mohamet... Mahomet!
(seated bends twice with arms outstretched backward and forward up to the music stand)
If he knew... yes... *(tired)* the prophetional... oh oh... no... oh me...

Hakaret! *[Insulto!]* Ham! *[Rozzo!]*
Zift! *[Peccato!]* Mi? Mu? Mü? *[Me? Mu? Muh?]*
Tok! *[Basta!]*

(Collage di ruoli e testo dal* Ratto dal serraglio *di W.A. Mozart: Konstanze, Blonde, Belmonte e Pedrillo, controtenore, con Selim e Osmin, baritono)

CT
(molto femmineo: con voce femminile e accento inglese)
Osmin! Osmin! Osmin!

B
(assonnato)
Eh?

CT
(parla al pubblico con la mano aperta all'angolo della bocca)
Da terribili giorni che nostra nave era conquistata da pirati, abbiamo avuto ogni tribolazione.
(ad alta voce) Osmin!

B
Ehm! Tu mi diverti. Domani ti farò chiamare di nuovo.

CT
(sempre con voce femminile)
Uccidimi, uccidimi! Nell'estremo istante, quando il pirata mi strappò dalle braccia del mio amato, giurai...

B
Basta, non una parola di più! Non accendere la mia ira, altrimenti....

CT
(a parte) Vecchio brontolone!
(ad alta voce) Oh, ti sbagli di molto! Con le ragazze europee non ci si comporta così. Non siamo mica delle schiave...

B
Ah!

CT
... turche.

B
Che dici?
(a lato con la mano all'angolo della bocca)
Veleno e pugnale! Lei mi fa impazzire!

CT
Io sono un'inglese, nata nella libertà!

B
(ride)
Ah, ah, ah!

CT
E tu mi parli in questo modo?

B
(ride)
Ah, ah, ah!

CT
Oh, inglesi! Siete pazzi!

B
(sonnecchia)
Il giorno è passato. Domani devi amarmi, altrimenti...

CT
Buona notte!
(fra sé) Vecchio spaccone!
(ad alta voce) Buona notte!

B
(sognante)
Frat... sorellina, non tradire...
(all'improvviso vigile, riverente) perché se Maometto... Maometto!
(seduto si piega due volte con le braccia tese indietro e avanti fino al leggio)
Se lui sapesse... se... *(stanco)* il proffe... oh no... No, cara...

* Le parti in grigio non verranno rappresentate nella presente edizione

CT
Come on, old codger, come on! We should like to go to sleep!
(stands up, hides himself)

B
(even more tired)
Sleep? Have you no pity? It is almost morning...
(sleeps) *

VII Scene – Dream Sequence
(the voice of B comes from a playback on tape prepared to coordinate with the music which the instruments play live)

B
First you'll hang... No! First beheaded, then you'll burn; then you'll drown and be shredded; then... be hung from sizzling wires and be pinched by red hot plyers. No! First you'll burn, and then you'll hang, and then we'll pop you with a bang!
Then we'll bind you – sizzling wires – then we'll snip your ears... No. No!! On a spit we'll turn and broil you, then in oil we'll stew and boil you, 'til you turn an ugly... After broiling and the boiling, still more toiling! Then we'll shred you, molten lead you, then on nails we will bed you. Then you'll squirm like a worm that twists and turns in the fire as it burns. It won't be long until you see! With no ears and with no skin, you won't like the shape you'll be in! You'll be burnt up, you'll be bled – almost dead! First you're bound, then the broiling, till the pot can come to boiling. You will be such a lump when we throw you at last on the dump!
(he wakes up)
(End of the paraphrase of the* Abduction from the Seraglio*)
My tongue is almost starin' mouth... one should burn really the dog's...

VIII Scene – Israel

CT
(gradually emerges... and takes up position behind the chair)

B
Soon we left this Kosher Harem where opera women can be stolen. We had a good fortune to reach the Land of Unchosen Whiners before rainy seasons. Always sometimes a delicated, smoothed coast on our left. As we made an anchor in a quiet bay, we seed what odd beasts berberians hold be-knees them. It appeared as a crazy horse or cow with lump in middle. One of the Whites rode up on this. Behind him a dozen feet soldiers. When they saw us the Chief Unchosen One with little hat made phooey. Just then the whole crowd – all others, except some of them – startled to swear at heaven so obscenically that a wall fell down on people standing under. Just after that – at same time – a great white winged man landed.

CT
(stands up, slow pendulum movement back and forward as in Jewish praying)

B
Without us asking, he started to blow a magic number on his horn.

Funeral March

CT
(in Hebrew)
Hava nagila, hava nagila venis smecha! Hava neranena. uru, achim, belev ssameach. Hava nagila venissmecha. Achim, achim. *(Come, let us be happy and joyful! Come, let us sing! Arise, brothers, with a happy heart.)*
Mmmmmmmmmmmmm... Mmmmmmmmmm...

B
(with clear voice)
Oi oi oi oi oi oi...Oi oi oi oi oi
(end of the Funeral March)

CT
Ora vieni, vecchio, vieni! Andiamo a dormire!
(si alza, si nasconde)

B
(sempre più stanco)
A dormire? Non hai pietà? È quasi mattina .....
(dorme) *

VII – Sequenza del Sogno
(la voce di B proviene da una riproduzione su nastro predisposta per coordinarsi con la musica che gli strumenti suonano dal vivo)

B
Dapprima impiccato... No! Prima decapitato, poi brucerai; poi annegherai e sarai fatto a pezzi; poi... appeso a fili sfrigolanti e abbrancato da pinze roventi. No! Prima bruciato, e poi impiccato, e poi ti faremo scoppiare con il botto! Poi ti legheremo – fili sfrigolanti – poi ti taglieremo le orecchie... No. No!! Su uno spiedo ti gireremo e ti arrostiremo, poi nell'olio ti faremo stufare e bollire, finché non diventerai orrendo... Dopo arrostito e bollito, ancora peggio! Poi ti faremo a pezzi, col piombo fuso, poi sui chiodi ti affiggeremo. Allora ti contorcerai come un verme che si rigira nel fuoco mentre brucia. Non passerà molto tempo perché accada! Senza orecchie e senza pelle, non ti piacerà il tuo aspetto! Sarai bruciato, dissanguato – quasi morto! Prima legato, poi la cottura alla griglia, fino a quando la pentola starà bollendo. Sarai un tale schifo quando finalmente ti getteremo nella discarica! *(si sveglia)*
(Fine della parafrasi del* Ratto dal serraglio*)
Mi si blocca quasi la lingua in bocca... Bisogna bruciare quei cani...

VIII Scena – Terra Santa

CT
(gradualmente riemerge... e si mette dietro la sedia)

B
Lasciammo fra poco quel pudico serraglio, dove si rapivano volentieri signore dell'opera. Avevamo grande fretta, dovevamo andare terra di Piagnucoloni generici prima di inizio tempo piogge. La costa, teneramente piatta, si vedeva sempre a sinistra. Quando abbiamo gettato àncora in baia tranquilla, potevamo osservare che bestie straordinarie i barbari portavano sotto di loro. Sembravano quasi cavalli, una specie di animali, che cresceva solo là. Sopra uno di quei mostri si ha avvicinato un selvaggio bianco, dietro di lui una dozzina di gente a piedi. Appena visto noi, capo esce da gangheri e suo piccolo cappello cade su merde polverosa. Improvvisamente tutti altri, tranne certi, si radunarono e cominciarono implorare cielo in modo così osceno che muro cade su persone su terra. Subito dopo uomo bianco alato atterrò.

CT
(si alza, lento movimento a pendolo avanti e indietro come nella preghiera ebraica)

B
Suonò le formule magiche sul suo corno senza che nessuno lo chiede.

Marcia Funebre

CT
(in ebraico)
Hava nagila, hava nagila venis smecha! Hava neranena. uru, achim, belev ssameach. Hava nagila venissmecha. Achim, achim. *(Vieni, siamo felici e gioiosi! Vieni, cantiamo! Alzatevi, fratelli, con il cuore felice.*
Mmmmmmmmmmmmm... Mmmmmmmmmm...

B
(con voce chiara)
Oi oi oi oi oi oi...Oi oi oi oi oi
(fine della Marcia Funebre)

And so they stood on that wall, these Wild White Winged Men. And they Kageled (Kagel+ cackled) and shook fists at heaven. But the god of this clan stayed hid all the day and no showed his hide or hair. Look at these enemas now. Their prayers rot in their mouths. Our Chief Priest is disgusted at sight of this garbage. Their flesh is only fit to feed devils...

Transformation

CT
(the performer begins to undress, in a calm and relaxed manner, his gaze is constantly directed upwards)

B
(the transformation of CT is followed by the speaker with such rapt attention that he is gradually reduced to stammering out unconnected words)
Yes... to each devil his own... they always break up our laws... the holy translayer should... he has a bow... he can play... out of bellies should seep... you... sacrifacial scrape... inner plumbing will flush you out... skinned thing... flower... bread flour... prig's foot... All what is fat belongs to the Lord!... blood... floods of blood... filth... rags dripping blood... crud... I swear...
(muffled) Oh!
(end of Transformation)

IX Scene – Arabia, Belly Dance of Death

CT
(in skittish rhythms performs the belly dance first on the spot. The movements should as usual be licentious and purposeful)
Hammala r-rihasalamar rrrrrrrrrrrr *(The wind should carry our wishes)*
(without interrupting the belly dance climbs into the basin. By dancing more quickly, plus seductive flutterings with the cape and obscene waggling of the sabre rattle, he incites the speaker to follow him into the water)

B
(in Ñangatú language)
Ariré omunumunuká. Amaó onupá. Actá ohanú.
Oiapi aetá suukuerá paranamé. Pira munbukaé. *(Afterwards he chopped up / Amao struck/ Both died / He threw his flesh/ in the water / The piranas/ drilled right through him.)* Ariré omunumunuká. Amaó onupá. Actá...

CT
(gradually slows down belly dance)

B
(tenderly embraces countertenor, with the beater knife pierces him in the back; CT slides through B's left arm embrace into water. Drunk with victory, gazing upwards. A primeval cry.)

E così uomini alati bianchi e selvaggi stavano tanto tempo contro muro a implorare il divino diabolico. Però signore di quella tribù rimaneva nascosto anche quel giorno e non si faceva vedere. Eppure guardate, guardate pure come preghiera si rovina in bocca di questi nemici! Nostro Sommo Sacerdote ha discusto di vedere questo mucchio di letame. Loro carne buona solo da mangiare a demonio...

Trasformazione

CT
(l'interprete inizia a spogliarsi, in modo calmo e rilassato, lo sguardo costantemente rivolto verso l'alto)

B
(la trasformazione di CT è seguita da B con tale attento rapimento che si riduce gradualmente a balbettare parole sconnesse)
Ah... Ogni demone la sua.... Loro frangono di continuo nostra legge... lo interprete di cielo deve... lui ha arco... te devi strisciare dal tuo ventre... te... il resto dell'oblazione... interiora lavate in fretta... la selvaggina senza... pelliccia... farina bianca... sottoprosciutto... tutto il grasso è di Dio... sangue... sangue del peccato... sporcizia... stracci grondanti sangue... Cose... lo giuro...
(cupamente) Oh!
(fine della Trasformazione)

IX Scena – Arabia, Danza macabra del ventre

CT
(in ritmi concitati esegue la danza del ventre prima sul posto. I movimenti dovrebbero essere come al solito licenziosi e decisi)
Hammala r-rihasalamar rrrrrrrrrrrr (*Il vento dovrebbe portare i nostri desideri)*
(senza interrompere la danza del ventre entra nell'acqua. Danzando più velocemente, con seducenti ammiccamenti con il mantello e l'osceno dondolio del sonaglio, incita l'oratore a seguirlo in acqua)

B
(in lingua Ñangatú)
Ariré omunumunuká. Amaó onupá. Actá ohanú.
Oiapi aetá suukuerá paranamé. Pira munbukaé. *(In seguito ha fatto a pezzi / Amao ha colpito / Entrambi sono morti / Ha gettato la sua carne/ nell'acqua/ I piranas / lo hanno trapanato.)* Ariré omunumunuká. Amaó onupá. Actá...

CT
(rallenta gradatamente la danza del ventre)

B
(abbraccia teneramente il controtenore, con il coltello a serramanico lo trafigge alla schiena; CT scivola nell'acqua sotto il braccio sinistro di B. Ubriaco di vittoria, guarda in alto. Grido primordiale.)

LUCIANA GALLIANO
Musicologa

Musicologa e studiosa di estetica musicale, unisce la competenza nella musica contemporanea a una profonda conoscenza della musica giapponese. Dopo il dottorato alla Tokyo University of Arts, ha collaborato con Luciano Berio alle sue Charles Eliot Norton Lectures (1993-1994). Ha tenuto numerose conferenze in Giappone e a livello internazionale e ha insegnato Musicologia comparata e Storia della musica d'autore dei Paesi extraeuropei presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Le sue numerose pubblicazioni comprendono *Yōgaku: percorsi della musica giapponese nel Novecento, Musiche dall'Asia orientale*, *Lotus: la musica di Toshio Hosokawa, The music of Jōji Yuasa* e, più recentemente, *Japan Fluxus*.

DAVIDE QUADRIO
Curatore

Producer e curatore basato tra Cina e Italia, ha fondato e diretto per un decennio il BizArt Art Center, primo laboratorio creativo indipendente non-profit a Shanghai. Nel 2007 ha creato Arthub, piattaforma per organizzare, curare e supportare eventi artistici in Asia. Ospitato dallo Shanghai Visual Art Institute dal 2011 al 2017, ha curato e prodotto il monumentale City Pavilion per la Biennale di Shanghai nel 2012, in cui erano rappresentate 38 città di tutto il mondo. Dal 2013 al 2016 è stato curatore per l'arte contemporanea all'Aurora Museum. Nel 2015 ha fondato "Kaleidoscope Asia", pubblicazione gemella della rivista "Kaleidoscope".
Con BizArt e il suo team e ora con Arthub, ha organizzato centinaia di mostre, programmi educativi e scambi culturali in Cina e nel resto del mondo, sviluppando relazioni con istituzioni locali e internazionali. Ha prodotto la tredicesima Biennale di Gwangju, in Corea. Recentemente ha vinto l'Italian Council per il progetto Fluxo con Alessandro Sciarroni.

ALESSANDRO SCIARRONI
Regista

È un artista italiano attivo nell'ambito delle performing arts con alle spalle diversi anni di formazione nel campo delle arti visive e della ricerca teatrale. I suoi lavori vengono presentati in festival di danza e teatro contemporanei, musei e gallerie d'arte, ma anche in spazi non convenzionali rispetto ai tradizionali luoghi di fruizione, e prevedono il coinvolgimento di professionisti provenienti da diverse discipline. È capace di creare una relazione empatica con lo spettatore. Spesso i suoi lavori iniziano con fenomeni naturali che vengono accompagnati da musiche e coreografie. Ha ottenuto diversi riconoscimenti, tra cui, nel 2019, il Leone d'Oro alla carriera per la Danza. Ha collaborato con diverse tipologie di artisti e le sue opere sono state presentate in 21 Paesi europei, in Canada, Brasile, Uruguay e negli Emirati Arabi.

ANDREA ANASTASIO
Scenografo

Nato a Roma, vive tra Napoli e Mumbai. Dopo una formazione in studi orientali e filosofia, ha intrapreso numerosi progetti di collaborazione come designer per marchi come Artemide, Danese, Foscarini e Memphis, prima di trasferirsi in India nel 1991. Accanto all'attività professionale, dedica il suo tempo alla propria produzione artistica; nel suo lavoro usa approcci di design industriale come critica della modernità. Le sue opere abbracciano l'indesiderabile, la paura, l'imprevedibile e trasformano l'incidente in una possibilità di sviluppo. Cambia i materiali per rappresentare il tempo contemporaneo e il suo limite, che ne ha causato la rovina.
Dal 1990 il suo lavoro è stato esposto in diversi musei, gallerie ed eventi incentrati sul design, come di recente alla Fondazione Achille Castiglioni (2018), allo Yuz Museum Shanghai (2019), alla Fondazione Darat Al Funun di Amman e al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (2020).

ARNAUD ARBET
Direttore

Nato a Grenoble, ha iniziato giovanissimo lo studio del pianoforte nella sua citta natale e ha completato la sua formazione presso il Conservatorio di Parigi e la Hochschule für Musik di Berlino. Prima di dedicarsi alla direzione d'orchestra, ha vinto numerosi concorsi pianistici internazionali. Tra il 2007 e il 2009 è stato maestro collaboratore principale dell'Atelier Lyrique dell'Opéra di Parigi e ha lavorato con direttori come Seiji Ozawa, Semyon Bychkov e Hartmut Haenchen. Nel 2010 Gerard Mortier lo ha chiamato come maestro collaboratore e assistente del Direttore musicale al Teatro Real di Madrid, dove ha collaborato anche con Sylvain Cambreling, Alejo Pérez e Ingo Metzmacher. In numerose occasioni ha diretto l'Orchestra Sinfonica di Madrid nella grande sala del Teatro Real. Nella Stagione 2013-2014 è stato Kapellmeister del Teatro di Chemnitz. Ha diretto al Festival di Salisburgo, alla Ruhrtriennale e in importanti teatri lirici, tra cui l'Opera di Roma e quella di Colonia, la Nationale Opera di Amsterdam e la Scala di Milano.
Dal 2014 al 2018 è stato ingaggiato dalla Scala come assistente personale di György Kurtág per la creazione della sua ultima opera, *Fin de partie*. Lavorando in stretta collaborazione con il compositore, si è occupato del casting e della preparazione musicale dei cantanti; inoltre ha collaborato all'edizione della partitura per orchestra e alla riduzione per pianoforte.
Nel 2018, sempre al Piermarini, ha diretto un concerto con l'Ensemble Bernasconi nell'ambito del Festival Milano Musica.
Ha un rapporto privilegiato con l'Opera di Colonia, dove nel 2016 ha diretto *Die Eroberung von Mexico* di Wolfgang Rihm e nel 2018 è stato assistente di François-Xavier Roth per *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann. Nella Stagione 2018-2019, ha diretto la produzione inaugurale, *Mare Nostrum* di Mauricio Kagel, e *La scuola de' gelosi* di Salieri. Nella Stagione 2019-2020 ha diretto la *Carmen* di Bizet e, nel 2020, la prima mondiale assoluta di *Clamitationes colonienses* di Philipp Maintz con la Gürzenich Orchester alla Philharmonie di Colonia.

KAI WESSEL
Controtenore

Nato ad Amburgo, dopo gli studi alla Musikhochschule di Lubecca si è perfezionato in interpretazione barocca alla Schola Cantorum Basiliensis con René Jacobs e Peter Kooy. Negli anni successivi ha portato avanti una intensa carriera concertistica, che lo ha visto distinguersi soprattutto nel campo della musica antica, ottenendo numerosi riconoscimenti di grande prestigio (tra cui quello del Festival delle Fiandre a Bruges). Inoltre svolge attività didattica in qualità di docente di canto e di prassi interpretativa storica.

MILIJENKO TURK
Baritono

Nato in Croazia, ha studiato alla Universität für Musik und darstellende Kunst di Graz e ha completato la sua formazione con Hans Sotin alla Hochschule für Musik und Tanz di Colonia. Ha fatto parte dell'Opernstudio e poi, dal 2001 al 2010, dell'ensemble dell'Opera di Colonia, di cui è nuovamente membro dal 2015 dopo un periodo come artista freelance. Nel 2006 gli è stato assegnato il Premio Offenbach.

ELENA CASOLI
Chitarrista

Nata a Milano, ha studiato presso il Conservatorio "G. Verdi" e all'Accademia Chigiana di Siena e ha vinto premi in concorsi nazionali e internazionali. Ha collaborato con diverse orchestre sinfoniche e con istituzioni importanti quali il CRT Milano, il Teatro alla Scala e il Cantiere Internazionale di Montepulciano. Si esibisce in concerto come solista e con formazioni da camera. Ha fondato LArecords, etichetta indipendente dedicata a incontri e produzioni tra musica e letteratura, e ha tenuto masterclass in Italia, Svezia, Germania, Argentina.

YUKA OHTA
Percussionista

Nata a Hyogo, in Giappone, ha studiato a Tokyo, a Detmold e alla Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Francoforte, dove nel 2012-2013 ha fatto parte dell'International Ensemble Modern Academie. È batterista dell'Ensemble Garage e dell'Ohta-Ramos Duo (batteria e violino). Molto richiesta come solista e per formazioni da camera, ha suonato con lo Stadttheater Gießen e la Frankfurter Gesellschaftorchester ed è borsista del DAAD, della Kunststiftung NRW e degli Internationale Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik.

ENSEMBLE DA CAMERA "GIORGIO BERNASCONI" DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

L'Accademia Teatro alla Scala, oggi presieduta da Giuseppe Vita e diretta da Luisa Vinci, è considerata fra le istituzioni più autorevoli per la formazione di tutte le figure professionali che operano nello spettacolo dal vivo, in ambito artistico, tecnico e manageriale. La proposta didattica si articola in quattro dipartimenti (Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori, Management) per una trentina di corsi, frequentati ogni anno da oltre 1.600 allievi. Il percorso formativo affianca alle lezioni teoriche e pratiche in aula un'intensa attività "sul campo", secondo la filosofia del *learning by doing*, attraverso concerti, spettacoli, esposizioni, produzioni operistiche, non solo sul territorio nazionale. La docenza è affidata ai migliori professionisti del Teatro alla Scala e ai più qualificati esperti del settore. L'Ensemble "Giorgio Bernasconi", che dal 2012 si avvale del coordinamento artistico di Marco Angius, è un originale progetto didattico che permette agli allievi del Corso biennale per professori d'orchestra del Dipartimento Musica di approfondire una letteratura raramente affrontata durante il periodo di formazione. L'obiettivo è quello di avvicinare gli allievi da un lato al Novecento storico, con l'esecuzione di capisaldi della letteratura moderna, e dall'altro alle ricerche musicali più interessanti e significative dei compositori di oggi. Il percorso formativo prevede la preparazione di programmi musicali sotto la guida di noti direttori specializzati in tale repertorio, con l'ausilio delle Prime Parti dell'Orchestra del Teatro alla Scala, e comprende un'intensa attività concertistica presso il Teatro alla Scala e in altre sedi prestigiose. A tutt'oggi, sotto la guida di Giorgio Bernasconi, Francesco Angelico, Marco Angius, Arnaud Arbet, Missak Baghboudarian, Francesco Bossaglia, Tito Ceccherini, Min Chung, Olivier Cuendet, Michele Gamba, Kristjan Järvi, Wilson Hermanto, Susanna Mälkki, Georges-Elie Octors, Fabián Panisello, Renato Rivolta, Peter Rundel, Jonathan Stockhammer, Yoichi Sugiyama, l'Ensemble ha tenuto concerti in importanti teatri e nell'ambito di festival di richiamo, proponendo anche prime esecuzioni italiane: si è esibito, tra l'altro, a MiTo Settembre Musica, alla Biennale Musica di Venezia, a Milano Musica e alla Società del Quartetto di Milano, al Palazzo del Quirinale per i concerti Euroradio e all'Accademia Filarmonica Romana a Roma, al Teatro Ponchielli di Cremona e alle Wiener Festwochen a Vienna. Fra gli impegni recenti più significativi, *The Yellow Shark* di Frank Zappa al Festival di Stresa sotto la direzione di Kristjan Järvi, al Piccolo Teatro di Milano, all'Auditorium Parco della Musica di Roma per il Romaeuropa Festival e al Teatro Valli di Reggio Emilia nell'ambito del Festival Aperto, sotto la direzione di Peter Rundel.

CHIARA BERSANI
Performer

Il suo percorso formativo si svolge principalmente nel campo della ricerca teatrale, sconfinando nella danza contemporanea e nell'arte performativa. È un punto di riferimento per la danza moderna, il teatro sperimentale e la danza contemporanea. Soffrendo di una forma moderata di osteogenesi imperfetta, è interessata al significato politico che un corpo può assumere solo con la propria immagine quando interagisce con la società. Nelle sue opere usa l'idea di crisi per produrre pensieri collettivi in cui il corpo è visto come punto di contatto tra passato e presente. La collaborazione con altri artisti e organizzazioni è una delle caratteristiche del suo percorso artistico; tra le collaborazioni più durature, quelle con Marco D'Agostin, Matteo Ramponi, Babilonia Teatri, la compagnia di Madrid La Tristura, il coreografo francese Jérôme Bel e il regista e drammaturgo argentino Rodrigo García. Ha vinto il premio UBU come miglior interprete under 35 per *Gentle Unicorn*.

ROSSELLA BISCOTTI
Performer

Nata a Molfetta, vive e lavora a Rotterdam. La sua opera si configura come un lavoro di indagine, rilevazione e riattivazione di oggetti, luoghi e archivi inerti, in grado di mettere in luce le stratificazioni e le pieghe della nostra storia sommersa. Ha tenuto diverse personali in Italia e all'estero e ha partecipato, tra l'altro, alla LV Biennale di Venezia, alla Biennale di Istanbul (2013), a dOCUMENTA (13) a Kassel e a Manifesta 9 a Genk (2012). Nel 2010 ha vinto il Premio Italia Arte Contemporanea al MAXXI.

SILVIA CALDERONI
Performer

Lavora dal 2000 come performer, attrice e autrice nella scena contemporanea e di ricerca italiana. La sua formazione, avvenuta fuori dalle accademie e nel vivo del teatro di sperimentazione indipendente, ha avuto come figure di riferimento la coreografa e danzatrice Monica Francia, la coreografa e dance-maker Cristina Rizzo nel progetto di studio Open e la compagnia Teatrino Clandestino. Nel biennio 2002-2003 prende parte al workshop teatrale *Imparare è anche bruciare* del Teatro Valdoca, su testi di Mariangela Gualtieri con la regia di Cesare Ronconi.

ILENIA CALEO
Performer

Laureata in filosofia presso l'Università di Bologna, è docente collaboratore allo IUAV di Venezia nel laboratorio di arti visive diretto da Annalisa Sacchi. Dal 2000 lavora professionalmente come attrice e performer nella scena contemporanea, collaborando con diverse compagnie e registe/i. Ha preso parte alle produzioni *Nella tempesta* e *Raffiche* di Motus. Collabora con la redazione di Iaph Italia e con OperaViva. È attivista del Teatro Valle Occupato e nei movimenti dei *commons* e *queer*-femministi.

SILVIA GRIBAUDI
Performer

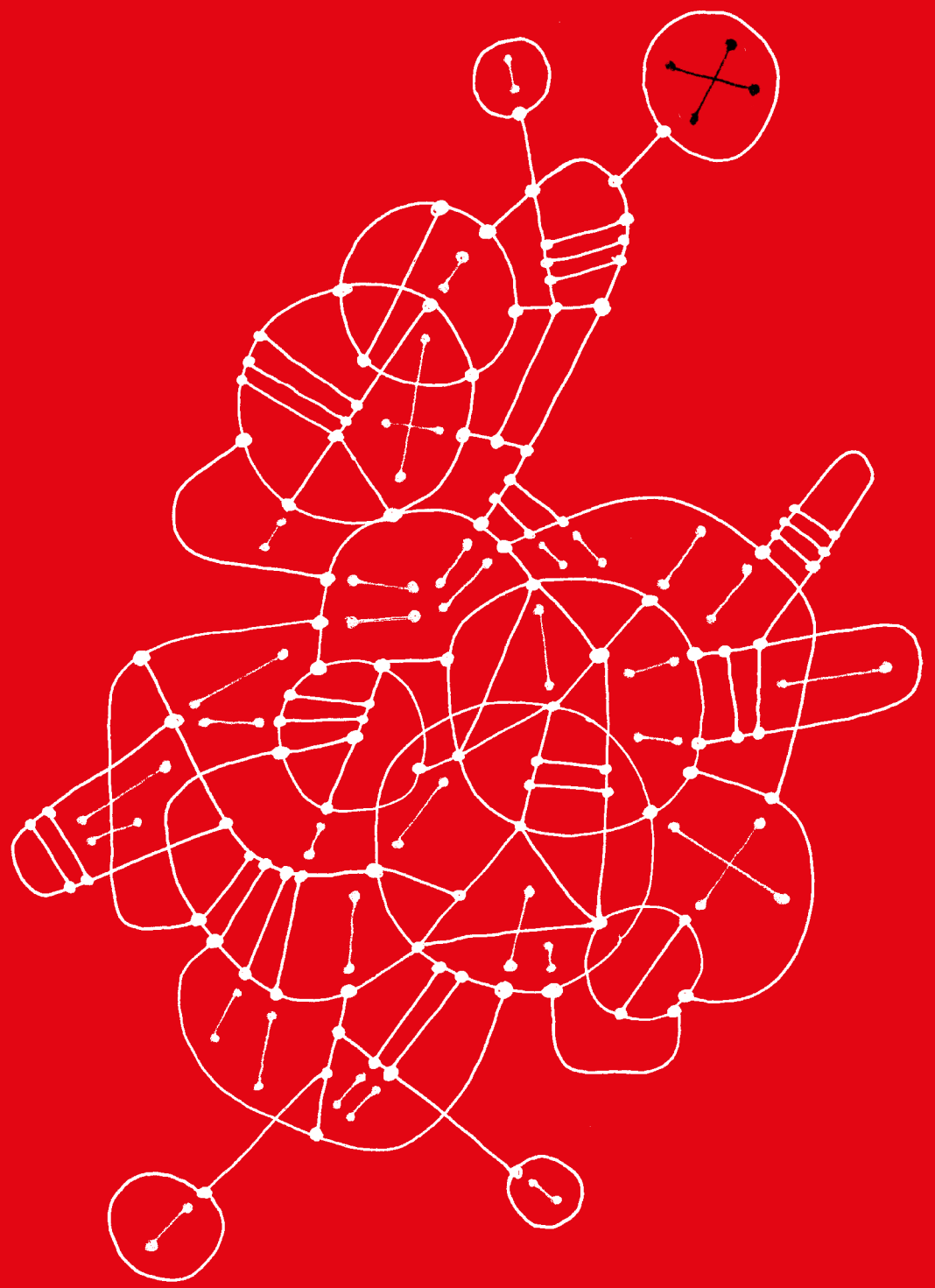
Nata a Torino, è attiva nell'arte performativa e conduce laboratori artistico-sociali incentrati sulla valorizzazione della diversità e dell'unicità di ogni persona. Ha insegnato fino al 2010 all'Accademia Teatrale Veneta e conduce diversi workshop in Italia e all'estero. Il suo linguaggio coreografico unisce arte performativa, danza e teatro, mettendo al centro il corpo e il rapporto con il pubblico. Si definisce un'artista unica che coltiva il "bruttismo" e l'umorismo amaro; il suo fisico vistoso è decisamente controcorrente. La sua poetica si avvale di una costante ricerca di confronto e inclusione nel tessuto sociale tra culture, in cui si sviluppano le sue performance. Il suo linguaggio artistico è il risultato dell'incontro tra danza e ironia e le sue opere incarnano leggerezza e libertà. Il suo lavoro *A corpo libero* ha vinto il premio del pubblico e della giuria della Giovane Danza d'Autore, è stato selezionato da Aerowaves - Dance Across Europe e dalla Biennale di Venezia, ed è stato finalista al premio Balance nel 2013. Dal 2011 crea progetti sull'invecchiamento attivo attraverso l'arte della danza, conducendo workshop e performance specifiche con donne over 60. Ha realizzato lo spettacolo *What age are you acting/Le età relative*, prodotto nell'ambito del progetto europeo "Act Your Age" e selezionato per la piattaforma di danza italiana NID 2014.

MUNA MUSSIE
Performer

Inizia il suo percorso artistico nel 1998, lavorando come attrice e performer con il Teatrino Clandestino di Bologna fino al 2001. Frequenta nel 2002 il Corso per la formazione europea dell'attore, continuando a lavorare come attrice. Dal 2001 al 2005 è parte fondante del collettivo di ricerca Open, dove a seguito della performance *opentolikemunamussie* (2004) inizia a maturare il desiderio di indagare propri modi dello stare in scena. Il suo lavoro, tra gesto, visione e parola, esplora i linguaggi della scena e delle performing arts per dare forma alla tensione che scaturisce tra differenti poli espressivi. Tra le sue produzioni, *Più che piccola, media* (2007) e *Ti ho sognato, ma non eri il protagonista* (2009). I suoi progetti internazionali comprendono *Monkey See, Monkey Do*, l'installazione e performance *Milite Ignoto* (2015) e la performance *Oasi* (2018).

ANNA RAIMONDO
Performer

Nata in Italia, vive a Bruxelles e lavora a livello internazionale. Il suo lavoro può essere definito come un viaggio nella diversità sociale per creare possibili aree di interazione. L'artista usa la voce e l'ascolto come piattaforme di incontro, collaborazione e scambio, come mezzi di diffrazione dell'identità. Il metodo è flessibile e vario. L'arte diviene così un luogo di incontro. Il materiale si formalizza in azioni, performance, fotografie, video e installazioni sonore. Il suo lavoro ha anche un aspetto giocoso e ironico nelle sue azioni nello spazio urbano e nelle sue creazioni plastiche. Una storia, una parola, un gesto, un oggetto quotidiano diventano testimonianza di identità multiple, svelate e problematizzate.
Ha partecipato a diverse mostre personali in tutto il mondo, tra cui *Nada que declarar* al Centro Cultural Matienzo di Buenos Aires. I suoi progetti si concentrano principalmente sull'arte sonora e radiofonica e sono stati presentati in diverse sedi. Come curatrice, ha lavorato a progetti di sound e radio art in diversi spazi ed eventi, tra cui *Documenta 14 Radio Programme* alla SAVVY Funk di Berlino e *Friday Late* al Victoria & Albert Museum di Londra.



Indice

21 *Da* Caminantes *a* D'un comune sentire
di Cecilia Balestra

25 *Comune sentire*
di Marco Mazzolini

29 *30 anni di Milano Musica*
di Paolo Petazzi

35 Programma generale

**51 Concerti sinfonici e cameristici,
musica elettronica e video, teatro musicale**

53 Concerto 1. Intervista con Georges Aperghis

61 Concerto 2. Testo di Paolo Petazzi

79 Concerto 3. Testo di Gianluigi Mattietti

91 Concerti 4 e 5. Testo di Giorgio Netti

101 Concerto 6. Testo di Luciana Galliano

109 Concerti 7, 8 e 9. Testo di Ciro Longobardi

117 Concerto 10. Testo di Maurizio Baglini

123 Proiezione cinematografica 11. Andrej Tarkovskij, *Stalker*

127 Spettacolo 12. *Instrumental freak show*.
Testo di Ingrid Pustijanac

141 Concerto 13. Testo di Gianluigi Mattietti

153 Nuova produzione del Teatro alla Scala.
Madina di Fabio Vacchi

157 Convegno Internazionale 14. *Ascoltare il futuro.
Claudio Abbado e il Nuovo.*

165 Concerto 15. Testo di Paolo Petazzi

179 Concerto 16. Testo di Paolo Petazzi

191 Concerto 17. Testo di Gianluigi Mattietti

199 Concerto 18. Testo di Daniele Roccato

207 19. *Luigi Nono remastered. Nuove frontiere per archivi
digitali*. Testo di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi

211 Spettacoli 20 e 21. *OPUS*.
Testo di Matteo Franceschini

217 Concerto 22. Testo di Gianluigi Mattietti

225 Concerto 23. Testo di Gianluigi Mattietti

233 Spettacoli 24 e 25. *Fluzko*. Testo di Luciana Galliano

Edizioni del Teatro alla Scala
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

DIRETTORE EDITORIALE
Franco Pulcini

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

REDAZIONE
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

DISEGNI ORIGINALI, PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Bruno Stucchi - Dinamomilano

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

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

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

30 Fondazione CARIPLO

La **Fondazione Cariplo** si dedica alla filantropia attraverso le proprie risorse economiche, progettuali e professionali, con lo scopo di supportare la realizzazione di progetti che mettano al centro il bene comune, la crescita delle persone e l'interesse collettivo. **Contrastare le disuguaglianze**, specialmente sostenendo le **fasce più fragili** della popolazione, e promuovere la **crescita economica e sociale del territorio** costuiscono oggi i focus principali della sua missione.
La Fondazione Cariplo da 30 anni promuove la coesione nelle comunità, sostenendo i soggetti che operano sul territorio e che sono **più vicini ai bisogni delle persone**, per accorciare le distanze all'interno delle nostre comunità e farle diventare **comunità forti e inclusive**.

141.582018,83 €
Contributi deliberati

1.395
N° totale di contributi deliberati

Dal **1991 ad oggi**

36.500 progetti in Lombardia e nelle province piemontesi di Novara e del Verbano-Cusio-Osola

Oltre 3,6 miliardi di euro di contributi a fondo perduto

Gli **interventi** del **2020**

Anche nel difficile anno della pandemia **Fondazione Cariplo** non ha fatto mancare il suo sostegno agli enti del terzo settore lombardo e piemontese, con un grande intervento speciale da 15 milioni di euro e senza arretrare sui contributi per le famiglie e le persone in povertà, per sostenere la cultura e l'inclusione, la tutela dell'ambiente e la ricerca scientifica.

Rai Orchestra

Concerti d'autunno 2021

Dal 21 ottobre al 22 dicembre

AUDUTORIUM RAI
"ARTURO TOSCANINI",
TORINO

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

Seguici su:

Rai Cultura
Rai 5
Rai Radio 3
Rai Play

raicultura.it/orchestrarai
OSNRai
OrchestraRai
orchestrasinfonicarai

Foto Studio Hänninen

La Fondazione Nuovi Mecenati sostiene il festival Milano Musica - D'un comune sentire

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

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

SANOFI TOTAL Cartier CHANEL
EDISON CRÉDIT AGRICOLE CARIPARMA | FRIULADRIA | CARISPEZIA Atlantia

www.nuovimecenati.org f Fondazione Nuovi Mecenati @fondazionenuovimecenati

MEET DIGITAL CULTURE CENTER
Un hub innovativo, inclusivo, transdisciplinare dedicato all'Arte e alla Cultura Digitale, alle Radici del Nuovo e all'interpretazione del presente e del futuro.

VIA VITTORIO VENETO 2
MILANO

Scopri di più
e prenota la tua visita
MEETCENTER.IT

MEET DIGITAL CULTURE CENTER | Fondazione CARIPLO

La musica che risveglia le tue emozioni.

STAGIONE SINFONICA
2021/2022
settembre - dicembre

ORCHESTRA SINFONICA E CORO SINFONICO DI MILANO GIUSEPPE VERDI
Auditorium di Milano Fondazione Cariplo – Largo Mahler

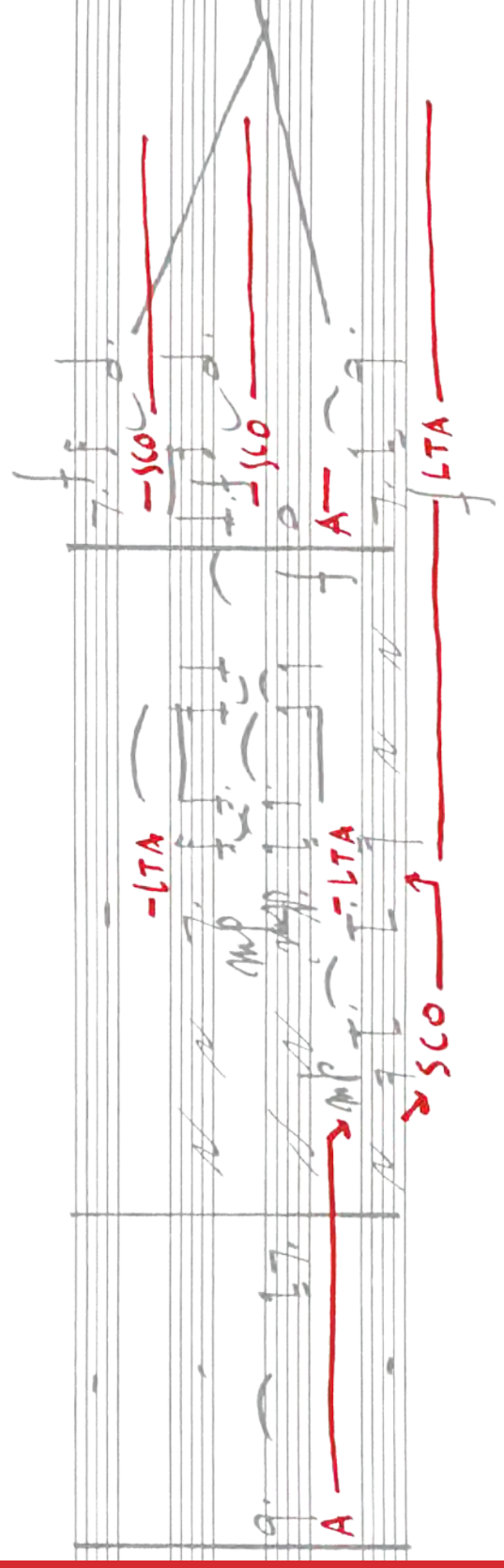
laverdi.org

laVerdi ORCHESTRA SINFONICA di Milano

Luigi Nono

PROMETEO
TRAGEDIA DELL'ASCOLTO

RICORDI



Nuova edizione a cura di André Richard e Marco Mazzolini

disponibile nei migliori negozi di musica e su musicshopeurope.com

Luigi Nono Nuria Schoenberg e Bruno Maderna, Darmstadt 1955 - Archivio Luigi Nono Venezia

musica
danza
esposizioni
didattica
incontri
reading

Festival Luigi Nono alla Giudecca

Quarta edizione - novembre 2021

Luigi Nono e i suoi Maestri

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

ARCHIVIO LUIGI NONO
LN
FONDAZIONE ONLUS

261

CLASSICA HD
SKY canale 136

MUSICA PER
I TUOI OCCHI

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

in collaborazione con
INTESA SANPAOLO

Maurizio Cattelan
Breath Ghosts Blind

15 luglio 2021 – 20 febbraio 2022
A cura di Roberta Tenconi e Vicente Todolí

Pirelli HangarBicocca
Via Chiese 2, Milano **pirellihangarbicocca.org** **INGRESSO GRATUITO**

Courtesy Archivio Maurizio Cattelan

ZERO

HYPERLOCAL

30.08 PT. VENEZIA
27.09 QT. CHINATOWN

SCOPRI TUTTI I QUARTIERI
SU ZERO.EU E SUL NOSTRO MAGAZINE

TOCQ
HOTEL MILANO

Un rifugio urbano, circondato dai grattacieli più alti d'Italia.

Un raffinato progetto d'interni, nel vivo di Corso Como.

Una location strategica, nel cuore del Business District di Porta Nuova.

Qualunque sia il motivo che ti porta a Milano, qui ti sentirai nel posto giusto.

Via A. di Tocqueville, 7/D | 20154 Milano | Tel. +39 02 62071 | info@tocq.it

Disegno di György Kurtág
Fondazione Paul Sacher, Basilea

BUILD MUSICAL INSTRUMENTS TO TOUCH THE FUTURE

Play to express yourself

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

Rafforzando le sinergie nate dall'esperienza condivisa in anni di lavoro, il 1° ottobre 2020 Milano Musica, Fondazione Antonio Carlo Monzino e SONG Onlus, danno il via al progetto *Play to express yourself - Build musical instruments to touch the future*: due anni di laboratori, lezioni, concerti e spettacoli presso gli Istituti penitenziari e scolastici primari e secondari, grazie al sostegno di Fondazione di Comunità Milano Città, Sud Est, Sud Ovest e Adda Martesana. Il progetto, realizzato in collaborazione con il Conservatorio "G. Verdi" di Milano e con il patrocinio del Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università Statale di Milano, coinvolge docenti, studenti e giovani professionisti, che sperimentano sul campo le potenzialità della musica d'oggi in quei contesti multiculturali e multilinguistici dove la musica può diventare forma di comunicazione, inclusione e ponte tra culture differenti. Attraverso interventi specifici – laboratori di costruzione di strumenti musicali, liuteria, composizione, rielaborazione elettronica, concerti e spettacoli – vengono elaborate prassi didattiche condivisibili anche attraverso la realizzazione di contenuti digitali.

Un progetto di
MILANO MUSICA – Associazione per la musica contemporanea
Fondazione Antonio Carlo Monzino
SONG Sistema Lombardia

In collaborazione con
Conservatorio di Milano

con il patrocinio di
Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti"

con il sostegno di
Fondazione di Comunità Milano – Città, Sud Ovest, Sud Est, Martesana

CUORE VISCONTEO
Reti solidali contro le povertà

Insieme, OLTRE *le* povertà

- Vuoi **sostenere** un'iniziativa di Cuore Visconteo o una famiglia?
- Vuoi fare una **donazione**?
- Vuoi **aderire** con la tua azienda alla nostra rete solidale?
- Vuoi diventare **volontario**?

Unisciti a noi e fai battere il tuo Cuore Visconteo
www.fondazionecomunitamilano.org

Un programma promosso da
Fondazione di Comunità MILANO – Città, Sud Ovest, Sud Est, Martesana

Capofila di progetto
Progetto Mirasole – Impresa sociale

Partner
Progetto Arca
Croce Rossa Italiana
Caritas Ambrosiana
Banco Alimentare
Banco Farmaceutico
Pari le pari opportunità
CSV Milano – città metropolitana, centro di servizio per il volontariato
Milano Solidale
Arti e Mestieri Sociali
Martesana
Pratica

Partner istituzionali
Regione Lombardia – ATS Milano Città Metropolitana

Sostengono il progetto
Fondazione Cariplo
Unione Buddhista Italiana
Manfredo Manfredi

Partner tecnico
SdS

Con il patrocinio di
Assolombarda

FONDAZIONE ANTONIO CARLO MONZINO

PROMUOVE I VALORI SOCIALI E FORMATIVI DELLA MUSICA

20 ANNI DI PROGETTI

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

(proverbio africano)

www.fondazioneacmonzino.it

@fondazioneacmonzino acmonzino

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

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

FARE MUSICA DÀ UNA MARCIA IN PIÙ !

Sostieni la missione di SONG

Inquadra il QR code
e scopri come aiutarci

www.sistemalombardia.eu

SONG onlus
SISTEMA LOMBARDIA

European Festivals Association

ASSOCIAZIONE GENERALE ITALIANA DELLO SPETTACOLO AGIS

italiafestival since 1987

italiafestival.tv

italiafestival1987 YouTube

italiafestival

italiafestival

AssociazioneIF

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Costruire con la musica

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

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

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

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

www.musicfund.eu

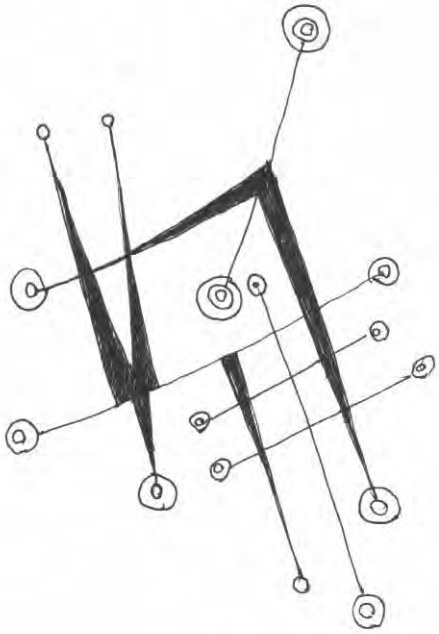
Dal 2010 Milano Musica è partner in Italia di Music Fund, organizzazione riconosciuta dalla Commissione Europea come "Best Practice in Culture and Development", che raccoglie strumenti musicali e promuove la formazione di esperti in liuteria e riparazione di strumenti nei paesi in via di sviluppo e nelle zone di conflitto. Dal 2011 le attività si sono mosse su questi due assi di intervento, con notevole successo: già nel primo anno di raccolta oltre 700 strumenti sono stati donati a Music Fund e al Sistema Orchestre Giovanili in Lombardia, innovativo progetto di integrazione sociale basato sulla musica d'insieme; le iniziative di formazione professionale e sviluppo di competenze, in Haiti e Mozambico, si sono concretizzate in workshop locali e tirocini formativi in Italia. La più recente spedizione di strumenti in Mozambico, giunta a Maputo nel maggio del 2019, ha destinato oltre 250 strumenti musicali ai giovani tecnici formati negli anni da Music Fund e da Milano Musica. 12 pianoforti (10 verticali e 2 a coda), strumenti ad arco, a fiato, a percussione, chitarre acustiche ed elettriche e apparecchiature audio-luci saranno riparati e successivamente reinseriti nel nascente mercato locale, in un'ottica di economia circolare.

Con il particolare sostegno di

SONG SISTEMA LOMBARDIA
www.sistemalombardia.eu

Milano Musica è partner per l'Italia di

MusicFund give music a chance



Finito di stampare nel mese di settembre 2021
presso Pinelli Printing Srl

© Copyright 2021, Teatro alla Scala

Prezzo del volume € 10,00 (IVA inclusa)