



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI, DELLA MUSICA E
DELLO SPETTACOLO – SEZIONE MUSICA

in collaborazione con
MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



Recensioni a cura degli studenti del laboratorio *Ascoltare il presente*
Responsabili: prof. Cesare Fertonani, dott.ssa Marilena Laterza

A.A. 2011-2012

Concerto del 2 ottobre 2011

La ventesima edizione del Festival di Milano Musica è dedicata al compositore tedesco Helmut Lachenmann, geniale ideatore di quella musica da lui stesso definita «concreta strumentale».

Il concerto inaugurale, che si svolge in un Teatro alla Scala affollato da un pubblico variegato, vede l'inconsueto abbinamento di *Requies* di Luciano Berio, *Schreiben* di Lachenmann e della *Sinfonia n. 4 in re minore* op.120 di Robert Schumann.

Requies è un brano struggente e malinconico dedicato alla memoria di Cathy Berberian, mezzosoprano statunitense e prima moglie di Berio. La melodia, di una bellezza intensa, lacerante e dolorosa, invade i presenti come un fiume musicale che smuove antiche sofferenze.

Schreiben, quindi, introduce nell'universo lachenmanniano. La platea, inizialmente, appare confusa, ma l'orchestra della Filarmonica della Scala, diretta da Roberto Abbado, non mostra incertezze nell'eseguire un pezzo certamente complesso e inusuale: in un vortice di indecifrabili percezioni psicosensoriali, la musica del compositore tedesco riesce a scandagliare l'illusoria e immutabile superficie dell'animo umano, ponendo in discussione i concetti di musica, di silenzio e di rumore. Gli orchestrali soffiano fra le corde degli strumenti, li percuotono, li sfregano: il concerto diventa uno spettacolo di grande effetto; musica nella non musica, è il rumore di un vuoto che non cessa di far sentire la sua melodia occulta, è qualcosa che colpisce, stordisce, ipnotizza e, in rari casi, infastidisce. Il tutto si chiude con una pioggia scrosciante di applausi, e anche i volti più attoniti non possono che omaggiare Helmut Lachenmann in persona, che sale sul palco per godersi una meritata *standing ovation*.

Dopo tanto estremismo e complessità, l'esecuzione della Quarta Sinfonia di Schumann – un blocco unico, intenso ed emozionante – è quasi un gioco da ragazzi.

Roberta Cilento

Il 2 ottobre il Teatro alla Scala ospita il concerto d'apertura del 20° Festival di Milano Musica. Le esecuzioni dell'Orchestra Filarmonica, diretta da Roberto Abbado, sono di qualità notevole, sebbene si noti una forte diversità nell'approccio e nel risultato delle interpretazioni, che può essere imputata all'eterogeneità di un programma diviso tra *Requies* di Luciano Berio e la *Sinfonia n. 4 in re minore* op. 120 di Robert Schumann, passando per *Schreiben* (2003-2005) di Helmut Lachenmann.

Requies – che comincia «in sordina» e, nonostante l'atmosfera rarefatta prevalente, non appare mai asettica – è un preludio che introduce gradatamente gli spettatori al cuore della serata: la prima italiana di *Schreiben*, accolta molto positivamente dal pubblico. L'autore stesso, presente in sala e chiamato più volte alla ribalta insieme al direttore, appare visibilmente soddisfatto.

Schreiben prevede che un organico orchestrale tradizionale si comporti in modo atipico ed è questo l'aspetto che colpisce maggiormente: Lachenmann insiste sul disvelamento dell'energia fisica alla base del suono e della performance musicale; prescrive, per esempio, che talvolta i tromboni suonino rivolti verso l'interno del pianoforte, mettendone in risonanza le corde, oppure che i musicisti producano frizioni meccaniche in vario modo o, ancora, che il pianista percuota le corde con dei martelletti a mano. Questi sono procedimenti conformi alla sua poetica artigianale della musica e richiedono una grande attenzione alla partitura in sede esecutiva, evidente sia nell'atteggiamento degli orchestrali, sia nell'estrema concentrazione di Abbado. Anche in questo caso, l'interpretazione è molto convincente.

Il finale, con la *Sinfonia n. 4* di Schumann, impone un netto scarto cronologico e stilistico: gli esecutori, che danno l'impressione di essere più a loro agio rispetto ai brani di Berio e Lachenmann, vi si adattano alla perfezione; trattandosi di un classico del repertorio, Abbado non utilizza la partitura e dirige con passione: il pubblico si trova di fronte a un'esplosione sonora ed emotiva e il grande coinvolgimento degli interpreti si riverbera sugli spettatori. Applausi copiosi.

Daniele Cogliati

A dirigere la Filarmonica della Scala al Piermarini c'è Roberto Abbado: l'occasione è il concerto inaugurale della ventesima edizione del Festival di Milano Musica.

Si comincia sottovoce con *Requies* di Luciano Berio, dedicato all'ex moglie e cantante Cathy Berberian: l'orchestra traccia una lieve e discontinua melodia in cui affiorano man mano i ricordi sbiaditi della voce di lei. In pochi istanti si crea un'atmosfera suggestiva e rarefatta, quasi ipnotizzante: archi, legni, tromba, arpa, marimba e celesta, tutti suonano in pianissimo, senza crescere mai, se non tramite raddoppio strumentale.

Terminata l'esecuzione, che introduce il pubblico in punta di piedi nelle sonorità contemporanee, con un potente effetto di scarto evidente già dall'attacco si passa a *Schreiben* di Helmut Lachenmann, fatto di rumori ed effetti speciali, ma anche capace di emozionare, perché denso di una fisicità continua: musicisti che si spostano e confondono i loro ruoli, legni percossi, martelli e oggetti inconsueti che pizzicano le corde del pianoforte. In assenza di centri sonori, ogni qual volta si abbia l'impressione di aver rintracciato una struttura familiare, questa viene immediatamente disattesa nello spazio, nel tempo e nella melodia. Il pensiero creativo del compositore è l'unico comun denominatore, che invita a riflettere su ogni aspetto dell'esecuzione, ma soprattutto sui propri orizzonti percettivi.

A riportare la Scala al suo repertorio è la *Quarta Sinfonia* di Schumann e, se la Filarmonica la interpreta con un senso di liberazione, in Abbado permane una carica lachenmanniana.

Così, al momento di lasciare la sala, ciò che aleggia tra il pubblico è proprio la sensazione di gradevole provocazione di *Schreiben*, con grande stupore di chi credeva di attendere solo la *Quarta*.

Mir Liponi

L'ode di Berio alla memoria di Cathy Berberian si rivela un'ottima scelta per aprire l'edizione 2011 del Festival di Milano Musica: l'affettuosa intensità espressa ottimamente dalla Filarmonica rapisce all'istante la sala, eliminando tutti i pregiudizi sulla difficoltà – pure, a volte, reale – di coinvolgimento della musica classica contemporanea. Nonostante due premesse che suonerebbero statiche, come il «pianissimo» prescritto dall'inizio alla fine e la particolare costruzione del brano, basata sulle componenti armoniche della prima nota, Abbado conduce subito l'orchestra *in medias res* quanto a tensione e lirismo: ne è prova la grande attenzione che le centinaia di adolescenti in sala – nota estremamente lieta della serata – rivolgono all'esecuzione.

Grazie a una preparazione quale *Requies*, anche un brano oggettivamente difficile da seguire come *Schreiben* di Helmut Lachenmann si avvicina al pubblico, e il pubblico pare gradire. Ampliato l'organico, Abbado continua a dirigerlo con la ferma sensibilità appena apprezzata in *Requies*: la grande varietà e ricercatezza di suoni prescritti da Lachenmann (il titolo *Schreiben*, «scrivere», è rivelatore) non disorienta ma affascina. Se orecchie poco avvezze registrano stupore, nell'ascoltare, per il mondo sonoro in cui *Schreiben* le cala, questo stupore è forse accresciuto dal riconoscimento di momenti e stilemi, quindi di un discorso musicale: si conferma, così, la volontà del Lachenmann intellettuale di tornare, con questa composizione, verso la tradizione classica. Inoltre, l'esecuzione dal vivo concede al pubblico di abbandonarsi anche alla spazialità del suono, qui davvero ben resa dalla compagine scaligera.

Dopo l'intervallo, la *Quarta Sinfonia* di Schumann: la puntuale direzione di Abbado guida con vivacità l'orchestra, espressiva nei momenti più drammatici e intensi ma apparsa incerta in qualche passaggio più rapido e ritmato a pieno organico – quasi fosse scemata la tensione positiva generata da *Requies* e *Schreiben*. I dubbi maggiori riguardano, tuttavia, l'accostamento di questa sinfonia con gli altri pezzi del programma – nonché con il festival tutto – tanto più che i due brani sulla carta più ardui hanno registrato enorme apprezzamento.

Francesco Stringhetti

Domenica 2 ottobre, al Teatro alla Scala, si è aperta la ventesima edizione del festival Milano Musica, dedicato quest'anno a una figura unica nel panorama della musica europea dei nostri giorni: Helmut Lachenmann, probabilmente il compositore tedesco più visionario dopo l'uscita di scena di Karlheinz Stockhausen. Nel programma, centrale è il suo brano per orchestra *Schreiben*, preceduto da *Requies* di Luciano Berio e seguito dalla *Sinfonia n.4* in re minore di Robert Schumann. La Filarmonica della Scala è affidata a Roberto Abbado, ben avvezzo alla direzione di musica moderna e contemporanea.

Palchi e platea sono gremiti, e si nota con piacere la cospicua presenza di giovani e scolaresche, che si spera preparati a un ascolto così impegnativo. Il successo dell'evento è l'ulteriore riprova di come i festival siano la via giusta per avvicinare la musica «colta» del nostro secolo a nuovi ascoltatori, che non siano i soliti addetti ai lavori né i consueti frequentatori del teatro milanese.

La scelta di aprire la serata con *Requies* di Berio è vincente. La composizione, scritta nel 1984 in memoria di Cathy Berberian, morta l'anno prima, inizia in pianissimo, disegnando melodie inafferrabili. Un'atmosfera eterea e sognante pervade la sala: le repentine turbolenze dell'ultima parte, in un vertice d'intensità, ci risvegliano e sembrano preannunciare lo sconvolgimento che verrà, di qui a poco, nel brano successivo.

Schreiben, composto nel 2003, è tra i capolavori dell'ultimo Lachenmann. Il linguaggio si fa estremo, perpetuando la volontà di imbastire nuovi parametri comunicativi e quindi nuove esperienze d'ascolto. Una musica in cui il suono, il timbro, sono affatto ripensati: ogni

strumento vive una seconda corporeità, tra strofinamenti, sfregamenti, fiati soffocati e archi suonati in modo non convenzionale. La sezione delle percussioni impressiona particolarmente: accanto a timpani, gran cassa e gong vediamo vari strumenti a frizione. Non c'è un polo di attrazione, i suoni s'innalzano e inabissano, si sovrappongono o contrastano: ricondurre la composizione a uno schema formale preciso sembra pressoché impossibile. E non c'è sviluppo, ma successione di eventi: la fruizione deve adeguarsi, tentare di restare al passo in una foresta risonante in cui ogni strumento sembra portare verso sentieri inauditi. L'orchestra diviene uno spettacolo visivo oltre che sonoro, Roberto Abbado dirige con decisione una Filarmonica che dimostra di saper essere anche attuale. Eppure un dialogo con il passato permane: *Schreiben* significa «scrivere», e la scrittura di Lachenmann controlla ogni gesto dell'esecutore, grazie a un sistema di notazione misto, fatto anche di diagrammi strutturali e indicazioni verbali. Per il resto, il lavoro di Lachenmann è stato giustamente definito «incontaminato».

Di certo, un abisso lo separa da Robert Schumann che – inspiegabilmente – si è deciso di accostargli: *Schreiben* e la *Sinfonia n.4* in re minore sono separate da più di centosessant'anni. Probabilmente un modo per rassicurare l'orecchio, dopo lo «sconvolgimento», e ammorbidire il lavoro di Abbado, che quest'anno ha già affrontato tale sinfonia. In ogni caso, l'ascolto si fa distratto: la mente continua a tornare all'esecuzione precedente e all'interminabile scroscio di applausi che ha accolto Lachenmann, salito sul palco una volta conclusa la sua opera. Il protagonista della serata è lui.

Tommaso Turolla

Concerto dell'8 ottobre 2011

Il pubblico giunto al Teatro Dal Verme per assistere al terzo concerto dell'edizione 2011 di Milano Musica è stato accolto da un cambio di programma particolarmente riuscito: tolte le composizioni di Rivas e Clementi, è stato lasciato il giusto spazio a quelle di Lachenmann, Franceschini e Francesconi, universi musicali ricchi di significato che hanno richiesto attenzione e concentrazione già di per sé notevoli da parte degli ascoltatori, accompagnati in questo percorso da esecutori di grande fascino e bravura: Francesco Dillon, violoncello del Quartetto Prometeo, Alain Billard, clarinetto basso dell'Ensemble Intercontemporain, e l'Orchestra I Pomeriggi Musicali, che si conferma tra le compagini strumentali di maggior prestigio della realtà milanese.

Pur senza voler cercare a tutti i costi un *trait d'union* che accomuni le diverse esperienze musicali, tra le tre composizioni si è posto come elemento di congiunzione il respiro, l'attività che determina l'esistenza di un essere umano: respiro, quindi sono. L'essenza della musica passa attraverso suoni e gesti. Suono, gestualità, fisicità, *interplay*, l'Uno e il Tutto.

Per questa ventesima edizione, Milano Musica ha dedicato il suo festival a Helmut Lachenmann, geniale compositore tedesco che merita – e ottiene – grande attenzione da parte di pubblico e critica, tanto che già l'anno scorso il festival MITO gli aveva dedicato una ricca retrospettiva.

Il concerto si apre, quindi, con *Notturmo (Musik für Julia)*, composizione di Lachenmann datata 1968 che «marca l'epifania di una nuova estetica compositiva 'materica'». Subito siamo immersi in un'atmosfera onirica che rimanda (*ante litteram*) alle ambientazioni sonoro-percettive del cinema di David Lynch: una strada buia, illuminata da luci fioche di qualche lampione mal funzionante. Condizione d'animo enfatizzata dal dialogo tra orchestra (percussioni, soprattutto) e violoncello, che si fa sempre più incisivo e concitato. Un dialogo

fisico nell'attesa spasmodica con cui gli orchestrali rimangono in ascolto della voce solista (uno straordinario Francesco Dillon), fisico nel momento in cui i musicisti accennano una breve danza congiuntamente a una richiesta di silenzio («Sch!»).

Matteo Franceschini, classe 1979, nel giro di poco più di un mese presenta a Milano la seconda prima assoluta (al festival MITO, in occasione delle celebrazioni del 150° dell'Unità d'Italia, era stato eseguito *Archaeology*): nato dall'incontro con Alain Billard, *La grammatica del soffio* è uno studio dedicato al corno di bassetto e alle sue potenzialità espressive. Ma non solo. Il viaggio intorno a questo strumento appartenente alla famiglia dei clarinetti, visitato nella musica colta occidentale da autori come Mozart e Alessandro Rolla, fornisce l'occasione per un tributo al Classicismo viennese rievocato nella canonica suddivisione in tre movimenti, seppur misto a una ricerca timbrica ed espressiva dello strumento, in cui non possono mancare riferimenti al jazz, con evidenti rimandi tematici alla musica di Gershwin.

Luca Francesconi, invece, presenta un'opera di tre anni fa: *Unexpected End of Formula* per violoncello con elettronica ed ensemble, tributo del compositore a Helmut Lachenmann.

Partendo da un organico più ridotto di quello usato da quest'ultimo nel suo *Notturmo* (quattro legni, tre ottoni, percussioni e quattro archi), Francesconi ci consegna un'opera che, sin dal titolo, vuole affermare la rottura con le forme del passato, e quindi continuare il discorso aperto da Lachenmann tanti anni fa nel ripensamento del rapporto tra ensemble e strumento solista.

Una dichiarazione di poetica dove la storia della musica emerge pian piano mista al rumore che sommerge la città, dove non esistono più forme ma «momenti sonori» che si nutrono della caotica quotidianità e delle forme musicali del passato che riemerge dalla memoria.

Valentina Trovato

Concerto del 16 ottobre 2011

In una formazione da ensemble, diretta da Andrea Pestalozza, l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi e l'oboista Luca Avanzi hanno offerto la quinta tappa del XX Festival di Milano Musica, edizione 2011, dedicato ad Helmut Lachenmann. Il concerto ha declinato un percorso molto convincente nella musica tedesca del Novecento: Schoenberg e Lachenmann, ma anche Bruno Maderna, musicista italiano, certamente, ma legatissimo – soprattutto negli anni cui risale il *Concerto per oboe* – all'ambiente tedesco e, in particolare, al *milieu* di Darmstadt.

«Romanzi in un sospiro»: è una celebre frase di Schoenberg che, seppur riferita alla *Bagatelle* di Anton Webern, ben coglie il senso espressivo dei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, scritti nel 1911 e qui proposti nella trascrizione per ensemble – di quasi un secolo successiva – di Heinz Holliger. I *Klavierstücke* vengono così restituiti con cristallina trasparenza, rendendone evidente la scrittura, tesissima e condensata, da cui emerge con chiarezza lo svolgersi del contrappunto. E l'intensità – raccolta, appunto, nello spazio di un sospiro – raggiunge l'apice nell'ultimo dei sei brani, dedicato dall'autore a Gustav Mahler, connotato da una trasparenza espressiva resa ancor più evidente dal rilievo timbrico della trascrizione per *ensemble*.

Il *Concerto per oboe ed ensemble da camera*, scritto da Bruno Maderna nel 1962 durante i Ferienkurse di Darmstadt, è proposto nella seconda versione, eseguita nel 1963 a Venezia e nella stessa Darmstadt. Il *Concerto* è una parziale rielaborazione di una precedente composizione per oboe, ensemble da camera e nastro che il compositore scrive nel 1962. Dopo la prima esecuzione, Maderna elimina il nastro e inserisce una cadenza per oboe e strumenti, arricchendo il ruolo dell'orchestra. Maderna accoglie qui le suggestioni antidogmatiche, proprie anche di Boulez, Stockhausen e Pousseur: in modo misurato, però, in quanto l'alea non diviene anarchia

dell'interprete, limitandosi a suscitare interventi mobili nelle cadenze, nel rispetto della struttura e del lirismo complessivo del brano. Luca Avanzi affronta la partitura in un dialogo equilibrato e attentissimo con l'orchestra, alternando l'uso di tre strumenti, oltre all'ancia: un oboe, un oboe d'amore e un corno inglese. L'alea, appena percepibile, si sposa a tecnica solidissima e a ricerca costante del lirismo.

Concertini (2005) potrebbe a ragione erigersi a emblema delle tematiche di fondo dell'opera di Helmut Lachenmann: il rapporto con la tradizione (reso già evidente dal titolo dell'opera, che si rifà all'eredità del concerto grosso e alla sua struttura, caratterizzata dall'alternanza tra singoli strumenti o gruppi strumentali) e la ricerca della musica «concreta strumentale». Lachenmann si confronta con la tradizione dialogando con le forme che essa consegna, spesso ricorrendo anche a citazioni, a volte appena nascoste tra le pieghe della partitura. La sua ricerca lo porta a confrontarsi con quegli stessi suoni che la tradizione restituisce, resi però con materialità del tutto inusuali e sempre inattese.

Prima dell'esecuzione, Lachenmann in persona parla al pubblico e spiega, ricorrendo ad alcuni esempi, i suoi *Concertini*. Parla di «suoni sechissimi», di contrasti, della musica dell'inatteso, dell'energia del suono. Ricorda che anche la musica della tradizione è fatta del suo stesso materiale, ma poi ribadisce che il suo è un paesaggio in continuo mutamento: il programma di sala ricorda che, per Lachenmann, «no hay camino, hay que caminar...». Sullo sfondo delle parole si percepisce il senso di una coerenza assoluta, di una ricerca che connota un'esistenza intera. Nell'atmosfera, attentissima, della sala si raccolgono le fila di un discorso che prosegue.

Filippo Annunziata

Tra gli appuntamenti della ventesima edizione del festival Milano Musica, il concerto del 16 ottobre all'Auditorium di Milano comprende tre composizioni ben distinte: i *Sechs kleine Klavierstücke* di Arnold Schoenberg nella trascrizione di Heinz Holliger, il *Concerto per oboe ed ensemble da camera* di Bruno Maderna e, infine, *Concertini* di Helmut Lachenmann, al quale è dedicata questa edizione del festival.

I brevissimi *Klavierstücke*, sono proposti in una trascrizione per ensemble di Holliger che, rispetto agli originali per pianoforte, sembra mancare di coesione melodica col fine, forse, di valorizzare l'aspetto timbrico e ricercare un effetto puntillistico attraverso la distribuzione di parti minuscole tra i singoli strumenti.

Nel *Concerto per oboe ed ensemble da camera* di Bruno Maderna, Heinz Holliger, che avrebbe dovuto presenziare come solista, viene sostituito, pur adeguatamente, da Luca Avanzi. La contrapposizione oboe-orchestra di questo pezzo ricorda quella tra flauto e suoni incisi su nastro magnetico di *Musica su due dimensioni*, di una decina d'anni precedente: l'orchestra è utilizzata, nella maggior parte dei casi, come massa sonora di sottofondo, ma talvolta prevale sull'oboe, protagonista sia di episodi di virtuosismo tecnico, sia di sonorità più vicine al rumore, come il momento in cui l'oboista suona l'ancia senza strumento. Molto apprezzato dal pubblico l'ironico bis di Avanzi, il brevissimo *Einen Augenblick lang* di György Kurtág.

Concertini di Lachenmann è così denominato per la struttura che lascia emergere gli assoli di strumenti singoli o in gruppo, imitati nell'atteggiamento dal resto dell'orchestra: un esempio è l'assolo per chitarra classica, di cui gli altri

strumenti imitano l'arpeggio fornendo, così, incroci timbrici interessanti. Utile e istruttiva l'introduzione offerta dal compositore stesso che, grazie alla collaborazione dell'orchestra diretta da Andrea Pestalozza, offre una spiegazione di alcuni punti nodali dell'opera. La particolarità del brano è la ricerca di una spazializzazione sonora attraverso il dislocamento dell'ensemble nella sala: oltre alla posizione canonica degli elementi sul palco di fronte allo spettatore, alcuni strumentisti – sorprendenti, in particolare, le percussioni – sono posti a destra e a sinistra del corridoio centrale della sala. Inoltre, il compositore prescrive una spazializzazione a livello vocale, grazie alla collaborazione di alcuni elementi dell'orchestra che hanno il compito di produrre alcuni suoni con la voce, come sibili e sospiri. L'effetto è quello stereofonico auspicato già a partire dagli anni '50 da Stockhausen con *Gesang der Jünglinge* e che i compositori contemporanei, da quel momento, spesso ricercano: l'ottima acustica dell'auditorium ha di certo favorito questo tentativo. Nonostante il brano abbia una durata di circa quaranta minuti, gli effetti sonori e timbrici sono coinvolgenti e lo rendono apprezzabile benché, per consentirne la massima godibilità, sia forse auspicabile una *performance* dal vivo di *Concertini*.

Il pubblico, composto per lo più da appassionati del genere contemporaneo e studenti non così numerosi da colmare l'auditorium, risponde in maniera essenzialmente positiva e curiosa a un concerto certamente impegnativo per l'orchestra, ma di ottimo livello.

Laura Pronestì

Quasi un omaggio all'evoluzione dell'avanguardia musicale di area tedesca, il concerto che si è svolto domenica 16 Ottobre all'Auditorium di Milano è forse uno dei più omogenei e meglio riusciti della rassegna di Milano Musica, che quest'anno vede protagonista il compositore settantaseienne Helmut Lachenmann.

In programma i *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 di Arnold Schoenberg nella trascrizione per ensemble dell'oboista Heinz Holliger, il *Concerto per oboe e ensemble* di Bruno Maderna e *Concertini* di Lachenmann.

Scritti nel 1911, i pezzi di Schoenberg, che precedono l'avvento della dodecafonia, sono piccoli brani di una pagina ciascuno, in cui il suono rarefatto e gli ampi respiri fanno emergere slanci di lirismo. In questo contesto, Holliger ha dato prova del proprio talento di trascrittore arricchendo il testo pianistico con i timbri di una piccola orchestra, senza che il risultato sia ridondante rispetto all'intenzione originale della composizione. L'ensemble, infatti, sottolinea le suggestioni, i richiami tra le parti e l'espressività timbrica nelle diverse voci.

Assai più impegnativo è il *Concerto per oboe* di Maderna (1962), con Luca Avanzi che sostituisce Holliger nel ruolo di solista. Rielaborazione di un precedente lavoro, il *Concerto* nasce durante i famosi corsi estivi di Darmstadt. Nonostante lo sperimentalismo e l'instancabile ricerca di Maderna, che si accostò a molte tecniche compositive dell'epoca – in questo caso l'alea *controllata* – sin dalle prime note si staglia tutta la cantabilità dell'oboe che quasi rimanda a certe sonorità stravinskiane e guida lo sviluppo della composizione, caratterizzata da sonorità ricercatissime e, a tratti, da un tessuto timbrico puntillistico. Così pare che

l'inserimento di Maderna tra Schoenberg e Lachenmann risponda a un'ideale connessione tra i due compositori attraverso i paradigmi dell'atonalità, dell'alea, dello strutturalismo puntillista, permeati di un lirismo e una rarefazione a cui nessuno dei tre rinuncia.

Concertini è introdotto dallo stesso Lachenmann che sale sul palco e tiene una piccola lezione introduttiva alla sua composizione, facendone suonare all'orchestra, sotto la direzione attenta e precisa di Andrea Pestalozza, alcuni momenti emblematici. Urgenza del compositore è la riscoperta di suoni che diventino familiari come quelli dell'infanzia, «aprendo le orecchie a nuove bandiere». Capire ciò che accade a livello meccanico, apprezzare maggiormente i diversi timbri degli strumenti attraverso sfregamenti, fruscii, soffi o l'utilizzo dello *shô* giapponese, fa emergere il mondo di situazioni diverse descritte in questo viaggio musicale. Come nei concerti grossi barocchi, si avvicendano interventi solistici per eseguire i *concertini*, a cui si aggiunge una particolare disposizione dell'orchestra, con due piccoli nuclei ai due lati della sala che dialogano con il *concerto grosso*, e aggiungono una dimensione in più all'ascolto di questa musica frammentaria e rarefatta.

Si ha l'impressione che il pubblico di *habitués* e di giovani neofiti, aiutato da Lachenmann ad accorciare le distanze da linguaggi che, senza una giusta preparazione, rimarrebbero incomprensibili, abbia apprezzato molto la serata. Un segnale positivo di un recuperato interesse, soprattutto da parte delle nuove generazioni, verso la musica del Novecento che spesso, parafrasando Majakovskij, si è rinchiusa nelle sue stanze dimenticandosi dei ragazzi di strada.

Irene Romagnoli

Concerto del 28 ottobre 2011

Per l'ottavo concerto di Milano Musica 2011, l'intimità della Sala Puccini del Conservatorio di Milano accoglie il Quatuor Diotima, formazione cosmopolita che, questa sera, presenta un articolato programma il cui sottotesto è l'evoluzione del linguaggio quartettistico alla luce della modernità. Ancora una volta, fa da perno la figura di Lachenmann, protagonista di questa ventesima edizione del Festival.

Nonostante il programma di sala lo collochi a fine serata, per un cambio dell'ultim'ora fa da *ouverture* il celebre *Quartetto* op.10 di Debussy: un capovolgimento felice nel conferire al programma un taglio cronologicamente più coerente. Tuttavia l'esecuzione del brano, sebbene formalmente impeccabile, risulta a tratti meccanica, quasi che i musicisti siano già proiettati verso l'universo sonoro del *III Quartetto «Grido»*.

In questo recente lavoro, Lachenmann manifesta, ancora una volta, la propria vocazione per lo sperimentalismo timbrico. Ciò che sbalordisce è la scelta di scardinare gli equilibri codificati del quartetto per ricondurre la composizione a un affresco (venti minuti circa) nel quale evaporano esposizioni e sviluppi tematici. La sfida di Lachenmann consiste, infatti, nell'adattare il proprio linguaggio, risultato di un'elaborata aritmetica timbrica, a un organico che vuol essere per natura una voce sola; una sfida che può risultare agevole con uno strumento solista – come nel successivo *Toccatina* per violino solo – ma non con il quartetto, la cui forza risiede propriamente nell'omogeneità acustica. *Grido* è, quindi, la controprova delle vette artistiche raggiunte dal compositore tedesco.

Un ultimo sguardo sulle potenzialità del quartetto – con l'incursione di un pianoforte – è offerto da Miroslav Srnka, sebbene con propositi ed esiti differenti. La partitura risulta da subito debitrice nei confronti dei modelli novecenteschi quali Schoenberg e Bartók, ed è evidente il ritorno ad una scrittura più sobria e tradizionale. Peccato aver eseguito *Pouhou vlnou* a fine concerto: una collocazione sacrificata, specie dopo Lachenmann.

Marco Mattaliano

Dopo secoli di tradizione musicale, siamo soliti associare al quartetto d'archi un suono fluido, levigato e piacevole. Permetterci di scoprire e apprezzare una voce diversa di questi strumenti sembra essere l'intento con cui il Quatuor Diotima calca il palco della sala Puccini del Conservatorio di Milano nell'ottava serata organizzata da Milano Musica nell'ambito della XX edizione del suo Festival.

Dopo un'esecuzione del *Quartetto* op. 10 di Debussy forse non memorabile, il pluripremiato *ensemble* francese propone il *III Quartetto «Grido»* di Helmut Lachenmann, un brano tecnicamente difficile e delicato nella concertazione. L'accostamento è senz'altro efficace perché evidenzia i contrasti tra le due opere: se in Debussy, infatti, apprezziamo un timbro chiaro ed elegante, nella composizione di Lachenmann ci attrae l'incredibile espressività che nuovi gesti e nuove articolazioni donano agli strumenti. Le mani abili dei musicisti strisciano sulle corde in violenti glissando, i crini accarezzano il ricciolo e il ponticello, l'arco preme forte sulle corde mentre lunghi e sgraziati bordoni risuonano nella sala evitando, insomma, le sonorità consuete. Anche i principi strutturali tipici del quartetto classico vengono abbandonati a favore di una ricerca formale basata sullo stratificarsi – secondo una definizione del compositore stesso – di «strutture sonore».

Un brano del genere richiede agli interpreti una particolare sensibilità verso gli aspetti timbrici e dinamici del suono, sensibilità che il quartetto Diotima dimostra di avere: l'esecuzione risulta, infatti, tanto coesa e coinvolgente da far sentire l'ascoltatore al centro di uno spazio inusuale in cui i suoni disegnano profondità e distanze.

Un *sound* altrettanto evocativo viene scelto per il secondo pezzo di Lachenmann proposto in questa serata, lo studio per violino solo *Toccatina* (1986): una melodia in *pianissimo*, eseguita di continuo, diventa sfondo sonoro per la composizione; le corde sono percosse delicatamente dall'archetto producendo un suono vagamente metallico che, unito a un ritmo ostinato e monotono, sembra descrivere un oggetto meccanico. A interrompere questo flusso continuo intervengono una serie di eventi sonori, in parte già sentiti nel brano precedente, che traumatizzano l'ascoltatore assorto nell'ipnotico contesto.

Il concerto si chiude con la prima italiana dell'opera *Pouhou vlnou/ Qu'une vague* (2008) del giovane Miroslav Srnka. Il pianista Juan Carlos Garvayo affianca il Quatuor Diotima al completo in un brano che, nel complesso, appare piuttosto caotico. Nonostante l'impegno dei musicisti, infatti, la comprensione di questo tipo di scrittura musicale risulta meno immediata di quella dei brani precedenti con i quali, peraltro, non sembra esserci alcuna continuità di stile: il quartetto torna ad utilizzare sonorità tradizionali e la ricerca timbrica viene applicata solamente al pianoforte, che riprende temi esposti dagli archi e fornisce, per lo più, interventi ritmici. Anche qui le dinamiche rivestono un ruolo importante senza produrre, tuttavia, la varietà ascoltata in Lachenmann, con cui il paragone è, d'altronde, inevitabile.

Antonella Varvara

Concerto del 5 novembre 2011

Sabato sera, 5 novembre, l'Auditorium San Fedele si riempie per il nono concerto del XX Festival di Milano Musica. All'abbassarsi delle luci inizia la riproduzione di *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio. La voce di Cathy Berberian, ancora una volta, riecheggia nella sala; alla regia del suono, Alvis Vidolin. Sul lavoro di Berio del 1958 è già stato detto tanto, ma la scelta di riproporlo è apprezzabile e l'esecuzione, così come la gestione degli ambienti e delle luci, magistrale.

L'effetto creato con *Thema* continua con i brani successivi: le diverse sonorità sono ben gestite, gli interpreti esemplari. Silvana Torto, mezzosoprano, incanta nell'esecuzione di *Senza Titolo 2011* di Agostino Di Scipio: la cantante, illuminata da una luce rarefatta, si accompagna gestendo i dispositivi elettronici. Annamaria Morini, flautista, coinvolge con la propria corporeità ne *I binari del tempo* di Nicola Sani e *Bianco ma non troppo* di Martino Traversa, entrambi per strumento e nastro magnetico. Con la sua presenza scenica, la musicista trasmette la concentrazione ma anche la forza della composizione di Sani, nella quale si muovono interessanti giochi di chiaroscuri che creano quel senso di profondità capace di trasmettere nel contempo un senso di rarefazione e di

sintesi. *Bianco ma non troppo* presenta un'altra alternanza: quella dell'entrare ed uscire dal silenzio; riecheggia, inoltre, un'idea di «primordiale»: la flautista, questa volta al flauto basso, suonando colpi quasi inquietanti, si muove a tratti come se partecipasse anch'essa a una danza tribale. Come intermezzo tra i due pezzi per flauto, il brano *La scala non procede oltre* di Doati, forse il meno forte per impatto visivo, non avendo un interprete sul palco ma solo video e *live electronics*.

Il concerto termina con *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono, brano di denuncia della condizione operaia. Il canto dal vivo del mezzosoprano si muove sulle registrazioni rielaborate dei rumori delle macchine di fabbrica. Impeccabile la cantante, che rende anche partecipi della difficoltà di questo brano. La concentrazione è massima, il risultato eccellente.

Esordio e conclusione con due mostri sacri della storia dell'elettroacustica, composizioni tutte riecheggianti atmosfere evocative, scelta del luogo indovinata, utilizzo delle luci ben costruito e regia del suono informata fanno di questo concerto un momento ben riuscito.

Ortensia Giovannini

Concerto del 7 novembre 2011

Franco Donatoni tra Liszt e Chopin: così Jeffrey Swann suggella la conclusione della ventesima edizione del Festival Milano Musica, che quest'anno ha visto, ancora una volta, un'amplissima affluenza di pubblico e una forte attenzione da parte della critica. Al centro del concerto scaligero di Swann, le vertiginose *Françoise Variationen* di Donatoni, composte tra il 1983 e il 1996, che il pianista americano declina con inappuntabili virtuosismi e impendibili velocità, ben oltre l'epifania del programma (pressoché il doppio, in termini di durata, di quanto annunciato). La costruzione attenta, scientificamente maniacale, delle *Variationen* emerge in tutta la sua lucidità: un monumento. Precede Donatoni il Liszt della *Bagatelle sans tonalité* e delle *Années de pèlerinage*: già in questi due brani, Swann regala una lettura rapidissima e trascinate, che ben anticipa il meccanicismo rapidissimo delle *Variationen*.

Chopin segue Donatoni ma, anche qui, Swann scopre inconsuete velocità e colori sorprendentemente moderni. Tecnica infallibile, controllo inappuntabile della tastiera, insomma un vero *tour de force*. Dopo Donatoni, Chopin non può essere uguale a se stesso: la lettura che ne dà Swann si salda sull'innovazione che, nelle *Variationen*, è comunque calcolo freddo e capacità di reinventare, con meccanica precisione, le più tipiche figure della tecnica pianistica. Così, quando si riemerge, quasi disorientati, dagli abissali virtuosismi delle *Variationen*, l'approccio nel porto sicuro di Chopin (*Barcarolle*, *Polonaise* op. 61, *Mazurke* nn. 1, 2 e 3, *Ballata* op. 52) si rivela meno tranquillo di quanto ci si possa aspettare: Swann, in realtà, restituisce un Chopin riletto con occhi nuovi. Successo incondizionato, con qualche bis. Si esce dalla Scala trascinati da una corrente di note, come avvolti da un turbine.

Filippo Annunziata

La ventesima edizione del Festival Milano Musica si chiude con i palchi e la galleria del Teatro alla Scala gremiti di giovani ascoltatori: sul palco, il pianoforte di Jeffrey Swann per un programma con musiche di Liszt, Donatoni e Chopin, che si susseguono evidenziando profondi contrasti compositivi e di approccio allo strumento.

Bagatelle sans tonalité si dichiara già dal titolo come una composizione di ricerca linguistica stemperata dalla leggerezza della bagatella. Pochi secondi e Jeffrey Swann introduce il pubblico a ben altre atmosfere lisztiane, da *Aux cyprès de la Villa d'Este*, che si apre cupa come una sentenza a *Jeux d'eau à la Villa d'Este*, in stretta continuità con il brano precedente che sembra darne un'anticipazione prima di concludersi.

Dopo Liszt, le *Françoise Variationen* di Donatoni, e già la prima battuta segna la distanza incolmabile da Liszt: istantanee, atonali, piccoli aforismi apparentemente disconnessi fra loro. Swann le interpreta con grande trasporto e naturalezza, le divora, gira la pagina mentre ancora risuona l'ultima nota della precedente, consumandole come un libro di prosa per quasi trenta minuti di musica.

Nella seconda parte del concerto le composizioni di Chopin sono affrontate con la stessa voracità di lettura e per questo, forse, risultano un po' asciutte e prive di intensità.

Dopo il romantico lirismo de la *Barcarolle in fa diesis maggiore* op. 60, lo Chopin più progressivo e attento alle evoluzioni del linguaggio della *Polonaise Fantasie* op.61. Mentre le *Tre Mazurke* op. 56 e la *Quarta Ballata in fa minore* op.52 scorrono troppo rapidamente sotto le mani di Swann, il notturno e il valzer eseguiti come bis sono più distesi e appassionati.

Riuscire a incarnare in una sola serata vie così differenti non è sicuramente operazione da poco per un pianista, e se la performance di Jeffrey Swann, nella seconda parte del concerto, è sembrata meno brillante, la prima è stata sicuramente sufficiente per chiudere l'ultima serata del festival più che degnamente.

Marco Barocci

Non è fatto raro che nei concerti dal vivo, procedendo nell'accostare composizioni provenienti da repertori fra loro distanti come quello della musica romantica e contemporanea, si scelga di posizionare al centro del programma l'opera più recente, quasi a volerne smussare le eventuali spigolosità per mezzo di linguaggi maggiormente conosciuti.

Sembra questo il caso della serata che ha concluso il 7 novembre al Teatro alla Scala la ventesima edizione del Festival organizzato da Milano Musica: l'invitante programma vedeva, infatti, le *Françoise Variationen* di Franco Donatoni incorniciate dagli alfieri del pianismo romantico ottocentesco, Franz Liszt e Fryderyk Chopin.

Composte in un lasso di tempo che va dal 1983 al 1996 e divise in due cicli indipendenti permutabili dall'esecutore, le *Variationen* si basano su una trasposizione del nome della committente (Françoise Peri, moglie del critico cinematografico Aldo Tassone) in chiave musicale; le successive variazioni sul tema sono costruite principalmente attorno a un elemento gestuale riferito a un particolare aspetto della tecnica pianistica.

C'è da chiedersi se sia stata felice la scelta di affidare quest'opera alle cure del pianista Jeffrey Swann, apprezzato in particolare nelle numerose esecuzioni del repertorio ottocentesco ma forse non particolarmente sensibile al fascino della musica contemporanea. Le capacità tecniche di questo interprete cresciuto artisticamente negli Stati Uniti sono infatti fuori discussione: agilità e rapidità di tocco che nell'esecuzione delle *Variationen* hanno sicuramente giovato a trasmettere le peculiarità tecniche dei singoli numeri. Meno convincente invece la comunicazione di un certo velato gioco intellettuale che pare pervadere il complesso dell'opera, fatto apparentemente trascurato da Swann, il quale sembra aver preferito in generale una resa calligrafica – e piuttosto celere nell'esecuzione – della scrittura di Donatoni.

Decisamente più persuasiva l'introduzione lisztiana: una lettura della *Bagatelle sans*

tonalité – scritta da Liszt nel 1885 in un periodo di ricerca verso un'espansione dei confini tradizionali del linguaggio tonale – vivace ma densa allo stesso tempo, efficace nel trasmettere tutta la modernità di questi pochi ma meravigliosi minuti di musica. Particolarmente sentita anche l'interpretazione de *Aux cyprès de la Villa d'Este* e *Jeux d'eau à la Villa d'Este* da *Années de pèlerinage (Troisième année)*, completati dal compositore ungherese fra il 1876 e il 1877. La tensione mistica di cui è sostanziata l'opera ha trovato in Swann un degno interprete.

Un vero peccato dunque che questa eccitazione non si sia mantenuta intatta nella parte del *recital* dedicata al repertorio chopiniano. Swann ha infatti interpretato con raro distacco – e con un utilizzo del *rubato* a tratti discutibile – composizioni che, persino abbandonate al proprio destino, sarebbero in grado di coinvolgere anche il più imperturbabile essere umano con la propria bellezza. Né la sognante *Barcarolle in fa diesis maggiore* op. 60 – completata nel 1846 – né le delicate atmosfere della *Polonaise – Fantasia in la bem. magg.* op. 61 del medesimo anno sono entrate nel cuore del pubblico, la cui sostanziale indifferenza sembrava aleggiare come invisibile sipario fra palco e platea. Sicuramente più sentita la resa delle *Trois Mazurkas* op. 56 del 1843 e della *Quarta Ballata in fa min.* op. 52, di un anno precedente, laddove la tensione performativa – forse dovuta al perno donatoniano? – è parsa finalmente lasciare l'animo dell'americano in favore di un'appropriazione più profonda dell'universo emotivo chopiniano.

Si sarebbe potuto fare di più, insomma: e gli applausi rituali a *recital* terminato – dopo un bis peraltro piuttosto divertito – hanno testimoniato la riuscita parziale della serata, a discapito di un programma attraente e non privo di spunti di riflessione.

Francesco Fusaro