

22 **accel.** **molto**  $\frac{5}{8} = 112$   $\frac{2}{4} = 88 \text{ sub.}$   $\frac{4}{4}$

Ott. *mf* *f* *ff* *fff*

Fl. I *mf* *f* *ff* *fff*

Fl. II *mf* *f* *ff* *fff*

Ob. *f* *ff* *fff* *fff*

Ci. *mf* *f* *ff* *fff*

Cl. p. Mi. *mf* *f* *ff* *fff*

Cl. Sib. *f* *ff* *fff* *fff*

Cl. b. Sib. *mf* *f* *ff* *fff*

Fg. *f* *ff* *fff* *fff*

Cfg. *f* *ff* *fff* *fff*

Cor. Fa I *mf* *f* *ff* *fff*

Cor. Fa II *mf* *f* *ff* *fff*

Tr. Do II (wa) *mf* *f* *ff* *fff*

Tr. Do III (wa) *mf* *f* *ff* *fff*

Trbn. (Plunger) *f* *ff* *fff* *fff*

Tuba *f* *ff* *fff* *fff*

Perc. I (Vibraphone) *mf* *f* *ff* *fff*

Perc. II *mf* *f* *ff* *fff*

Perc. III (Maracas) *pp* *f* *ff* *fff*

Pf. *f* *ff* *fff* *fff*

Arpa (14) *f* *ff* *fff* *fff*

Key. *f* *ff* *fff* *fff*

El. *mf* *f* *ff* *fff*

S. *mf* *f* *ff* *fff*

*u* *ou* *ce* *c* *ou* *vu* *vu* *di*

**accel.** **molto**  $\frac{5}{8} = 112$   $\frac{2}{4} = 88 \text{ sub.}$   $\frac{4}{4}$

Vni I *mf* *f* *ff* *fff*

Vni II *mf* *f* *ff* *fff*

Vle *mf* *f* *ff* *fff*

Vc. *f* *ff* *fff* *fff*

Cb. *f* *ff* *fff* *fff*

*tallone* *poco largo* *legno* *legno* *point.*

*molto f* *mf* *ff* *fff*

*pp* *pp* *pp* *pp*

*alla corda* *espress.*

## Auditorium di Milano

giovedì 3 ottobre 2019 - ore 20.30

domenica 6 ottobre 2019 - ore 16

Inaugurazione del Festival e della Stagione Sinfonica 2019/2020

### Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi

**Michele Gamba** direttore

**Juliet Fraser** soprano

**Martin Hässler** baritono

**Jay Campbell** violoncello

**Michele Tadini** regia del suono

**Massimo Marchi** regia del suono

**Gustav Mahler** (1860-1911)

*Blumine* (1888/1893) – 7'

**Luca Francesconi** (1956)

*das Ding singt* (2017) – 20'

per violoncello e orchestra

**Prima esecuzione in Italia**

**Luca Francesconi**

*Etymo II* (1994/2005) – 24'

per soprano, elettronica e grande orchestra

Testi di Charles Baudelaire

**Gustav Mahler**

*Ich bin der Welt abhanden gekommen*

(1901) – 5'

dai *Rückert-Lieder* per voce e orchestra

### **Velocità del tempo**

Il concerto del 3 ottobre è preceduto

alle ore 18 da un incontro con

**Luca Francesconi** ed **Enrico Girardi**

Trasmissione radiofonica in differita su Rai Radio3

in coproduzione con



nell'ambito della  
Stagione Sinfonica 2019/2020

in collaborazione con



con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

## Mahler, Francesconi

### Mahler 1884 e 1901

Una pagina giovanile scartata e ritrovata e un vertice assoluto tra i *Lieder* di Mahler fanno da cornice in questo concerto a due pezzi di Luca Francesconi: non hanno nulla in comune, anche se appartengono entrambi, per così dire, al versante "lirico" della vena mahleriana.

*Blumine* era l'Andante in do maggiore che costituiva il secondo tempo della *Prima* di Mahler quando non si chiamava ancora "Sinfonia in re maggiore" e si articolava in cinque tempi. Composta tra il 1884 e il marzo 1888, alla prima esecuzione, che diresse a Budapest il 20 novembre 1889, Mahler la chiamò *Sinfonische Dichtung in zwei Teilen* (poema sinfonico in due parti), senza indicazioni sul programma, ma con titoli per ciascun movimento. Forse nella consapevolezza della sua originalità, Mahler esitò a proporla come "sinfonia", un termine che nel contesto di allora suonava nobilmente legato alla tradizione. Ad Amburgo, il 27 ottobre 1893, la partitura aveva conosciuto una prima revisione; ma era ancora in cinque tempi, si intitolava *Titan, eine Tondichtung in Symphonieform* ("Il Titano", poema sinfonico in forma di sinfonia) e aveva un programma. Anche a Weimar, nel 1894, era ancora in cinque tempi. Nel 1896, a Berlino, era scomparso ogni riferimento a titoli e programmi, il titolo era semplicemente *Sinfonia in re maggiore* e quattro erano i movimenti, dopo l'eliminazione dell'Andante *Blumine*. La partitura conobbe ulteriori revisioni, nel 1899 e nel 1906; ma Mahler non ebbe alcuna incertezza sull'esclusione di *Blumine* (che significa "raccolta di fiori", probabilmente rendendo omaggio a Jean Paul, uno degli scrittori da lui prediletti, il quale aveva intitolato *Herbst-Blumine* una raccolta di articoli pubblicata nel 1810). Il pezzo, conservato nel manoscritto dell'esecuzione amburghese del 1893, fu pubblicato nel

1967. Secondo l'ipotesi di Donald Mitchell, faceva parte delle musiche di scena composte a Kassel nel 1884 per dei *tableaux vivants* sul poema di Scheffel *Der Trompeter von Säkkingen*. Quelle musiche sono perdute; ma un articolo di Max Steinitzer del 1920 ne cita sei battute, che coincidono con l'incipit di *Blumine*. A favore dell'ipotesi di Mitchell sta anche il fatto che l'organico di questo Andante è ridotto rispetto a quello degli altri tempi della *Prima*; peraltro il carattere del brano, la sua stessa semplicità ne fanno una sorta di delicata parentesi all'interno della sinfonia. Secondo la testimonianza di Natalie Bauer-Lechner, Mahler lo considerava troppo "sentimental-schwärmerisch" (come dire, di eccessivo sentimentalismo), e riflesso della "giovanile stupidità" dell'eroe della *Prima*; secondo Bruno Walter, lo riteneva "non abbastanza sinfonico". Se non proprio un corpo estraneo, *Blumine* sembra una parentesi non necessaria, certamente di carattere più semplice, nel contesto della *Prima*; tuttavia, con la melodia della tromba subito in evidenza, non è difficile riconoscerci le lontane premesse del lirismo di altre pagine delle prime sinfonie di Mahler, in particolare dell'episodio della cornetta del postiglione nella *Terza*.

Nel costante intreccio tra Lied e sinfonia che caratterizza il mondo di Mahler, il 1901 fu un anno decisivo: in un'estate di eccezionale felicità creativa, egli compose una parte della *Quinta Sinfonia* e otto *Lieder*. Uno dei *Lieder*, *Der Tamboursg'ssell*, segna il congedo da *Des Knaben Wunderhorn* ("Il corno magico del fanciullo", la raccolta di poesie popolari di Arnim e Brentano che era stata la principale fonte dei testi mahleriani fino ad allora), gli altri sono tutti legati all'incontro con la poesia di Friedrich Rückert. Dei dieci *Lieder* che Mahler compose su versi di questo poeta, sette risalgono all'estate 1901: i primi

tre dei *Kindertotenlieder* (ai quali se ne aggiunsero due nell'estate 1904) e quattro *Lieder* non raccolti in ciclo. La prima esecuzione dei *Kindertotenlieder*, dei quattro altri *Lieder* su testo di Rückert per voce e orchestra, di *Revelge* e *Der Tamboursg'ssell* ebbe luogo a Vienna il 29 gennaio 1905. Del pubblico di quel concerto fece parte il ventiduenne Anton Webern, che condivideva con Alban Berg la venerazione per Mahler, e che in una pagina di diario offre una testimonianza significativa sulla scelta dei testi. A quelli che lo festeggiavano alla fine, Mahler disse: "Dopo *Des Knaben Wunderhorn* posso soltanto musicare Rückert: questa è lirica di prima mano, tutto il resto è lirica di seconda mano".

Perché "di prima mano" la lirica di Rückert? L'osservazione di Mahler, del tutto soggettiva (nessuno studioso della letteratura tedesca potrebbe dividerla), va vista alla luce di ciò che quei versi significarono per lui. Friedrich Rückert (1788-1866) è una figura tutt'altro che trascurabile; ma non un poeta "di prima mano". Semmai i toni ingenui nella lirica di Rückert appaiono frutto di sapiente artificio; ma è evidente che essi toccarono nel profondo la sensibilità di Mahler, alla ricerca di un tono lirico nuovo, sempre con testi adatti a stabilire un personale rapporto di appropriazione e identificazione. In Rückert, Mahler forse vagheggiava la freschezza primigenia dei fantasmi poetici del romanticismo, mirava retrospettivamente a un'autenticità perduta, a una verità da contemplare con struggente rimpianto. Si potrebbe anche notare una corrispondenza tra la poetica mahleriana, dove i caratteri "ingenui" sono sempre di secondo grado, e la studiata semplicità del tono poetico di Rückert. In ogni caso, il contenuto di alcune poesie gli consentiva di farle proprie.

A proposito del testo di *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, Mahler nell'estate 1901 aveva

detto a Natalie Bauer-Lechner (l'amica a lui più vicina, prima che Alma irrompesse nella sua vita): "Sono proprio io". L'intero *Lied* sembra nascere dall'estensione di un unico nucleo generatore, e offre un esempio mirabile del particolare rapporto che in tutti i *Lieder* su testo di Rückert si stabilisce tra la linea vocale e la sottigliezza raffinatissima della scrittura strumentale, ridotta a dimensioni quasi cameristiche e incline alla valorizzazione di timbri puri. Nude linee strumentali, frammenti melodici nitidamente individuati creano uno spazio musicale in cui la voce si inserisce quasi come un altro strumento, e con questa stabiliscono un rapporto complesso e non univoco, tra rifrazioni e interrogazioni, in immagini che prefigurano talvolta molto da vicino il linguaggio dissolto del *Lied von der Erde*. Il soggetto, ormai estraneo al *Weltgetümmel*, al tumulto (o frastuono) del mondo (parola che Mahler sostituì al *Weltgewimmel*, "brulichio del mondo", del testo di Rückert), vive solo (*allein*, altra parola introdotta da Mahler nel penultimo verso al posto di *in mir*, "in me") nel suo cielo, nel suo amore, nel suo canto: la malinconia dei versi suscita una musica che sembra evocare una dimensione sospesa, fuori dal tempo. La suggestione di questo tempo sospeso può essere colta anche attraverso il confronto con il celebre "Adagietto" della *Quinta Sinfonia*, composto nell'estate 1902 partendo da un nucleo musicale assai simile. In questo pezzo, che secondo la testimonianza di Mengelberg era una dichiarazione d'amore per Alma, ci sono affinità evidenti nell'intimità e nel lirismo; ma non manca, poco prima della fine, l'approdo a un appassionato punto culminante con un *fortissimo*, con un contrasto dinamico che non appartiene all'arcana immobilità del *Lied*.

### **Francesconi, *das Ding singt***

*das Ding singt* per violoncello e orchestra (2017) è stato eseguito per la prima volta il 2 settembre 2017 al Festival di Lucerna, che l'aveva commissionato: il solista era Jay Campbell, l'orchestra della Lucerne Festival Academy era diretta da Matthias Pintscher. Letteralmente il titolo si dovrebbe tradurre "La cosa canta", perché *Ding* significa "cosa"; ma l'uso della parola tedesca comporta un peso particolare, un'allusione a implicazioni filosofiche, ad esempio a Heidegger, che restano, in ogni caso, volutamente indeterminate, senza una definizione precisa, come se la musica tentasse di confrontarsi con un nucleo indicibile e misterioso, una "cosa" non definibile a parole, ma cui il compositore si accosta indagando diversi stati della materia sonora, e costruendo un percorso che ha come primi protagonisti, accanto al violoncello solista, i sei violoncelli che devono disporsi in semicerchio intorno a lui.

Il percorso è articolato in tre parti che si succedono senza interruzione, ma che sono chiaramente individuate, e il punto di partenza sembra essere uno scavo nel suono, un'interrogazione della materia sonora: per 26 battute il violoncello solista si concentra su un sol grave, ripetendolo in modi diversi, anche con inflessioni microtonali, e dopo un silenzio e un bicordo *jeté* alla battuta 29 torna a indugiare, mentre intorno a lui i sei violoncelli ripetono la stessa nota, o ne introducono altre, all'inizio senza appodare a una figura e a una pulsazione ritmica chiaramente percepibile. Anche proseguendo,

l'insistere o il ritornare del solista sul sol grave in modi diversi, che vanno dalla semplice intonazione al quasi "rumore", sembra essere il punto di riferimento intorno a cui si generano interventi e reazioni dei sei violoncelli, e poi degli altri archi, il nucleo su cui il compositore scava. Egli ha paragonato l'inizio a un "rituale dionisiaco" che prende forma lentamente, misteriosamente: mi sembra che venga esplorata, partendo dalla concentrazione sul sol, quella "grana tellurica e ruvida", "di forza ed energia materica e ctonia", che lo stesso Francesconi aveva individuato come uno dei molti aspetti del suono del violoncello, a proposito del suo precedente lavoro per violoncello e orchestra, *Rest*, scritto nel 2004 "Luciano Berio in memoriam". Si tratta di un lavoro completamente diverso; ma mi è parso che le parole di Francesconi su un aspetto a lui caro della camaleontica natura del violoncello potessero offrire un'indicazione suggestiva per definire un carattere determinante della prima parte del percorso di *das Ding singt*, una prima parte in cui soprattutto gli archi (e talvolta l'arpa) si affiancano al solista e ai sei violoncelli intorno a lui. Se si eccettua la singola battuta 30, l'entrata di fiati e percussioni si fa attendere fino alla battuta 102-103 e segna l'avvio della sezione più mossa e complessa della prima parte; si giunge a un punto culminante in cui il solista e i sei violoncelli si fondono in un intreccio in *fortissimo* di suoni armonici arpeggiati. Dopo questo, una sorta di coda funge da transizione alla seconda parte, che attacca subito e porta l'indicazione *dreamy* (sognante).



Matthias Pintscher, Jay Campbell, Luca Francesconi,  
Festival di Lucerna, 2017.

La magia incantata dell'attacco ci fa ascoltare una situazione del tutto nuova, in un clima fiabesco, con i lievi arpeggi del solista che si fondono "poco in evidenza" con i disegni dell'arpa, della celesta, dei violoncelli e di altri archi (e di un flauto in sol). Con graduale trapasso il solista torna in evidenza e svela altri volti delle potenzialità "camaleontiche" che Francesconi ama nel violoncello, in rapporto ormai con l'intera orchestra, con una mobile varietà di scrittura.

Una breve pausa separa la fine della seconda parte dalla terza, aperta in pianissimo dai soli contrabbassi (sulla nota sol). Inizia qui una cadenza del solista in cui Francesconi fa riferimento a una *Ciaccona per basso solo* di Giuseppe Colombi (1635-1694). Non si tratta di una citazione: Johannes Knapp, nel testo per la prima di Lucerna, parla di una "libera fantasia" su un materiale eccentrico e difficile da classificare, che ci riporta a una fase lontana e originaria della letteratura violoncellistica. Il monologare del solista, con interventi di altri strumenti, predomina per oltre un terzo dell'ultima parte; poco più avanti, sembra emanare da lui la straordinaria energia che si scatena coinvolgendo via via l'intera orchestra in un denso episodio culminante, alla fine del quale i sette violoncelli si spingono forsennatamente all'estremo acuto. Di arcana leggerezza la chiusa, "senza tempo", con il solista e altri violoncelli che "spazzolano" liberamente tutte le corde evitando l'intonazione di altezze definite.

*Paolo Petazzi*

## Francesconi, *Etymo II*

Nella versione per soprano, elettronica e orchestra da camera (amplificata), *Etymo* era stato composto nel 1994 su commissione dell'IRCAM, e presentato in prima esecuzione a Parigi dall'Ensemble InterContemporain diretto da Pascal Rophé, solista Luisa Castellani, nel novembre 1994. La versione per grande orchestra del 2005 che oggi si ascolta, *Etymo II*, è una commissione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ed è dedicata a questo complesso e a Daniele Spini, che ne era allora il direttore artistico. Ha scritto Francesconi: "*Etymo II* (1994-2005) nasce dall'idea di equiparare la voce femminile amplificata e l'elettronica alla potenza della grande orchestra. La competizione tra i mezzi elettronici e gli strumenti tradizionali può avvenire in modo più paritario e rendere più evidente lo scontro drammatico tra questi due mondi apparentemente così distanti."

L'impegnativo titolo, *Etymo*, rivela una volontà di ricerca sul senso originario del suono, rimandando al significato della parola greca (più ampio e profondo di quello di uso corrente in italiano) attraverso una riflessione complessa sulla voce, sui rapporti voce-orchestra-elettronica, con un percorso in tre parti costruito anche attraverso diversi modi di intonare un testo, diversi stadi nel rapporto con la parola, lo stadio "fonetico, linguistico, poetico".

Come testo Francesconi ha scelto versi di Baudelaire, tratti dal *Voyage* e dall'*Albatros*, cimentandosi con alcuni dei grandi temi centrali nella poesia dell'autore francese, e aggiungendo alla fine un'annotazione del 1862, un'altra visione del *gouffre*, dell'abisso, tratta da uno degli appunti che nel loro insieme sono stati chiamati

*Carnets intimes*, "Diari intimi", con una espressione che Baudelaire non usò mai. Egli aveva pubblicato *Le Voyage* e *L'Albatros* insieme nel 1859: entrambi entrarono soltanto nella seconda edizione delle *Fleurs du mal*, nel 1861 (la prima è del 1857). *Le Voyage* fu collocato alla fine del libro, a concluderne l'ultima sezione, *La Mort*, quasi a costituire una sintesi di molti dei suoi temi poetici. Dalle trentasei strofe (di quattro versi alessandrini ciascuna, disposte in otto parti di diversa lunghezza), Francesconi trae una trentina di versi (o frammenti di versi).

Punto di partenza, in ogni senso, è la conclusione della terza parte, la domanda: "Dites, qu'avez-vous vu?". Alla struttura di questa frase (più esattamente, allo spettro vocale risultante dalla lettura di Luisa Castellani) si ispira l'articolazione complessiva del pezzo, che in quell'interrogazione trova quindi il proprio "cuore generatore": basta qui schematicamente ricordare che la prima parte (di 130 battute) corrisponde a "Dites", la seconda, più breve (103 battute), corrisponde a "qu'avez", la terza (154 battute) a "vous vu", cui segue il punto interrogativo corrispondente alla coda (38 battute).

Come già si è ricordato, alle tre parti principali il compositore lega uno stadio diverso nel rapporto con la parola, "fonetico, linguistico, poetico", costruendo un percorso a grandi linee assai chiaro, ma la cui ricchezza si offre in modo non schematico. Dopo la breve introduzione elettronica, il primo esplosivo *fortissimo* incatena l'attenzione a una tensione e a un dinamismo di grande impatto, in cui si inserisce la frenetica sillabazione della voce, talvolta su insistite ripetizioni di notte-perno. Le parole francesi della domanda di Baudelaire, "Dite, che avete visto?", sono scritte

come fonemi e liberamente disposte e frammentate (ma spesso, soprattutto all'inizio e alla fine di questa sezione, facilmente riconoscibili: *di-te-ka-ve-vou-vu*), quando non giocano su una consonante con altre vocali (per esempio *di-do-de*, ecc.) o non introducono fonemi appartenenti al testo successivo (*m, am-me, sou-va*).

Quando si placa la concitazione della prima parte, dopo un breve interludio elettronico si ascoltano ancora i fonemi *vou ve*, poi si passa ai primi quattro versi dell'*Albatros*, dapprima con parole ancora frammentate, poi intonando con chiarezza il quarto verso (l'ultimo tratto da questa poesia): "le navire glissant sur les gouffres amers" ("il veliero che scivola sugli abissi amari"). Ritroveremo più volte, nei testi seguenti, la parola *gouffre* (abisso). Un interludio elettronico precede un nuovo episodio, *sognante* (con la voce "dolcissima, molto espressiva"), in cui il testo proviene dalla seconda e terza parte del *Voyage*, approdando di nuovo alla domanda iniziale, rivolta a chi ha viaggiato: "Dite, che avete visto?" Il testo è intonato in modo chiaramente percepibile. Credo che la distinzione tra lo stadio "linguistico" di questo episodio, di grande intensità, e lo stadio "poetico" che segue intenda alludere alla qualità particolarmente elaborata della linea vocale nella terza parte, quella più ampia e complessa di *Etymo*.

Dalle sonorità gravi di contrabbassi, tromboni e corni prende avvio l'ultima parte, aperta da una pagina sospesa e visionaria ("Abbiamo visto astri e onde..."), cui segue l'irrompere di una pagina orchestrale violenta e "stravinskiana" nell'ossessiva ripetizione e nell'invenzione ritmica: "E poi, e poi ancora?" Seguono versi tra i più amari del *Voyage*, a sancire "del mondo intero l'eterno resoconto" (parole che il soprano non canta, ma deve

*Etymo* Il nasce dall'idea di equiparare la voce femminile amplificata e l'elettronica alla potenza della grande orchestra.

LUCA FRANCESCONI

scandire "con calma"). Poi il soprano tace, e nel corso della coda conclusiva le ultime parole tratte dal *Voyage* si ascoltano nella sala come se provenissero da un altro spazio, attraverso l'elettronica, come diffuse in una dimensione molecolare: l'invocazione alla Morte, lo sguardo sul fondo dell'abisso schiudono la via all'Ignoto e al nuovo. Ritroviamo l'abisso nella frase in prosa che il soprano deve semplicemente leggere alla fine, "appena affaticata, come riflettendo". In questa annotazione del 1862, Baudelaire probabilmente accennava al primo manifestarsi della malattia che l'avrebbe condotto alla morte nel 1867. Posta accanto alle ultime parole del *Voyage*, questa citazione sembra alludere a due aspetti estremi della condizione dell'artista.

Paolo Petazzi



**Luca Francesconi**  
**Etymo II**

per soprano, elettronica e grande orchestra  
su testi di Charles Baudelaire

Dites, qu'avez vous vu?  
(da *Le Voyage III*, v. 9)

Souvent, pour s'amuser [les hommes d'équipage]  
[Prennent des albatros] vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents [compagnons de voyage],  
Le navire glissant sur les gouffres amers.  
(da *L'Albatros*, vv. 1-4; solo il quarto verso è musicato integralmente, nei primi tre le parole tra parentesi sono omesse e le altre frammentate liberamente)

[...] même dans nos sommeils  
La Curiosité nous tourmente et nous roule,  
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.  
[...]  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?  
(da *Le Voyage II*, vv. 2-4 e 20)

Étonnants voyageurs! [...]  
[...]  
Faites, pour égayer l'ennui des nos prisons,  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.  
Dites, qu'avez vous vu?  
(da *Le Voyage III*, vv. 1 e 6-9)

Nous avons vu des astres  
Et des flots; nous avons vu des sables aussi;  
[...]  
La gloire du soleil sur la mer violette,  
la gloire des cités dans le soleil couchant  
[...]  
Les plus riches cités, les plus grands paysages,  
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux  
De ceux que le hasard fait avec les nuages.  
(da *Le Voyage IV*, vv. 1-2, 5-6, 9-11)

Et puis, et puis encore?  
(da *Le Voyage V*)

*Dite, che avete visto?*

*Spesso per divertirsi [gli uomini dell'equipaggio]  
[catturano degli àlbatri] grandi uccelli marini,  
che seguono, indolenti [compagni di viaggio],  
il veliero che scivola sugli abissi amari.*

*persino quando dormiamo  
la curiosità ci spinge e ci tormenta,  
come un angelo crudele che va frustando il sole.  
[...]  
il cui miraggio rende l'abisso ancor più amaro?*

*Meravigliosi viaggiatori! [...]  
[...]  
Per alleviare il tedio che ci tiene prigionieri,  
svolgete sui nostri spiriti tesi come una tela  
i vostri ricordi incorniciati dagli orizzonti.  
Dite, che avete visto?*

*Abbiamo visto astri  
e onde, e poi distese di sabbia;  
[...]  
il sole nella sua gloria sul mare color del vino,  
lo splendore delle città al tramonto del sole  
[...]  
Le città più ricche, i paesaggi più grandiosi  
non possedevano mai il misterioso incanto  
di quelli che il caso forma con le nubi.*

*E poi, e poi ancora?*

Pour ne pas oublier la chose capitale,  
Nous avons vu [...]  
La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,  
[...]  
L'homme [...]  
Esclave de l'esclave [...]  
Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote;  
la fête qu'assaisonne et parfume le sang;  
Le poison du pouvoir énervant le despote,  
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant;  
[...]  
Et les moins sots, hardis amants de la Démence,  
[...]  
Tel est du globe entier l'éternel bulletin.  
(da *Le Voyage VI*, vv. 2-3, 6, 8-9, 10-13, 22, 25)

[...] Il est temps!  
Ces pays nous ennuie, o Mort!  
[...]  
[Nous voulons, tant] ce feu nous brûle le cerveau,  
[Plonger] au fond du gouffre, [...]  
[au fond] de l'Inconnu [pour trouver du] nouveau.  
(da *Le Voyage VIII*, vv. 1-2 e 5-8)

Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige et aujourd'hui, [23 janvier 1862], j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité.  
(dai *Carnets intimes*)

*Per non dimenticare la cosa più importante,  
abbiamo visto [...]  
la donna, vile schiava, orgogliosa e sciocca,  
[...]  
l'uomo [...]  
schiavo della schiava [...]  
il boia esultante, il martire singhiozzante;  
la festa cui il sangue dà profumo e sapore;  
il tiranno smangiato dal veleno del potere,  
e il popolo che ama la frusta che lo abbrutisce;  
[...]  
e i meno sciocchi, audaci amanti della Follia,  
[...]  
Tale è del mondo intero l'eterno resoconto.*

[...] Ormai è tempo!  
*O Morte, questo paese ci annoia!*  
[...]  
*[Vogliamo, tanto] il fuoco ci arde il cervello,  
[tuffarci] in fondo all'abisso, [...]  
[in fondo] all'ignoto [per trovare del] nuovo.*

*Sia moralmente sia fisicamente, ho sempre avuto la sensazione dell'abisso: non solo l'abisso del sonno, ma anche quello dell'azione, del sogno, del ricordo, del desiderio, del rimpianto, del rimorso, del bello, del numero, etc. Ho coltivato questo mio isterismo con voluttà e terrore. Ora ho sempre le vertigini e oggi, [23 gennaio 1862]<sup>1</sup>, ho avuto uno strano avvertimento: ho sentito passare sopra di me il vento dell'ala dell'imbecillità.*

(Traduzione di Arianna Ghilardotti)

1 Sostituito con la data del concerto.

***Ich bin der Welt abhanden gekommen***  
**di Friedrich Rückert**

Ich bin der Welt abhanden gekommen  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
Sie mag wohl glauben ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält.  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel  
Und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb allein in meinem Himmel  
In meinem Lieben in meinem Lied.

Sono perduto ormai al mondo,  
col quale prima molto tempo avevo sprecato;  
da tanto non ha più sentito parlare di me,  
crederà forse che io sia morto!

E nemmeno me ne importa niente  
Se il mondo mi considera morto.  
E non ho proprio nulla da obiettare  
Perché davvero sono morto al mondo.

Sono morto al tumulto del mondo  
E in una zona tranquilla riposo!  
Io vivo solo nel mio cielo,  
nel mio amore, nel mio canto.

(Traduzione di Giacomo Cacciapaglia)

## MICHELE GAMBA

direttore d'orchestra

Nato a Milano, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio Giuseppe Verdi e conseguito la laurea in filosofia all'Università Statale, perfezionandosi 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 un brillante esordio come pianista solista, ha debuttato nel 2009 come direttore d'orchestra alla Royal Festival Hall nell'ambito del progetto "Foyle Future Firsts" della London Philharmonic Orchestra. Nel 2012 inizia la sua collaborazione con la ROH Covent Garden come Jette Parker Associate Conductor e assistente di Antonio Pappano; a Londra dirige, tra l'altro, *Bastien und Bastienne*, *Folk Songs* di Berio e *Les Pêcheurs de perles*. Nel 2015, invitato da Daniel Barenboim alla Staatsoper di Berlino in qualità di Kapellmeister e suo assistente, collabora alla preparazione della *Traviata*, del *Simon Boccanegra* e del *Trovatore* e dirige alla Staatsoper *Le nozze di Figaro*. Nel marzo 2016 debutta con successo al Teatro alla Scala nei *Due Foscari*, in sostituzione del direttore titolare indisposto, e viene reinvitato nella stagione successiva a dirigere una recita delle *Nozze di Figaro* nonché *Il ratto dal serraglio* per bambini.

I suoi recenti e futuri impegni in campo operistico comprendono *Norma* allo Sferisterio di Macerata, *Rigoletto* a Roma e a Berlino, *Le nozze di Figaro* ad Amburgo, *Armida* di Rossini a Montpellier, *L'occasione fa il ladro* a Venezia, *La sonnambula* a Stoccarda, *Andrea Chénier* a Bari, *Macbeth* a Tolosa, *La traviata* a Lisbona, *Il barbiere di Siviglia* a Strasburgo e a Firenze e *L'elisir d'amore* nell'autunno 2019 alla Scala. In campo sinfonico ha in programma concerti a Klagenfurt, a Milano con il Divertimento Ensemble, con l'Orchestra Giovanile Italiana di Fiesole e con quella dei Pomeriggi Musicali, con l'Orchestre National di Montpellier e con la Filarmonica di Duisburg; inoltre ha diretto la Tokyo Symphony Orchestra alla Suntory Hall e l'Orchestre National du Capitole nei *Carmina Burana* a Tolosa.

## JULIET FRASER

soprano

Laureata in musica e storia dell'arte a Cambridge, ha studiato l'oboe e ha iniziato a cantare ancora studentessa nel coro del Clare College. Ha poi fatto parte di diversi cori inglesi, tra cui il Monteverdi Choir, The King's Consort e i BBC Singers, e, per sei anni, del Collegium Vocale Gent diretto da Philippe Herreweghe. Il suo repertorio è dominato dalla musica antica da un lato e da quella contemporanea dall'altro. Si è esibita come solista ospite con ensemble quali Klangforum Wien, Musikfabrik, Ensemble Modern, Askolj-Schönberg, Remix, Plus-Minus e Talea. Nel 2002, con il compositore e direttore James Weeks, ha fondato l'ensemble vocale EXAUDI, con il quale esegue un repertorio che spazia dall'ars subtilior e dai madrigali ai brani più complessi della musica del XXI secolo. Ha iniziato la Stagione 2019-2020 con esecuzioni della *Sinfonia* di Berio a Helsinki, di *Increschantüm* di Heinz Holliger con il Sonar Quartett al BKA-Theater di Berlino e dei *Quatre chants pour franchir le seuil* di Gérard Grisey con la Karajan-Akademie alla Philharmonie di Berlino, oltre a un recital per il Musica Festival di Strasburgo. Attiva ambasciatrice della musica nuova, ha collaborato strettamente con i compositori Rebecca Saunders, Bernhard Lang, Michael Finnissy, Mats thew Shlomowitz e Cassandra Miller. La sua discografia comprende *The Cold Trip, part 2* di Bernhard Lang e *Andersen-Liederkreis* di Michael Finnissy, entrambi con il pianista Mark Knoop, *Three Voices* di Morton Feldman e una registrazione binaurale di Milton Babbitt. Ha fondato a Londra eavesdropping, una serie di concerti dedicati alle donne protagoniste della nuova musica di cui è Direttrice artistica, e dirige insieme a Mark Knoop e a Newton Armstrong all that dust, una casa discografica specializzata in musica contemporanea.

## JAY CAMPBELL

violoncellista

Originario di Berkeley, in California, ha studiato alla Juilliard School. Artista poliedrico, interprete di opere classiche e contemporanee, ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti. Nel 2013 ha debuttato con la New York Philharmonic; nel 2016 ha ricevuto il prestigioso Avery Fisher Career Grant e ha lavorato al fianco di Alan Gilbert come Direttore artistico del Festival Ligeti Forward, organizzato nell'ambito della New York Philharmonic Biennale al Metropolitan Museum, eseguendo il *Concerto per violoncello* di Ligeti. Nel 2017 è stato artista in residenza al Festival di Lucerna con la violinista moldava Patricia Kopatchinskaja, con la quale si è poi esibito al Park Avenue Armory di New York, all'Ojai Music Festival in California e in una serie di recital. Nel 2018 ha debuttato a Berlino con la Deutsches Symphonie-Orchester. Ha inciso il *Concerto per violoncello* di Marc-André Dalbavie con la Seattle Symphony Orchestra e ha eseguito l'ultimo *Concerto per violoncello* di Andrea Pinto-Correia; inoltre nella Stagione 2019-2020 sarà co-curatore, insieme a John Adams, alla serie di concerti Green Umbrella della Los Angeles Philharmonic. Si dedica molto alla musica contemporanea; ha eseguito un centinaio di lavori in prima assoluta, collaborando strettamente con compositori quali Pierre Boulez, Elliott Carter, e più recentemente Matthias Pintscher, John Adams, Kaija Saariaho, Chaya Czernowin e Georg Friedrich Haas.

Svolge anche un'intensa attività come musicista da camera; è membro del JACK Quartet e del JCT Trio con il violinista Stefan Jackiw e il pianista Conrad Tao. È stato invitato a esibirsi in numerosi festival, tra cui quelli di Marlboro, Spoleto, Moab, DITTO (in Corea) e del Lincoln Center. Ha tenuto corsi al Vassar College e al Banff Center; dal 2019 insegna alla Mannes School di New York.

## MARTIN HÄSSLER

basso-baritono

Nato a Weischlitz (Germania), ha studiato con Rudolf Piernay e Janice Chapman alla prestigiosa Guildhall School of Music and Drama. Ha vinto numerosi premi, tra cui il primo premio al Bundeswettbewerb Gesang di Berlino nella categoria junior (2010) e il Best Singer Award alla Gerald Moore Competition di Londra (2010).

Nel 2009 è stato Collatinus in *The Rape of Lucretia* di Britten al Kammeroper Schloss Rheinsberg e, l'anno dopo, Siegfried nella *Genoveva* di Schumann alla Tonhalle di Düsseldorf. Nel 2016 ha cantato nell'*Evgenij Onegin* alla Garsington Opera e poi in *The 8th Door* di Liam Paterson alla Scottish Opera.

I suoi impegni per la Stagione 2018-19 comprendono *L'Heure espagnole* di Ravel all'Opéra National di Lione, *Nabucco* (come Gran sacerdote di Belo) ancora a Lione, al parigino Théâtre des Champs-Élysées e all'Opéra di Vichy, *Schneewittchen* di Marius Felix Lange all'Opera di Lipsia e il debutto come Guglielmo nel *Così fan tutte* al Nevill Holt Opera Festival. Si è esibito in recital alla Philharmonie e alla Deutsche Oper di Berlino, al Klavierfestival della Ruhr con Graham Johnson, all'Oxford Lieder Festival con Sholto Kynoch e al Musikverein di Vienna. Nel 2012 ha partecipato al Chelsea Schubert Festival accompagnato da Graham Johnson. Nel 2013 ha debuttato alla Wigmore Hall; inoltre ha tenuto recital alla Fondation Singer-Polignac a Parigi e ha eseguito la *Winterreise* di Schubert alla Milton Court Concert Hall di Londra. In concerto ha cantato come solista, tra l'altro, *Die Schöpfung* e lo *Stabat Mater* di Haydn, il *Requiem* di Mozart, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, *Ein Deutsches Requiem* di Brahms, *Elias* e *Paulus* di Mendelssohn, il *Weihnachtsoratorium* di Bach al Gewandhaus di Lipsia, la *Matthäus-Passion* di Bach e *Jephtha* di Händel alla Tonhalle di Zurigo.

## MICHELE TADINI

compositore e regista del suono

Milanese, si è diplomato presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano in chitarra con Ruggero Chiesa, in composizione con Sandro Gorli e Giacomo Manzoni e in musica elettronica con Riccardo Sinigaglia, perfezionandosi con Franco Donatoni all'Accademia Chigiana di Siena. È docente di composizione (elettronica e live electronics) presso il Conservatorio Nazionale di Musica e Danza di Lione. Ha condotto con Luca Francesconi il Centro AGON di Milano e diretto il Centro Tempo Reale a Firenze, fondato da Luciano Berio, nonché l'Istituto di Ricerca Musicale (IRMus) di Milano. Compone per il teatro, la danza, la radio, la televisione e il cinema, oltre che per video e installazioni interattive. La sua musica è eseguita nei importanti festival in Europa, negli Stati Uniti, in America Latina, Canada, Giappone e Australia. Ha vinto numerosi premi, tra cui il Prix Italia 2008, con l'opera radiofonica *La musica nascosta* interpretata da Claudio Bisio su testo di Tiziano Scarpa, il Prix A.R.T.S. 2011 per il progetto *La Terza Luce*, realizzato all'Atelier Arts Sciences di Grenoble) e il premio SIAE 2013.

Tra le sue composizioni più importanti, *In a Blink of a Night* per ottanta chitarre elettriche, venti bassi elettrici, batteria e chitarra solista, l'"opera labirinto" *Don Giovanni a Venezia* (presentata nel 2010 alla Biennale di Venezia), *Kirkias*, produzione video per voce, percussioni ed elettronica), la musica per il lavoro di videodanza di Enzo Procopio *Distanza di sicurezza*, le musiche di scena per lo spettacolo di Claudio Bisio *Le nuove mirabolanti avventure di Walter Ego*. Ha collaborato alla ripresa del progetto di Luciano Berio sull'*Orfeo* di Monteverdi alla Cité de la Musique - Philharmonie de Paris, creando la parte elettronica e occupandosi della regia del suono. L'ultimo suo lavoro è *Tamburi nella notte*, un concerto per cinque ensemble di percussioni eseguito in prima assoluta al Ravenna Festival il 15 giugno 2019.

## MASSIMO MARCHI

regista del suono

Studia pianoforte, clavicembalo e musica elettronica al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, dove si diploma con il massimo dei voti con Anna Colonna Romano nel 1988. Nei cinque anni successivi si perfeziona a Roma con Rodolfo Caporali e nel 1996 si diploma in musica elettronica con Alvise Vidolin. A Milano consegue il Master in management artistico all'Università Cattolica e inizia a collaborare con AGON, centro di ricerca e produzione multimediale per l'applicazione delle tecnologie e dell'informatica in campo artistico, di cui è Presidente, con incarichi di direzione di produzione, programmazione degli ambienti esecutivi, esecuzione live electronics e regia del suono; esegue concerti in Italia e all'estero, con numerose partecipazioni a festival nazionali e internazionali. Le sue regie comprendono opere (*Gesualdo considered as a murder* di Luca Francesconi), concerti con orchestra (*Voiceless voice in Hiroshima* di Toshio Hosokawa, *Deserts* di Edgar Varèse), concerti per ensemble (*Caminata di Vito von Thummel* di Fabio Nieder; *Respondit* di Francesconi; *Una voce chiama* e *Quanta oscura selva* di Giacomo Manzoni; *Angelus Novus* di Alessandro Melchiorre; *Kolot* e *Lefkara Moirai* di Yuval Avital; *Il tempo sullo sfondo* di Armando Gentilucci; *Echo Canyon* di Karen Tanaka; *Relief Statique* e *Stanza II* di Toru Takemitsu, *Paravis* di Eduard Demetz), spettacoli e installazioni multimediali (*Turing, a staged case history* di Maria Elisabetta Marelli; *Duello* di Michele Tadini; *...e immediatamente diventai sapiente: le turbatissime visioni di Hildegard von Bingen* di Guido Barbieri e Francesco Paradiso).

Dal 2000 al 2016 ha insegnato presso la Civica Scuola di Musica di Milano e i Conservatori "C. Pollini" di Padova, "G. Verdi" di Milano, "B. Marcello" di Venezia, "G. Frescobaldi" di Ferrara, "C. Monteverdi" di Bolzano. Dal 2016 è docente di musica elettronica presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

## ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO GIUSEPPE VERDI (*laVerdi*)

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 *laVerdi* 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, che ospiterà *laVerdi* anche 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 "*laVerdi 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 in-

carico in Italia, e dal gennaio 2018 Claus Peter Flor (attualmente in carica).

La Stagione 2018-19 ha visto *laVerdi* 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 si festeggeranno invece 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 *laVerdi* 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.