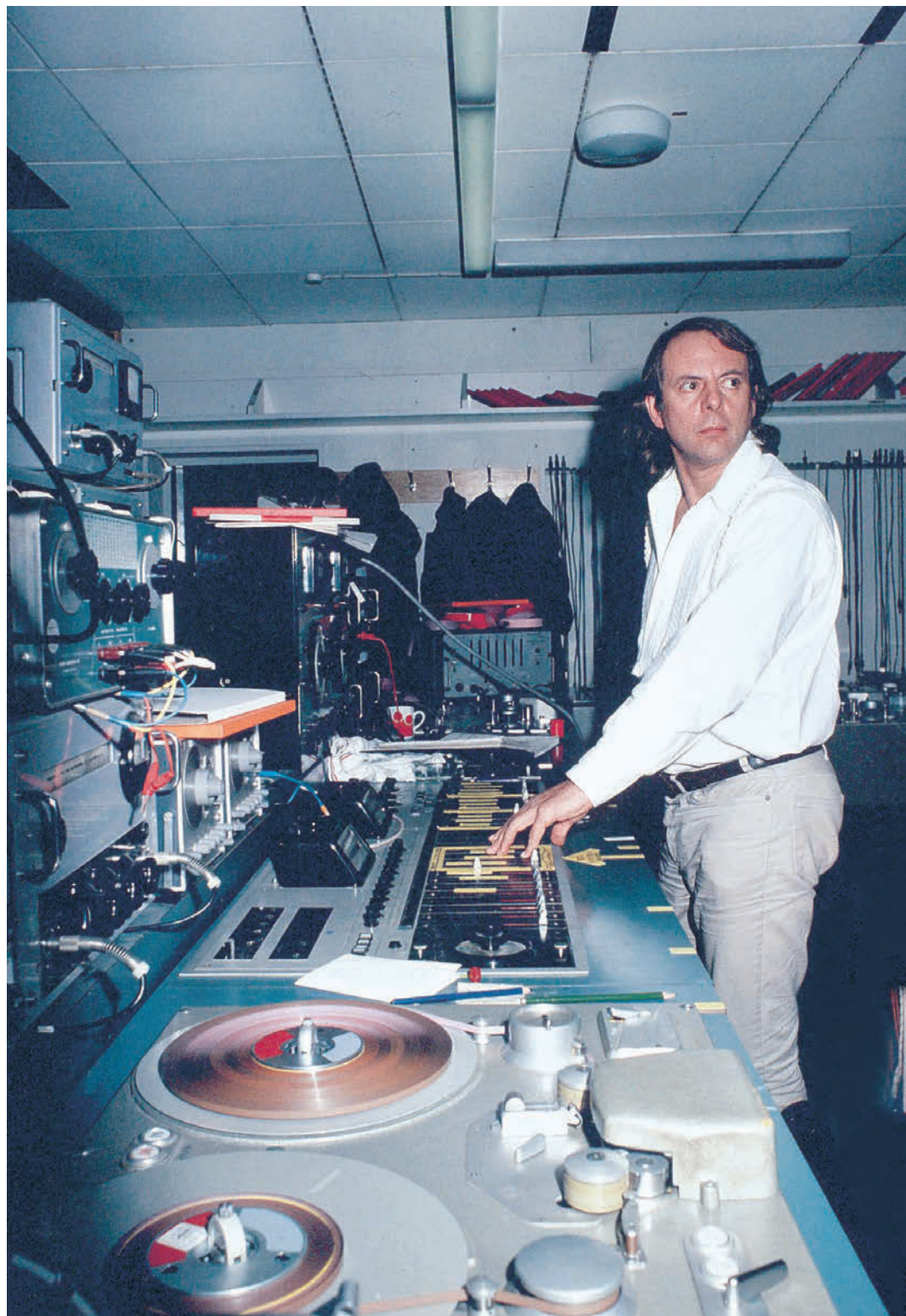




Stockhausen durante la produzione di HYMNEN (1967 circa) nello Studio di Musica Elettronica di Colonia.
Foto di Werner Scholz, Archivio Stockhausen-Stiftung für Musik

Conservatorio "G. Verdi" di Milano

Sala Verdi

domenica 20 ottobre 2019

ore 20.30

Orchestra del Conservatorio**G. Verdi di Milano****Pedro Amaral** direttore**Giovanni Cospito** regia del suono**Massimo Marchi** regia del suono**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007)*HYMNEN*, Terza Regione (1969) – 42'

musica elettronica e concreta con orchestra

Dopo la prima esecuzione del brano, durante l'intervallo, il pubblico è invitato a cambiare posto in sala, per ascoltare una seconda volta la Terza Regione con una prospettiva acustica differente.

OPEN ORCHESTRA

sabato 19 ottobre 2019

ore 17

Prova aperta di *Hymnen*

con pubblico in orchestra fino a esaurimento dei posti disponibili

in coproduzione con

**Conservatorio
di Milano**

con il sostegno di

IntercettAzioni - Centro di Residenza Artistica della Lombardia
progetto di Circuito CLAPS e Milano Musica, Teatro delle Moire, Zona K,
Industria Scenica

CENTRO DI RESIDENZA ARTISTICA DELLA LOMBARDIA
INTERCETTAZIONI

Al di là dell'astrazione

Quando composi *Hymnen*, tra il 1965 e il 1967, l'Europa era ancora in una situazione confusa, la Germania spaccata in due metà mutilate, la Polonia e molti altri Paesi orientali isolati sotto l'egida dell'Unione Sovietica.

Da allora molto è cambiato. Possiamo comunicare l'un l'altro a voce e per iscritto, lavorare insieme.

Nel comporre la musica dei miei *Hymnen* avevo presente non solo l'idea di un'Europa unita, ma anche quella di una Terra unita.

Ho mischiato e letteralmente integrato con la musica elettronica più di cento inni nazionali. [...]

Questa musica può superare le tradizionali separazioni e far sorridere la gente all'idea di un'utopica EUROPA unita.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (2007)

"Per dieci anni ho voluto cancellare ogni elemento riconoscibile nella mia musica. Ero il compositore più astratto. Ora, da quando sono penetrato in nuovi regni della coscienza e ho tagliato i legami con il passato, con la memoria, con il mondo predefinito, il riconoscibile è divenuto molto misterioso, molto magico. Se si trovasse una mela sulla luna, ciò la renderebbe ancora più misteriosa. Mi sono sentito abbastanza forte da creare un mondo in cui un oggetto noto non diventava più forte."

Queste riflessioni di Stockhausen provengono dalle conversazioni con Jonathan Cott (1971), ma riguardano linee di tendenza della sua ricerca che si erano andate profilando già da diversi anni, e che trovano in *Hymnen* un esito di particolare rilievo. Non per caso, proprio in un'introduzione a *Hymnen* (richiesta dalla Radio Olandese e registrata il 12 dicembre 1967, ma pubblicata solo nel 1989 nel quinto volume degli scritti) Stockhausen espone idee simili, sui caratteri "magici" che assume il "vecchio" ritrovato e rivisitato dopo l'esplorazione di nuovi mondi sonori e alla luce di quelle esperienze. E indicò tra le novità essenziali della sua ricerca nel corso degli anni Sessanta le strade percorse "per superare il tradizionale dualismo tra concreto e astratto, tra oggettivo e soggettivo, tra classico e romantico". Anche gli inni nazionali in *Hymnen* dovrebbero avere per l'ascoltatore "la freschezza che un vecchio oggetto torna ad assumere, quando se ne fa rinnovata esperienza, dopo che ci si è intrattenuiti in tempi e spazi da cui si è stati profondamente trasformati. Quando poi si ritorna sulla terra da questi voli spirituali nello spazio, e si fa ancora esperienza di vecchi oggetti che apparivano banali e consunti, essi suonano come magicamente nuovi".

Al progetto di *Hymnen*, "musica elettronica e

concreta" (nella versione per solo nastro datata 1965-67) Stockhausen aveva cominciato a pensare nel 1965; ma, prima di realizzarlo, aveva compiuto l'esperienza dell'incontro di materiali musicali africani, giapponesi, spagnoli e di altra origine in un lavoro elettronico assai più breve, *Telemusik* (1966). Decisiva era l'idea che questo ampliamento di prospettive non avvenisse al modo di un collage, ma comportasse complessi processi di modulazione di questi "oggetti musicali" fra loro. Nel caso di *Hymnen*, l'autore voleva far uso di oggetti musicali noti e ben riconoscibili. Nella presentazione (1968) dei due dischi DGG leggiamo tra l'altro: "Se si integra musica nota in una composizione di musica sconosciuta, nuova, si può sentire particolarmente bene come è stata integrata [...] Quanto più ovvio è il CHE COSA, tanto più rilevante è il COME. Naturalmente gli inni nazionali sono qualcosa di più: sono carichi di tempo e di storia - di passato, presente e futuro. Sottolineano la soggettività dei popoli in un'epoca in cui l'universalità viene troppo spesso scambiata con l'uniformità. La soggettività, e le azioni reciproche tra soggetti musicali, devono essere distinte dall'individualistica separazione. *Hymnen* NON è un collage".

Il CHE COSA passa in secondo piano rispetto al COME. Secondo la biografia di Michael Kurtz, in una conferenza stampa Stockhausen avrebbe definito gli inni nazionali come la cosa musicalmente "più banale e più ovvia che si possa immaginare". Tuttavia, nel valersi della loro "riconoscibilità", egli avvertiva un'affinità con la Pop Art, per l'uso di oggetti familiari estraniati grazie al contesto e al modo in cui vengono presentati: nelle conversazioni con Cott, Stockhausen cita esplicitamente le carte geografiche e le lattine di birra di Jasper Johns. In questo contesto va forse

anche sottolineata la presenza di altri materiali, di durata limitatissima, ma inseriti in modo così evidente da creare delle cesure formali nette: penso ai materiali parlati, ai frammenti di conversazione, agli inserti inquietanti e sinistri della voce di un *croupier* da casinò che avverte, ad esempio, "Faites vos jeux" oppure "Rien ne va plus".

Nella versione elettronica completa, gli *Hymnen* durano circa due ore e comprendono quattro "regioni", dedicate rispettivamente a Pierre Boulez, Henri Pousseur, John Cage e Luciano Berio, e caratterizzate ciascuna dalla presenza prevalente di inni diversi: alcuni sono definiti dall'autore "centri" con i quali altri inni si confrontano. Il nastro elettronico è in sé compiuto e autosufficiente; una seconda versione di *Hymnen* prevede che a questo si sovrappongano suoni dal vivo a opera di alcuni solisti, chiamati a "reagire" a ciò che si ascolta, e una terza versione comporta la presenza di un'orchestra, che interviene a partire da circa due terzi della Seconda Regione e nella Terza Regione. La Terza Regione con orchestra può essere eseguita anche come pezzo a sé, come accadrà nella presente occasione: dopo la prima esecuzione, durante l'intervallo, il pubblico è invitato a cambiare punto di ascolto in sala per ascoltare una seconda volta la Terza Regione con una differente prospettiva.

Nella sua integrità, con l'intera musica elettronica e con le nuove prospettive dischiuse dall'orchestra nella Terza Regione, *Hymnen* presenta una straordinaria ricchezza di invenzioni sonore, una vera e propria fantasmagoria, un flusso musicale che si nutre di suoni elettronici e di "oggetti trovati" che affiorano in modo riconoscibile o che subiscono una molteplicità di manipolazioni, anche attraverso lo stesso mezzo elettronico: un flusso dunque che si schiude a una grande quantità di evocazioni e associazioni.

La Terza Regione

A circa due terzi della Seconda Regione inizia la versione con orchestra. La parte per orchestra, comprendente la conclusione della Seconda Regione e l'intera Terza, fu scritta nel 1969 su commissione della New York Philharmonic e diretta dallo stesso Stockhausen a New York il 25 febbraio 1971. La musica su nastro, come abbiamo già ricordato, è in sé autosufficiente. L'orchestra assume una funzione di commento, arricchimento, collocazione in nuove prospettive del materiale musicale elaborato su nastro, e anche nella scrittura si rivela concepita con questa precisa funzione. Non si tratta di una scrittura del tutto determinata: ai musicisti dell'orchestra, singolarmente e/o a gruppi, si chiede di reagire a ciò che si ascolta in *Hymnen* e di proseguire con gli strumenti l'elaborazione del suono compiuta attraverso l'elettronica (per esempio, mutando i colori o creando nuove sfumature, aumentando gli spessori polifonici, ecc.). Le istruzioni sono minuziose e dettagliate, nulla è lasciato al caso; ma proprio la necessità di riferirsi costantemente al nastro e la sua autosufficienza spiegano l'esigenza di una scrittura flessibile, che lascia qualche spazio alle reazioni individuali, pur guidandole in modo assai preciso. Nella sezione con-

clusiva della Seconda Regione appare un gruppo di inni africani e inizia la meditazione sull'inno russo, che occuperà ampio spazio nei primi nove minuti della Terza Regione. Nella versione con orchestra, tra la fine della Seconda Regione e l'inizio della Terza si inserisce l'episodio per sola orchestra che Stockhausen chiama *Russische Brücke* ("ponte russo"). Questo episodio non è fissato in partitura, ed è riuscito diverso a ogni esecuzione, perché gli strumentisti devono improvvisare su modelli dati. L'inno russo è trattato in modo diverso da tutti gli altri, anche perché è l'unico presentato soltanto con suoni elettronici. Al carattere meditativo dell'elaborazione dell'inno russo si contrappone, in netto contrasto, l'irrompere dell'inno americano, che dà inizio a una zona mossa e frammentata dalla combinazione di inni diversi (non escluso quello italiano). Segue un paesaggio desolato, desertico, tra onde corte e suoni di uccelli, poi un frammento di conversazione tra Stockhausen e David Johnson fa da cesura prima dell'irrompere della colorita e mossa sezione spagnola, dove, tra l'altro, l'inno spagnolo è elaborato attraverso un'estrema accelerazione. La Terza Regione si spegne però in *pianissimo* con i primi tre annunci dell'inno svizzero, che è il primo del "doppio centro" della Quarta Regione.

Paolo Petazzi

PEDRO AMARAL direttore d'orchestra

Nato a Lisbona nel 1972, è uno dei musicisti europei più attivi della sua generazione. Inizia a studiare composizione nel 1986 con Fernando Lopes-Graça, poi entra nella Escola Superior de Música dove, nel 1994, completa il corso di composizione nella classe di Christopher Bochmann. Nello stesso anno si iscrive al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi nella classe di Emmanuel Nunes, laureandosi nel 1998 con il primo premio. Studia inoltre direzione d'orchestra con Peter Eötvös, di cui diventa assistente in diversi progetti, e con Emilio Pomarico alla Scuola Civica di Milano. Parallelamente alla sua formazione musicale pratica, prosegue gli studi universitari a Parigi conseguendo nel 1998 il Master in musicologia contemporanea e, nel 2003, il dottorato di ricerca, con una tesi sulle problematiche della forma nella musica seriale.

Ha lavorato all'IRCAM, dove ha composto *Transmutations* (1999), l'elettronica in tempo reale *ad libitum* del suo lavoro *Organa*, nonché *Script* per percussioni ed elettronica. Tra il 2005 e il 2010, presenta una serie di nuovi lavori in tutta Europa. Nel maggio 2010, debutta a Londra la sua prima opera, *O sonho*, basata su un dramma di Fernando Pessoa ed eseguita da un prestigioso cast di cantanti portoghesi accompagnati dalla London Sinfonietta diretta dal compositore. Nel 2017 completa la sua seconda opera, *Beaumarchais*, rappresentata al Teatro Nacional Dona Maria II di Lisbona, in coproduzione con l'Orchestra Gulbenkian. È stato direttore principale dell'Orchestra del Conservatorio Nazionale di Lisbona (2008-2009) e del Sond'Ar-Te Electric Ensemble (2007-2010), con il quale ha eseguito numerosi concerti di musica mista, per gruppo strumentale e media elettronici. Dal 2007 è professore assistente all'Università di Évora e dal 2017 membro dell'Accademia di Belle Arti. Direttore artistico e Direttore principale dell'Orchestra Metropolitana de Lisboa, dirige ogni anno numerosi concerti, in Portogallo e all'estero, con un ampio repertorio che spazia dal classicismo alla contemporaneità, con particolare attenzione per i lavori di Berio, Boulez e Stockhausen, di cui è stato assistente.

GIOVANNI COSPITO regista del suono Biografia a pagina 111

MASSIMO MARCHI regista del suono Biografia a pagina 80

ORCHESTRA SINFONICA DEL CONSERVATORIO DI MILANO

La neonata Orchestra Sinfonica del Conservatorio di Milano, anello di congiunzione tra il mondo degli studi e quello del lavoro, modello unico nel panorama italiano, vede tra le proprie file i soli studenti del Verdi, ragazzi tra i 15 e i 22 anni, che, selezionati in audizione, hanno scelto la musica come professione. I più grandi, gli aggiunti, possono essere diplomati entro i tre anni dall'ingresso in Orchestra, il cui debutto, nello scorso mese di gennaio, sotto la guida di Michele Mariotti, in occasione dell'inaugurazione dell'Anno accademico 2018-2019 dell'Istituto milanese, è stato salutato con calore dalla critica e dal folto pubblico presente in sala.