

Mauro Cardi (1955)

E la notte rischiava la notte (1993)

per tre tastiere elettroniche

Nell'evoluzione compositiva di Cardi si coglie una costante azione di sintesi fra il momento intuitivo dell'invenzione pura e l'autodisciplina sentita come necessità. Il risultato è spesso un filtraggio reciproco dell'uno sull'altro di questi due momenti che si controllano vicendevolmente. Nell'ambito di una produzione dedicata prevalentemente agli strumenti tradizionali ed ispirata ad una ricerca condotta principalmente sugli aspetti strutturali e linguistici del comporre, *E la notte rischiava la notte* rappresenta un momento di crescente curiosità di Cardi per le tecnologie come tramite per l'ampliamento della ricerca sul timbro.

A partire da *Effetto notte* (1989), passando per *Cadenzari indiani* e *Libra* (1990), la musica di Cardi si arricchisce di caratteri nuovi, di dimensioni più «narrative», a livello strettamente musicale, laddove prima il percorso era più libero e meno lineare.

Queste tecnologie pongono il problema di definire nuovi piani di coerenza e nuove strategie compositive, nuove tecniche e nuove notazioni, dice il compositore. La gamma di suoni utilizzati in *E la notte rischiava la notte*, realizzata presso lo Studio Agon con la collaborazione di Michele Tadini, include molti suoni di derivazione naturale, e

così le figure musicali possono anche nascere «levigando», «tagliando» e «fondendo», rispettivamente, i materiali grezzi della «pietra», del «legno» e del «metallo». Tali timbri «naturali» si propagano in uno spazio sonoro con tre risonanze differenti nelle tre tastiere: metallica in un caso, di pelli nell'altra, di legni nella terza. A questi suoni di base segue un pulviscolo derivante dalla frantumazione armonico-timbrica delle loro risonanze.

[Mauro Cardi nasce a Roma nel 1955, studia con Irma Ravinale e Gino Marinuzzi jr., diplomandosi in strumentazione per banda, musica corale e direzione di coro e composizione. Si perfeziona quindi con Donatoni e frequenta i Ferienkurse di Darmstadt. Ottiene i seguenti premi internazionali: V. Bucci (1982), Gaudeamus Preize (1984), G. Malipiero (1988). Sue composizioni sono state selezionate ed eseguite alle International Gaudeamus Muziekweek del 1984, 1985, 1986. *Promenade: variazioni su blu* è stato scelto dalla RAI per rappresentare l'Italia alla Tribuna Internazionale dei Compositori 1987, indetta dall'UNESCO. Cardi svolge anche intensa attività didattica, collabora con la RAI ed è autore di testi sulla musica contemporanea.]

Azio Corghi (1937)

Intermedi e Canzoni per trombone amplificato (1985)

Il mondo contadino, popolare e dialettale è stato sempre in primo piano nella produzione del compositore di Ciriè: *Symbola* (1971), *Ninnios* (1976), *Actus III* (1977), *Gargantua* (1984), *Mazapegul* (1985).

Intermedi e Canzoni, dedicati a Michele Lo Muto, fanno parte delle musiche di scena scritte per la *Piovana* del Ruzante, e sono state eseguite, come brano staccato, nel 1988 a Bologna, per «I Concerti di Repubblica e Ricordi».

Il potenziale icastico della musica di Corghi si manifesta qui letteralmente, per il tramite dell'esecutore e dello strumento. La forza del «linguaggio rurale», sostiene Corghi, travolge le convenzioni teatrali, suoni e gesti sono diretta promanazione della creatività di Ruzante. Il trombone finisce di essere uno strumento e si trasforma in personaggio con funzioni drammaturgiche e sceniche. Lo strumentista, oltre a suonare adottando particolari tecniche di produzione del suono, canta, recita, danza, si sostituisce all'attore.

Scrivendo Corghi: *Della vitalità sconcia e potente del teatro ruzantiano che sfoga nell'espressione dialettale l'alienata energia del mondo rurale, ho tentato di sottolineare l'inscindibilità dell'aspetto comico da quello tragico ... Ho pure inserito, fra i materiali sottoposti alle regole del gioco compositivo, incipit melodici popolari di derivazione rinascimentale.*

Aldo Clementi (1925)

Studio per una Passacaglia (1993) per elettronica
Realizzazione informatica di Giovanni Cospito

Illusioni acustiche (analoghe ad alcune illusioni ottiche) sono ottenute con un sistema di rotazione e per mezzo di graduali discese o salite di alcune figure sonore, e, ancora, attraverso insensibili accelerati o decelerati.

Quando Aldo Clementi mi riferisce queste parole, fatto sintomatico, il brano non è stato scritto, ma, al tempo stesso, il suo itinere è completato, già chiuso, definito. C'è spesso, nella musica del compositore siciliano, un'immagine sintetica del lavoro: un giocattolo, un meccanismo, un orologio (ed è il caso letterale di un'altra opera di questi concerti), una formula che ha bisogno soltanto di un'azione umana per materializzarsi, per evolversi, dipanarsi e strutturarsi in opera. Nel presente caso lo «sviluppo» della formula è demandata al computer, ma è soltanto un mero fatto incidentale. Il problema della costruzione a pannelli che si ripetono in maniera traslata, speculare, inversa, che creano, come dice Clementi, illusioni acustiche, è presente anche in altri pezzi della sua produzione, e questo stesso progetto era stato già accarezzato, qualche tempo fa, in un brano progettato al C.S.N. di Padova (che partiva da un materiale registrato dal flauto di Roberto Fabbriciani) e mai completato. La novità sta principalmente nel fatto che in questo caso tale meccanismo è portato alle estreme conseguenze, radicalizzato.

La *Passacaglia* a cui si riferisce il titolo non rimanda ad un materiale preciso, quanto ad alcune proprietà di questa forma: la ripetizione, la costruzione a strati, il movimento del tema dal basso alle parti superiori...

Il riferimento preciso rimanda a Maurits Cornelis Escher, alle sue «illusioni ottiche» fatte di scale eternamente ascendenti/discendenti (ma anche ai canoni cancrizzanti o eternamente ascendenti di Bach), farcite di forme differenti incastrate le une alle altre senza soluzione di continuità, a quel senso di vertigine che deriva dalla perdita della direzione, del confine.

Luca Francesconi (1956)

Spiritus (1992) per trombone e live electronics

È proprio in una danza profonda fra istinto e ragione, alla ricerca continua di un equilibrio, che si consuma la nostra esperienza percettiva più vera, scrive Francesconi, che considera la musica un atto di seduzione, uno scambio di umori fecondo di messaggi.

A tale scopo Francesconi non patteggia facili atteggiamenti che attingono al trovarobato della storia, ma ricerca il nuovo, per il tramite dei nuovi mezzi, applicandolo soprattutto agli strumenti di sempre, ricchi del bagaglio semantico, emotivo e comunicazionale della tradizione.

Spiritus è il respiro dell'Essere, l'afflato vitale originario. L'essere umano e il suo ciclo respiratorio. Il respiro che si mette in relazione con l'oggetto estraneo, metallico, e che gli conferisce vita. Ma «l'altro» s'impossessa del suo respiro, lo condiziona, lo snatura, lo allarga a dismisura fino ad eliminarlo, fino a deprivere totalmente l'organismo del respiro che gli è proprio in quanto organismo vivente. La mancanza totale di respiro e il suono incessante (reso attraverso la tecnica della respirazione circolare) rappresentano il dominio finale dell'oggetto sull'essere.

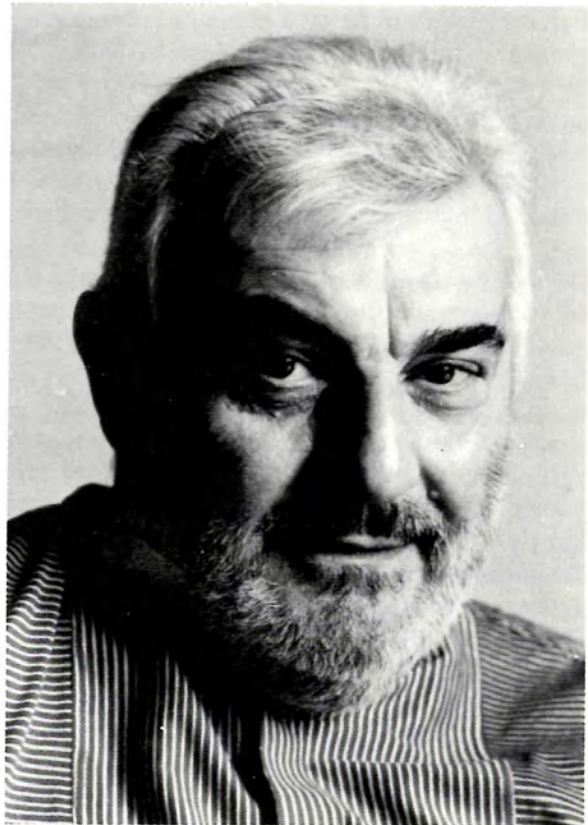
La densità articolatoria del brano ha bisogno di dipanarsi all'ascoltatore: il compito dell'elettronica

è di chiarire i percorsi compositivi, creando piani sonori diversificati. Utilizzo delle macchine come metodo analitico per portare alla luce strati di articolazione già esistenti ma non evidenti.

[Luca Francesconi, nato nel 1956, studia con Corghi e Berio (di cui è stato assistente per quattro anni) ed allarga i suoi interessi come compositore a molteplici applicazioni: musica per teatro, cinema, televisione, direzione d'orchestra e, soprattutto, grande curiosità per i mezzi elettronici, che lo porta a fondare, nel 1990, lo Studio AGON Acustica Informatica Musica di Milano, di cui è direttore artistico. Ha ricevuto importanti premi di composizione: Polifonico di Aosta (1983), Gaudeamus di Amsterdam (1984), Martin Codax di Vigo (Spagna, 1985), Guido d'Arezzo (1985), New Music Composers' Competition di New York (1987), Kranichstein di Darmstadt (1990). Le sue numerose composizioni sono eseguite in Europa, Stati Uniti, Giappone e Sud America, nonché registrate in Compact (Attacca, Edipan, Ricordi). Nel 1990 è stato invitato come Guest Professor di Composizione al Conservatorio di Rotterdam; quest'anno gli è stato commissionato un lavoro dall'IRCAM-Ensemble InterContemporain e sta lavorando in Olanda ad un Progetto Monteverdi.]



Luca Francesconi.



Franco Donatoni.

Franco Donatoni (1927)
Concertino n. 2 (1993) per cinque tastiere elettroniche

Parecchio si è scritto sulla musica e sul personaggio di Donatoni, sulle sue «patologie»: l'importanza dell'agire fine a se stesso, il disinteresse per la materia a cui dà vita, l'estrema negazione del soggettivismo, la maniacale metodicità artigianale come espediente di sopravvivenza, l'ironia cinica, o bonaria, innocua, o crudele, innocente, o malevola...

Donatoni è un musicista che parla e invita a parlare. Ancora una volta, credo, siamo tutti vittime di quell'ironia di cui pensiamo aver dissolto il velo: in agguato, il Nostro ci spia e vive il suo gioco di socialità, oltre a quello musicale di cui è maestro già riconosciuto, convince ed entusiasma sempre, riesce sempre a rinnovare il gioco, riesce a far godere l'ascoltatore almeno (o quasi) quanto il suo autore.

Il *Concertino n. 2* è una filiazione del *Concerto grosso per orchestra e cinque tastiere elettroniche* composto ed eseguito lo scorso anno a Bologna e Parma. Il «tutti» dell'orchestra, in quel caso, era costituito dal *Duo pour Bruno* (il brano dedicato alla memoria di Maderna del 1974), mentre le cinque tastiere, il «concertino», secondo la tradizione barocca, appunto, costituivano una sorta di orchestra «etnica», che riprendeva il materiale orche-

strale da un punto di vista differente, come una sorta di eco popolare. Ma già nel *Duo pour Bruno*, come suggerisce il titolo, c'era una contrapposizione, uno sdoppiamento continuo: flauti/trombe, oboi/corni, clarinetti/tromboni, due arpe, due pianoforti, due violini, due percussionisti. Un universo sonoro sdoppiato in moduli musicali la cui estrema simmetria aveva l'unica funzione drammaturgica di essere improvvisamente infranta.

I cinque timbri-base utilizzati dalle tastiere del *Concertino n. 2* partono dal campionamento dell'attacco di un «didgeri-doo», strumento degli aborigeni australiani, a cui si aggiungono i campionamenti di circa 25 strumenti appartenenti a varie etnie del globo (liuto senegalese, percussioni argentine, cornamuse e zampogne, strumenti balinesi, scacciapensieri, viña indiana, liuto egiziano ecc.), fino ad arrivare, nel finale, alla somma e fusione dei cinque timbri in una sorta di supertimbro dalle caratteristiche inedite.

Nella nuova versione, in cui l'orchestra, dopo l'assimilazione, è stata digerita e quindi materialmente eliminata, sono inseriti nuovi elementi di sutura fra i pannelli della versione precedente e, del materiale originario del *Duo pour Bruno*, rimangono solo le altezze, come una sorta di eco lontana.

AGON

acustica informatica musica

Agon Acustica Informatica Musica, Centro Studi Armando Gentilucci di Milano, è un nuovo centro di produzione e ricerca musicale con l'ausilio dei calcolatori. L'idea di un laboratorio di sperimentazione musicale è nata da compositori e ricercatori profondamente interessati ad un nuovo pensiero ed una nuova pratica musicale che sfrutti mezzi informatici di produzione sonora e cerchi nuovi rapporti fra gli strumenti tradizionali e la tecnologia.

Il Centro, che dispone di studi con apparecchiature professionali per la produzione e la registrazione del suono, è stato fondato da personaggi di rilievo dell'ambito musicale, tecnico-scientifico, imprenditoriale.

Agon ha trovato un supporto logistico all'interno del Polo Tecnologico della Pirelli (Progetto Bicocca), la nuova «Tecnocity» che farà di Milano, nei prossimi cinquant'anni, la capitale della ricerca scientifica italiana ed un punto di riferimento per tutta l'Europa.

Recentemente si è costituito all'interno di Agon il Centro Studi Armando Gentilucci, sotto gli auspici della Fondazione Dragoni, su iniziativa di Luciana Pestalozza. Il Centro si propone, tramite borse di studio e commissioni a compositori, di divulgare la ricerca e orientarla verso la produzione di nuove opere.

Il collegamento alla figura di Armando Gentilucci, oltre che un

doveroso omaggio alla memoria di un grande compositore che si è anche adoperato per la divulgazione, la didattica e la ricerca, riveste il significato simbolico del collegamento a un personaggio estremamente attento e consapevole dello sviluppo della nuova musica, il cui testo Introduzione alla Musica Elettronica (Feltrinelli) risalente al 1972, è il primo studio pubblicato in Italia su tale argomento.

I soci fondatori di Agon sono: Azio Corghi (presidente), Luca Francesconi (direttore artistico), Pietro Pirelli (direttore generale), Michele Tadini, Mauro Bonifacio, Hubert Westkemper, Mimma Guastoni, Mario Pascucci, direttore scientifico della Società Progetto Bicocca.

Nei primi tre anni di vita, Agon oltre ad allestire il Centro di Produzione e Ricerca Musicale e gli Studi Elettronici, ha già intrapreso molti progetti e vanta alcune importanti realizzazioni.

Fra le ultime produzioni si ricordano: Blimunda, opera di Azio Corghi commissionata dal Teatro alla Scala, per la quale composizione e realizzazione di tutte le parti elettroniche, regia sonora e spazializzazione sono state messe a punto presso Agon. L'opera è andata in scena in prima assoluta a Milano nel maggio 1990.

Agon ha curato anche il nuovo allestimento di Blimunda realizzato nel 1991 dal Teatro S. Carlos di Lisbona e la ripresa al Teatro Regio di Torino (giugno

1992). Agon ha ufficialmente partecipato al Festival Internazionale di Musica Elettronica dell'EMS di Stoccolma nel 1991 ed è stato ancora invitato per lo stesso Festival nel 1993.

Nel corso del 1992 ha partecipato, con un proprio concerto, ai Darmstadt Ferienkurse.

Fra le ultime produzioni (maggio 1992) ricordiamo: il Concerto Grosso, un nuovo lavoro di Franco Donatoni per cinque tastiere elettroniche e grande orchestra, realizzato a Bologna e Parma; un concerto/lezione in collaborazione con il Politecnico di Milano tenutosi il 14 maggio 1992 nel «patio» della Facoltà di Architettura; produzione di Tracce evidenti, per nastro magnetico, di Luca Francesconi, presentato al Festival di Cuba.

Le produzioni future prevedono: un'opera da camera di Luca Francesconi per Nieuw Ensemble di Amsterdam e Electric Phoenix di Londra con live electronics; una nuova opera lirica di Azio Corghi, commissionata dal Teatro di Münster in Germania; collaborazione con Nuova Consonanza di Roma; l'allestimento della parte elettronica dello spettacolo di Mietta Corli Il velo dissolto, su musiche di Franco Donatoni, prodotto da Milano Musica per il Teatro alla Scala; progetti di corsi e seminari per giovani musicisti; workshop e incontri esplicativi con compositori in collaborazione con Ensemble ed Istituzioni italiane ed estere (fondi CEE).



Ensemble Edgard Varèse.

Teatro Lirico

lunedì 10 maggio 1993, ore 20.30

Ensemble Edgard Varèse

Direttore **Antonio Plotino**

Maria Grazia Bellocchio pianoforte

Luigi Gallo saxofono

Regia del suono

AGON

acustica informatica musica

Giulio Castagnoli (1958)

Trio II (1986) per flauto, clarinetto basso e arpa

Fabio Nieder (1957)

Sami (1991) passacaglia per saxofono contralto (da uno *jödler* lappone) e live electronics
produzione AGON

(prima esecuzione a Milano)

Adriano Guarnieri (1947)

Velato, del nuovo mistero (1988-93)

per pianoforte e quattro gruppi strumentali e registrazione dal vivo differita (produzione AGON)
(Commissione Fondazione Sergio Dragoni)

(prima esecuzione assoluta)

Alessandro Solbiati (1956)

Rainawakened Flower (1986)

quattro pezzi per otto esecutori

(prima esecuzione a Milano)

Pietro Borradori (1965)

Dialogues entre Métopes (1987)

per flauto, clarinetto, vibrafono, violino, violoncello

Aldo Clementi (1925)

L'orologio di Arcevia (1979)

per 13 esecutori

Giulio Castagnoli (1958)

Trio II (1986) per flauto, clarinetto basso e arpa

*L'artista appartiene sempre al suo tempo,
perché è impegnato a crearlo!*

Edgard Varèse

Eseguito ad Amsterdam nel 1987, nell'ambito della Gaudeamus Muziekweek, il *Trio II* è un ampliamento del *Trio* precedente per pianoforte, violino e violoncello: *un altro punto di vista del medesimo pensiero musicale, determinato dal differente organico prescelto*, scrive il compositore. Gli elementi della dialettica sono un suono-punto (clarinetto e arpa) e un suono-linea (flauto). I tre strumenti, caratterizzati all'inizio da una marcata individualità (suoni gravi e percussivi del clarinetto, acuti del flauto, radi pulviscoli dell'arpa), originano in un secondo momento un'unica sonorità che si pone come autonoma e al di là rispetto all'organico impiegato. Gli interventi di due percussioni (shell-chimes e piatto sospeso), suonate dagli stessi tre musicisti, marciano le evoluzioni del pezzo. [Giulio Castagnoli, nato a Roma nel 1958, si è laureato in lettere e diplomato in pianoforte e composizione a Torino. Ha poi studiato con Ferneyhough e Donatoni. Nel 1987 ha vinto il Premio Oscar Back del Concertgebouw di Amsterdam e il V. Burchi, già conseguito nel 1982. La sua opera *Al Museo* ha ricevuto la menzione speciale della giuria al Prix Italia 1991 (Disco Nuova Fonit Cetra). Ha scritto su commissione della RAI, dell'Elision Ensemble di Melbourne, del Nieuw Ensemble di Amsterdam, della Stamford Chamber Orchestra statunitense. Luciano Berio ha programmato e diretto la sua musica. Dirige i Quaderni di Musica Nuova e i Pomeriggi di Musica Nuova di Torino.]

Fabio Nieder (1957)

Sami (1991), passacaglia per saxofono contralto (da uno *jödler* lappone) e live electronics

Vi sono delle costanti nella musica di Fabio Nieder che lo collocano in una posizione autonoma nel panorama contemporaneo: cosmopolitismo culturale, eterogeneità dei referenti, legame con la cultura medioevale e le tradizioni etniche, amore per l'arcano, per la sublimazione simbolica del teatro... Tutti elementi presenti nella sua recente «opera in progress» *Saga*, «scene di danza macabra per voci, strumenti, attori, con luci e costumi», opera estremamente aperta nel senso più totale: ricomponibile, a seconda delle esigenze, per qualsiasi contesto e ambiente (teatro, parco, chiesa, bosco...), le cui schegge (i singoli brevi brani che la compongono) sono decontestualizzabili, ricomponibili o eseguibili separatamente (*Tagliava legna sul monte Sart e schegge volavano da ogni parte...*, canta il coro all'inizio dell'opera nel dialetto della Val Resia).

Sami, composto per il saxofonista Luigi Gallo, è stato eseguito a Pesaro il 7 settembre 1992, in occasione del Festival Mondiale del Saxofono. Questa nuova versione si giova dell'apporto dell'elettronica come ulteriore dimensione dinamico-spaziale.

Il brano parte dal tema di uno *jödler* proveniente dalla Lapponia (un materiale che Nieder utilizza da circa dieci anni, un'idea fissa legata all'amore per lo studio della cultura lappone, concretizzata nelle due versioni dell'*Inno Nazionale Lappone* del 1986), costituito da sette altezze differenti, per un totale di cinque più cinque suoni, di cui uno aggiunto che funge da pedale. La tecnica del canto

jödler, diffusa in tutta la zona alpina, è presente anche in molte etnie sparse per il mondo, e rappresenta, simbolicamente, attraverso i grandi salti timbrici e di registro (superiori alla sesta e a volte all'ottava, con il passaggio dall'emissione di petto a quella in falsetto) l'androgino, la sintesi dell'elemento maschile con quello femminile.

La struttura del brano è quella classica di un ostinato di passacaglia, le stesse altezze che si ripetono con variazioni ritmiche, dinamiche, timbriche e di pronuncia, oltre che armoniche (l'utilizzo dei suoni multipli consente la stratificazione verticale del materiale melodico, a cui si aggiungono due multifonici che formano altrettanti accordi, di cui uno perfettamente temperato). Le variazioni, che si succedono senza soluzione di continuità, utilizzano diverse tecniche di emissione (compresa quella della «voce» nello strumento) e culminano nella ripresa finale del tema «purificato».

Il filtro dell'elettronica farà «esplodere» nello spazio i suoni del saxofono, dove ogni altezza emessa avrà una precisa collocazione e ogni durata un preciso movimento, nel tentativo di creare una sfera sonora in movimento che circonda il fruitore.

[Fabio Nieder, nato a Trieste nel 1957, studia pianoforte e composizione nella sua città, quindi si perfeziona con Witold Lutoslawski. Le sue composizioni sono state premiate al Concorso V. Bucchi (1979) e selezionate, per tre volte, al Gaudeamus Muziekweek olandese, oltre ad essere eseguite in vari paesi europei ed extraeuropei.]

Giulio Castagnoli.



Fabio Nieder.



Alessandro Solbiati.



Pietro Borradori.

Adriano Guarnieri (1947)

Velato, del nuovo mistero (1988-93) per pianoforte e quattro gruppi strumentali e registrazione dal vivo differita

La musica di Guarnieri è costruita sul particolare, sulla definizione estrema del gesto che forma la tessitura del flusso sonoro; tale definizione, però, non è sacralizzata (la «grafia» di Guarnieri lo racconta) ed è sommersa dall'insieme. L'intervallo non è mai isolato, non ha mai questa funzione, nonostante la sensazione di afflato cantabile che emerge sempre dalla musica di Guarnieri. Essa «si rappresenta», evoca, ribolle, risuona barocca, anche se il cesello sfugge, è appena percepibile, sempre inquietamente cangiante.

Le *infinite combinazioni cadenzali*, come le chiama Guarnieri, che si inseguono nei suoi pezzi, lasciano irrisolte le aspettative, ma non creano ansie, poiché istituzionalizzano uno status di precarietà articolata.

L'esperienza di ascolto della musica di Guarnieri equivale all'attraversamento dall'alto di un paesaggio, di cui si intravedono tutti i particolari (persino gli interni delle case, i volti, le espressioni), ma non è possibile soffermarsi su alcuno di essi. L'afflato è romantico (anche se lungi dalle connotazioni attribuite a tale termine dai neoromantici), la costruzione fiamminga, l'etica rinascimentale, la strutturazione del pensiero moderna, perché della contemporaneità, in tutta la sua problematica antropologica e sociale, tiene conto la musica di Guarnieri.

In *Velato, del nuovo mistero*, i quattro gruppi sono posti nei quattro punti cardinali dello spazio, il pianoforte, con funzioni concertanti, al centro. Ogni gruppo, formato da due strumenti differenti e una percussione (il pedale timbrico unificante), crea un reticolo sonoro che avvolge l'ascoltatore. Il pianoforte, polo gravitazionale, ha funzione centrifuga, i quattro percussionisti hanno funzione globalmente centripeta, di tessuto connettivo timbrico fra i gruppi (ormai da oltre un decennio le percussioni sono un elemento portante per esprimere la coesione timbrica nella produzione di Guarnieri). La prima fase del brano è tutta dal vivo ed è contemporaneamente campionata/registrata; la seconda fase, sempre dal vivo, si stratifica con la fase A precedentemente registrata, creando una sorta di canone estremamente allargato. L'esecuzione della prima parte registrata funge da memoria di ciò che è stato e si stratifica con il presente.

Il progetto di questo brano prevederebbe un sistema di proiezioni di immagini, un vero e proprio film, la cui progressione interagisce con la circolarità della trama sonora... Le intenzioni, già sublimi nei progetti, si sa, lasciano a volte spazio all'immaginazione nella realizzazione.

Alessandro Solbiati (1956)
Rainawakened Flower (1986)
quattro pezzi per otto esecutori

Un fatto anagrafico, l'acquisizione dello status di padre del compositore, condiziona questo lavoro del 1986. Il primo brano, come dichiara Solbiati, è semplicemente l'espressione in suoni della sua idea della «nascita», con un punto culminante, raggiunto verso la fine, dalla melodia dell'oboe (che non aveva ancora suonato) sostenuta dal suono di un glockenspiel.

Nel secondo e nel terzo pezzo il gruppo si scinde in due parti. Dapprima («allegro molto») oboe, clarinetto, corno e xilomarimba tracciano le linee di uno scherzo sarcastico, quindi gli archi e l'arpa ripetono una breve frase melodica di sette suoni. Nell'ultimo tempo si assiste ad una sorta di «parade» della formazione strumentale. La prima di *Rainawakened Flower* è avvenuta ad Amsterdam nel giugno 1986, nell'ambito dello Holland Festival.

[Alessandro Solbiati nasce nel 1956 a Busto Arsizio, si diploma in pianoforte con Eli Perrotta e in composizione con Sandro Gorli, frequentando contemporaneamente i corsi con Donatoni alla Chigiana. Tra il 1978 e il 1982 vince concorsi di composizione a Varese, Roma, Milano, Torino, oltre a segnalazioni ai concorsi «Stockhausen» di Brescia e «Casella» di Siena, ottenendo inoltre la Targa d'argento ai Premi St. Vincent per lo spettacolo. I suoi lavori sono stati commissionati da: Pomeriggi Musicali, Teatro alla Scala, Holland Festival, RAI di Roma, Gruppo 2E2M di Parigi, Festival di Metz, Mozarteum, Radio France, Festival di Sydney ecc. Sue composizioni sono incise su dischi ADDA, CGD, Edipan. Nel 1989 ha esordito in campo teatrale con l'azione scenica *Attraverso*, ripresa nella stagione 1990-91.]

Pietro Borradori (1965)
Dialogues entre Métopes (1987) per flauto, clarinetto, vibrafono, violino, violoncello

La metopa, fregio figurale posto come decorazione della parte alta della colonna del tempio dorico, è elemento architettonico con una duplice funzione: dà senso alla forma attribuendole un ritmo e, al tempo stesso, ci riferisce e tramanda il mito. Informa e ci informa. La metopa è in Borradori l'unità formale che contiene al proprio interno i tratti, le linee, che aggregandosi originano l'area, e che correlandosi originano a loro volta la testura, il particolare che s'immola nella totalità dell'oggetto. Un elemento preciso di architettura compositiva che è il punto di partenza della produzione di Borradori.

I *Dialogues* rappresentano l'intenzione di attribuire una struttura dialettica alla composizione, con vari piani interagenti che non sono semplici contrappunti, ma articolazioni di differenti scritture, elementi che fanno di questo breve pezzo una sorta di manifesto sintomatico della poetica di Pietro Borradori.

[Pietro Borradori, nato a Milano nel 1965, studia pianoforte con Carlo Pestalozza e composizione con Anzighi, Manzoni, Donatoni e Nunes. Si afferma in numerosi concorsi internazionali: Gaudeamus (1989, 1990 e 1991), Premio RAI Malipiero, Kucyna Prize - Boston, Forum Junger Komponisten W.D.R., Olympia Prize, Ensemblia International Competition W.D.R., Washington International Competition. Le sue composizioni sono state eseguite in Italia, Gran Bretagna, Olanda, Germania, Svezia, Islanda, Grecia, Stati Uniti, Australia, Francia ecc., e parte della sua produzione cameristica è stata incisa in un Compact Disc monografico edito dalla Fonit-Cetra. Nel 1988 ha fondato a Milano l'Associazione per la Musica Contemporanea Nuove Sincronie, di cui è direttore artistico.]

Aldo Clementi (1925)

L'orologio di Arcevia (1979) per 13 esecutori

La musica di Clementi si muove fra l'estrema organizzazione meccanica del materiale e l'ambiguità psicoacustica (familiare/estraneo) che ne deriva nel fruitore. Negato ogni contrasto drammatico, sospeso ogni decorso temporale, riposto ogni processo dialettico, l'ascoltatore ha un senso di smarrimento e di leggera vertigine. Si può dire che Clementi sia in questo senso un musicista della nostalgia, non nel senso straussiano di estremo accumulo di materiali della tradizione in maniera partecipata, ma come un antiquario «illuminista» che carezza, cura e ripone con amore gli oggetti della sua bottega, dove tanti pezzi di epoche diverse baluginano contemporaneamente, e il tempo finisce per assumere un andamento circolare agli occhi dell'ignaro visitatore.

Arcevia, paesino delle Marche, era il luogo di un progetto (utopico?) per la realizzazione di un villaggio sperimentale a cui avrebbero contribuito diversi artisti e a cui Clementi, nel 1976, decideva di partecipare componendo un brano per il carillon dell'orologio («realizzazione strumentale della suoneria di un orologio da campanile» è il sottotitolo del brano). Il progetto non si realizzò e *L'orologio di Arcevia* divenne un brano autonomo, presentato in prima esecuzione alla Biennale di Venezia nel 1979 per un organico inconsueto ma coerente con la destinazione timbrica originaria: 2 glockenspiel, 2 celeste, 2 vibrafoni, campane tubolari (con 2 esecutori), pianoforte a 4 mani, un gong per scandire i rintocchi delle ore.

Nel brano viene usato lo stesso materiale di *Clessidra* (ancora il tempo!), un brano del medesimo

anno, che utilizzava le prime note del primo tema del finale della *Sinfonia «Jupiter»* di Mozart. Tale materiale costituisce la melodia di un canone rotatorio a 24 voci, quante sono le ore segnate dal ciclo dell'orologio, in tonalità differenti in ciascuna voce, con un effetto multitonale che contrasta con il carattere perfettamente diatonico del tema. L'uso di materiali diatonici ricavati dalla musica del passato caratterizza la produzione di Clementi fin dal 1971: *la folla dei particolari, anche se vittime di innumerevoli assorbimenti, determina il generale, addolcito nostalgicamente in questo caso proprio da quei moduli che lo minano alla base. Un tipo di entropia...* (Clementi, «Musica/Realtà») Le 24 voci a canone aprono simultaneamente il brano: è mezzogiorno. A ogni rintocco tacciono due voci, fino ad arrivare, alla mezzanotte, al suono di un solo Glockenspiel e al silenzio, indi il meccanismo riparte con il pianoforte fino a concludersi al punto di partenza delle dodici ore successive e al graduale re-ispessimento fonico. L'intento simbolico è un omaggio al contrappunto come meccanismo, come organismo capace di generare, forse alle virtù del tempo, vero materiale di base di ogni gioco musicale (si rammenta che *Carillon* è il titolo dell'opera di Clementi che verrà rappresentata alla Scala).

La risultante fonica è gelidamente magica: il gigantesco carillon, con i musicisti disposti circolarmente, ha il sapore di un ordigno inventato da esseri di altri pianeti, che condividono con noi il bisogno dell'ozioso calcolo dello scorrere dell'esistenza.

Nell'ottobre del 1989 si costituisce a Parma, con la direzione di Martino Traversa, l'Ensemble Edgard Varèse. I presupposti filosofici, sulla base di concrete consapevolezze riferite al disinteresse diffuso per i nuovi linguaggi, le nuove estetiche musicali, i tentativi di delegittimazione verso tutto ciò che viene considerato, nonostante tutto, ancora una volta trasversale, trovano quindi una reale affermazione negli intenti progettuali che hanno determinato la costituzione dell'Ensemble. La matrice interdisciplinare del gruppo, omaggio alla memoria di quel Varèse emblematico proiettato solo e verso il nuovo, vede prendere parte all'Ensemble musicisti, fisici ed informatici, i quali concorrono al raggiungimento di due obiettivi: analisi, ricerca e approfondimento di opere di autori moderni e contemporanei, costituzione di un «Laboratorio Permanente di Elettro-acustica», progetto al quale Luigi Nono aveva assicurato la sua completa adesione. L'Ensemble ha promosso diverse rassegne musicali dedicate a Paul Hindemith, Edgard Varèse, Luigi Nono, Anton Webern, Sofia Gubaidulina, Pierre Boulez, Gerard Grisey, Olivier Messiaen; cicli di seminari scientifici al Dipartimento di Fisica dell'Università di Parma; ha inoltre realizzato al Teatro Farnese e al Teatro Regio di Parma il Meeting internazionale di musica moderna e contemporanea Traiettorie che giunge quest'anno alla terza edizione. L'attività di ricerca scientifica dell'Ensemble riguarda tuttora la realizzazione dell'InterActionMachine, un sistema complesso per l'elaborazione e la spazializzazione in real-time di segnali audio su una matrice parametrica di 32 canali realizzata su sistemi Silicon Graphics.

Direttore Artistico
Martino Traversa

Direttore
Antonio Plotino

Organico:

flauto in Do
Anna Maria Morini
flauto in Do e Sol
Antonino Rotolo
oboe
Luciano Franca
clarinetto
Corrado Giuffredi
clarinetto basso
Massimo Ferraguti
corno
Ettore Bongiovanni
tromba
Francesco Tamiami
trombone
Floriano Rosini
celeste
Barbara Biondini
Pietro Vescovi
Olivia Amici
Agnese Ferrari
percussioni
Danilo Grassi
Maurizio Ben Omar
Enrico Calini
Gian Maria Romanenghi
Roberto Morini
Roberto Salvetti
Alberto Zublena
arpa
Anna Loro
pianoforti
Maria Grazia Bellocchio
Davide Carmarino
violino
Enzo Porta
viola
Luciano Cavalli
violoncello
Micaela Milone

Consegue il diploma di flauto presso il Conservatorio di Musica Gerolamo Frescobaldi di Ferrara perfezionandosi in seguito presso la Hochschule für Musik di Monaco di Baviera.

Suona presso alcune orchestre italiane stabilendosi a Genova dove attualmente risiede in qualità di primo flauto dell'Orchestra del Teatro Carlo Felice. È docente di Esercitazioni Orchestrali presso il Conservatorio di La Spezia. Ha studiato composizione con Sergio Lauricella e Bruno Bettinelli. Ha svolto un'intensa attività di camerista collaborando a lungo con l'Ensemble Garbarino fondando nel frattempo insieme ad altri musicisti della città lo «Studio per la Nuova Musica». È stato organizzatore per conto dell'Assessorato alle Attività Culturali del Comune di Genova di importanti attività musicali per le quali ha curato la progettazione e la conduzione artistica. Ha partecipato alla fondazione dell'Associazione Edgard Varèse di Parma collaborando sia in qualità di flautista che di direttore.

Maria Grazia Bellocchio

Maria Grazia Bellocchio ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Milano con Chiaralberta Pastorelli diplomandosi nel 1982.

Successivamente ha seguito i corsi di perfezionamento di Karl Engel e Franco Gei.

Ha suonato come solista con prestigiose orchestre tra cui: l'Orchestra della RAI di Milano, l'Orchestra del Comunale di Bologna, e la Scottish Chamber Orchestra.

Ha partecipato a manifestazioni e festival quali: Autunno Musicale di Como, Settembre Musica di Torino, Società dei Concerti di Milano, Musica nel Nostro

Tempo, New Music of Middelburg e Klangforum di Vienna.

Ha tenuto inoltre concerti in Svizzera, Olanda, Spagna, Austria e Germania.

Ha suonato in formazioni da camera con Pietro Borgonovo, Ingo Goritzki, Han de Vries, Renate Greis, Wolfgang Mayer e William Bennet.

Nel 1989 è stata invitata a far parte dell'Orchestra dello Schleswig-Holstein Musikfestival diretta da Leonard Bernstein.

È assistente di Salvatore Accardo e Rocco Filippini ai corsi della Fondazione Stauffer di Cremona. Suona con il Divertimento Ensemble diretto da Sandro Gorli.

Luigi Gallo

Luigi Gallo, nato a Pavia nel 1964, si è diplomato in clarinetto presso il Conservatorio di Torino e in saxofono presso il Conservatorio di Bologna. Ha in repertorio brani di importanti autori dell'Ottocento e del Novecento.

È vincitore di concorsi nazionali e internazionali.

Ha effettuato prime esecuzioni assolute di brani a lui dedicati da autori contemporanei.

Ha registrato per la televisione e per la radio nazionali.

Collabora con l'Orchestra Sinfonica di Sanremo e l'Orchestra della RAI di Torino, e con diverse formazioni cameristiche.



Maria Grazia Bellocchio.



Orchestra della Toscana.

Teatro alla Scala
domenica 13 giugno 1993, ore 21

O.R.T./Orchestra della Toscana
Direttore **Luciano Berio**

«**Omaggio a Cathy Berberian**»

con la partecipazione di
Ute Lemper

Luisa Castellani soprano
Adria Mortari mezzosoprano
Monica Bacelli mezzosoprano
Ulla Casalini clavicembalo

Luciano Berio (1925)
Sequenza III per soprano (1966)
Soprano: Luisa Castellani

Claudio Monteverdi (1567-1643)
Se i languidi miei sguardi
(La lettera amorosa) (1619)
per soprano e continuo
Mezzosoprano: Monica Bacelli
Clavicembalo: Ulla Casalini

Weill/Berio
La ballata della schiavitù sessuale
(da *L'opera da tre soldi*) (1928-1975)
Surabaya Johnny (da *Happy End*) (1929-1972)
Le Grand Lustucru (da *Marie Galante*) (1934-1972)
Versione per mezzosoprano e strumenti di L. Berio
Mezzosoprano: Ute Lemper

Luciano Berio
Requies (1983-84) per orchestra da camera

Folk Songs (1973) trascrizioni per mezzosoprano
e orchestra

- *Black is the Colour (USA)*
- *I wonder as I wanders (USA)*
- *Loosin Yelav (Armenia)*
- *Rosignolet du bois (Francia)*
- *A la femminisca (Sicilia)*
- *La donna ideale (Italia)*
- *Ballo (Italia)*
- *Motettu de Tristura (Sardegna)*
- *Malurous qu'o uno fenno (Francia)*
- *Lo fiolaire (France)*
- *Azerbaijan love song*

Voci: Luisa Castellani
Ute Lemper
Adria Mortari
Monica Bacelli

*Give me a few words
for a woman to sing
a truth allowing us
without worrying
to build a house
before night comes.*

(Markus Kutter, testo per *Sequenza III*)

La voce di Cathy Berberian si può iscrivere in un'esperienza di tradizione orale, poiché delle grandi tradizioni orali incarna lo spirito e il senso trascendente e inafferrabile di un fare apparentemente spontaneo e naturale, che nell'assenza, però, sottolinea la sua irripetibilità.

... essere sensibile e disponibile, sia pure in maniera empirica, a questi aspetti diversi della vocalità, isolandoli dal contesto dei condizionamenti linguistici e sviluppandoli come modi di essere della voce... scriveva Cathy, convinta che gli elementi della nuova vocalità esistessero da sempre. Ciò che era nuovo - siamo negli anni Sessanta - era la loro giustificazione e necessità musicale. Tale consapevolezza portava ad affrontare in maniera diversa anche l'interpretazione della musica del passato, ponendo la questione in termini atemporalì.

La voce umana è il luogo privilegiato (eidetico) della Differenza: un luogo che sfugge ad ogni scienza, poiché non c'è alcuna scienza... che esaurisca la voce... Ogni rapporto con una voce è necessariamente amoroso, e per questo è nella voce che si manifesta la Differenza della Musica... (Roland Barthes)

«... Poche parole da cantare ...», occasione per dare voce all'esperienza della voce, non «per» ma «su» Cathy Berberian, *come celebrazione di una particolare intesa tra compositore e interprete e come testimonianza di una situazione umana*, scriveva Berio a proposito della *Sequenza III*. Tre fogli densi, eleganti e pregnanti di analisi di quello strumento che Cathy Berberian definiva qualcosa di più di uno strumento, *perché non si separa mai dal suo interprete ... discute col macellaio per l'arrostato, sussurra dolci parole nell'intimità, urla insulti all'arbitro ... Sequenza III* è un sintetico studio sulla drammaturgia vocale, un'antologia dello strumento vocale nella nostra quotidianità, pubblica e privata (anche la più infima), e nei suoi aspetti più nobilitanti. Un'antologia anche di indicazioni espressive (esattamente 46), più emozionali che musicali, una sorta di «invenzione a tre voci» (segmentazione del testo, gesto vocale, espressioni, come precisa Berio), una polifonia di strati di senso che solo l'espressione vocale, mai realmente «monodica», ci restituisce. Per fare ciò

il compositore di Oneglia richiede a Kutter un testo «fatto di parole universali ... parole sceniche», per potere decomporre il materiale testuale e utilizzarlo in maniera frammentaria, senza farlo mai percepire nella sua completezza. Non contrapposizioni tra parlato e cantato, bensì «una estensione e una trasformazione dell'uno nell'altro».

Da Monteverdi ai Beatles, Dai Pellirose a Broadway, sono i titoli di due dei tanti recital di Cathy Berberian che sintetizzano l'ampiezza dell'arco storico-geografico e di generi della variegata produzione di un personaggio che definire «cantante», «mezzosoprano», sarebbe riduttivo per ciò che tali categorie significano oggi. *Saper cantare non significa avere una bella voce*, diceva Cathy... L'ironia umana e d'interprete le permetteva, oltre alle interpretazioni che spaziavano da Monteverdi alla vocalità contemporanea, incursioni *con affetto e divertito rispetto* (sono parole sue) nei territori più «trasversali»: il Pop, gli Indiani d'America, il Blues, la Early Film Music, il Musical, l'Operetta, il Cabaret, le versioni vocali della *Danza macabra* di Saint-Saëns, dell'*Op. 57* e della *Sinfonia n. 5* di Beethoven e del *Sogno d'amore* di Liszt (ma anche *La mamma è come il pane caldo* di Respighi) ... il Fumetto! E *Stripsody* la vede anche «rispettosa-divertita» compositrice, occasione per infilzare, come in uno spiedo (in rigoroso ordine alfabetico), tutti i motti delle «Comic Strips», ma anche tutti i *topoi* vocali, i luoghi comuni del quotidiano alienato e problematico.

Io non penso che vi sia contraddizione tra il nostro vivere in un'era tecnologica e la nostra nostalgia ... La nostalgia è un'illusione del passato, proprio come i sogni sono illusione del futuro, scriveva ancora. L'interpretazione della monteverdiana *Lettera amorosa* (come della Messaggera nell'*Orfeo*) era una reinvenzione nostalgica, amorosa appunto, di una filologia. *A voce sola in genere rappresentativo e si canta senza battuta*, scriveva il compositore sottolineandone la modernità. E Monteverdi trovava, finalmente, la sua natura, anche per noi moderni. Poi il rapporto con Kurt Weill: *Surabaya Johnny*, la cui voce (di Cathy) irriconoscibile, ancora una volta, mostrava un consumato, esclusivo e antico rapporto d'amore con le mo-

dalità e la sofferenza di quel teatro. Ma la stessa fedeltà (apparentemente) mostrava di avere per Gershwin, Gilbert & Sullivan, Paisiello, Offenbach... Berio trascrive i tre brani da Kurt Weill stimolato dall'interprete. Clarinetto, clarinetto basso, vibrafono, acordeon e archi per *La ballata della schiavitù sessuale* (dall'*Opera da tre soldi*); flauto, clarinetto, tromba, chitarra, batteria e archi per la celebre *Surabaya Johnny*; eliminazione della chitarra e aggiunta di oboe, fagotto e altri due clarinetti nel semisconosciuto *Le grand Lustucru*, tratto dalla commedia musicale *Marie Galante* (di J. Deval), appartenente al periodo parigino di Kurt Weill, profugo dalla Germania nazista.

Requies: *un'orchestra da camera suona una melodia. Piuttosto, descrive una melodia: ma solo come un'ombra può descrivere un oggetto e un'eco può descrivere un suono. La melodia si svolge incessante ma discontinua, attraverso ritorni e digressioni, attorno a un centro mobile e lontano, forse indecifrabile a chi ascolta. Scritto nel 1984 per l'Orchestra de Chambre de Lausanne, Requies è dedicato alla memoria di Cathy Berberian.*

Le parole scritte da Berio alludono a una melodia di cui si celebra l'assenza, ad un canto il cui canto funebre non può che alludere, ammiccare senza mai *nominare*; l'opposto di quel *Lied*, per clarinetto solo, dell'anno precedente, il cui canto era senza remore dispiegato.

Tutta la partitura si sviluppa su una costante dinamica molto discreta (*ppp*), con una scrittura estremamente cameristica degli archi, divisi fino a 15 parti reali. L'apertura utilizza un materiale basato su una variazione ritmico-contrappuntistica di una sola altezza (Do diesis), che funziona da *ostinato*, una sorta di rintocco funebre che percorre tutto il pezzo (si potrebbe scrivere un vasto capitolo sull'uso dei *bordoni* e degli *ostinati* nella musica di Berio, procedura in parte derivante dal suo legame con il mondo popolare, che costituisce spesso una solida ancora percettiva per chi ascolta). Brandelli di melodia tentano di librarsi ora in uno strumento, ora in una sezione, ma il tentativo si scontra con l'inesorabile ribattere, ripetizione dell'istante, cifra genetica di tutto l'organismo compositivo, in cui si iscrivono, pudicamente nascosti,

quasi reminiscenze dell'intimo privato-biografico, citazioni del repertorio di Cathy.

I *Folk Songs* costituiscono la concretizzazione dell'idea fissa che, prima e dopo questo pezzo, a tutt'oggi (si pensi al recente *Calmo*), ha pregnato la produzione di Berio: il rapporto simbiotico con il mondo popolare. Un rapporto irrisolto, come mostra questa seconda versione, con orchestra, dei *Folk Songs*, nata quasi dieci anni dopo la prima (che era del 1964), ma come mostrano, anche, i titoli del suo catalogo: *E vo'*, *Coro*, *Cries of London*, *Questo vuol dire che*, *Voci*, per non dire delle tante tracce nella produzione operistica, dei «materiali» di matrice popolare decontestualizzati (vedi *Il ritorno degli Snovidenia*) e dei tanti «gesti» antropologici che nella musica di Berio sono spesso presenti e che a una musica calata nella realtà fanno pensare. Nel fare ciò Berio non ha paura della «ridondanza» né sfugge alle naturali connotazioni, le piega alle necessità espressive e ne fa scaturire funzioni drammaturgiche, riesce a farne convivere il «continuo» con il «discreto» del rigore costruttivo. Riesce ad attraversare ed intercambiare i pannelli dei generi restituendo loro nuove funzioni e lasciando per noi intatto il legame affettivo con esse, anche quando sono le «parole inutili» di *Visage*.

Trascrizioni? Traduzioni? Rifacimenti? Adattamenti? Ricomposizioni? È difficile definire i *Folk Songs*, una raccolta di canti popolari di diversissima provenienza geografica e con stilemi diversis-

simi (in questa versione Berio ha previsto addirittura l'alternarsi di due cantanti). La trascrizione per orchestra allarga l'organico a 2 flauti, oboe, 2 clarinetti, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, trombone, arpa, percussioni e archi.

Black is the colour (USA), il primo brano, si sviluppa su un tappeto di tre viole che interludiano il canto, contrappuntate dall'arpa. Segue *I wonder as I wander*, sempre di provenienza nordamericana, su un accompagnamento accordale dell'arpa e una coda affidata ai fiati, quindi il canto armeno *Loosin Yelav*, in cui da un inizio con arpa, violoncelli e contrabbassi pizzicati si passa, attraverso una progressiva amplificazione strumentale, all'intero organico. Nel delicato *Rosignolet du bois* (francese) la voce interagisce con il clarinetto, quindi si trapassa repentinamente alla violenza fonica del canto siciliano *A la femminisca*, in cui Berio impiega l'intera compagine. Seguono due brani italiani: *La donna ideale e Ballo*, in cui l'irruenza dei sedicesimi ribattuti anche nella voce lasciano emergere una scrittura più strumentale che vocale. Dalla Sardegna proviene *Motettu de Tristura* con la sua irregolarità metrica, quindi due melodie francesi: *Malurous qu'ò uno fenno*, con la voce contrappuntata dal flauto, e *Lo fiolaire*, dove la voce è sostenuta dagli archi con interventi, solo nel finale, di due clarinetti e dell'arpa. Conclude il ciclo il vasto *Azerbaijan love song*, in cui al procedere omoritmico degli archi si accompagna la presenza costante del tamburo.



Cathy Berberian.

Luciano Berio

Luciano Berio, nato a Oneglia nel 1925, dopo aver iniziato gli studi musicali col padre, è stato allievo, presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano, di Paribeni e di Ghedini. Nel 1954 ha fondato e diretto con Bruno Maderna lo Studio di fonologia musicale presso la RAI di Milano. Nel 1956 ha fondato la rivista «Incontri musicali».

Ha insegnato a Darmstadt, alla Summer School di Darlington, al Mills College in California, alla Harvard University e, dal 1965 al 1972, alla Juilliard School di New York. Dal 1974 al 1979 ha collaborato con l'IRCAM di Parigi. Nel 1980 la City University di Londra gli ha conferito la laurea honoris causa. È stato insignito del Premio Siemens e della Fondazione Wolf. Ha diretto le più importanti formazioni orchestrali in Europa e in America.



Luciano Berio.

Orchestra della Toscana

L'O.R.T. - Orchestra della Toscana si è formata a Firenze nel 1980 per iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze e nel 1983 è diventata Istituzione Concertistico Orchestrale per riconoscimento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Aldo Bennici ne è direttore artistico dal 1987; dal 1993 Lü Jia è il direttore principale e Bruno Bartoletti il direttore ospite.

Nella Chiesa di S. Stefano al Ponte Vecchio, nascono le produzioni per Firenze e per i piccoli e grandi centri della Toscana: 130 concerti ogni anno.

Composta da 45 musicisti, l'Orchestra ha al suo interno tre gruppi da camera: I solisti dell'ORT, Ortensemble, Harmoniemusik-I fiati dell'ORT. Interprete duttile di un ampio repertorio che dalla musica barocca arriva ai compositori contemporanei, l'Orchestra riserva ampio spazio ai classici, con particolare attenzione ai repertori meno eseguiti (le Messe di Schubert, la Missa in tempore belli di Haydn, La resurrezione di Händel ed altri), coltiva un particolare interesse per i diversi orientamenti della musica d'oggi (Berio, Clementi, Henze, Maderna, Malipiero, Pärt, Petrassi, Sciarrino).

Ha suonato con grandi solisti e direttori di fama internazionale; ha accompagnato giovani esordienti ed è stata protagonista in spettacoli di teatro, di danza e di mimo.

Ospite delle più importanti società di concerti italiane, nel 1992 ha intrapreso le prime importanti tournée all'estero: Germania, Salisburgo e Cannes.

Al 1991 risale la collaborazione con il Maggio Musicale Fiorentino che si rinnova per il 1993 e il 1994. Ha inciso musiche di Schubert e di Cherubini e Il barbiere di Siviglia di Rossini.

Violini

Andrea Tacchi
(primo violino solista)
V. Tiberius Horvath*
Roberto Masini*
Maria Elena Runza*
Giorgio Ballini**
Angela Asioli
Cristina Barbulescu
Gabriella Colombo
Marcello D'Angelo
Francesco Di Cuonzo
Marian Elleman
Chiara Foletto
Alessandro Giani
Cezar C. Marin
Susanna Pasquariello
Manrico Viale

Viola

Riccardo Masi*
Alessandro Franconi
Dimitri Mattu
Alfredo Vignoli

Violoncelli

Giovanni Bacchelli*
Christine Dechaux*
Stefano Battistini
Giovanni Simeone

Contrabbasso

Nicola Cascelli

Flauti

Fabio Fabbrizzi*
Michele Marasco*

Oboi

Rossana Calvi*
Flavio Giuliani

Clarinetti

Marco Ortolani*
Giovanni Riccucci*

Fagotti

Paolo Carlini*
Andrea De Flammineis*

Corni

Gianfranco Dini*
Paolo Faggi*

Trombe

Andrea Dell'Ira*
Donato De Sena*

Timpani

Michele M. Tortelli*

Ispettore d'orchestra

Urbano Ragoni

* prime parti

** concertino

Ute Lemper

Nata a Münster, in Germania, Ute Lemper, fin dai primi anni si è dedicata allo studio del pianoforte, del canto e della danza.

Per due anni ha lavorato allo Stuttgarter Staatstheater interpretando tra le altre, opere di Fassbinder e Čechov come attrice. A Vienna ha seguito l'insegnamento di Max Reinhardt. Successivamente ha lavorato in Cats, di A. Lloyd Weber ed è stata protagonista della produzione berlinese di Peter Pan. Ed è proprio in questo periodo che Ute Lemper, poco più che ventenne, scopre la musica di Kurt Weill.

Interessata a tutta la produzione di Weill, dalle musiche composte in Germania, al periodo francese e a quello americano, la Lemper ha

inciso nel 1989 l'album «Ute Lemper Sings Kurt Weill» col quale ha conquistato per molte settimane le prime posizioni nella classifica Billboard's Cross-over. Dal 1990 ha inciso Die Dreigroschenoper (L'opera da tre soldi) e recentemente Die sieben Todsünden (I sette peccati capitali).

Nel 1991 ha ricevuto con il recital «Kurt Weill» il premio Laurence Olivier al Teatro Almeida di Londra. Nello stesso anno ha inciso un album di musica pop «The Crimes of the Heart»; è stata ballerina principale in La mort subite, una coreografia creata per lei da Maurice Béjart, ed ha inciso alcune liriche da Shakespeare, Rimbaud e Célan su musiche di Michael Nyman.



Ute Lemper.

Adria Mortari

Diplomata attrice presso il Piccolo Teatro di Milano ha partecipato poi ad alcune produzioni del Piccolo anche come cantante. È stata interprete, nella doppia veste di cantante-attrice, sotto la guida di numerosi registi (Castri, Trionfo, Gruber, Martone, e altri) di musiche di Fiorenzo Carpi, Kurt Weill, Mikis Theodorakis, Tito Schipa jr. Per un lungo periodo si è dedicata al teatro e alla musica etnica cantando in Bulgaria, Svizzera, Germania, Spagna, Finlandia, Portogallo, Svezia e Cuba. Dopo l'incontro con Roberto De Simone, è stata fra gli interpreti di tutti i suoi più importanti spettacoli (La Gatta Cenerentola, Carmina Vivianea, Stabat Mater,

Requiem in memoria di Pier Paolo Pasolini, Mistero e Processo di Giovanna d'Arco) interpretando spesso brani scritti appositamente per lei.

Solista vocale di gruppi strumentali di musica moderna e contemporanea, dal 1988 propone in concerto musiche di Ravel, Stravinskij, Berio, Petrassi, De Simone, Henze. Dal 1991 è stata chiamata ad interpretare i Folk Songs di Luciano Berio unitamente a Luisa Castellani e, con la direzione dell'autore stesso, ha cantato al Mozarteum di Salisburgo ed ha partecipato alla Stagione Sinfonica della RAI di Napoli e al Ravenna Festival.



Adria Mortari.

Monica Bacelli

Nata nel 1963 ha studiato al Conservatorio di Pescara con Maria Vittoria Romano. Vincitrice del Concorso A. Belli nel 1986, ha debuttato a Spoleto come Cherubino nelle Nozze di Figaro mozartiane. Nel 1988, nuovamente a Spoleto, ha debuttato nel ruolo di Dorabella in Così fan tutte. Da allora ha cantato nei più importanti teatri italiani (Teatro Regio di Torino, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Comunale di Bologna, al Rossini Opera Festival) e all'estero (Olanda, Vienna, Opera di Zurigo, San Francisco, RIAS di Berlino) con la direzione di Sylvain Cambreling,

Gianluigi Gelmetti, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Kuhn, Emil Tchakarov, Alberto Zedda. Recentemente ha cantato Cherubino al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Ernestina in L'occasione fa il ladro a Schwetzingen, diretta da Gianluigi Gelmetti. È stata Cherubino nelle Nozze di Figaro al Maggio Musicale Fiorentino con la direzione di Zubin Mehta e al Festival di Salisburgo 1992 dove è stata anche interprete della Messa in do minore di Mozart. Ha inciso La finta giardiniera diretta da Nikolaus Harnoncourt, Le nozze di Figaro con la direzione di Zubin Mehta.



Monica Bacelli.

Ulla Casalini

Ulla Casalini si è diplomata in pianoforte con Giorgio Sacchetti al Conservatorio di Firenze, dove ha studiato anche musica da camera e composizione. È stata allieva di Bruno Mezzena per il pianoforte e di Erik Werba, con il quale ha approfondito lo studio del repertorio liederistico. La sua attività si svolge prevalentemente nel campo della musica da camera e della liederistica. È stata ospite di prestigiosi festival tra cui il Ravenna Festival. Come clavicembalista del «Progetto Mozart - Da Ponte» ha suonato all'Auditorium RAI di Torino, e presso numerosi altri teatri tra i quali: il Théâtre Montansier di Versailles e il Britten Theatre di Londra. Collabora stabilmente con il Conservatorio di Bologna, l'Accademia Chigiana di Siena e la Scuola di Musica di Fiesole.

Luisa Castellani

Ha studiato con Gina Cigna e Dorothy Dorow, perfezionandosi con Anton Dermota ed Elisabeth Schwarzkopf. Interprete affermata di musica contemporanea, si è dedicata anche al repertorio liederistico e barocco. Tra le cantanti preferite da Giacinto Scelsi e Luciano Berio, solista con l'Orchestra della BBC di Londra, Radio France di Parigi e le orchestre RAI di Torino, Milano e Roma, è stata diretta, tra gli altri, da Marcello Panni, Gianluigi Gelmetti e Peter Eötvös che l'ha invitata a Parigi a collaborare all'IRCAM con l'Ensemble InterContemporain. Luisa Castellani ha registrato per la RAI e per le radio e televisioni

nazionali di Francia, Olanda, Austria, Germania, Svizzera, Inghilterra, Finlandia, Colombia e Ungheria numerose prime assolute. Invitata a partecipare alle manifestazioni musicali più importanti in Italia e all'estero, ha cantato a Vienna al Konzerthaus e per la Gesellschaft Musikfreunde, a Roma per Santa Cecilia, a Firenze per il Maggio Musicale e a Londra per il Barbican Theatre. Recentemente è stata protagonista della prima francese del Lohengrin di Sciarrino con l'Ensemble InterContemporain di Parigi, ed è stata in tournée in Giappone con l'Ensemble Contrechamps di Ginevra in un programma di musiche di Luciano Berio.



Luisa Castellani.

Referenze fotografiche

| Pagina | Artista o Complesso | Fotografia |
|--------|-------------------------|-----------------|
| 12 | Trio di Milano | Luciano Romano |
| 17 | Salvatore Sciarrino | Lelli & Masotti |
| 35 | Karlheinz Stockhausen | Lelli & Masotti |
| 36 | Salvatore Sciarrino | Lelli & Masotti |
| 38 | Azio Corghi | Silvia Lelli |
| 45 | Franco Donatoni | Lelli & Masotti |
| 58 | Orchestra della Toscana | Marchiori |
| 63 | Cathy Berberian | Silvia Lelli |
| 64 | Luciano Berio | Lelli & Masotti |
| 66 | Ute Lemper | Yuji Ishii |
| 67 | Adria Mortari | Luciano Romano |

Indice

Pagine

| | |
|----|---------------------|
| 6 | Il pianeta fertile. |
| 8 | Programma generale |
| 13 | Concerto n. 1 |
| 21 | Concerto n. 2 |
| 31 | Concerto n. 3 |
| 39 | Concerto n. 4 |
| 49 | Concerto n. 5 |
| 59 | Concerto n. 6 |

**Tutti i testi critici
sono di Francesco Leprino**

Francesco Leprino ha studiato chitarra classica; si è laureato in Musicologia a Bologna e svolge attualmente attività di organizzazione musicale. È redattore responsabile della rivista «Ricordi/Oggi». Ha pubblicato diversi saggi tra cui «La musica dal vivo nel territorio musicale lombardo» per il quadrimestrale «Musica/Realtà» edito da Unicopli.

