

festival

percorsi
di musica
d'oggi

1997

scena e ricerca

Comuni di Milano
Servizio Cultura e Spettacoli

Presidente del Consiglio dei Ministri
L'Ente Nazionale dello Spettacolo

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Teatro alla Scala

RAI

TRIENNALE DI MILANO
ONLINE LABORATORY
ASSOCIATION OF CULTURE

festival
**percorsi
di musica
d'oggi**
1997
scena e ricerca

Arnold Schoenberg
una mostra multimediale
dal 20 settembre 1997
MOTOROLA
28 settembre - 28 ottobre '97



BANCA COMMERCIALE ITALIANA

TELECOM

Teatro alla Scala, Conservatorio, Teatro dell'Arte,
Chiesa Cristiana Protestante, Tribunale di Milano

Con il contributo della
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

Provincia di Milano
Assessorato alla Cultura

ERNST VON SIEMENS STIFTUNG

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCE LOMBARDE

CORRIERE DELLA SERA



MOTOROLA



BANCA COMMERCIALE ITALIANA



CASA RICORDI EDIZIONI SUVINI ZERBONI

Comune di Milano
Settore Cultura e Spettacolo

Regione Lombardia
Settore Trasparenza e Cultura



MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Teatro alla Scala



RAI RADIO
TELEVISIONE
ITALIANA

crt
CRT
Centro di Ricerca per il Teatro

TRIENNALE DI MILANO

festival
**percorsi
di musica
d'oggi**
1997
scena e ricerca

Arnold Schoenberg
una mostra multimediale interattiva
8-30 settembre 1997

Uno spettacolo, un concerto sinfonico,
sei concerti da camera
28 settembre - 24 ottobre 1997

Teatro alla Scala, Conservatorio, Teatro dell'Arte,
Chiesa Cristiana Protestante, Triennale di Milano

**Il Consiglio di Amministrazione
del Teatro alla Scala**

Presidente	Gabriele Albertini , Sindaco di Milano
Vice Presidente	Mario Spagnol
Consiglieri	Paolo Arcà , Direttore artistico Giuseppe Battaglini Marco Bona Castellotti Franco Fabbri Giovanni Fazzari Carlo Fontana , Sovrintendente Paolo Martelli , Presidente Commissione Affari Generali, Bilancio e Personale Quirino Principe , Presidente Commissione Artistica Giorgio Rumi Severino Salvemini Guido Salvetti Giovanni Tenconi Carlo Vezzoni
Segretario	Sergio Fiorelli , Segretario generale

Collegio dei Revisori dei Conti

Presidente	Antonio Spina
Membri effettivi	Enrico De Bonfils Modestino Spagnuolo
Membri supplenti	Virginia Figliossi Liana Galasso Fusco Angelo Guido Mainardi Gianpiero Tulelli

MILANO MUSICA

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

Presidente
Riccardo Muti

Soci Fondatori

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

Soci Onorari

Gabriele Albertini
Sindaco di Milano

Carlo Fontana
*Sovrintendente
del Teatro alla Scala*

Andrea Costa
*Delegato della Sede
RAI per la Lombardia*

Guido Salvetti
*Direttore del
Conservatorio "G. Verdi"*

Massimiliano Carraro
*Direttore della
Civica Scuola di Musica*

Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Luciano Berio
Pierre Boulez
Franco Donatoni
Giacomo Manzoni
Maurizio Pollini

Direttore Artistico
Luciana Pestalozza

Comitato Artistico
Francesco Degrada
Patrice Martinet
Mario Messinis
Luciana Pestalozza

Organizzazione
Laura Ajmar

Ufficio Stampa
Luciana Fusi
Ezio Grillo

Segreteria
Maria Teresa Confalonieri
Maria Pia Franchetti

Amministrazione
Elena Abondio
Sergio Canapini

Consiglio direttivo
Riccardo Muti
Presidente

Andrea Costa
Duilio Courir
Carlo Fontana
Mimma Guastoni
Paolo Martelli
Vicepresidente

Patrice Martinet
Francesco Micheli
Luciana Pestalozza

Soci

Amici della Scala
Paolo Arata
Giulio Artom
Guido Artom
Gae Aulenti
Maria Baccalini
Massimo e Carla Bacci
Liliana Barbieri
Renata Barcella
Maria Teresa Bazzi
Francesco Paolo Beato
Lucia Beato
Chiara Benati
Luigi Bisio
Laura Bosio
Ennio Brion

Lucio Capaccioni
Mauro Cardì
Damiano Corvasce
Anna Crespi
Franco De Benedetti
Gian Alberto Dell'Acqua
Paolo Della Grazia
Gillo Dorflès
Fabrizio Fanticini
Aldo Fiacco
Fondazione Orchestra
Svizzera Italiana
Direttore artistico Pietro Antonini

Laura Foscanelli
Giovanni Iudica

Lorenza Sibia Iudica
Giacomo Jelmini
Francesca Pelizzoni
Jommi
Bruno Lorenzelli
Maria Majno
Fabrizio Malcovati
Laura Martelli
Franco Merlo
Gianmarco Moratti
Alessandra Mottola
Molfino
Silvana Ottieri
Furio Pace
Linda Pace
Marco Pace

Giancarla Pandini
Elisa Pegreffì Borciani
Giulio Pestalozza
Rossella Petrini
Mario Raimondo
Mariuccia Rognoni
Olga Scefenova
Piero Schlesinger
Matteo Segafredo
Sergio Siglienti
Giovanni Svetlich
Giovanni Tenconi
Tilde Tenconi
Massimo Vitta Zelman
Biancamaria Zedda

Scena e ricerca è il titolo della terza serie dei "Percorsi di musica d'oggi", il Festival musicale presentato ogni due anni da Milano Musica, in alternanza con i Festival dedicati a protagonisti del Novecento (nel 1994 Edgard Varèse, nel 1996 Luciano Berio, preceduti, rispettivamente nel 1990 e nel 1992, dagli "omaggi" a Boulez e a Donatoni; nel 1998 il festival sarà dedicato a György Kurtág).

Il binomio Scena e ricerca vuol sottolineare due tendenze, spesso unite, presenti in modo profondo nella musica di oggi.

"Scena" indica sia la necessità di legare la musica a fatti teatrali, che siano luci, movimenti, proiezioni, così come la spettacolarità del virtuosismo strumentale.

"Ricerca", che può assumere i significati più vasti, è nella nostra rassegna rappresentata sia dall'elettronica, sia dall'invenzione strumentale. L'elettronica è usata per creare nuovi suoni, stimolare nuovi processi creativi così come per amplificare e proiettare il suono nello spazio, integrandosi agli strumenti tradizionali con l'utilizzo dei calcolatori anche per il trattamento in tempo reale. La ricerca strumentale è intesa come rinnovamento e ampliamento continuo dei colori e delle possibilità tecniche.

Il programma 1997, che si svolgerà fra i primi di settembre e l'ottobre, si inaugurerà con la mostra multimediale dedicata ad Arnold Schoenberg alla Triennale, a cui seguiranno otto concerti (due al Teatro alla Scala, quattro al Teatro dell'Arte, uno alla Sala Puccini del Conservatorio e uno nella Chiesa Cristiana Protestante).

Il Festival si apre con un recital affidato al pianista Damerini, con un programma dedicato ad aspetti del virtuosismo nell'Otto-Novecento e si conclude con un concerto dell'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Chailly con un programma di autori francesi, da Debussy a Boulez, da Varèse a Xenakis.

All'interno, due saranno le serate in cui la "scena" è protagonista: Experimentum mundi di Giorgio Battistelli, affidato alla regia di Battistelli stesso, e un omaggio alla Spagna con El corregidor y la molinera di Manuel De Falla e Don Perlimplin di Bruno Maderna su testo di Federico Garcia Lorca.

Due saranno i "ritratti" di giovani compositori. Quest'anno presentiamo due tra i più significativi musicisti italiani delle generazioni del Cinquanta e Sessanta: Luca Francesconi e Stefano Gervasoni. Nell'ambito di ciascun ritratto l'autore protagonista presenterà opere sue recenti o già entrate nel repertorio, opere trascritte o ispirate a un autore del passato e il lavoro di un altro autore da lui scelto in base a una sorta di affinità ideale.

Un particolare rilievo verrà dato allo "strumento elettronico". Il concerto dello studio milanese Agon presenterà alcune novità per il nostro pubblico ma anche in altri concerti la presenza dell'elettronica sarà fondamentale, a testimonianza di come questo "strumento" sia parte integrante dell'esperienza musicale di oggi. Sottolineiamo infine il concerto dedicato a Niccolò Castiglioni, il compositore milanese recentemente scomparso, di cui verranno eseguite le composizioni per coro a cappella, insieme con quattro novità di altrettanti autori, scritte per ricordare Niccolò.

Anche nel 1997, constatata la positiva reazione del pubblico per queste iniziative, i concerti saranno preceduti da incontri con musicologi, scrittori, pittori, poeti, musicisti su temi relativi alle musiche presentate.

Lunedì 8 /
martedì 30 settembre 1997
ore 10/20

Triennale di Milano

Arnold Schoenberg (1874-1951)
una mostra multimediale interattiva

curatori
Nuria Schoenberg Nono
Lawrence A. Schoenberg

Programma generale

1

domenica 28 settembre 1997

ore 21

Teatro alla Scala

Massimiliano Damerini, pianista

György Ligeti (1923)

da *Études, I libro* (1985)

n. 2 *Cordes à vide*

n. 5 *Arc-en-ciel*

n. 6 *Automne à Varsovie*

Ferenc Liszt (1811-1886)

da *Études d'exécution transcendante* (1851)

n. 9 *Ricordanza*

n. 3 *Paysage*

n. 1 *Harmonies du soir*

Elliott Carter (1908)

Night Fantasies (1980)

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

Poème-nocturne op. 61 (1911)

5° Sonata op. 53 (1907)

2

martedì 30 settembre 1997

ore 21

Teatro dell'Arte

Giorgio Battistelli (1953)

Experimentum mundi (1981)

Opera di musica immaginistica per un attore,
cinque voci naturali di donne, 16 artigiani e un percussionista

Testi scelti dall'*Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné
des Arts et des Métiers* (Parigi, 1751-72)

Giorgio Battistelli, direttore

Guido Levi, luci

Nicola Raffone, percussioni

e con **Philippe Leroy**, recitante

Roberta Carraro, organizzazione

lunedì 6 ottobre 1997
ore 21
 Teatro dell'Arte

Agon, acustica informatica musica

Hubert Westkemper
Michele Tadini
regia del suono

con la collaborazione di
Giorgio Colombo Taccani
Dario Palermo
Pietro Pirelli
Stefano Scarani
Paolo Solcia
Massimiliano Viel

Dalila Sena
luci

Gabriele Cassone, tromba

Quartetto Paolo Borciani
Fulvio Luciani, violino
Elena Ponzoni, violino
Roberto Tarenzi, viola
Claudia Ravetto, violoncello

Lamberto Caccioli (1963)
Antidotes: Red-earth (1997)
 per tromba naturale e live electronics
 Prima esecuzione assoluta
 (produzione del Centro Tempo Reale di Firenze)

Kaija Saariaho (1952)
Nymphea (1987)
 per quartetto d'archi e live electronics
 (Commissione del Lincoln Center e Doris & Myron Beigler)

Yan Maresz (1966)
Metallics (1995)
 per tromba e dispositivo elettronico
 (versione con nastro magnetico)

Michele Tadini (1964)
Notturna (1997)
 per tromba ed elettronica
 Prima esecuzione assoluta
 (Commissione di Milano Musica)

Azio Corghi (1937)
animi motus (1994)
 per quartetto d'archi e live electronics
 (composto per la Società del Quartetto di Milano
 e dedicato ad Alfredo Amman)

4

venerdì 10 ottobre 1997

Sala Puccini del Conservatorio

ore 19.30

ore 21

Ritratto di Stefano Gervasoni

Ensemble Alter Ego di Roma

Renato Rivolta, direttore **Luisa Castellani, soprano**

Luigi Sampietro incontra Stefano Gervasoni

Stefano Gervasoni (1962)

Due poesie francesi di Beckett (1995)

per soprano, flauto basso, viola e percussione

Due poesie francesi di Ungaretti (1994)

per soprano, flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello

Fausto Romitelli (1963)

Domeniche alla periferia dell'Impero (1995)

per flauto basso, clarinetto basso, violino e violoncello

Stefano Gervasoni

Un recitativo (1988)

per voce femminile e nove strumenti

testo di Franco Fortini

Atemseile - Hommage à Schumann-Celan (1997)

per trio d'archi e tre trii in eco

Prima esecuzione assoluta

(Commissione di Milano Musica)

Least Bee (1992)

quattro poesie di Emily Dickinson

tradotte da Paola Loreto

versione per voce e cinque strumenti

Animato (1993)

per flauto, clarinetto, fagotto, corno, violino, viola,
violoncello e pianoforte

5

domenica 12 ottobre 1997
ore 21
Teatro dell'Arte

Divertimento Ensemble

Sandro Gorli, *direttore*

Alda Caiello, *soprano*

voci recitanti

Daria Nicolodi

Anna Nogara

Carlo Cecchi

Agon, acustica informatica musica

Michele Tadini, Pietro Pirelli

live electronics

Manuel de Falla (1876-1946)

El corregidor y la molinera (1916-17)

farsa mimica in due scene per soprano, sei fiati,
pianoforte e quintetto d'archi

(testo di Martínez Sierra da Pedro de Alarcón y Ariza)

Bruno Maderna (1920-1973)

Don Perlimplin ovvero

Il trionfo dell'amore e dell'immaginazione (1962)

Ballata amorosa di Federico García Lorca

(Revisione del testo di Giuliano Corti)

lunedì 13 ottobre 1997
Teatro dell'Arte

Ritratto di Luca Francesconi

Ensemble Musica20

Luca Francesconi
direttore

Donatienne Michel-Dansac
soprano

Marco Rizzi
violino

Rocco Carbonara
clarinetto

Agon, acustica informatica musica

ore 19

Valerio Adami incontra Luca Francesconi

ore 21

Carlo Gesualdo (1560 ca.-1613)/Luca Francesconi
Respondit
due Madrigali trascritti
per cinque strumenti e spazializzazione
(Commissione di Milano Musica)

Luca Francesconi (1956)
Riti neurali - 3° studio sulla memoria (1991)
per violino e otto strumenti

Magnus Lindberg (1958)
Ablauf (1983-89)
per clarinetto basso e due percussioni

Luca Francesconi
Etymo (1994)
per soprano, elettronica e orchestra da camera
su testi di Charles Baudelaire
(realizzazione IRCAM)

7

lunedì 20 ottobre 1997
ore 21

Chiesa Cristiana Protestante

Ricordando Niccolò Castiglioni

Camerata Polifonica di Milano

Ruben Jais, direttore

Omar Zoboli, oboe

Simone Toni, oboe

Adriano Dallapè, organo

Maurizio Longoni, clarinetto basso

Carlo Feige, violino

Maurizio Ben Omar, percussioni

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Gruëzi (1990) - per oboe (dedicato a Omar Zoboli)

Oltre la sfera che più larga gira (1981)

per coro a sei voci, testo di Dante Alighieri

Canto (1996)

per coro misto su testo di san Bernardo di Chiaravalle

Prima esecuzione assoluta

Luca Mosca (1957)

Per Niccolò, Trio n. 8 (1997), per violino, oboe e clarinetto basso

Prima esecuzione assoluta

(Commissione di Nuove Sincronie)

Gabriele Manca (1957)

Piste di ghiaccio o di vetro

Omaggio a Niccolò Castiglioni (1997)

per organo, oboe, violino, clarinetto basso e nastro

Prima esecuzione assoluta

(Commissione di Nuove Sincronie)

Niccolò Castiglioni

Missa brevis (1993) - per coro e organo

Giulio Castagnoli (1958)

Cantico notturno (1997)

per 12 voci, percussioni e dispositivi elettronici

Prima esecuzione assoluta

(Commissione di Nuove Sincronie)

Riccardo Nova (1960)

Castiglioni in memoriam (1997), per organo

Prima esecuzione assoluta

(Commissione di Milano Musica)

Niccolò Castiglioni

Hymne, per 12 voci a cappella (1988-89)

Testo dallo *Stabat Mater*

8

venerdì 24 ottobre 1997

ore 21

Teatro alla Scala

Filarmonica della Scala

Riccardo Chailly, direttore

Iannis Xenakis (1922)

Empreintes (1975)

per orchestra

Claude Debussy (1862-1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune (1894)

Pierre Boulez (1925)

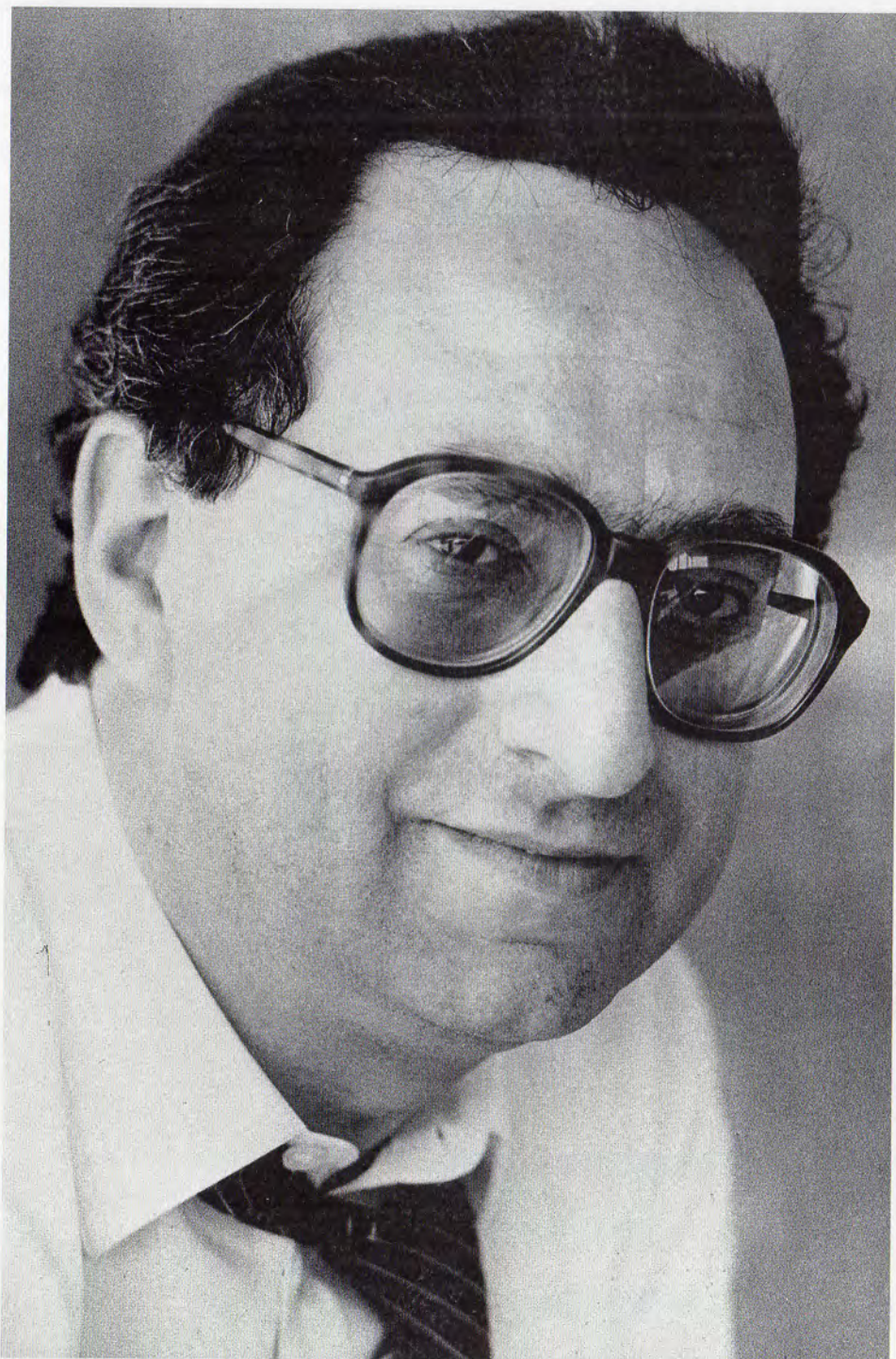
Notations (I/IV) (1945-78)

per orchestra

Edgard Varèse (1883-1963)

Amérique (1° versione) (1918-22)

Prima esecuzione in Italia



Massimiliano Damerini.

Massimiliano Damerini, pianista

György Ligeti (1923)

da *Études, I libro* (1985)

n. 2 *Cordes à vide*

3'

n. 5 *Arc-en-ciel*

3'30"

n. 6 *Automne à Varsovie*

4'

Ferenc Liszt (1811-1886)

da *Études d'exécution transcendante* (1851)

n. 9 *Ricordanza* in la bem. magg.

8'

n. 3 *Paysage* in fa magg.

4'

n. 11 *Harmonies du soir* in re bem. magg. 9'

Elliott Carter (1908)

Night Fantasies (1980)

20'

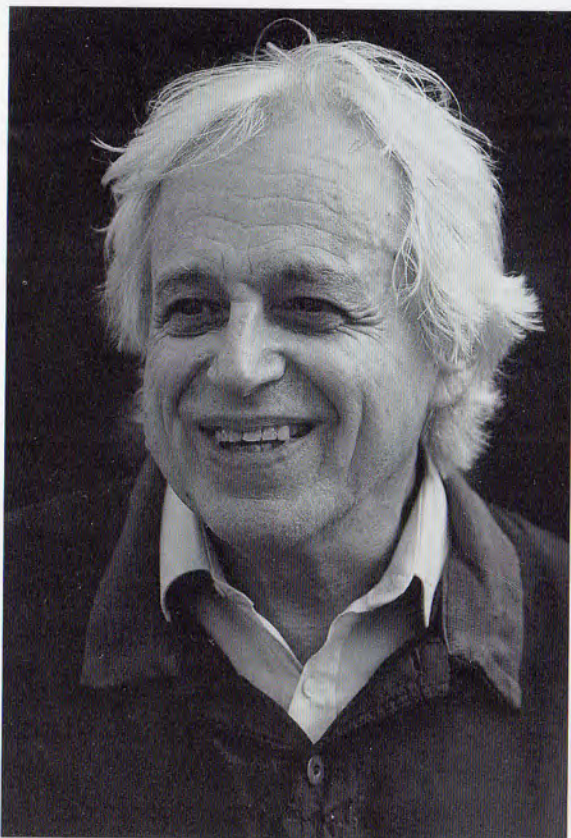
Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

Poème-nocturne op. 61 (1911)

7'

5ª Sonata op. 53 (1907)

14'



György Ligeti.

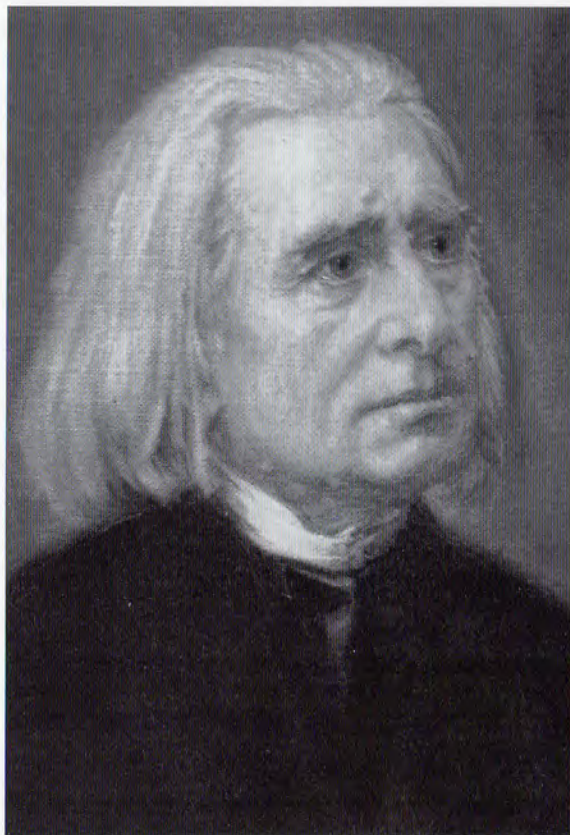
Un sontuoso componimento per due pianoforti scritto da Ligeti nel 1976 contiene nel titolo alcuni interessanti indizi che ci consentono di scorgere nel nostro concerto una trama di sicuro interesse. Nell'originale tedesco il titolo del componimento tripartito di Ligeti è *Monument, Selbstportrait und Bewegung* (Monumento, Autoritratto e Movimento). Il titolo della seconda parte è un po' più lungo e nella sua intelligenza suona *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*. L'accostamento di Chopin ai due compositori minimalisti americani Steve Reich e Terry Riley può sembrare a tutta prima enigmatico ma ogni sorpresa si dilegua non appena veniamo a sapere che l'eredità di Chopin Ligeti la situa a livello digitale, come se ci dicesse (e lo ha detto difatti) che non si possono mettere le mani sulla tastiera del pianoforte senza sentire nelle stesse una ineludibile rimembranza delle diteggiature di Chopin. Ecco un bell'esempio di quello che Luciano Berio ha recentemente definito "Pensare con le mani" e anche il nostro concerto che comprende 3 *Studi* trascendentali di Ligeti, *Ricordanza, Paysage* e *Harmonies du soir* di Liszt, le *Night Fantasies* di Elliott Carter e un paio di componimenti di Skrjabin, è un'ottima occasione per seguire attraverso lo svolgersi della letteratura pianistica la straordinaria peripezia del "Pensare con le mani" che è poi quella del virtuosismo pianistico nella sua accezione più elevata.

Prima di tutto è però necessario andare alla ricerca dei legami che in maniera non sempre esplicita tengono insieme l'opera dei quattro autori che costituiscono il programma del nostro concerto. Ci sono delle presenze sullo sfondo, come lo Chopin citato da Ligeti nel titolo che ha dato l'avvio alle nostre riflessioni, uno Chopin che Ligeti sente rivivere nelle sue dita che sfiorano la tastiera ma che è capace di trasformarsi, nell'opera pianistica di Skrjabin, in una vera e propria ossessione.

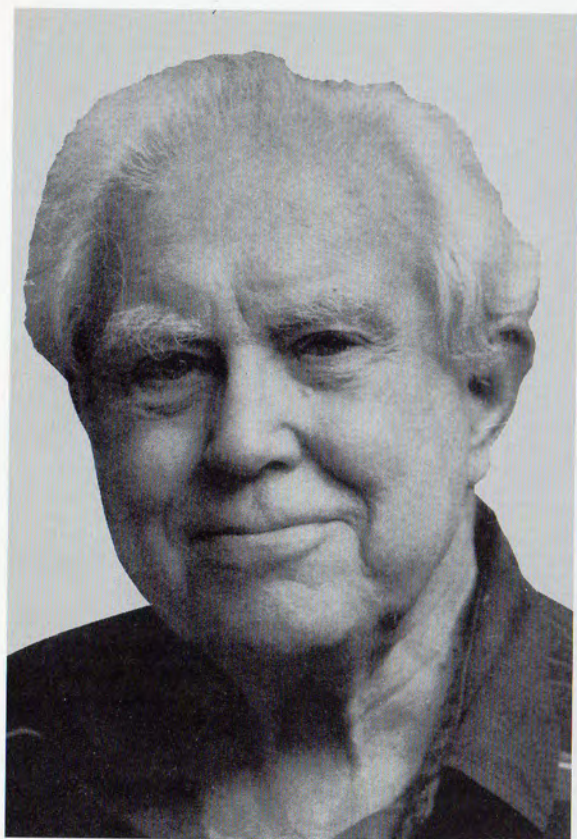
Era così minuscolo e sottile Aleksandr Skrjabin (era alto un metro e 54 e le mani erano in proporzione) che quand'era studente lo chiamavano "il ragazzo di vetro". Fragile, facilmente preda di malattie nervose e già splendidamente formato

pianisticamente alla scuola di un maestro geniale e leggermente stravagante di nome Zverev, il ragazzo di vetro aveva preso l'abitudine di dormire con le partiture di Chopin sotto il cuscino. Istitivamente il giovane Skrjabin aveva colto a volo la relazione profonda e magica (un positivista direbbe di causa ed effetto) intercorrente tra la diteggiatura e il timbro nel pianismo di Chopin. Sviluppare quella magia e renderla ancora più eterea e scintillante divenne lo scopo del pianista e del compositore Skrjabin: ci riuscì lavorando alacramente sulla dimensione ritmica e armonica e difatti con i suoi Studi, Preludi e Sonate, il suono delle campane di bronzo e di vetro, il tremolio delle fiamme, i raggi di luce, le vibrazioni e gli aromi dell'aria vennero catturati e portati sulla tastiera del pianoforte per la gioia sua e del giovane Pasternak che si estasiava ascoltandolo suonare attraverso le finestre spalancate di una casa di campagna.

I componimenti pianistici di Skrjabin si configurano come un'espansione dell'universo acustico di Chopin: timbro e armonia incalzati da mani sempre più sensibili puntano audacemente verso l'idea della trasmutazione timbrica ma questa trasmutazione è per il compositore-filosofo anche una trasmutazione alchemica degli elementi. Dalle cosmogonie orientali Skrjabin aveva tratto la concezione vibratoria del cosmo e in questa prospettiva la tastiera del pianoforte divenne ai suoi occhi l'immagine di un cosmo vibrante nel cui grembo si preparavano trasmutazioni di enorme portata. Scrivere per il pianoforte significava dunque abbozzare lo scenario di queste immense e misteriose trasmutazioni. Al progetto di una grande opera in cui si verificasse tutto ciò Skrjabin dedicò gli ultimi anni della sua vita: restano appunti e frammenti difficilmente decifrabili ma quello slancio utopistico trova un'espressione musicale alquanto più definita negli ultimi componimenti pianistici. Le ultime Sonate e le pagine sparse, redatte per lo più in forma di "Poème" (come il *Poème nocturne* del nostro concerto), sono i frammenti altamente significativi di un pensiero musicale incalzato dall'idea della trasmutazione. Attraverso fremiti cromati-



Ferenc Liszt.



Elliott Carter.



Aleksandr Skrjabin.

vi, fruscii inafferrabili, trilli misteriosi e lontani scampanii, facciamo con queste pagine l'esperienza di un suono che procede verso altri orizzonti. Nessuno stupore quindi che proprio da quelle pagine sia nato in Russia il fenomeno dello "skrjabinismo", ovvero di quel culto per la musica dell'avvenire che nell'autore del *Prometeo* riconosce il proprio padre spirituale.

Chopin sta dunque alla base del virtuosismo digitale di Skrjabin che dall'azione esercitata da quelle dita seppe trarre l'impulso verso quello che potremmo definire un virtuosismo del pensiero compositivo.

Un altro caso di virtuosismo compositivo è quello che incontriamo nelle *Night Fantasies* di Elliott Carter.

In questo caso il riferimento con la tradizione è dato dal versante notturno e inquieto (quello hoffmanniano) di Schumann. La rievocazione dell'orizzonte dal quale prendono le mosse le *Night Fantasies* è così interessante che vale la pena di confidarla alle parole dell'autore stesso: «Sì, è vero, la nascita delle *Night Fantasies* ha qualcosa a che vedere con il mondo pianistico di Schumann, ma bisogna risalire un po' più indietro. Ancora prima che scrivessi il mio terzo quartetto la rivista *Perspectives of New Music* aveva pubblicato un elenco di accordi di dodici suoni contenenti intervalli diversi realizzato con il calcolatore. Ne erano stati trovati più di mille e io ero molto interessato alla faccenda. All'epoca di *Night Fantasies* decisi di utilizzare quel tipo di accordi e si può dire che tutto il componimento scaturisce dall'applicazione di quei materiali. In fondo si trattava di una vecchia idea: già nella Sonata per violoncello e nel Quartetto per archi n. 1 mi ero proposto di avere un accordo dominante che imprimesse il suo carattere all'intero componimento. Gli accordi complessi che avevo deciso di usare in *Night Fantasies* andavano benissimo perché si estendevano su un'ampia tessitura, c'era però l'inconveniente di alcuni intervalli come la quarta eccedente che ricorrevano continuamente. Riuscii a risolvere il problema cambiando accordo, ma su una base di note tenute. Era, quello, un procedimento che era stato

applicato benissimo dall'armonia di Fauré, che riesce a compiere modulazioni anche molto lontane, conservando una nota che funge da legame. Naturalmente si trattava di trasferire quel principio in un orizzonte più complesso, ma la cosa era perfettamente fattibile e io potevo comporre usando quei grandi accordi che sviluppavano tutta la sonorità del pianoforte. Un'altra novità la sperimentai in *Night Fantasies* sul piano ritmico. Per la prima volta abbozzai uno scheletro ritmico preesistente ai suoni, e anche in seguito ho continuato ad applicare questo procedimento che mi permette di calibrare meglio la successione degli eventi ritmici... Nella mia musica ho tentato spesso di fare avvertire la presenza del subcosciente, della vita interiore di una persona. Questo fa parte del mio modo di sentire la vita come qualcosa di molto complesso in cui varie dimensioni temporali, e non solo temporali, si intrecciano. Quando si è svegli e attivi, nel corso della giornata, prevale il senso dell'organizzazione, ma durante le mie notti d'insonnia mi rendo conto che la successione delle idee era meno logica e meno intenzionale, segnata da cambiamenti curiosi e repentini ai quali non davo peso sperando di addormentarmi. Fu così che pensai di trasferire nella composizione musicale quel tipo di successioni più vaghe e imprevedibili».

L'inquietudine notturna di Schumann e la lucida insonnia di Carter si connettono attraverso una complessa catena di accordi di dodici suoni che mettono in risonanza tutte le zone della tastiera. Fare risuonare tutte le zone della tastiera è stato anche uno degli obiettivi di Liszt e gli *Studi trascendentali* sono il diario musicale di questa portentosa esplorazione delle risorse del pianoforte. Quando Liszt ci dà la prima versione dei suoi Studi siamo solo nel 1837, un'epoca in cui il pianoforte è ancora uno strumento piuttosto rozzo e dal potenziale sonoro abbastanza limitato. Di quello strumento si è visto come Chopin avesse saputo intuire le *chances* timbriche più raffinate mettendo a punto in maniera unica l'arte di toccare i tasti col pollice o col quinto dito. Se ne sarebbero ricordati Skrjabin, Debussy, Ligeti e tanti altri, ma anche l'esplorazione della tastiera in

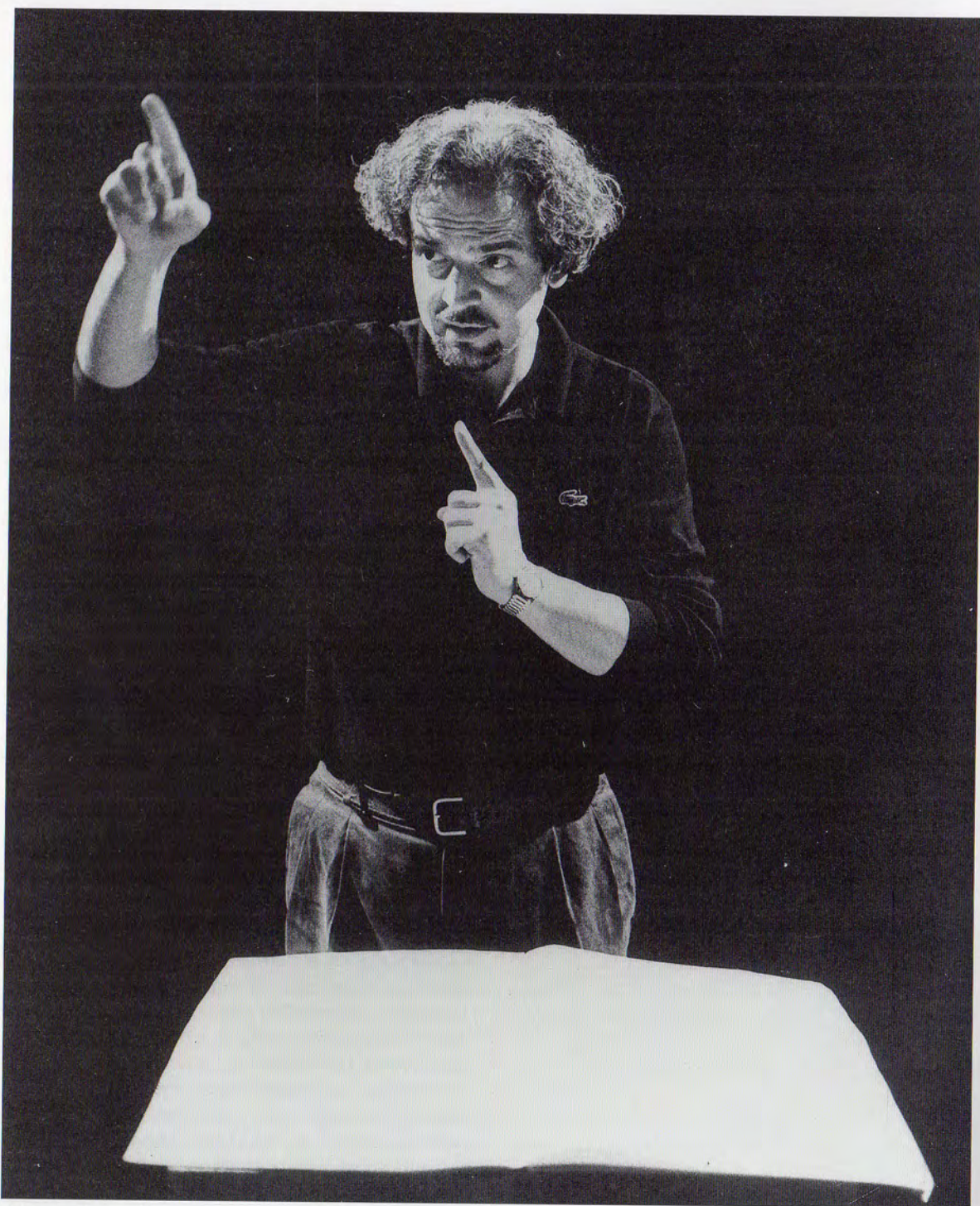
tutte le sue zone con conseguente incremento della sonorità complessiva seppero scatenare una curiosità dalla quale si lasciò adescare una moltitudine di pianisti-compositori. All'epoca in cui Ligeti scrive i suoi *Studi* trascendentali, siamo ai giorni nostri, l'esplorazione delle possibilità del pianoforte si è conclusa da un bel pezzo; si può dire anzi che sia in atto una tendenza opposta che mira a ridurre l'incidenza dello sperimentalismo per restituire allo strumento le sue più classiche peculiarità. Suonare il pianoforte pizzicando le corde, vibrando manate sulla cassa, giustappo- nendo dei *megaclusters* o ricorrendo al trovarobato del "pianoforte preparato", si è rivelata complessivamente una strada abbastanza sterile proprio perché a venire ignorate erano le caratteristiche fisiologiche dello strumento. Il pianismo di Ligeti, di Carter, di Valentin Silvestrov e di pochi altri autori si caratterizza in primo luogo per non contraddire le peculiarità storiche dello strumento e per innescare al tempo stesso un processo di analisi e di approfondimento di tutto quello che la tradizione del virtuosismo ha saputo accumulare nel tempo. Illusioni ottiche, conflitti fra caos e ordine, complesse stratificazioni ritmiche, sovrapposizioni e incastri di suoni e di silenzi ma anche reminiscenze di *Innere Stimmen* alla maniera di Schumann e di linee cantabili che vibrano all'interno dei pulviscoli sonori suonate dai pollici alla maniera di Chopin, stanno alla base del virtuosismo pianistico di Ligeti. Non si tratta di un accumulo di suggestioni ma di una disciplinata riflessione sui materiali della storia, di una riflessione capace di scoprire in quei materiali delle virtualità ignote, in grado di schiudere sonorità e forme inedite. Tra le esplorazioni che Chopin e Liszt condussero sulla tastiera e quelle di uno Skrjabin e un Ligeti esiste dunque continuità ma soprattutto differenza. C'era qualcosa di esuberante e di spontaneo in quelle esplorazioni poetiche dei padri del virtuosismo pianistico, uno spirito avventuroso e ispirato che potrebbe benissimo essere ricondotto alla concezione della poesia "ingenua" di Schiller, laddove la meditazione dei contemporanei su quelle stesse peculiarità del virtuosismo romantico sembra

appartenere piuttosto alla categoria della poesia "sentimentale". Il virtuosismo moderno, delle dita e del pensiero che con esse agisce in simbiosi, si nutre di quelle meditazioni ed è in grado di svelarci un orizzonte di creatività più travagliato forse ma altrettanto fertile come dimostrano *Tzigane* di Ravel, le *Sequenze* di Berio e gli *Studi* trascendentali di Ligeti.

Enzo Restagno

Genovese, ha compiuto gli studi musicali nella sua città sotto la guida di Alfredo They e di Martha Del Vecchio, diplomandosi in pianoforte e composizione. Considerato uno degli interpreti più rappresentativi della sua generazione, ha suonato in alcune delle più famose sale da concerto del mondo, come la Salle Gaveau di Parigi, l'Herkules Saal di Monaco, il Barbican Hall di Londra, il Konzerthaus di Vienna, l'Auditorio Nacional di Madrid, collaborando con importantissime orchestre, quali London Philharmonic, BBC Symphony, Sinfonica di Budapest, Accademia di Santa Cecilia in Roma, Radio Olandese, SDF di Stoccarda, WDR di Colonia, SWF di Baden-Baden, Bayerischer Rundfunk, RAI, e partecipando a festival internazionali quali: Maggio Musicale Fiorentino, Biennale di Venezia, Berliner Festwochen, Holland Festival, Donaueschingen, Festival d'Automne di Parigi, Wien Modern ecc. Oltre a innumerevoli registrazioni

per varie reti radiotelevisive europee e americane, ha inciso per molte etichette discografiche, tra cui Etcetera, Emi, Arts, Europa Musica, Dynamic, Fonit-Cetra, Accord, BMG ecc. Moltissime le opere pianistiche a lui dedicate da autori quali: Ambrosini, Carluccio, Di Bari, Donatoni, Fellegara, Ferneyhough, Gentilucci, Landini, Porena, Sciarrino, Sotelo, Vacchi ecc. Il Times di Londra lo ha definito "dominatore assoluto della tastiera e del suono", e il famoso compositore americano Elliott Carter, dopo averlo ascoltato a New York, ha detto di lui: «Le sue interpretazioni trascinanti seguono perfettamente il carattere di qualunque cosa esegua. Un suo concerto è un'esperienza indimenticabile». La critica italiana gli ha conferito il prestigioso Premio Abbiati 1992 quale miglior concertista dell'anno. Dopo il suo ultimo recital a Monaco la Süddeutsche Zeitung lo ha definito uno dei massimi pianisti italiani del nostro tempo.



Giorgio Battistelli.

Giorgio Battistelli, direttore

Guido Levi, luci

Nicola Raffone, percussioni

e con **Philippe Leroy**, recitante

Voci di donne

Elvira Battistelli

Matilde Berdini

Paola Calcagni

Ida Mercuri

Anna Severini

Maestri selciaioli

Leonardo Innocenzi - Riccardo D'Anella

Maestri bottai

Alfredo Sannibale - Marco Sannibale

Maestri falegnami

Alberto Casini - Silvio Tamburri

Maestri arrotini

Oberdan Carpineti - Giuseppe D'Anella

Maestri calzolari

Bergio Leandri - Guido Salustri

Maestri fabbro-ferrai

Eduardo Borgiani - Fabio Sannibale

Maestro pasticciere

Marcello Di Palma

Maestri muratori

Aldo Battistelli - Ciro Paudice

Maestro scalpellino

Fernando Carpineti

Giorgio Battistelli (1953)

Experimentum mundi (1981)

Opera di musica immaginistica
per un attore, cinque voci naturali di donne,
sedici artigiani e un percussionista

Testi scelti dall'*Encyclopédie, ou
Dictionnaire Raisoné des Arts et des Métiers*
(Parigi, 1751-72)

Roberta Carraro, organizzazione



Experimentum mundi.

Experimentum mundi
Opera di musica immaginistica
di Giorgio Battistelli

Experimentum mundi fu composto da Giorgio Battistelli nel 1981 e rappresenta l'inizio di un itinerario compositivo in cui il teatro avrebbe avuto una presenza determinante. Nato ad Albano Laziale nel 1953, Battistelli aveva già fondato nel 1974 il Gruppo di Ricerca e Sperimentazione Musicale "Edgard Varèse" e il Gruppo Sperimentale "Beat '72" di Roma, realizzando in tal modo i suoi interessi per l'ampliamento delle possibilità tecniche ed espressive della musica d'avanguardia. In particolare un elemento spicca nella sua produzione: la quantità di lavori legati a una dimensione scenica e definiti di volta in volta come "monodramma", "opera di teatro musicale", "balletto" o "concerto scenico". Oltre a *Experimentum mundi* (Roma, 1981) appartengono a questo filone *Aphrodite* (Roma, 1983), *Jules Verne* (Strasburgo, 1987), *La fattoria del vento* (Roma, 1988), *Amarca* (Nizza, 1989), *Globe Theatre* (Bielefeld, 1990), *Keplers Traum* (Linz, 1990), *Ascolto di Rembrandt* (Radiodue, 1991), *Teorema* (Firenze, 1992), *Frau Frankenstein* (Berlino, 1993), *Paz Music* (Lisbona, 1994), *Begleitmusik* (Colonia, 1995), *Prova d'orchestra* (Strasburgo, 1995).

Ma tutta la produzione di Battistelli, anche quella strumentale, è in qualche modo legata al teatro: i motivi e i disegni ritmici, gli strumenti o le singole sezioni orchestrali sono concepiti come personaggi che il compositore fa entrare e uscire di scena, mettendone in evidenza i gesti o le azioni che appaiono e spariscono come elementi drammatici. Più che la ricerca sul linguaggio a questo musicista interessa la definizione delle forme che, accuratamente definite, forniscono all'opera la cornice entro cui esercitare i voli della fantasia. Forme di volta in volta create per le proprie esigenze espressive, senza vincoli di scuola o di tendenza che non hanno mai condizionato le scelte di Battistelli, determinandone una posizione di forte indipendenza nel panorama musicale italiano.

L'idea di *Experimentum mundi*, titolo tratto da un libro di Ernest Bloch, nacque dalla suggestione ritmica data dal martello di un calzolaio che, nel paese d'origine del compositore, Albano Laziale, inchiodava una suola: atavico lavoro artigiano che si unisce nell'opera ad altri otto, in una

celebrazione dei mestieri nella loro dimensione concreta. Come spiega l'autore nella partitura, «ad ogni maestro artigiano viene assegnato il compito di realizzare un manufatto la cui lavorazione dovrà essere iniziata e completata durante la rappresentazione dell'opera». Così il Maestro Pasticcere dovrà creare una grande sfoglia di pasta, sbattendo le uova, unendole con la farina per impastare il miscuglio e spianare in seguito la pasta con il matterello: azioni prescritte dalla partitura che indica minuziosamente i gesti da compiere e gli arnesi da impiegare. Al Maestro Falegname tocca invece costruire un cassetto con incastri, servendosi di utensili più rumorosi: sega, martello, pialla, carta a vetro e chiodi. Similmente impegnativo sul piano acustico è il lavoro del bottaio cui si richiede di montare una botte di mille litri dopo aver piallato le doghe, sistemato i cerchi, livellato il manufatto dall'interno e dall'esterno. In una rappresentazione simultanea dei mestieri non poteva mancare il muratore: Battistelli lo introduce, infatti, nella sua opera "immaginistica", imponendogli la costruzione di un muro, mentre il fabbro-ferraio deve fare una punta e un "occhio", l'arrotino lavorare chiodi e lame, il selciaio costruire una strada selciata, il calzolaio risuolare scarpa e tacchi, lo scalpellino squadrare una pietra ad angolo retto. Tutte queste azioni avvengono simultaneamente, mentre un attore legge alcuni testi tratti dalle didascalie che, nella *Enciclopedia* di Diderot e d'Alembert, illustrano le tavole relative ai vari mestieri. Contemporaneamente, un gruppo di donne chiamate Stroliche, le streghe/astrologhe del nostro folclore meridionale, sussurrando, parlando e urlando recitano in ordine sparso cento nomi di persone.

La parte più propriamente musicale è affidata al percussionista che, con un foltissimo gruppo di strumenti, accompagna lo svolgersi delle azioni, sovrapponendo ai ritmi rumoristici prodotti dagli artigiani i ritmi musicali timbricamente definiti in un arcobaleno di sfumature: per non citarne che alcuni, abbiamo tamburi, bongos, timpani, marimba, gong, raganella, maracas, campane, sonagli di metallo, gran cassa, tam tam, tumbas,

balafon, guiro, wind chimes, temple blocks, cowbells ecc.

L'effetto prodotto dalla sovrapposizione di rumori e suoni è quello di un flusso in continuo movimento che assume di volta in volta diverse configurazioni: le entrate del percussionista sono decise dal direttore, che Battistelli ha inteso come un Mago prestigiatore che crea l'azione, mentre la scelta degli strumenti è affidata alla sensibilità dell'interprete, con la sola eccezione delle parti in cui vengono indicati precisamente gli strumenti da suonare. Il tutto attraversato da momenti di improvvisazione.

In questo regime di alea controllata è possibile ravvisare effetti generali che permangono nelle diverse soluzioni. L'inizio, ad esempio, è un somnesso ticchettio che si svolge sulle parole della voce recitante e sulle voci delle donne che mormorano; poi il volume sonoro cresce, oscilla, decresce nuovamente e risale in continui mutamenti di ritmi e di timbri. Un medesimo crescendo-decrescendo investe la frequenza delle pulsazioni, più o meno veloci nel loro svolgersi: Battistelli, che è stato un virtuoso della percussione, sovrappone i ritmi con grande abilità, determinando un intreccio sempre interessante per complessità e varietà di articolazioni.

Il senso del tutto sta nella metamorfosi del rumore che si rovescia in suono e viceversa: come se tra la vita e la musica, tra la concretezza del gesto quotidiano e l'astrazione dell'idea ritmico-timbrica prodotta dagli strumenti si instaurasse un processo di andata-ritorno che sfuma i confini tra un fenomeno e l'altro in un processo di generazione reciproca. Battistelli scopre la regolarità nel ritmo artigiano ed esalta l'irregolarità in quello musicale compiendo, come è stato scritto, una scelta «a favore della reinvenzione della manualità esecutiva della musica colta, di contro all'accademia della manualità convenzionale o alla sua sostituzione con mezzi elettronici» (Annibaldi).

Il rumore viene così poetizzato nella rappresentazione musicale e il suono precipitato nella realtà concreta del gesto artigianale, con effetti di arguto e stuzzicante illusionismo che la rap-

presentazione teatrale, nella disposizione spaziale delle varie fonti sonore, accentua ed esalta con immediatezza, sottolineando la bellezza, la forza e la dignità del lavoro umano, in un crescendo di sonorità irresistibile interrotto da pause di efficace lirismo.

Paolo Gallarati

[Giorgio Battistelli, nato ad Albano Laziale (Roma) il 25 aprile 1953, si diploma in composizione sotto la guida di Giancarlo Bizzi presso il Conservatorio "A. Casella" dell'Aquila, dove studia contemporaneamente Storia della Musica con Claudio Annibaldi e pianoforte con Antonello Neri.

Nel 1974 è tra i fondatori del Gruppo di Ricerca e Sperimentazione Musicale "Edgard Varèse" e del Gruppo Strumentale "Beat 72" di Roma.

Nel 1985-86 risiede a Berlino su invito del Deutscher Akademischer Austauschdienst.

Nel 1990 riceve il Premio SIAE per la Lirica, nel 1993 il Premio Cervo per la Nuova Musica.

Momenti importanti della sua attività di compositore sono le opere: Experimentum mundi (Roma, 1981); Aphrodite (Roma, 1983); Jules Verne (Strasburgo, 1987); La fattoria del vento (Roma, 1988); Anarca (Nizza, 1989); Globe Theatre (Bielefeld, 1990); Keplers Traum (Linz, 1990); Ascolto di Rembrandt (Radiodue, 1991); Teorema (Firenze, 1992); Frau Frankenstein (Berlino, 1993); Paz Music (Lisbona, 1994); Begleitmusik (Colonia, 1995); Prova d'orchestra (Strasburgo, 1995).

Dal 1993 è direttore artistico del Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano.

Dal 1995 fa parte del Consiglio artistico della Accademia Filarmonica Romana.

È stato recentemente (1996) nominato direttore artistico dell'Orchestra Regionale Toscana.

Dal 1986 pubblica con Casa Ricordi.

Attualmente insegna al Conservatorio di Perugia.]

Philippe Leroy

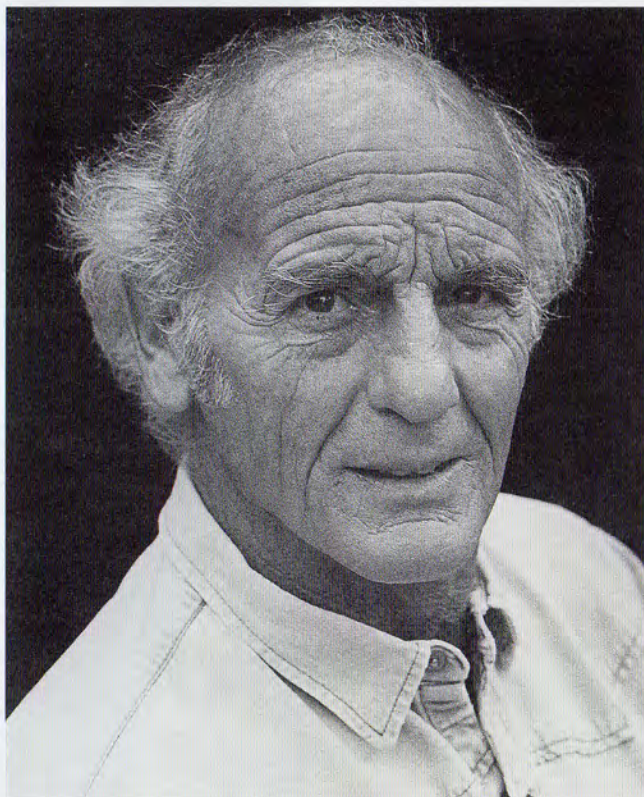
È nato a Parigi nel 1930.

Ha esordito nel 1959 con *Le Trou* di Becker.

Ha successivamente partecipato ai seguenti film:

Caccia all'uomo (1961), di Riccardo Freda
Leoni al sole (1961), di Vittorio Caprioli (Locarno)
La femme mariée (1961), di J. Luc Goddard
Senilità (1962), di M. Bolognini (S. Sebastiano)
Il terrorista (1963), di G. F. De Bosio (Venezia)
Frenesia dell'estate (1964), di L. Zampa
Le ore nude (1964), di M. Vicario (Berlino)
Le voci bianche (1964), di P. Festa Campanile
La mandragola (1965), di A. Lattuada (Montreal)
Sette uomini d'oro (1965), di M. Vicario (Venezia)
Delitto quasi perfetto (1966), di M. Camerini
L'occhio selvaggio (1966), di P. Cavara (Mosca)
Non fate la guerra (1967), di F. Rossi
Cuore di mamma (1968), di S. Samperi
Senza saper niente di lei (1969), di L. Comencini
Leonardo (RAI) - Emy Award Nomination (1970),
di R. Castellani
Senza via d'uscita (1971), di P. Sciumè
Ras (1973), di Y. Boisset
Portiere di notte (1974), di L. Cavani

Sandokan (RAI) (1976), di S. Sollima
Al di là del bene e del male (1977), di L. Cavani
Il gatto (1978), di L. Comencini
Qua la mano (1978), di P. Festa Campanile
Il corsaro (1982), di F. Giraldi
Die murder, Schnizler (1983), di Richenstein
Windsurf (1984), di C. Risi
Fate bene se potete (1984), di L. Magni
Interno berlinese (1985), di L. Cavani
Baciami strega (1986), di D. Tessari
Il generale (1987), di L. Magni
L'isola del tesoro (1987), di A. Margheriti
Don Bosco (1987), di L. Castellani
L'abbe Pierre (1988), di D. Amor
Un uomo di razza (1988), di B. Rasia
Leonardo's dream (1989), di Trunbull
El obispo lebroso (1989), di J. Maria Gutierrez
Nikita (1989), di L. Besson
Les specialistes (1990), di P. Jamain
Adelaide (1990), di L. Gaudino
Netchaiev (1990), di J. Deray
Outsider (1991), R. Guerrieri
Il volo di Theo (1991), di W. Santesso

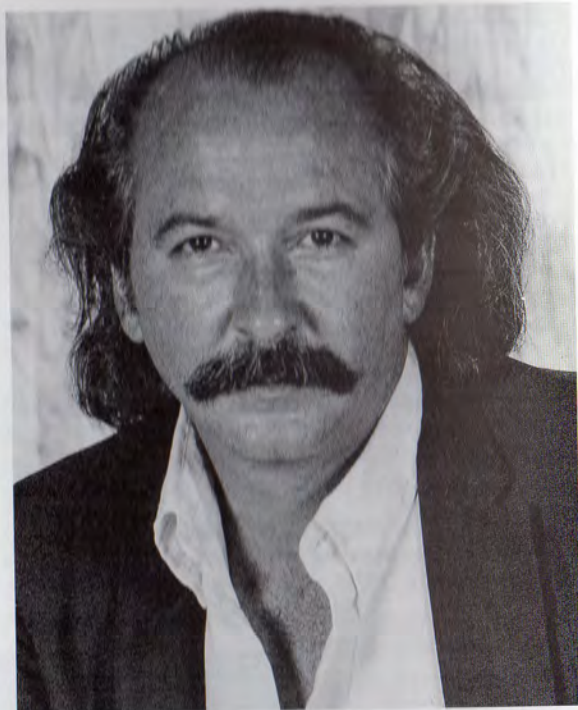


Philippe Leroy.

Koma (1992), di A. Lado
 Il caso bianco (1992), di S. Sollima (Berlino '39)
 Red Eagle (1993), di J. Godard
 Mario e il mago (1993), di K. Maria Brandauer
 Coccodrilli (1993), di J. Maria Sanchez
 Ein sommer in Grado (1994), di X. Schwarzenberger
 Cous cous (1994), di U. Spinazzola
 Io e il re (1995), di L. Gaudino
 Mosè (TV-RAI) (1995), di R. Young
 Noi siamo angeli (TV-RAI) (1995), di R. Deodato
 Senza cuore (TV-RAI) (1995), di M. Caiano
 Le dernier des Pharaons (1995), di S. Benbarka
 Love and war (1996), di R. Attenbrough
 Rotta di collisione (TV-RAI) (1996), di R. Scavolini
 Nessuno escluso (TV-RAI) (1997), di M. Spano
 Fantasma per caso (Mediaset) (1997), di V. De Sisti
 Una femme d'honneur (1997), di M. Sarraut
 Ritornare a volare (1997), di R. Miti

In campo teatrale è stato presente nei seguenti spettacoli:

Il vecchio west (1994), di R. Reim
 L'isola degli schiavi (1994-95), di G. Strehler
 I miserabili (1996), di R. Reim
 Don Quichotte (1997), di M. Faggioni



Guido Levi (in alto) e Nicola Raffone.

Nasce a Léopoldville in Congo e l'Africa è sicuramente la fonte di ispirazione più forte nella ricerca del suo mestiere.

Lo spazio e la luce sono per lui una necessità vitale. Questo suo sentirsi a disagio in ambienti comuni lo spinge a cercare luoghi nuovi che inevitabilmente lo portano a conoscere l'ambiente teatrale italiano dei primi anni '70, e dopo le prime esperienze al fianco di Dario Fo, è con Mario Missiroli al Teatro Stabile di Torino tra il 1974 e il 1980.

Per lui realizza Zio Vanja di Čechov, Verso Damasco di Strindberg, I giganti della montagna di Pirandello, La duchessa di Amalfi di Webster, La trilogia della villeggiatura di Goldoni e Musik di Wedekind. Contemporaneamente conosce Pier Luigi Pier'Alli e con lui realizza in teatro Giorni felici di Beckett e La signorina Giulia di Strindberg, L'elisir d'amore di Donizetti (Teatro La Fenice, 1982-83), Trittico di Schönberg (Teatro alla Scala, 1983-84), Le parabole di Britten (Teatro la Fenice, 1985-86), La caduta di casa Usher di Debussy (Teatro alla Scala, 1986), la Tetralogia di Wagner (Teatro Comunale di Bologna, 1987-92), Simon Boccanegra di Verdi (Teatro La Fenice, 1991).

Collabora con Yannis Kokkos per la realizzazione di Boris Godunov di Musorgskij (Teatro Comunale di Bologna, 1989), La damnation de Faust di Berlioz (Teatro Châtelet di Parigi, 1991), Tristano e Isotta di Wagner (Welsh National Opera Cardiff e Covent Garden di Londra, 1993), Tosca di Puccini (Chorégie d'Orange, 1994), Norma di Bellini (Opéra Bastille di Parigi, 1996).

È con Jonathan Miller nella Bohème di Puccini (Teatro Comunale di Firenze, 1995), Idomeneo di Mozart (Maggio Musicale Fiorentino, 1996), Arianna a Nasso di R. Strauss (Maggio Musicale Fiorentino, 1997).

Luca Ronconi gli propone Sturm und Drang di Klinger e Fierrabras di Schubert, entrambi per il Maggio Musicale Fiorentino del 1995, e prossimamente realizzerà Orfeo di Monteverdi per l'inaugurazione del Teatro Goldoni di Firenze.

Ha partecipato a importanti festival quali Wexford, Pesaro, Aix-en-Provence e recentemente Ferrara Musica con Don Giovanni di Mozart diretto da Claudio Abbado, con la regia di L. Mariani e le scene di M. Balò.

La sua collaborazione con Giorgio Battistelli è invece iniziata nel 1992 con Ascolto di Rembrandt all'Accademia Filarmonica Romana per proseguire poi al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano e oggi con Experimentum mundi.

Batterista, percussionista, autore di sonorizzazioni, ha svolto la sua attività musicale in ambiti eterogenei dal blues al jazz (Massimo Urbani, Giorgio Gaslini, Maurizio Giammarco), all'improvvisazione ed a teatro musicale contemporaneo (Gruppo Beat '72), dalla elaborazione dei modi della tradizione popolare italiana (Gruppo Tarantola, Lucilla Galeazzi) alle musiche per spettacoli teatrali (T.S.D., Argot Teatro, Teatro Franco Parenti), balletti (Patrizia Cerroni, Enrica Palmieri, Accademia Nazionale di Danza), installazione per artisti visivi (Paolo Buggiani, Bizhan Bassi).

Ha registrato dischi e tenuto concerti in Italia e all'estero (Umbria-Jazz, Todi Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Festival d'Automne, Biennale di Monaco).

A Roma insegna presso la Scuola popolare di musica di Testaccio. Lunga e proficua la collaborazione con Giorgio Battistelli (Experimentum mundi, Aphrodite, Teorema).



Agon, acustica informatica musica.

Agon, acustica informatica musica
Centro Studi Armando Gentilucci

Hubert Westkemper
Michele Tadini
 regia del suono

con la collaborazione di
Giorgio Colombo Taccani
Dario Palermo
Pietro Pirelli
Stefano Scarani
Paolo Solcia
Massimiliano Viel

Gabriele Cassone, tromba

Quartetto Paolo Borciani
Fulvio Luciani, violino
Elena Ponzoni, violino
Roberto Tarenzi, viola
Claudia Ravetto, violoncello

Dalila Sena, luci

Lamberto Caccioli (1963)
Antidotes: Red-earth (1997) 7'
 per tromba naturale e live electronics
 Prima esecuzione assoluta
 (produzione del Centro Tempo Reale di Firenze)

Kaija Saariaho (1952)
Nymphaea (1987) 19'25"
 per quartetto d'archi e live electronics
 (Commissione del Lincoln Center
 e Doris & Myron Beigler)

Yan Maresz (1966)
Metallics (1995) 13'
 per tromba e dispositivo elettronico
 (versione con nastro magnetico)

Michele Tadini (1964)
Notturna (1997) 8'
 per tromba ed elettronica
 Prima esecuzione assoluta
 (Commissione di Milano Musica)

Azio Corgi (1937)
animi motus (1994) 25'
 per quartetto d'archi e live electronics
 (composto per la Società del Quartetto
 di Milano e dedicato ad Alfredo Amman)

Una tromba, un quartetto d'archi... dei musicisti che eseguono/interpretano una partitura scritta, un ambiente acustico che accoglie i suoni che ne scaturiscono, le pareti che, più o meno generose, li assorbono o li rimandano, le orecchie degli ascoltatori che catturano sinteticamente questo processo individualizzandolo attraverso il filtro dell'attenzione selettiva personale.

In questa sequenza produttivo-percettiva classica s'inserisce l'elemento, destabilizzante per più aspetti, dell'elettronica: un agente esterno che interrompe la catena gesto-suono-occhio-orecchio, che non fa giungere alle nostre orecchie ciò che vediamo con i nostri occhi, che rompe la sintesi fra azione digitale-labiale dell'interprete e naturale (ma anche convenzionale) suono che ne consegue.

L'elettronica in generale, il *live electronics* in particolare, è come un rimando imprescindibile, come una serie di scatole cinesi che ci introducono in altre dimensioni, che aprono il cerchio e creano spirali infinite. Tutto ciò avviene anche ai livelli più semplici del suo utilizzo, come nel caso dei brani di questo concerto: amplificazione, riverberazione, spazializzazione. La prima (e in parte la seconda) modifica il rapporto dinamico fra i suoni, il volume, quindi i rapporti di grandezza fisica. L'ultima (la spazializzazione, unita alla seconda) agisce in due direzioni: sradica dal corpo dell'esecutore l'origine del suono distribuendone la provenienza in uno spazio mobile (come un esecutore che si *muova* sopra le nostre teste o sotto le nostre sedie), inventa uno spazio inesistente e cangiante, che non è più quello del teatro in cui fisicamente si ascolta, ma uno spazio che, variando tanto per dimensione quanto per qualità e quantità di risonanza, ripropone in maniera sempre differente il suono catturato dallo strumento, rendendo possibile la modulazione – per il compositore e per l'ascoltatore – della nuova dimensione dello spazio. Se l'occhio fisico viene privato della diretta consequenzialità “gesto-suono”, l'occhio interno, potenziato dalla qualità di discernimento dell'orecchio, riesce a “vedere” al di là dello spazio fisico e ne supera la finitezza.

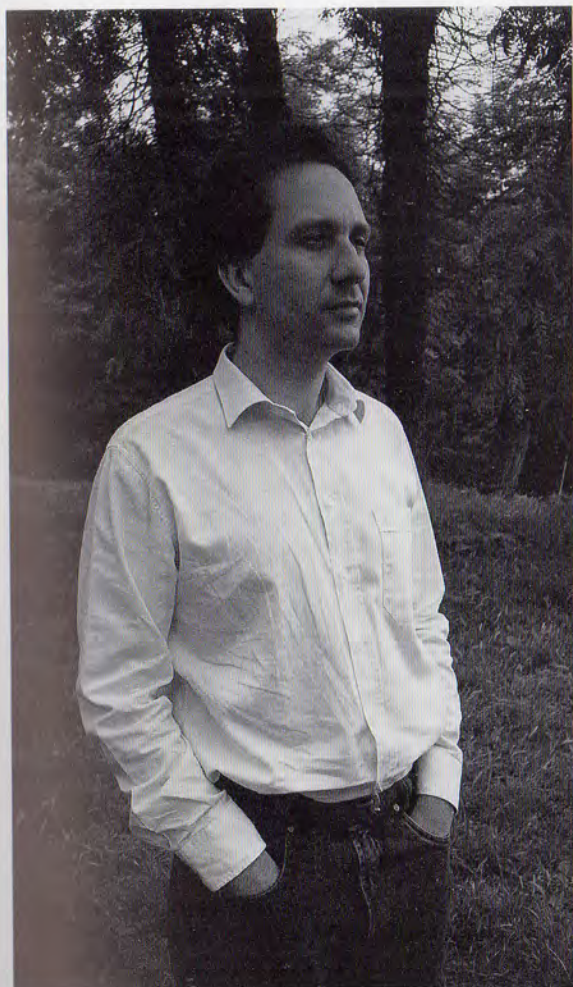
Si comprende come la distribuzione spaziale non è più soltanto un puerile gioco di pan-pot stereofonico (o quadri-octofonico), ma diviene un parametro compositivo, che si aggiunge a quelli classici. Il suono, mettendo in evidenza il “corpo” e acquistando “movimento”, si fa attore di nuove drammaturgie.

Anche il tipo di virtuosismo richiesto all'interprete cambia profondamente: non è più tanto una questione di funambolismi esecutivi, quanto di sottigliezze di emissione, di delicato controllo di spettri timbrici. Essendoci fra suono emesso e suono riflesso dall'elettronica uno stretto rapporto di antecedente-consequente, è dall'esecutore che si origina la qualità di quel suono che poi l'elettronica interpreterà, riprodurrà, itererà, rifrangerà...

Così il *live electronics* è una sorta di *longa manus* dell'interprete fisico, vive con lo stesso rizoma, e si è ormai configurato sempre più come *ambiente* allargato dell'interprete e sempre meno come mezzo additivo di suoni sintetici.

Uno strumento come la tromba, ricco di storia, riferimenti semantici e simbolici, quanto di spettri armonici e risorse timbriche, diviene una palestra di estremo interesse su cui lavorare, pur se gli approcci possono essere diversissimi: dallo studio “storico” di Coccioli allo studio materico di Maresz, alle commistioni con altri generi di Tadini... un ventaglio di brani, quelli in programma, che spazia fra natura e cultura dello strumento.

Così la “tromba naturale” (l'antico strumento senza pistoni) di Lamberto Coccioli attribuisce all'elettronica un compito di “smascheramento”, sottolineando e amplificando le immagini storicamente condizionate dello strumento: dall'urlo primitivo per esorcizzare gli spiriti, ai segnali militari di guerra, al ruolo virtuosistico assunto nel periodo barocco. La tromba naturale, rimasta praticamente immutata dall'antichità al Settecento (i pistoni furono introdotti fra il 1813 e il 1830), è uno strumento “neutro”, privo di riferimenti diretti al Novecento, quindi adatto a fare da ponte fra stili e funzioni musicali lontanissimi fra loro.

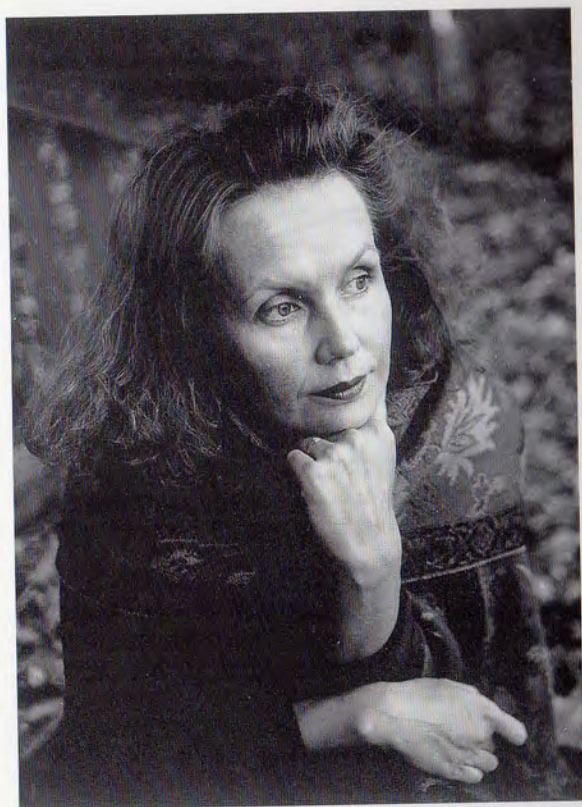


Lamberto Coccioli.

Antidotes: Red-earth è la prima di una serie di composizioni per strumenti antichi ed elettronica (ne seguiranno una per flauto e una per viola da gamba), che tendono a sottolineare i cambiamenti, nel tempo, dei caratteri strumentali. Nella composizione si svolge una lunga e ininterrotta melodia che in alcuni punti apre delle “finestre di tempo” su alcuni stilemi chiaramente riconoscibili della sua storia, che l’elettronica porta a evidenza, volta a volta, con procedimenti diversi in accordo con il carattere delle immagini stesse. [Lamberto Coccioli nasce a Ginevra nel 1963, studia composizione con Edgar Alandia e Azio Corghi, quindi si perfeziona con Pierre Boulez, Elliott Carter e George Benjamin, studiando nel contempo direzione d’orchestra. Scrive molta musica per documentari, film e teatro, collabora con Luciano Berio, fa parte, dal corrente anno, dello staff del Centro Tempo Reale di Firenze. Il CIDIM e la Fondazione Toscanini gli hanno commissionato due opere di teatro musicale (la prima sarà rappresentata a Roma nell’ottobre di quest’anno). Fra le sue composizioni recenti segnaliamo *A Poem para Gloria* (per coro), *Lo spazio intorno a noi* (per quartetto d’archi), *...the sun is out* (per grande orchestra), *Cinque amori*, *melologo per voci e quattro strumenti*.]

Se il suono monodico della tromba offre sfaccettate occasioni di confronto con il mezzo elettronico, le possibilità e le problematiche si allargano a dismisura con le sedici corde e i quattro archetti di quella macchina musicale che è il quartetto d’archi: l’organico, al tempo stesso, più perfetto e problematico della storia della musica degli ultimi due secoli. Una sovrabbondanza di possibilità timbriche e approcci tecnici a cui si somma l’elettronica, per cui il compositore si trova ad agire “per sottrazione”, e gli si offrono due alternative: rendere conto, in qualche modo, del ruolo storico compendiante di questa formazione o radicalmente superarlo.

La via scelta da Kaija Saariaho è del secondo tipo, sia nella ricerca timbrica (in tal senso la nuova storia di questa formazione comincia da Bartók), sia nel rapporto dialettico con l’elettro-



Kaija Saariaho.

nica. Al confronto storico è improntato invece l'approccio di Corghi, che parte da un *topos* (quello paganiniano) appartenente alla tradizione degli strumenti ad arco.

Molto attenta al colore che scaturisce dalla stretta relazione fra altezza e rumore, la ricerca della Saariaho trova la palestra ideale negli strumenti ad arco, che permettono un utilizzo estremamente mobile di questi parametri (uso dell'arco, glissandi, intonazione variabile...).

Dieci anni sono trascorsi dalla composizione di *Nymphaea*, vasto quartetto (più di 19 minuti senza soluzione di continuità) che porta come sottotitolo "Jardin secret III", e che costituisce, con *Lichtbogen* (1985-88) e *Io* (1987), il banco di prova per la sperimentazione sulle sonorità degli archi, anche se tale sperimentazione, nel brano, è funzionale a una precisa drammaturgia, tramite la quale s'instaura una dialettica suono-rumore estremamente naturale, a ribadire lo stretto rapporto e filiazione fra le due dimensioni.

Lo stesso titolo – *Nymphaea* – è una prima traccia semantica (il riferimento a Monet è inevitabile), e la stessa compositrice precisa che, sia la struttura simmetrica del fiore, sia la sua immagine dinamica che si muove nell'acqua, sono stati fattori da cui sono scaturite alcune suggestioni e idee musicali. Una seconda traccia viene immessa nell'ultima parte del brano, quando compaiono dei segnali verbali, un poema di Arsenij Tarkovskij sussurrato-bisbigliato dagli stessi musicisti al microfono. Trascriviamo, di seguito, il testo assegnato al leggio del primo violino:

Now Summer is gone, and might never have been. It all came to pass, all fell into my hands. Like a five-petalled leaf. But there has to be more. Nothing evil was lost. Nothing good was in vain. All ablaze with clear light [...].

Il violoncello, al centro della composizione, offre lo spettro sonoro: la Saariaho lo ha analizzato al computer, utilizzandone la struttura come traccia per creare lo sviluppo armonico.

La composizione mette in campo, fin dall'inizio, l'alternanza suono-rumore (quest'ultimo ottenuto esercitando un certo tipo di pressione con l'arco sulle corde) attraverso escursioni "dinami-

che” continue fra il primo e il secondo, a cui succede il suono flautato, dolce e intensamente vibrante, degli archi che conosciamo (anche se assottigliato e straniato dal timbro “sul ponticello” o “sul tasto”). Un lirico adagio, incastonato al centro della composizione, sfocia in un “furioso” (“disperato” e “con violenza” sono le indicazioni rafforzative), quindi un ampio episodio di suono-rumore precede, per contrasto, un “dolce”-“espressivo” su cui s’innesta la dizione verbale dei musicisti, mentre rimane solo il violoncello a commentare melodicamente e conclude, ancora con il suono che scaturisce dal rumore, la composizione.

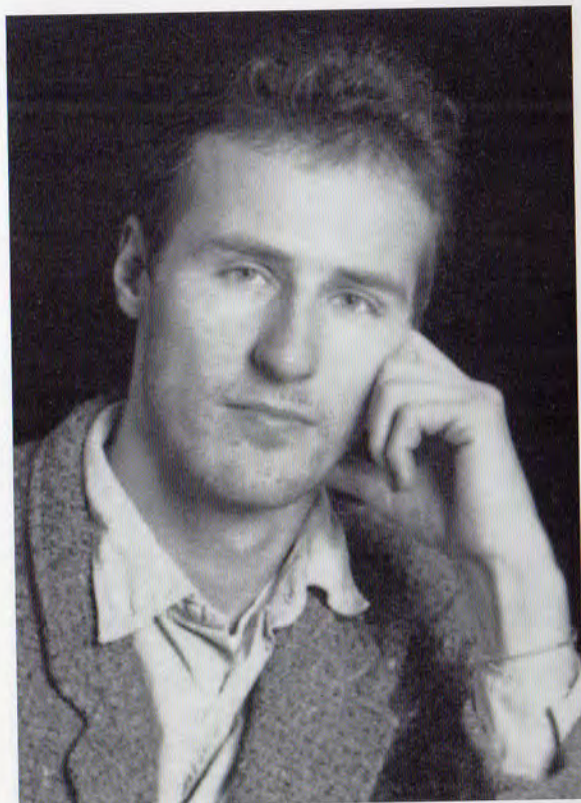
Nymphea è stata commissionata dal Lincoln Center per il Kronos Quartet, che l’ha presentata in prima assoluta nel maggio 1988.

[La compositrice finlandese Kaija Saariaho, nata nel 1952, studia alla Sibelius Academy, quindi con Klaus Huber e Brian Ferneyhough a Friburgo, occupandosi nel contempo di arti visive. Nel 1982 si trasferisce a Parigi (dove tuttora risiede) e studia all’IRCAM perfezionandosi in Computer Music. Fra i premi che le sono stati attribuiti segnaliamo il Kranichstein di Darmstadt (1986), il Premio Italia (1988) e l’Austrian Television Ars Electronica (1989). Tiene corsi all’Università di San Diego e a Tanglewood e, nel 1989, suoi concerti monografici sono presentati a Londra, Helsinki, Savolnna, Parigi e Los Angeles. Tra le sue composizioni segnaliamo i due lavori orchestrali *Du Cristal* e *À la fumeé*, *Amers* (per ensemble), *Io* (per 16 musicisti ed elettronica), il balletto *Maa* (scritto per Carolyn Carlson), *Graal Théâtre* (per violino e orchestra), *Château de l’âme* (per soprano e orchestra), *Lonh* (per soprano ed elettronica).]



Yan Maresz

Yan Maresz scrive *Metallics* (titolo più che mai legato alla matericità della composizione) nel 1994, durante il corso con Tristan Murail e Brian Ferneyhough all’IRCAM di Parigi, allestendone due versioni: nella prima, per tromba e dispositivo elettronico, tutti gli eventi sono gestiti in tempo reale da uno specifico software (sintesi, trasformazione, campionamento, spazializzazione, sincronizzazione), nella seconda (quella prevista



Michele Tadini.

per il presente concerto) un nastro sostituisce il trattamento e la gestione di alcuni parametri in tempo reale.

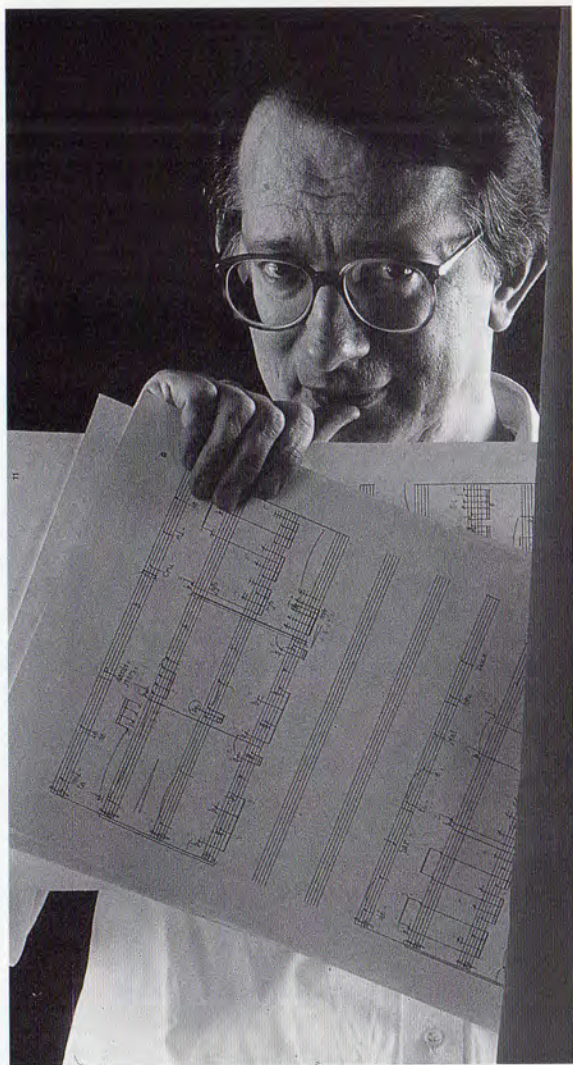
Il progetto della composizione si basa sullo studio acustico dei quattro principali tipi di sordina utilizzate dalla tromba: *Cup*, *Wha-Wha*, *Harmon*, *Whisper*. Dopo l'analisi acustica e spettrografica del suono con ciascuna sordina, Maresz ha "simulato" elettronicamente tali condizioni, creando una dialettica fra il suono reale e la sua ombra sintetica. Il tipo di sordina impiegato, quindi il timbro (anzi la "dinamica timbrica" che l'uso mobile della sordina consente), condiziona il tipo di scrittura e il clima sonoro, per cui il brano, pur senza soluzione di continuità, ha delle demarcazioni che coincidono con il cambio di sordine. Contrastano, all'inizio e in altri due momenti, le parti senza sordina, in cui si libera l'energia trattenuta dello strumento. I suoni *live* interagiscono con i suoni campionati dal computer provenienti, oltre che dalla tromba, da altri strumenti della famiglia degli ottoni e da alcune percussioni metalliche.

[Nato nel 1966, Yan Maresz studia pianoforte, quindi, scoperta la musica jazz, studia chitarra, esperienza che lo porta a conoscere il chitarrista John McLaughlin, del quale diventa allievo (unico), nonché suo orchestratore e arrangiatore. Dal 1984 al 1986 studia a Boston e tiene numerosi concerti negli Stati Uniti, quindi entra alla Juilliard School e, nel 1992, conclude un Master's Degree con David Diamond e Milton Babbitt. Vince molti premi, fra i quali il George Gershwin Prize e il Piser Price della Juilliard School, il Premio di Composizione Prince Pierre di Monaco, il Gaudeamus di Amsterdam, il Prix Rossini dell'Académie des Beaux-Arts. Nel 1995 vince il premio Hervé Dugardin della SACEM e viene nominato "pensionnaire" all'Accademia di Francia a Roma (Villa Medici), dove tuttora risiede. Sta scrivendo un concerto per due pianoforti che sarà eseguito dalle sorelle Labèque e un brano per l'Ensemble InterContemporain.]

In netto contrasto il passaggio alla tromba di *Notturna*, di Michele Tadini, che fa convivere

mondi lontani, e mette in moto un clima da moderna *Nachtmusik* metropolitana. Il titolo *Notturna*, dice Tadini, sta a indicare un clima o, meglio, diversi climi, suggeriti dal ricordo – sfumato e impreciso – della musica che si ascolta di notte, in differenti notti. Non una serie di citazioni quanto, piuttosto, di libere *correspondances*: una sorta di *summa* della memoria riguardante i gesti tipici appartenenti alle musiche che è possibile ascoltare di notte nel nostro tempo. Tale ricordo costituisce la base per le idee musicali di *Notturna*, che si sviluppano secondo tre livelli di trasformazione. I materiali vengono dapprima confrontati e adattati a una griglia armonica che costituisce il percorso formale dell'intero pezzo, pur mantenendo alcuni colori armonici peculiari. In secondo luogo sono ricercati quei punti di contatto, quei gesti comuni che permettano a queste cellule musicali di interagire fra loro, di dinamizzarsi e dipanarsi nella composizione. L'elaborazione elettronica, che consente interpolazioni e sintesi incrociate attinenti l'aspetto timbrico, è in parte pre-registrata e in parte in tempo reale, e non elabora, come di consueto, solo il suono dello strumento acustico, ma funge anche da "scenografia", aiutando a condurre la tromba nei diversi luoghi della memoria da cui si sono originati i suoni dello strumento acustico, ma funge anche da "materiali di partenza".

[*Michele Tadini, nato a Milano nel 1964, si è diplomato al Conservatorio Verdi in chitarra (con Ruggero Chiesa), in nuova didattica della composizione (con Gorli e Manzoni), in musica elettronica (con Sinigaglia), quindi all'Accademia Chigiana (con Donatoni). È stato compositore-ospite ai Ferienkurse di Darmstadt, dal 1994 è docente di musica elettronica ai "Corsi di alta formazione" dell'Accademia musicale dell'Emilia Romagna, insegna composizione al Conservatorio di Como. Ha al suo attivo diverse composizioni, sia acustiche sia con utilizzo di elettronica, musiche di scena per il teatro, installazioni sonore, balletti e produzioni di teatro-musica. Dal 1990 è socio di AGON - acustica informatica musica, di cui attualmente è direttore della produzione.*]



Azio Corghi.

Azio Corghi, per generazione maestro, (in due casi reale), dei quattro compositori che lo precedono, gioca le sue carte nel momento progettuale: quasi tutto è detto nella dialettica della forma e nell'evidenza della scrittura strumentale, prima ancora che intervenga il suono, e l'elettronica si limita a una proiezione spaziale, a un'ambientazione sonora di quanto è scritto ed eseguito.

Sullo sfondo brulicante del "moto perpetuo" per antonomasia (quello di Paganini!), dice Corghi, vengono a stagliarsi immagini paurose e fantastiche che nascono da gesti appartenenti al fare quotidiano del compositore. In tal senso Corghi mette in campo una drammaturgia che si dibatte fra un *topos* storico statico, immutabile, e un divenire in qualche modo autobiografico, ma al tempo stesso universale, nel suo coprire l'intero ciclo biologico. In altre parole il compositore non fa altro che porre, ancora una volta ma in una prospettiva affatto nuova, l'antica contrapposizione fra razionalità strutturale ed espressività emozionale (a livello estetico) e fra ragione e sentimento (a livello esistenziale).

Un chiaro schema formale che si svolge nell'arco di 46 battute (basato sul "moto perpetuo" di Paganini) caratterizza la composizione. Lo schema si ripete 6 volte (misure 2-277), generando una sorta di canone infinito, come precisa il compositore nelle puntuali note introduttive alla partitura. Ognuno dei quattro archi è notato su due pentagrammi, con al rigo inferiore (sorta di "falsariga") il moto perpetuo, mentre su quello superiore affiorano gli "eventi esistenziali", rispettivamente "afflatus", "dies natalis", "pueritia", "amores", "animi motus". Precisi rapporti numerici sovrintendono all'alternarsi di "eventi" e "moto", con una dialettica dapprima di alternanza, quindi di interferenza e contrapposizione. Il moto perpetuo, che tende a essere più omoritmico e senza inflessioni drammaturgiche, contrasta con l'aderenza musicale all'afflato esistenziale dell'altra polarità: si ascolti il gioioso pizzicato di "pueritia", l'enfasi lirica di "amores", la tensione drammatica di "animi motus".

L'amplificazione elettronica, notata nei suoi movimenti di risonanza, nella riverberazione e nella

dinamica, ha il compito di rendere più distinti i passaggi fra lo scorrere del moto perpetuo – che il riverbero tende a relegare lontano ("risonanza retrostante"), accentuandone l'immobilità – e il divenire degli eventi esistenziali, che l'amplificazione porta a evidenza, in continuo movimento. *Animi motus* è stato composto per la Società del Quartetto ed è dedicato ad Alfredo Amman.

Francesco Leprino

AGON è un centro di produzione e ricerca musicale con l'ausilio delle tecnologie elettroniche e informatiche fondato nel 1990 da compositori, ricercatori e personalità della cultura musicale: Mauro Bonifacio, Azio Corghi, Luca Francesconi, Mimma Guastoni, Mario Pescucci, Pietro Pirelli e Hubert Westkemper. Ha sede all'interno del Polo Tecnologico della PIRELLI (Progetto Bicocca) a Milano. AGON dispone di studi con le tecnologie più avanzate per coprire tutti i campi di applicazione dell'elettronica e dell'informatica musicale: elaborazione, trattamento e sintesi digitale del suono, spazializzazione e trattamento in tempo reale di fonti acustiche, sound designing.

I collaboratori stabili sono musicisti, compositori affermati e giovani compositori.

AGON ha realizzato produzioni e collaborazioni con i maggiori teatri e istituzioni musicali, fra cui: Teatro alla Scala, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro San Carlos di Lisbona, Städtische Bühnen Münster, Théâtre Garonne di Toulouse,

Teatro Bellini di Catania, Piccolo Teatro di Milano, Orchestra Sinfonica della RAI, Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna, Conservatoire de Strasbourg, Darmstadt Ferienkurse, Milano Musica, Ravenna Festival, Mittelfest di Cividale del Friuli, Studio Azzurro, Ars Musica di Bruxelles, Electronic Music Stockholm, RAI Radio 3, Stradivarius, Casa Ricordi, Edizioni Suvini-Zerboni, per un totale di oltre 100 lavori originali prodotti.

AGON collabora con importanti compositori e prestigiosi interpreti, dedicando molta attenzione anche ai più interessanti musicisti delle ultime generazioni.

Dopo otto anni di attività, rappresenta un riferimento costante per la ricerca musicale, per la produzione in studio di opere di musica contemporanea e per l'esecuzione dal vivo.

AGON si propone inoltre come punto di aggregazione e di sviluppo del dibattito culturale attorno all'arte contemporanea, coinvolgendo nelle proprie iniziative anche professionisti di altre discipline.

Dal 1996 organizza e progetta REGOLA, GIOCO, festival su Arti e Tecnologie.

Il Centro Studi Armando Gentilucci è nato nel 1993 e viene sostenuto da un contributo della Fondazione Dragoni.

È un'istituzione interna ad AGON, attraverso la quale si commissionano e producono nuove musiche che fanno uso dei mezzi elettronici, stimolando un utilizzo approfondito della tecnologia sia in compositori giovani che in compositori già affermati.

Lo spirito dell'attività di Gentilucci, la cui figura rappresenta un esempio di instancabile attività per la diffusione e la produzione di opere contemporanee, sta idealmente alla base del lavoro che AGON ha promosso attraverso la creazione del Centro Studi.

Il lavoro del Centro Studi si svolge attribuendo commissioni in denaro ai compositori, dando loro accesso e assistenza nei propri studi elettronici e garantendo le prime esecuzioni in prestigiosi ambiti concertistici. Le opere fino a oggi realizzate sono 15.

Quartetto d'archi Paolo Borciani

Nel 1984, Paolo Borciani, primo violino del celebre Quartetto Italiano, permise ad alcuni suoi allievi di dar vita a un quartetto d'archi che avrebbe portato il suo nome, a indicare così l'appartenenza a una scuola strumentale e musicale insigne e il segno di una continuità nella lezione dell'indimenticabile Quartetto Italiano. Da allora, il Quartetto Paolo Borciani, di cui sono membri i violinisti Fulvio Luciani ed Elena Ponzoni, il violista Roberto Tarenzi e la violoncellista Claudia Ravetto, è stato ospite delle istituzioni musicali italiane più prestigiose.

Dopo il debutto presso la Sala Verdi del Conservatorio di Milano, e dopo aver suonato in Svizzera e in Lussemburgo, il Quartetto Paolo Borciani ha debuttato a Londra alla Purcell Room nel 1990; sono seguiti il debutto a Salisburgo, al Grosser Saal del Mozarteum nel 1992 in occasione delle celebrazioni del bicentenario mozartiano, e in Spagna, a Madrid, nel 1993. Nel 1991 è stato invitato al Festival dei Due Mondi di Spoleto, invito rinnovato l'anno seguente. Nel 1996 è stato invitato al Festival di Wexford, Irlanda, e il concerto che ha tenuto è stato registrato in diretta dalla Radio Nazionale Irlandese. La RAI ne ha registrato in video due concerti pubblici: il primo, a Venezia, è stato trasmesso via satellite in tutta Europa; al secondo, a Roma, partecipava il violoncellista Siegfried Palm. Questa con Palm è solo una delle prestigiose collaborazioni che onorano l'attività del Quartetto Paolo Borciani: altre hanno visto al suo fianco il violista Hatto Beyerle, fondatore del Quartetto Alban Berg, e i pianisti Bruno Canino e Antonio Ballista. Nel 1991 il Quartetto Paolo Borciani ha studiato a Londra sotto la guida e su invito del Quartetto Amadeus, grazie a una borsa di studio offerta dall'Amadeus Scholarship Fund.

Nel luglio 1993 ha tenuto a sua volta un corso internazionale di quartetto presso il Centro Cultural "Juan de Herrera" di Madrid. Accanto alle opere più conosciute, il Quartetto Paolo Borciani ama proporre scelte non ovvie, dall'avanguardia al repertorio più antico: ne sono esempio, tra gli altri, la riscoperta di alcune composizioni dimenticate di Beethoven, incise in prima mondiale per Stradivarius, l'esecuzione dei Canoni di Schönberg e del Quartetto di Glenn Gould. Collabora con lo studio AGON per

la produzione di programmi per quartetto d'archi e live electronics. È dedicatario di opere nuove. Il Quartetto Paolo Borciani incide per Stradivarius. Il suo debutto discografico, con opere di Petrassi, Donatoni e Solbiati, è stato salutato come "eccezionale" e premiato con cinque stelle – la massima valutazione – dalla rivista Musica, così come anche il secondo disco, che contiene tutte le composizioni giovanili per quartetto d'archi di Ludwig van Beethoven, in prima registrazione mondiale. È appena uscita per Stradivarius l'opera per quartetto di Aleksandr Borodin.



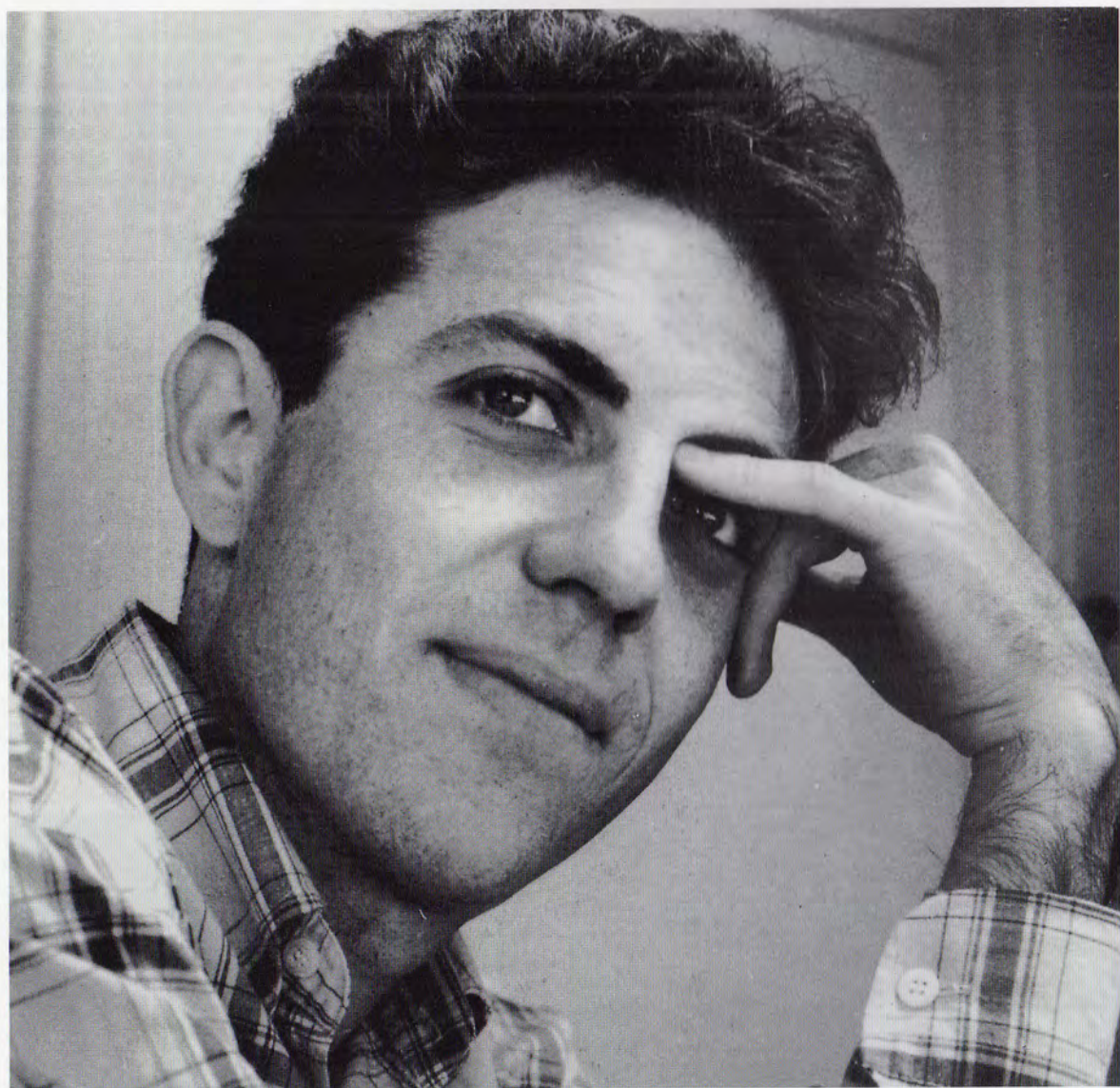
Quartetto Paolo Borciani.

Gabriele Cassone ha 37 anni ed è originario di Udine, dove si è diplomato con il maestro Catena. Successivamente ha conseguito anche il diploma in composizione con il maestro Chailly. Si è trasferito a Milano all'età di 17 anni e qui ha iniziato la sua carriera musicale come prima tromba dell'orchestra dei Pomeriggi Musicali. Nei 13 anni successivi si è esibito in programmi sinfonici con parti solistiche e ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica della RAI e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Nel 1986 ha vinto alcuni concorsi nazionali e internazionali, tra cui Marchneukirchen e Tolone (1987). Poi si è dedicato alla carriera solistica e all'insegnamento. La sua bravura virtuosistica nell'esecuzione di brani moderni lo rende un esecutore richiesto in tutto il mondo: Boston, Londra, Parigi, Amsterdam, Lucerna, Milano, dove viene chiamato ad eseguire la Sequenza X di Luciano Berio. Alcuni compositori italiani e stranieri hanno scritto brani per

tromba solo a lui dedicati. Insieme all'organista e clavicembalista Antonio Frigé e numerose orchestre (tra cui l'Ensemble Pian & Forte, l'Accademia Bizantina, la Cappella musicale di San Petronio) ha inciso numerosi CD con musiche del Settecento per tromba solista. Collabora abitualmente con alcune delle più importanti orchestre barocche europee. La sua attività didattica si svolge, in qualità di docente di ruolo, presso il Conservatorio di Novara, presso la Scuola Civica di Milano dove tiene la classe di tromba barocca, e con seminari di perfezionamento sulla tromba negli USA, in Spagna e in Italia. È stato chiamato ad esercitare il suo giudizio in qualità di membro della giuria in alcuni concorsi internazionali. È stato eletto recentemente vicepresidente dell'International Trumpet Guild per l'Europa. Collabora con la società Yamaha Italia al perfezionamento di alcune trombe moderne e con Fabio Somaini per la realizzazione di trombe barocche, copie di quelle dell'epoca.



Gabriele Cassone.



Stefano Gervasoni.

Ensemble Alter Ego di Roma

Renato Rivolta, direttore

Luisa Castellani, soprano

Ritratto di Stefano Gervasoni

ore 19.30

Luigi Sampietro incontra Stefano Gervasoni

ore 21

Stefano Gervasoni (1962)

Due poesie francesi di Beckett (1995) 5'
per soprano, flauto basso, viola e percussione

Due poesie francesi di Ungaretti (1994) 6'
per soprano, flauto, clarinetto, pianoforte,
violino e violoncello

Fausto Romitelli (1963)

Domeniche alla periferia dell'Impero (1995) 8'
per flauto basso, clarinetto basso,
violino e violoncello

Stefano Gervasoni

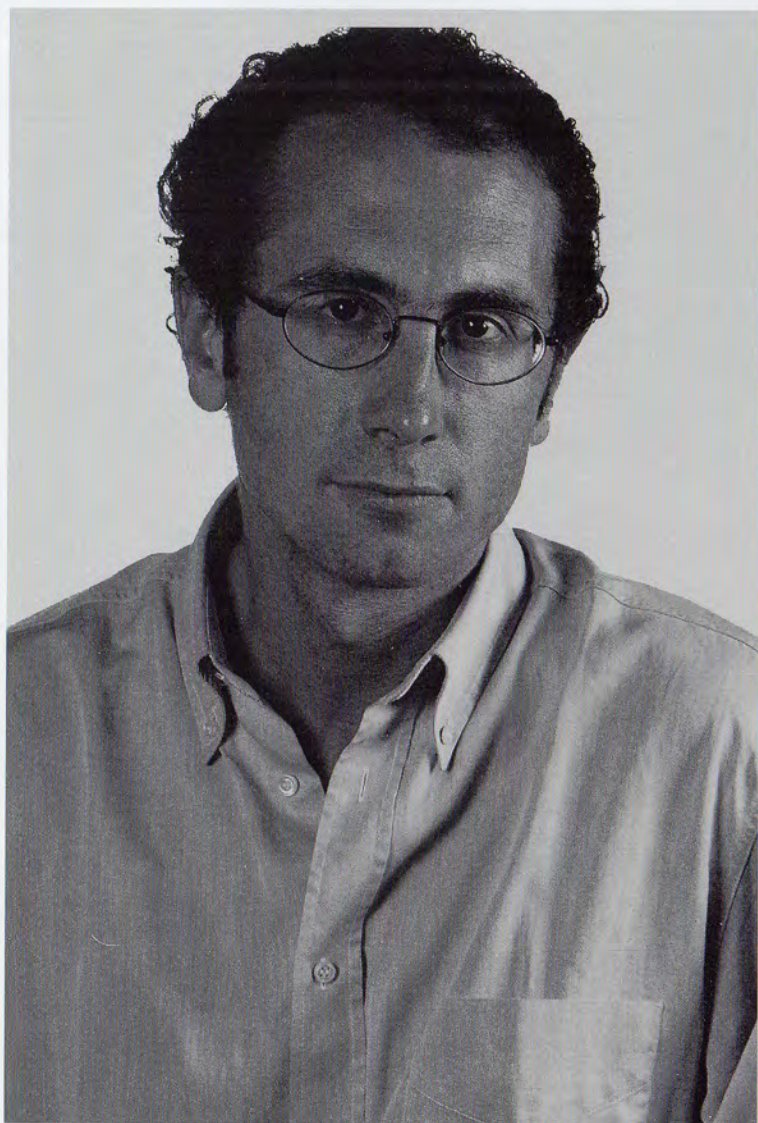
Un recitativo (1998) 10'
per voce femminile e nove strumenti
testo di Franco Fortini

Atemseile

Hommage à Schumann-Celan (1997) 20'
per trio d'archi e tre trii in eco
Prima esecuzione assoluta
(Commissione di Milano Musica)

Least Bee (1992) 12'
quattro poesie di Emily Dickinson
tradotte da Paola Loreto
versione per voce e cinque strumenti

Animato (1993) 8'
per flauto, clarinetto, fagotto, corno,
violino, viola, violoncello e pianoforte



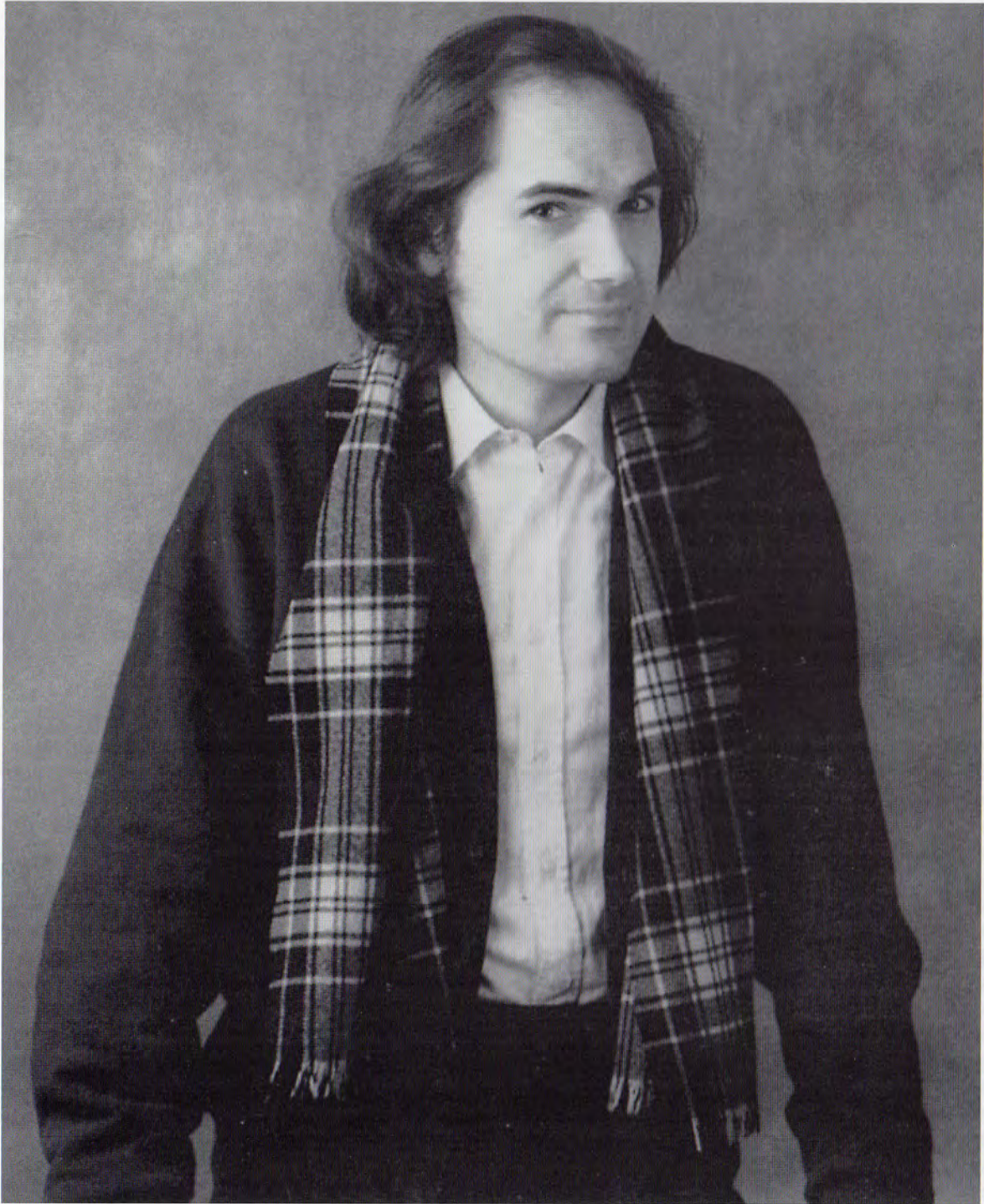
Fausto Romitelli.

Le api nascono come una nube improvvisa dal cadavere di un vitello, ucciso a percosse per non guastarne la pelle, in un luogo chiuso, ma con finestre esposte ai quattro venti e luce obliqua. Narrando questa nascita, Virgilio (*Georg.*, IV) inventa un legame fra il mito di Proteo e quello di Orfeo, fra il canto e la forma che non dura. Il sacrificio dell'animale rima con lo sbranamento del giovane Orfeo ad opera di donne invase da Bacco, e si introduce il pensiero che l'artificio più dorato nasca da interiora piuttosto che da interiorità. Anche si racconta che sciame di api entrassero e uscissero dalla bocca di sant'Ambrogio fanciullo, mentre dormiva, per fabbricarvi un favo, e si dice inoltre che una cosa simile capitò allo stesso Platone. Sant'Anselmo, san Bernardo e poi anche Dante (*Paradiso*, XXXI) vedranno negli sciame ronzanti schiere di angeli cantori.

Anche l'ape di Emily Dickinson, che dà il titolo alla raccolta *Least Bee* di Stefano Gervasoni, contiene un supplemento di essere: può, per artificio, ageminare il cielo con più soli, moltiplicando l'estate. Così nel secondo brano della raccolta la continua alluminazione della parola attraverso musica, la sovrabbondanza di riflessi, feritoie di luce, satura l'iride acustica, finendo col far traboccare tutto il colore dalla voce. La voce non basta più a se stessa ed esce dalla propria figura: tutto il bel colore, così sospinto dalla luce di una immagine rotta da se stessa, fluisce di sgancio in uno strumento (l'ottavino) – che a sua volta discolora. L'ape è volata fin dentro la parola (in ebraico il ronzio dell'ape risuona nella radice di *parlare*), e *nella* parola, squartata dall'artificio della musica come un vitello sacrificale, si origina una distanza. Da un lato il gesto ordinato alla produzione del senso si riduce a una sinopia di articolazioni silenziose: la cantante perde gradualmente il suono, fino a emettere non più che isolati e brevissimi sussurri, pur seguitando a pronunciare il testo. Dall'altro, un suono ormai fuggito da tale gesto approda per metamorfosi a una diversa figura, lontana dal senso delle parole, non più bastandogli la propria. Tutta la musica scritta da Gervasoni (ma in misura sempre più evidente da qui in poi) è segnata da questa sepa-

razione primigenia, e dall'erranza della metamorfosi. Così ad esempio riudiamo le acutezze luminose dell'ape di *Least Bee* nell'esordio di *Animato*, sempre all'ottavino, ma trasfigurate. Il nucleo motivico già associato all'ape, un intervallo di seconda maggiore o minore ascendente, viene qui incurvato in uno sghembo ritmo trocaico, e sbrecciato dall'interno con frastagliate combinazioni di triplo staccato, *Flatterzunge* e mordente. Tre stadi di un medesimo processo, tre aspetti di una *impazienza* della figura. L'ape, sciolta dalla staticità che la imprigionava in *Least Bee*, si può ormai librare in peripezie, esili voli. Un elementare àbaco (semplici alternanze di 2 e 1) viene filato in tecniche, detta i principi organizzativi delle impalcature formali, delle frequenze e del ritmo/metro, e, trasformato in regole, irraggia in tutta la composizione.

Il supplemento di chiarezza del breve lume versato dall'ape si esplica dunque in una profusione di artifici. E gettare se stessi in arti ignote è *tecnicamente* la via per dileguare l'ebbra opacità del sentimento da cui specialmente è affetta l'età giovanile. Se infatti il semplice vedere e udire sono fonte di dolore, tuttavia, come gli antichi fisiologi ritenevano, nella giovinezza si è in uno stato simile a quello degli ubriachi, non disgiunto da piacevolezza, a causa della crescita. Un'opaca languidezza giovanile ancora intorbida, ad esempio, la musica di *Un recitativo*: un inquieto malessere che si dà forma interrogativa, alimentato da quello stupore e stordimento dell'animo che, pure, così bene si addicono ai giovani. Questo bel brano, composto cinque anni prima di *Least Bee*, è da subito sgomento, e agitato per tutta la prima metà da fremiti e impeti, con molto vento di sospiri, madrigalismi bellamente scoperti e una voce che annaspa febbrile nei suoi stessi interrogativi, stentando ad affiorare da se stessa. Ma nella seconda parte tutta questa agitazione e disordine del cuore non ad altro portano che a riflessioni frantumate nel silenzio. Ma il principio metamorfico non permette più alcuna generica dolenza. Da ogni stupore e da ogni patimento si generano invece, come una nube impaziente e improvvisa, forme ordinate; e con sempre



Renato Rivolta.

maggior arte e precisione glissandi, mordenti, squilli, scale, tremoli, staccati, acutezze, trilli ecc. Ogni sospiro si *solidifica*. Nello stesso modo le api incarnano, secondo Virgilio, un ansimo dell'aria.

La sede delle api deve avere un ingresso angusto, e va protetta con fango umido. È soprattutto necessario diffidare dei luoghi ventosi e troppo risonanti per la durezza delle rocce: fuggire l'eco, immagine della voce percossa e respinta all'indietro (*Georg.*, IV, 45-50). Se nessuna forma dura, infatti, c'è qualcosa di avverso alla natura nella ripetizione delle sembianze, e la somiglianza che sgorga da un urto è una cattiva suggestione di infinito. Pure, questa ostinatezza nel permanere è il suggello stesso delle cose. Nella musica è dunque un ammaestramento con la ripetizione, con echi e ostinati e imitazioni. Il primo brano della raccolta *Least Bee* è una ripetizione che si allarga in due sezioni binate asimmetriche, come udite di scorcio. Qui, ancora, il sole di Emily Dickinson è all'origine della distanza e il suono, percosso da questa luce, sprigiona (al flauto e agli armonici del pianoforte) echi di varia densità, più o meno compatti o sgranati grazie all'arte. Vi si trova squadernato il tempo molteplice – spezzato dalla luce di più soli contigui – proprio della musica, e la forma appare per il riverbero di un urto che accade fuori dall'udito.

È sufficiente mutare angolo uditivo per inventare una distanza e dare luogo a una metamorfosi: l'orecchio infatti dà e toglie la figura, e la distanza ha virtù inaugurali (ben colte da Paola Loreto nella traduzione di *I155*, il testo dell'ultimo brano della raccolta *Least Bee*). Non si danno dunque, nella musica di questo autore, vere e proprie evoluzioni: la pluralità dei processi può invece ricondursi al semplice cambiamento di luogo, ossia di luce. Inoltre, le metamorfosi delle figure che danno luogo alla forma si intercettano e si interrompono, ma senza mescolarsi: le sembianze e le fasi di ciascuna traiettoria sono indipendenti da quelle delle altre, e si ha una forte suggestione di sorti geometriche, necessitanti ma incausate. Questo configura all'ascolto un'altra specie di distanza: l'intervallo fra processi di tra-

sformazione – ossia spostamenti – separati e contigui, allineati per il nostro orecchio in una profondità d'invenzione. Gervasoni esalta gli spigoli, gli urti, e gli irrimediabili segni della separatezza, ponendoli a sostegno della forma. Nel suo stile essi hanno l'aspetto di fischi e graffi, crateri di suono o sgargianti ferite dell'aria, crepitii e soffi, schiocchi e cigolii, tutto molto affetto da materia, senza alcuna magniloquenza. Di tali oggetti spasmodicamente antiretorici, quasi solo interiezioni allarmate, sono intessute le coppie di *Poesie francesi*. Vi ritroviamo figure note. In *Jour*, la prima poesia francese di Beckett, il canto viene il più possibile assottigliato, premuto com'è dentro i lampi delle acciaccature: tutto il suono della voce si è riversato fuori da quattro finestre, nel flauto (come già in *Least Bee*, ma qui è flauto basso, non ottavino) e nella percussione. E la parola viene nuovamente spolpata e consumata in sussurri, ma non più sino a crollare nella gesticolazione silenziosa. La stessa voce dai colori in rotta e detimbrati, le stesse parole fratturate e a mezza voce nelle *Poesie francesi di Ungaretti*. Tutto lo sfavillio è negli strumenti, ma con sempre meno silenzio.

Da un supplemento di distanza nasce una nuova metamorfosi, e i respiri incarnati dallo sciame si avvolgono in funi di fiato: *Atemseile*. Il ritmo trocaico che in *Animato* piega il motivo dell'ape anoda spire d'affanno (*Schmerzknotten*) con la sua figura capovolta (il giambo). L'intervallo costitutivo di seconda maggiore/minore si assottiglia in quarti di tono, e si disarticola in intervalli più ampi e in più direzioni. Sospinto da quattro venti, il gracile volo è ormai un'anabasi fino a più su del sopra (*höher als oben*). Ancora interrogativa è la forma di *Atemseile*, modellata sul suono trasfigurato dello schumanniano *Warum?* (dai *Fantasiestücke*). E ancora la musica affonda lentamente, annegata da sovrabbondanza di sordine, feritoie verso il silenzio, e infine sommersa dalle parole. Così Celan attraverso questa musica dà nuovamente compiutezza a un gesto sospeso di Schumann: allo stesso modo, affondando nella Senna, compì ciò che Schumann aveva cominciato nelle acque del Reno più di un secolo prima.