



Niccolò Castiglioni.

Camerata Polifonica di Milano

Ruben Jais, direttore

Omar Zoboli, oboe

Adriano Dallapè, organo

Carlo Feige, violino

Simone Toni, oboe

Maurizio Longoni, clarinetto basso

Maurizio Ben Omar, percussionione

Studio MM&T

Ricordando Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni (1932-1996)

Grièzi (1990) 3'52"
 per oboe (dedicato a Omar Zoboli)

Oltre la sfera che più larga gira (1981) 2'
 per coro a sei voci, testo di Dante Alighieri

Canto (1996) 3'
 per coro misto
 su testo di san Bernardo di Chiaravalle
 Prima esecuzione assoluta

Luca Mosca (1957)
Per Niccolò, Trio n. 8 (1997) 8'
 per violino, oboe e clarinetto basso
 Prima esecuzione assoluta
 (Commissione di Nuove Sincronie)

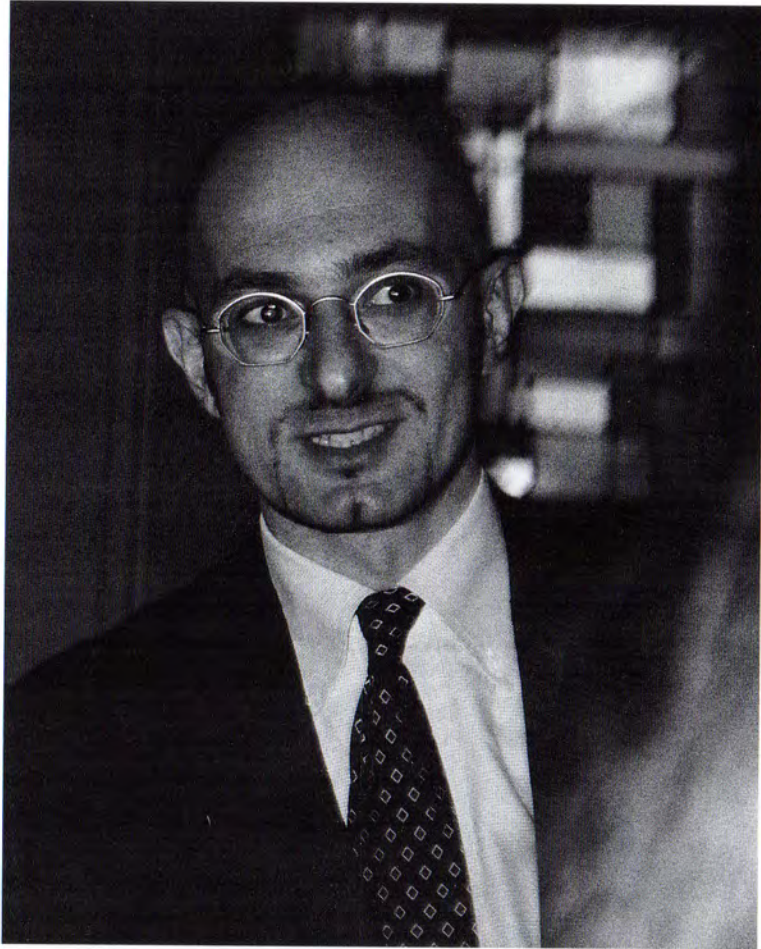
Gabriele Manca (1957)
Piste di ghiaccio o di vetro
Omaggio a Niccolò Castiglioni (1997) 8'
 per organo, oboe, violino,
 clarinetto basso e nastro
 Prima esecuzione assoluta
 (Commissione di Nuove Sincronie)

Niccolò Castiglioni
Missa brevis (1993) 12'
 per coro e organo

Giulio Castagnoli (1958)
Cantico notturno (1997) 11'
 per 12 voci, percussioni e dispositivi elettronici
 Prima esecuzione assoluta
 (Commissione di Nuove Sincronie)

Riccardo Nova (1960)
Castiglioni in memoriam (1997) 10'
 per organo
 Prima esecuzione assoluta
 (Commissione di Milano Musica)

Niccolò Castiglioni
Hymne (1988-89) 14'
 per 12 voci a cappella - testo dallo *Stabat Mater*



Ruben Jais.

Grüezi, Niccolò. Un concerto in ricordo di Niccolò Castiglioni non potrebbe avere inizio più appropriato. *Grüezi* è infatti il saluto, rispettoso (perfino un poco timido, di altri tempi) e semplice, che ci si scambia tra la gente delle valli svizzere. Il suono discreto ci riconduce immediatamente al grande amore di Niccolò per la montagna, amore che si carica di una quantità di significati simbolici che trovano risposdenze in tutta la sua parabola creativa. La montagna è modello di sincerità interiore, i suoi silenzi sono paradigma del silenzio che per l'artista necessariamente precede ogni potenziale creazione e insieme è di essa matrice.

Grüezi, Romanzetta per oboe, è stato scritto nel 1990 a Bressanone, dove Castiglioni passava regolarmente lunghi periodi dell'anno, per l'oboista Omar Zoboli.

La breve composizione in tre quadri (separati in partitura da disegni di fiorellini, e un ingenuo disegno di montagne con un sole sorridente chiude la pagina) è tutta giocata su toni piano e pianissimo ed è concepita come una minuscola aria con variazioni. *Andante, molto poetico, candido* sono le indicazioni che Castiglioni dà allo strumentista, che nel primo quadro delinea lo spazio sonoro, poi progressivamente corrugato fino ad arrivare alla virtuosistica cadenza dell'ultimo quadro.

"In einem stillen Tal... am Abendsonnenstrahl." L'epigrafe che Castiglioni pone a pie' di pagina dà la chiave di lettura del pezzo: la pace della valle silenziosa viene turbata dall'improvviso rifrangersi e giocare dell'ultimo raggio di sole serotino.

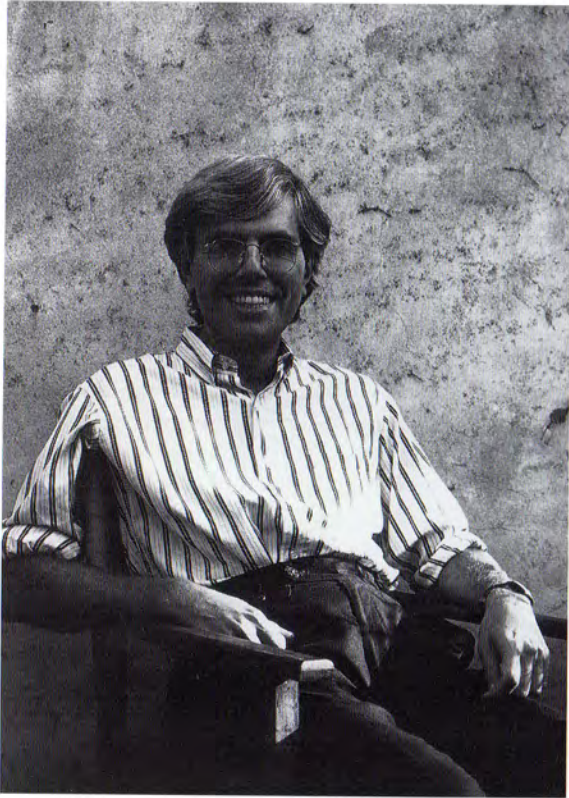
Castiglioni ha dedicato un consistente numero di lavori al coro, solo o con strumenti. I testi musicati sono molto spesso di argomento spirituale o mistico, quando non tratti direttamente dalla liturgia, e con frequenza appartenenti alla cultura e alla letteratura medievali. Per Castiglioni il Medioevo è il mondo perduto in cui ancora non si è consumata la frattura tra l'uomo e la natura, tra l'uomo e il sacro di cui la natura è manifestazione. L'aspirazione a ricomporre questa frattura, che pure riconosce insanabile, è presenza costante nell'immaginario artistico del composito-

re. Per Castiglioni inoltre «non solo la musica sacra propriamente detta, ma tutta la musica per essere musica è (nel conscio o nell'inconscio) musica religiosa».

Il primo, in ordine di composizione, dei brani per coro presentati in questo concerto è *Oltre la sfera che più larga gira*, scritto nel 1981 per lo straordinario complesso dei Western Wind, che negli anni Settanta diede un decisivo contributo alla riscoperta del patrimonio madrigalistico italiano. Il testo corrisponde alla prima quartina del Sonetto finale della *Vita Nova* di Dante. Nei sonetti conclusivi della *Vita Nova*, al tempo stesso racconto biografico, sintesi di diverse esperienze culturali e palestra poetica, Dante si avvia al progressivo chiarirsi del fatto che la poesia è in lui destinata ad accentrare tutti i motivi vitali attraverso l'intuizione dell'energia assoluta dell'amore. Con questa breve composizione Castiglioni sceglie di attenersi ai modi del madrigale cinquecentesco, trovandovi perfetta sintonia con le sue proprie esigenze di economia di mezzi ed espressività.

La musica segue fedelmente l'articolazione del testo in quattro versi, alternando imitazione polifonica a passi in omofonia, soffermandosi su quelle che ne sono le parole chiave. Così l'"oltre" dell'inizio si dilata nella lunga frase del soprano a dimensioni cosmiche, un vorticare velocissimo di note a tre voci in pianissimo scioglie il "gira". L'enfaticizzazione dei gruppi consonantici "ss" e "sh" risolve l'esalazione del "sospiro" che "passa", mentre l'"intelligenza" è oggetto di una figura che richiama i procedimenti rigorosi del contrappunto, seguita "dolcissimo" dal lungo slancio sulla parola "Amore" del soprano. Il *climax* emotivo della composizione, come della quartina dantesca, è dato da "piangendo", dove anche l'intensità sonora ha una brusca impennata per risolvere, con perfetta coerenza stilistica, su un definitivo accordo di quinta.

Di otto anni successivo è *Hymne* per coro a 12 voci, scritto anche questo per un complesso famoso, il Coro della Schola Cantorum di Stoccarda. La composizione si basa su una parodia in chiave natalizia della celebre sequenza *Stabat Mater* attribuita a Jacopone da Todi. Castiglioni,



Luca Mosca.



Gabriele Manca.

a breve distanza da *Hymne*, metterà in musica un'altra sequenza, *Veni Sancte Spiritus*. Possiamo pensare che Castiglioni fosse affascinato dalla semplicità e dal candore dei testi sequenziali, in particolare quelli di ambiente domenicano e francescano, dal loro carattere popolare e ricco di fantasia. È lo stesso autore a suggerircelo, quando, in una brevissima nota a proposito di *Hymne*, afferma: «L'intenzione musicale è qui scevra di intellettualismo e, se si vale di procedimenti d'avanguardia, è sempre con un fine di semplicità e naturalezza espressiva».

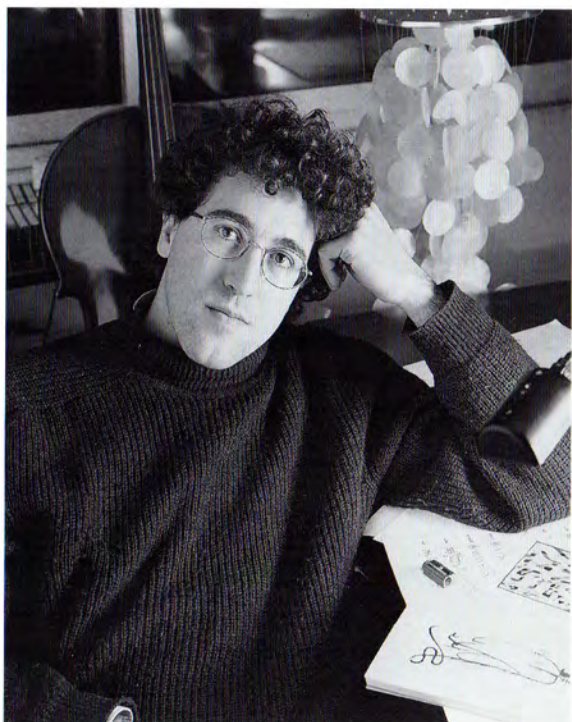
Il testo ha la stessa struttura metrica dello *Stabat Mater* di cui è parodia: consta di 23 strofe tristiche, in cui il primo e il secondo verso rimano tra loro. Con quell'estrema libertà che è una delle caratteristiche costanti del suo operare, e che è sempre in funzione dell'espressione, il compositore mescola felicemente stilemi della musica contemporanea con melodie e andamenti ritmici del *cantus planus*, dissonanze e accordi per terze. Questo capolavoro è organizzato, cogliendo il suggerimento del testo, come una vera e propria piccola sacra rappresentazione: nell'introduzione, che comprende le prime due terzine, abbiamo la presentazione sia della Madre "juxta foenum gaudiosa" con il suo "parvulus", sia dei due materiali musicali, la melodia del soprano(i) e il coro "medievale", che verranno variamente rielaborati in tutto il brano. Le tre terzine successive sono dedicate al commento "angelico" dei soprani, cui segue l'accorrere degli umili al presepe, con il brulicare della folla e lo stupore che pervade i cuori. Tutta la seconda parte è dedicata alla preghiera alla Vergine, con un grande, coinvolgente crescendo che si spegne in un soffio nell'ultima terzina davanti all'immagine della morte e alla speranza di rivedere il Bambino.

La *Missa brevis*, composta nel 1993, è qui presentata nella versione per coro e organo "ad uso degli ostrogoti di Milano". Anche in questo caso Castiglioni ha musicato le quattro parti dell'*ordinarium missae* (*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Benedictus* e *Agnus Dei*) con grande semplicità di mezzi e grande attenzione all'espressività del testo. Al cupo *Kyrie*, oppresso dalla presenza del peccato e

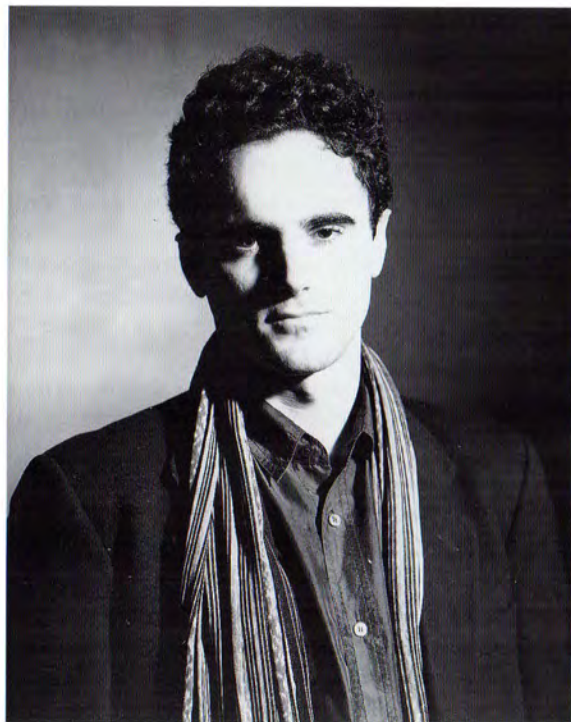
cantato dalle sole voci maschili (solo per un momento l'invocazione del tenore a Cristo, uomo egli stesso e quindi più vicino al nostro dolore, sembra poter liberare la melodia), che chiude con l'ultima invocazione in pianissimo cantata su un ritmo di marcia funebre, segue il popolare, quasi una nenia pastorale, e solare *Gloria*, il brano più lungo ed elaborato, con i suoi gioiosi accordi finali. Veramente "misterioso", come notato in partitura, è l'immobile e stupefatto *Sanctus*, sussurrato come se provenisse dalle sfere celesti, che si anima e umanizza nel "leggiadro" *Benedictus*. Ancora toni scuri e dolenti per l'*Agnus Dei*, con il coro che risponde al versetto intonato dal basso: ma le brevi imitazioni tra tutte le voci del *Dona nobis pacem* chiudono finalmente "con letizia".

Canto è l'ultimo lavoro di Castiglioni per coro e una delle sue ultime composizioni in assoluto: la partitura reca in calce la data 5 giugno 1996 e non presenta nessuna dedica, come se il compositore avesse voluto riservarla completamente per sé. *Canto* utilizza una preghiera alla Vergine Maria di san Bernardo di Chiaravalle. Il grande monaco borgognone, autore fra l'altro dei noti *Sermoni* "in laudibus Virginis Matris", è uno dei mistici più amati da Castiglioni. È questa una preghiera semplice, di grande spontaneità, in cui il "gemens peccator" si rivolge direttamente, anzi l'espressione latina "ad te curro" sottolinea l'urgenza, l'affanno della sua richiesta di aiuto, alla "Mater Verbi", mediatrice tra quest'ultimo e l'uomo. La composizione cerca di mantenere, nei toni chiari, nel giocare quasi interamente sulla figurazione dell'arpeggio, nella condotta omoritmica delle parti, la spontaneità e semplicità del testo e, come questo, può essere divisa in due parti introdotte e chiuse dal soprano, corrispondenti al "quemquam", gli altri fedeli, la prima, e all'"ego" dell'orante la seconda, con una piccola conclusione di estatica fissità che precede l'arpeggio finale sull'"Amen".

Il serratissimo dialogo contrappuntistico fra i tre strumenti, oboe, violino e clarinetto basso caratterizza tutto lo sviluppo del *Trio n. 8* "Per Niccolò" di Luca Mosca. Dopo l'*Adagio* introdutti-



Giulio Castagnoli.



Riccardo Nova.

vo in cui viene creata una sorta di cornice sonora, ogni breve episodio successivo sviluppa una propria figura musicale che circola tra le parti. Una ripresa dell'*Adagio* iniziale porta al virtuosistico *Prestissimo* finale. Scrive Mosca a proposito di Castiglioni: «Niccolò Castiglioni è da sempre per me un punto di riferimento e uno dei compositori che più mi hanno aiutato a capire, attraverso la loro musica, che la mia strada era quella della creatività. Nel 1981 suonai nella rassegna "Musica nel nostro tempo" a Milano il mio *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra. Prima di me Castiglioni suonò *Cangianti* e i *3 pezzi per pianoforte*. Ricordo che, per l'emozione, mi tremavano le gambe. Niccolò suonò invece quei pezzi difficilissimi con la stessa *nonchalance* con cui andava a passeggiare nelle sue amate montagne. Il mio incontro più entusiasmante con lui fu però nel 1990, quando per la prima esecuzione, sempre a "Musica nel nostro tempo", dei miei 15 Divertimenti per oboe e orchestra, mi si avvicinò e con quella sua aria un po' trasognata mi disse semplicemente, stringendomi la mano: "Mi sono *divertito* moltissimo". È stato il più bel complimento che abbia mai ricevuto nella mia vita. Questo trio non è che un piccolo omaggio alla sua grande arte».

Per il suo lavoro in omaggio a Niccolò Castiglioni, *Piste di ghiaccio o di vetro*, Gabriele Manca ha tratto ispirazione dall'opera di Robert Walser, e infatti la partitura ha come epigrafe: "Io sono ormai un orecchio, un orecchio indicibilmente commosso" (Robert Walser). «Da sempre – scrive Manca – per me è automatica una associazione: Castiglioni non può non ricordarmi Robert Walser! Credo che la libera associazione sia dovuta alla presenza spiccatissima nei due personaggi di una dote grande e rara, quella della leggerezza. Si tratta, forse, di quella "inumana, imperturbabile superficialità", della quale parla Walter Benjamin, a proposito di Walser, una assenza di peso che nulla cela, ma che semplicemente ci offre le cose nella loro ridicola e spesso volte esilarante nudità o forse solo nella loro cruda e geometrica essenzialità formale. Certo è che

la mia libera associazione Castiglioni-Walser non può non passare per la comune passione per la montagna e per la passeggiata: questo mondo di vette, di paesaggi, di incontri casuali, di storie minime, amabili e inquietanti, di divagazioni, di levità ci riporta in quella grande e nobile tradizione letteraria del vagabondaggio *leggero, lieve*, della quale è impregnata tutta la letteratura letteristica tedesca. Ho voluto dedicare alla memoria di questo spirito leggero un pezzo nel quale il tempo risulti, a ondate, bloccato. Dico a ondate perché esiste, in questo lavoro, un percorso, un cammino; come nell'itinerario iniziatico dello *Jacob von Gunten*, romanzo dal qual ho tratto il titolo, esiste un progetto di *arroventamento*, di avvicinamento al punto nodale, ma in una quasi totale assenza di temporalità. Una contraddizione che si spiega con la mia perfetta aderenza, almeno programmatica, al walseriano (e castiglioniano) gusto per la forma, per l'esposizione e alla totale distrazione dai significati.»

Cantico notturno di Giulio Castagnoli utilizza tre brevi frammenti poetici di ambientazione naturalistica. Il primo testo è il famoso *Frammento 89* di Alcmene, in cui il poeta descrive il sonno notturno della natura. La descrizione della notte è fatta tutta di cose: non è che una enumerazione, con sempre lo stesso verbo, espresso o sottinteso, "dormono". Le voci entrano in successione, a una a una, in pianissimo dal grave all'acuto, dapprima i bassi poi i tenori, i contralti e i soprani. La fissità della melodia e i ribattuti della marimba accrescono la sensazione di immobilità, di mistero. Una breve increspatura all'entrata dei contralti porta poi a una sorta di richiamo pastorale che viene scambiato tra soprani e bassi. Il secondo frammento utilizza un bellissimo testo degli indiani nordamericani appartenenti alla tribù navajo. L'apertura è violenta, con il drammatico unisono dei tenori con "voce di tuono". Alle voci maschili rispondono contralti e soprani, impersonando "la voce che abbellisce il mondo". Nella seconda parte sono le voci femminili, contralti poi soprani, a condurre il gioco "con voce di grillo", ottenuta con l'effetto del ribattu-

to barocco. L'ultimo frammento, *Il capanno di bambù* di Wang Wei, ha carattere di libera improvvisazione a voce sola, con al più un discreto raddoppio o bordone di altre voci e il pulsare ritmico dei bongos. Solo nel finale il discorso si anima e si ispessisce quando il grande poeta del periodo T'ang saluta, con affascinato stupore, l'apparire della luna.

Alla miglior tradizione toccatistica appartiene il brano per organo *Castiglioni in memoriam* di Riccardo Nova. Nella prima parte del lavoro il gesto virtuosistico si dilata progressivamente a occupare lo spazio sonoro in un crescendo di velocità che, combinato a una complessa poliritmia, crea una serie di grandi pannelli armonici dall'aspetto assieme fisso e cangiante, come una superficie immobile ma iridescente che rivela sempre nuovi colori alla luce che la colpisce. La seconda parte è di carattere più rapsodico, come di libera improvvisazione, con arpeggi spezzati appoggiati a lunghi pedali che abbracciano tutta l'estensione dello strumento. Una figura accordale emerge a poco a poco dagli arabeschi fino a diventare una sorta di ostinato su cui il pezzo chiude.

Cristiano Ostinelli

[Luca Mosca è nato a Milano nel 1957. Ha studiato presso il Conservatorio della sua città diplomandosi in pianoforte con Eli Perrotta e Antonio Ballista, in clavicembalo con Marina Mauriello e in composizione con Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino.

Sue composizioni sono state eseguite in importanti manifestazioni e sedi musicali, quali: Biennale di Musica di Venezia, Festival Wien Modern, Festival di Varsavia, Festival di Lione, Festival di Avignone, Musica nel Nostro Tempo di Milano, stagione WDR di Colonia, stagioni RAI di Milano, Roma e Napoli, Auditorium Nacional de Madrid, Beaubourg di Parigi, Unione Musicale di Torino, Settimane musicali di Napoli, stagione del Teatro Massimo di Palermo ecc.

La sua opera in un atto *Il sogno di Titania* è stata rappresentata alla Piccola Scala di Milano.

Sue composizioni sono state registrate dalle più importanti radio europee e dalle case discografiche CGD ed Edipan.

Attualmente sta lavorando a un'opera tratta da *Il processo di Kafka*.

Vive e insegna a Venezia.]

[Gabriele Manca è nato a Sassari nel 1957; ha studiato pianoforte con Bruno Canino e composizione con Giacomo Manzoni presso il Conservatorio di Milano.

Ha partecipato a diverse rassegne di musica contemporanea, tra le quali: Musica nel Nostro Tempo, Festival Pontino, Spazio Musica, Ars Musica di Bruxelles, Holland Festival, Concerti da camera dei Concertgebouw, Ferienkurse di Darmstadt, Gesellschaft für neue Musik di Hannover, Nuovi Incontri Musicali di Milano, Biennale di Barcellona, Musica presente (Teatro alla Scala - RAI - RTSI), Percorsi di musica d'oggi (Teatro alla Scala).

Nel 1985 gli è stato assegnato il premio, per l'anno europeo della musica, *Neue Generation in Europa* organizzato dalla WDR di Colonia, Biennale di Venezia, Festival d'Automne di Parigi.]

[Giulio Castagnoli, nato a Roma nel 1958, compositore e musicologo.

Studi: diplomi con Brian Ferneyhough - Hochschule di Freiburg (1986), con Franco Donatoni - Accademia di Santa Cecilia di Roma (1987), con Gilberto Bosco - Conservatorio di Torino (1983); laurea con Giorgio Pestelli - Università di Torino (1984).

Attività: nel 1980 inizia la collaborazione con Sergio Liberovici nel campo della nuova didattica della musica. Dal 1982 collabora con il pittore Ugo Nespolo per realizzazioni di teatro musicale. Dal 1984 insegna composizione al Conservatorio di Torino. Dal 1986 collabora con la Rai per trasmissioni sulla nuova musica.

Nel 1987 incontra il compositore Giacinto Scelsi, sull'opera del quale cura pubblicazioni tradotte anche in Germania.

Nel 1990 inizia la collaborazione con Luciano Berio.

Ha scritto per importanti orchestre (RAI di Torino, Stanford Chamber Orchestra del Connecticut, Orchestra della Radio di Stato Rumena), ensembles (Elision di Melbourne, Nieuw Ensemble di Amsterdam, Divertimento Ensemble di Milano, Antidogma di Torino...) e solisti italiani e stranieri.

Ha ricevuto commissioni da parte di Radio France, Radio Suisse Romande, RAI-Radiotre, Biennale Musica di Venezia, Festival di Ginevra, e ha collaborato con l'Experimental Studio del Süd-West Funk e con il Groupe de Recherches Musicales dell'I.N.A.

Ha ricevuto numerosi premi internazionali, tra cui la menzione speciale al Prix Italia 1991 per l'opera radiofonica Al museo.

Dirige i "Quaderni di Musica Nuova" e cura trasmissioni per la RAI-Radiotre.

In Italia hanno scritto della sua musica, tra gli altri: Mila, Petazzi, Gallarati, Pestelli, Minardi, Restagno, Cappelletto.]

[Riccardo Nova, nato a Milano nel 1960, ha studiato flauto e contemporaneamente composizione con Giuliano Zosi e Giacomo Manzoni presso il Conservatorio G. Verdi di Milano. Si è poi perfezionato con Franco Donatoni frequentando la Civica Scuola di musica di Milano e l'Accademia Chigiana di Siena dove, nel 1989, ha ottenuto il diploma di merito.

Nel 1990 ha vinto la selezione per il concorso internazionale "Alea III" organizzato dalla University School of Music di Boston e il 1° premio nell'"Ensemblia" Prize a Moenchenglabach. Sempre nello stesso anno è stato inoltre segnalato al concorso "New Music Competition" di Miami e al concorso internazionale "C. Togni" di Brescia. Nel 1995 ha ottenuto dal "Comité de lecture" dell'IRCAM lo stage estivo, inoltre ha ricevuto commissioni dall'Ensemble L'Itinéraire, dal Festival Archipel di Ginevra e da altre formazioni da camera. La sua musica è stata programmata in importanti rassegne di concerti quali il Festival "Ars musica" a Bruxelles, i cicli di concerti che l'Ensemble L'Itinéraire organizza a Parigi presso il Centre Pompidou, la Fondazione Calouste Gulbenkian a Lisbona, il Tokyo New Music Festival ecc.

I suoi lavori sono stati eseguiti da alcuni fra i maggiori ensembles europei fra cui: Ensemble L'Itinéraire e Ensemble 2E2M (Parigi), Avanti Chamber Orchestra (Helsinki), Caput Ensemble (Reykjavik), Nederlands Blazers Ensemble (Amsterdam), Capricorn Ensemble (Londra), Alpha Centauri Ensemble (Sydney), Xenakis Ensemble (Middelburg), Ensemble Recherche (Friburgo), Ensemble Nuove Sincronie (Milano).

Alcune sue opere cameristiche sono state incise su CD dall'etichetta Stradivarius ed eseguite dal Caput Ensemble di Reykjavik. È di recente uscito un CD contenente la sua musica per percussioni, frutto dei suoi studi sulla poliritmia.]

Castiglioni

Oltre la sfera che più larga gira

Castiglioni

Canto

Oltre la sfera che più larga gira
Passa 'l sospiro ch'esce del mio core:
Intelligenza nova, che l'Amore
Piangendo mette in lui, pur su lo tira.

(Dante Alighieri, *Vita nova*, 41)

Memorare, piissima Virgo Maria, a saeculo non esse auditum quemquam ad tua currentem praesidia, tua implorantem auxilia, tua petentem suffragia esse derelictum. Ego, tali animatus confidentia, ad te, Virgo virginum Mater, curro; ad te venio, coram te gemens peccator assisto. Noli, Mater Verbi, verba mea despiciere, sed audi propitia et exaudi. Amen.

(san Bernardo di Chiaravalle)

Giulio Castagnoli
Cantico notturno
per Niccolò Castiglioni

L'insieme di voci e percussioni evoca mondi arcaici, quasi rituali: rimanda alle origini stesse del far musica, ad atmosfere che riportano molto indietro e nel profondo, verso una zona quasi aurorale dell'ascolto.

I testi scelti per Cantico sono tre antichi notturni di varia provenienza: tutti appartengono a una poesia che nasce insieme al canto.

Il lavoro si apre con il celeberrimo frammento 89 di Alcmene, agli albori della lirica corale d'Occidente:

Dormono le cime dei monti, e le gole,
le balze e le forre;
la selva e gli animali che nutre la terra nera:
le fiere dei monti e la stirpe delle api,
e i pesci nella profondità del mare purpureo.
Dormono le stirpi degli uccelli, dalle ali distese.

Segue un canto in due strofe degli indiani navajo (di famiglia linguistica athabaska) raccolto da Washington Matthews nel "5th Annual Report of the Bureau of American Ethnology" del 1884, e appartenente al ciclo dei Canti notturni:

La voce che abbellisce il mondo,
la voce superna
la voce del tuono

entro nubi oscure
sempre si sente risuonare;
la voce che abbellisce il mondo.

La voce che abbellisce il mondo,
la voce del profondo
voce di grilli
fra le piante
sempre più si sente risuonare;
la voce che abbellisce il mondo.

In chiusura una quartina cinese d'epoca T'ang, Il capanno di bambù di Wang Wei:

Solo, seduto fra i bambù,
suono la cetra e fischietto,
nella foresta dimenticata dagli uomini.
La luna s'avvicina: il chiarore!

Tutti i testi sono cantati in lingua originale. Nel passaggio fra il secondo e l'ultimo brano il coro, dividendosi in tre gruppi, suona piccoli oggetti (sonagli di metallo e di semi, catenelle di conchiglia, vetro, metallo e legno) subito rielaborati dai mezzi elettronici, analogamente a quanto accade per le percussioni, anch'esse di varia natura e provenienza culturale (marimba, gong cinesi e tamburi a una pelle, timpani, bongos).

Hymne

(Parodia in chiave natalizia
della sequenza *Stabat Mater*
attribuita a Jacopone da Todi)

Stabat Mater speciosa,
Juxta foenum gaudiosa,
Dum jacebat parvulus.
 Cujus animam gaudentem,
 Laetabundam et ferventem,
 Pertransibit jubilus.
O quam laeta et beata
Fuit illa immaculata
Mater Unigeniti.
 Quae gaudebat et videbat,
 Exsultabat, cum videbat
 Nati partum inclyti.
Quis est, qui non gauderet,
Christi Matrem si videret
In tanto solatio?
 Quis non posset colaetari,
 Christi Matrem contemplari
 Ludentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
Vidit Christum cum jumentis
Et algori subditum.
 Vidit suum dulcem Natum
 Vagientem, adoratum,
 Vili diversorio.
Nato Christo in praesepe
Coeli cives canut laete
Cum immenso gaudio.
 Stabat senex cum puella
 Non cum verbo nec loquela
 Stupescentes cordibus.
Eja Mater, fons amoris,
Me sentire vim ardoris
Fac, un tecum sentiam.
 Fac, ut ardeat cor meum
 In amando Christum Deum
 Ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
Prone nostro ducas plagas
Cordi fixas valide.
 Tui Nati coelo lapsi,
 Tam dignati foeno nasci,
 Poenas mecum divide.
Fac me tecum congaudere
Jesulino cohaerere
Donec ego vixero.
 In me sistat ardor tui
 Puerino fac me frui
 Dum sum in exilio.
Hunc ardorem fac communem,
Ne facias me immunem,
Ab hoc desiderio.
 Virgo, virginum praeclara,
 Mihi jam non sis amara,
 Fac me parvum sapere.
Fac, ut portem pulchrum Fortem,
Qui nascendo vicit mortem,
Volens vitam tradere.
 Fac me tecum satiari,
 Nato tuo inebriari,
 Stans inter tripudia.
Inflammatum et accensus
Obstupescit omnis sensus
Tali de commercio.
 Fac me Nato custodiri,
 Verbo Dei praemuniri,
 Conservari gratia.
Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Tui Nati visio.
 Amen.

Sono nato a Milano nel 1932. Mi sono diplomato in pianoforte nel 1952, come privatista, e in composizione nel 1953, dopo aver studiato come interno al Conservatorio di Milano.

Detto questo, è necessario che precisi qualche cosa circa il mio studio del pianoforte. Ho cominciato a metter le mani su questo strumento a 7 anni. La mia prima professoressa di pianoforte è morta nel 1989 all'età di 99 anni. Era viennese, sposata ad un dalmata di nome italiano: Zovetti. Si ricordava benissimo di aver visto e ascoltato dirigere Gustav Mahler. Suo marito era un eccellente pittore, tipico ancora delle estreme propaggini dell'età di Gustav Klimt. Suoi quadri sono esposti anche a Londra. Aveva inventato una tecnica speciale per dipingere: mi sembra che immergesse il foglio nell'acqua e ivi vi lasciava scorrere i colori. Il suo gusto era tipicamente viennese. Nei suoi dipinti prediligeva spesso soggetti simbolici o addirittura mistici. Sua moglie, la mia maestra, era un'eccellente musicista, che tuttavia le preoccupazioni della vita quotidiana non avevano lasciato perfezionarsi.

Più tardi, durante la guerra, l'insegnamento del pianoforte proseguì, sino al diploma, con le sorelle Gemma e Lidia Kirpitscheff Zambelli, molto conosciute a Milano come didatte. Erano russe, fuggite dalla Russia al tempo di Stalin, perché figlie di un italiano, e Stalin aveva proibito a tutti gli stranieri di dimorare nell'Unione Sovietica.

Lo studio della composizione fu tutt'altro. Mi sono diplomato nel 1953 sotto la guida del simpatico Franco Margola, ma prima avevo ricevuto lezioni da Ghedini. Allora il Conservatorio era assai diverso da oggi: l'aria era assai più sana e meno disordinata. Di quegli anni di studio conservo un ottimo ricordo, tant'è vero che un mio insegnante di allora, Luciano Tomelleri, è diventato più tardi il mio migliore amico. Non passa una sola giornata che non ci telefoniamo. Ciò che ci unisce è un grande amore per l'ordine (qualità che considero fondamentale per l'arte della musica), per l'arte (soprattutto pittorica) antica, per la natura, per la montagna, per l'Alto Adige. Devo a lui la conoscenza di un meraviglioso posto dell'Alto Adige, il villaggio di Tires, ai piedi del

Catinaccio, non ancora manomesso dalla corruzione turistica.

Come si vede i miei titoli di studio sono solamente musicali. Molti tuttavia (non so se abbiano ragione) mi considerano una persona colta. Probabilmente devo molto della mia cultura a mio padre, morto nel 1968; lui era coltissimo davvero, sapeva ottimamente persino il russo; appassionato di filosofia, era seguace del filosofo francese Alain, l'amico fedele di Paul Valéry. Forse è dovuto a questo se ad un certo momento ho preso una specie di "cotta filosofica". Negli anni intorno al 1958 non facevo altro che leggere di filosofia. Soprattutto mi avvincevano i libri di storia di Eugenio Garin, il noto studioso di Firenze. I suoi studi sul platonismo medievale, che io alternavo ad altri volumi di Gilson o di Leclercque (*L'amour des lettres et le désir de Dieu* soprattutto), mi affascinavano. Questo grande amore per il Medioevo filosofico lo conservo tuttora, e anni fa, quando percorrevo in lungo e in largo la Valle di Tires con ogni sorta di passeggiate, mi pareva che dal fondo del torrente, che sussurrava musicalmente, meraviglioso nel silenzio dei boschi e dei gioghi montani, cantasse e salisse dal fondovalle (come una esalazione o una nebbia arcana) la voce dei grandi mistici del Medioevo: sant'Anselmo, san Bonaventura, Enrico Suso, san Bernardo ecc.

Questa attrazione per i mistici non è più venuta meno e una delle mie ultime composizioni, *Cantus planus*, eseguita la scorsa estate a Ginevra, si basa su testi tratti dal *Cherubinischer Wandersmann* del secentesco Angelus Silesius, che prosegue in piena epoca barocca il filone della mistica renana che faceva capo a Tauler.

Come compositore devo risalire ancora agli anni del Conservatorio per farmi il ritratto: allora ero intimamente legato a Paolo Castaldi, spirito bizzarro ma intelligente ed acuto. Ci accomunava una imperterrita fede stravinskyana; di questa fede è espressione quella che considero la mia op. 1 cioè il *Concertino per la Notte di Natale*, composto nel 1952.

Più tardi ci fu un crescente interesse per la dodecafonia e anche per l'*engagement* politico (alla

Nono) del fare musicale: nacque così una *Sinfonia n. 1*, che recava come motto alcuni versi di Bertolt Brecht e che terminava con un'aria intonata dal soprano su una poesia di Friedrich Nietzsche. È una composizione molto tumultuosa, che potrebbe far pensare a Zemlinsky.

Più tardi il mio stile si interiorizzò e nacquero così gli *Impromptus 1-4* per orchestra (composti nell'inverno 1957-58). Allora frequentavo molto Luciano Berio (era il tempo del massimo fervore attorno allo studio di Fonologia). La sua influenza su di me fu notevole: abbandono dell'*engagement* politico, spostamento dell'interesse musicale su posizioni decisamente post-weberniane, come Avanguardia. Frutto di questa svolta fu un mio saggio giovanile: il volumetto, edito dalla Ricordi, intitolato *Il linguaggio musicale dal Rinascimento ad oggi*. Questo volume risente delle mie letture filosofiche di quel tempo e molto spesso l'impianto filosofico del discorso è assai maldestro, tutto preso da smanie di sistemazioni gnoseologiche che sospingono lo studio addirittura a livello metafisico e che tradiscono sovente mancanza di buon senso. Tuttavia positivo è, in questo volumetto, l'assunto di scrivere una storia del linguaggio musicale (anche se – ripeto – questo assunto è risolto solo in parte). Così al residuo romanticismo della poetica dell'*engagement* subentrava un più lucido attendere all'obiettività artigianale del linguaggio nelle sue articolazioni tecniche.

Darmstadt era allora al culmine del suo splendore: il 1958 è stato l'anno di John Cage (per la prima volta a Darmstadt). Io ottenni un notevole successo con una minuscola pagina pianistica, *Inizio di movimento*, che suonai io stesso all'interno del seminario tenuto da Luigi Nono e da Bruno Maderna. L'anno successivo presentai *Cangianti* e Nono pronunziò la celebre conferenza che lo portò su posizioni furiosamente polemiche negli anni successivi. Ecco cosa ne penso: certamente il modo con cui Luigi Nono aveva impostato la sua polemica era inutilmente violento, e questo finiva per dargli la zappa sui piedi. Ciò non toglie che egli avesse le sue ragioni, perché è indubbio che l'Avanguardia, all'epoca

della "guerra fredda" e nel neocapitalismo, rischiava, dietro l'ambizione personale dei suoi belligeranti, di inaridirsi sul piano di un accademismo puerile o di un edonismo consumistico, sintomatico di una, ahimè quasi incredibile, dose di stupidità.

Composi nel 1959 *Après-lude* per grande orchestra che ebbe notevole successo a Colonia nel 1960. Qui riaffiora il mondo tardoromantico del primo Webern (l'Avanguardia del primo ante-guerra, insomma). Ma, successivamente, sentii il bisogno di comporre qualcosa di tendenza opposta: non più il monologo sul subconscio di un espressionismo viennese latente, ma il chiaro nitore di *Rondels*, con i suoi colori intenzionalmente rinfrescanti e per così dire mattutini.

Tra le composizioni di quest'epoca a cui tengo di più devo citare *Gyro*, su testo biblico (Libro dei Proverbi), per coro a 32 voci e 9 strumenti (scritto su commissione di Radio Stoccolma). A questa composizione sono particolarmente affezionato perché costituisce la mia prima importante musica di carattere religioso. Il testo di carattere sapienziale mi faceva risalire alle fonti dei miei amori filosofici, particolarmente al sapienzialismo di san Bonaventura da Bagnoregio.

Dal 1966 al 1970 fui negli Stati Uniti. Insegnai in tre università di piccole località. Il clima universitario americano mi affascino profondamente e mi commosse il tono assai amichevole degli americani nei miei riguardi. Da allora in poi ho sempre sentito per gli americani una sincera simpatia: parlo qui degli americani degli ambienti artistici e universitari.

Ritornato in Italia, scrissi *Inverno in-ver* e *Le favole di Esopo* che il mio amico Luciano Tomelleri considera i miei capolavori. Nel frattempo il tono arrivistico dell'Avanguardia degli anni Sessanta si era alquanto calmato. Ciò permetteva di lavorare con meno fanatismo e con più ordine.

Tra le composizioni recenti alle quali tengo di più ricordo il concerto per oboe e orchestra intitolato (griegghianamente) *Morceaux lyriques*, il *Geistliches Lied* del 1983, il *Mottetto* per soprano e orchestra del 1987, *Hymne* per coro e 12 voci (dell'inverno 1988-89), oltre al già citato *Cantus*

planus, lavori tutti, ad eccezione del concerto per oboe, di ispirazione religiosa.

Geistliches Lied è, dicevo, del 1983. L'anno precedente fu presentato al Festival di Venezia un mio lungo lavoro per solo, coro e orchestra intitolato *Sacro Concerto*. Il fatto è questo: era l'anno del centenario stravinskyano. A me dava enormemente fastidio il tono sfrontatamente arrivistico dell'Avanguardia con la sua conformistica idolatria stravinskyana. Per una forma di silenziosa protesta contro tutto ciò, decisi di rendere omaggio a Stravinsky con la lingua del suo più autorevole avversario, Arnold Schönberg (che l'Avanguardia aveva disprezzato con tracotante frettosità). Questo è il motivo per cui il *Sacro Concerto* si basa sul testo di un Salmo in lingua ebraica. Io sentivo il bisogno di cantare in

ebraico perché l'ebraico era la lingua non di Stravinsky ma di Arnold Schönberg.

L'anno successivo (1983) era il centenario weberniano. Allora mi tolsi la maschera e cantai una poesiola che avevo trovato su una cartolina illustrata raffigurante la statua della Madonna del Santuario di Trens (sotto Vipiteno), con uno slancio e un entusiasmo interamente libero; dovevo mettere di fronte a me stesso una cosa: contrariamente alle opinioni espresse da Pierre Boulez e da Henri Pousseur, doveva essere chiaro che il Webern vero non aveva niente a che fare con Stravinsky.

da *Linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni*
a cura di Renzo Cresti, Milano, 1991,
Guido Miana Editore



Niccolò Castiglioni.



Camerata Polifonica di Milano.

Ruben Jais

Nato a Milano nel 1964, ha cominciato in giovane età lo studio del pianoforte, sotto la guida di Massimo Ravazzin, continuando, in seguito, con Carlo Pestalozza. Contemporaneamente agli studi universitari, ha intrapreso lo studio della composizione, sotto la guida di Mauro Bonifacio, e ha frequentato il corso superiore di composizione nella classe di Azio Corghi, diplomandosi con Alessandro Solbiati presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, dove ha pure conseguito, con il massimo dei voti, il diploma di musica corale e direzione di coro, sotto la guida di Domenico Zingaro, e inoltre, sempre con il massimo dei voti, il diploma di composizione polifonica vocale. Biennale di Venezia, OSER, Teatro Comunale di Bologna, Milano Musica, Novurgia, sono alcune delle istituzioni alle cui stagioni è stato invitato a collaborare come direttore di coro, partecipando alla produzione di opere di musica contemporanea e dirigendo concerti per coro a cappella. Direttore stabile di cinque formazioni corali professionistiche e non, dedite a differenti repertori, ha inoltre collaborato, nell'esecuzione del repertorio rinascimentale e barocco, con organisti quali Ferdinando Tagliavini e Paolo Crivellaro. Come direttore d'orchestra ha eseguito musica sacra per soli, coro ed orchestra. Ha collaborato con l'orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano dirigendola nel Concerto per batteria ed orchestra di Darius Milhaud.

Camerata Polifonica di Milano

È sorta nel 1982, sotto la guida di Ottavio Beretta, dedicandosi prevalentemente al repertorio sacro e profano del Rinascimento e ricercando inediti da proporre al pubblico odierno, tra cui brani di G. Gastoldi, madrigali di F. Corteccia e la Missa dominicalis di G. Contino. Dal 1991, sotto la nuova direzione, la Camerata ha ampliato il suo repertorio dedicandosi anche all'esecuzione di musica del Novecento e di autori contemporanei. Ha quindi partecipato a prime esecuzioni assolute di opere quali Riturgia di Davide Anzagli, Unreported inbound Palermo di Alessandro Melchiorre (interpretata nell'ambito del programma musicale della Biennale di Venezia 1995 e a Bologna nell'anniversario della strage nel 1996) e brani per coro a cappella di Irlando Danieli e Fulvio Delli Pizzi. Nell'ambito della musica rinascimentale e barocca ha partecipato a numerose manifestazioni in Italia e all'estero, collaborando anche con gruppi strumentali nell'esecuzione di musica sacra per soli, coro e orchestra. Si è inoltre dedicata al repertorio rinascimentale per coro e organo, collaborando in alternatim con organisti quali Ferdinando Tagliavini e Paolo Crivellaro.

Omar Zoboli

Nato a Modena, ha studiato con Sergio Possidoni e Heinz Holliger. Ha inoltre frequentato la Facoltà di Filosofia all'Università di Bologna.

Nel 1978, dopo il "Solistendiplom" è risultato vincitore della "Rassegna Giovani Interpreti" della RAI a Torino e del I premio al Concorso Internazionale di Ancona.

È stato primo oboe delle orchestre della Radio Svizzera Italiana, della Rai di Napoli, e dell'Orchestra Sinfonica di San Gallo.

Ha partecipato inoltre a numerose registrazioni e concerti del "Concertus Musicus Wien" sotto la

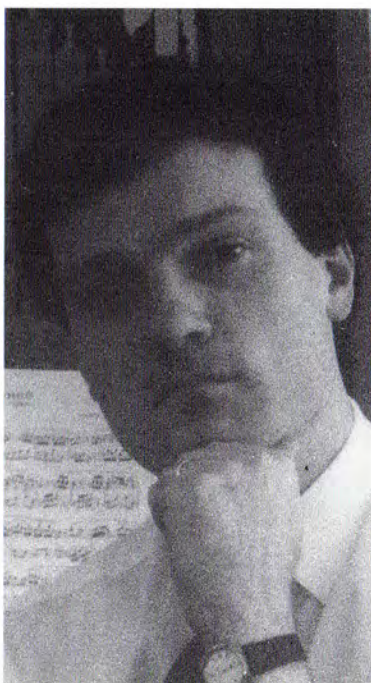
direzione di Nikolaus Harnoncourt.

Ha insegnato dal 1978 al 1988 al Conservatorio di Torino ed è attualmente professore alla Accademia di Musica di Basilea.

È stato invitato a tenere corsi di perfezionamento in rinomate scuole quali la Royal Academy e il Royal College of Music di Londra, i Conservatori di Barcellona, Tolosa e Rotterdam, e tiene ogni anno un corso estivo a Varenna. Ha suonato nei festival più importanti d'Europa e Giappone, è stato invitato di recente anche in Stati Uniti e Sud America.



Omar Zoboli.



Adriano Dallapé.



Carlo Feige.

Nasce a Trento nel 1961. Cantore ne "I Minipolifonici" di Nicola Conci, da lui riceve la prima formazione musicale. Prosegue gli studi e si diploma con Giancarlo Parodi in Organo e Composizione Organistica, con il massimo dei voti e la lode. Approfondisce poi l'opera organistica della scuola tedesca con Michael Radulescu e Brett Leighton, e quella della scuola italiana con Christopher Stemberge.

Finalista in concorsi nazionali e internazionali, ottiene riconoscimenti di critica e pubblico; è ospite di prestigiose sedi concertistiche e importanti Festival in Italia e all'estero (Berlino, Buenos Aires, Milano, Montevideo, Merano).

Significative le sue interpretazioni dell'opera di Messiaen, del quale incide La Nativité du Seigneur, e di autori del nostro tempo (edizioni Sincronie e Fonit Cetra). È in preparazione l'incisione Les Corps Glorieux. La sua discografia comprende inoltre incisioni con il Gruppo vocale Vox Hesperia dell'Accademia Filarmonica di Bologna diretto da Romano Vettori con musiche di Gabrieli, Frescobaldi, Viadana, Monteverdi, De Kerle (edizioni Fonè e Bongiovanni). Collabora con solisti, gruppi vocali e strumentali impegnati nel repertorio barocco. È tra i fondatori dell'Associazione Organistica Trentina "Renato Lunelli" che promuove studi e ricerche sul patrimonio organario, convegni, concerti e festival.

Insegna al Conservatorio di Musica di Como ed è organista titolare presso il Santuario della Madonna delle Laste di Trento dove organizza le rassegne "Vespri d'Organo" e i "Concerti Spirituali".

Nato a Milano da famiglia di artisti d'origine berlinese, studia con Michelangelo Abbado e con Paolo Borciani nella sua città e con Corrado Romano presso il Conservatorio di Ginevra, dal quale esce nel 1986 con il primo premio di virtuosismo.

Segue corsi di perfezionamento tenuti da Henryk Szeryng a Ginevra e da Salvatore Accardo e Bruno Giuranna a Cremona per la fondazione "Walter Stauffer".

Già vincitore in tenera età di concorsi nazionali, ottiene diciannovenne la borsa di studio europea dell'università statunitense del Michigan.

Invitato a tenere concerti solistici a Parigi, Salisburgo, Stoccarda sullo Stradivari "Cremonese - Ex Joachim" 1715, rappresenta la città di Cremona alla premiazione delle celebrazioni stradivariane 1987. Fondatore del Quartetto Stauffer, dell'Edison Trio, del Duo Feige-

Redaelli, appare sulle scene delle maggiori associazioni musicali italiane quali: Serate Musicali di Milano, Teatro alla Scala, Musica nel nostro tempo, Milano Musica, IUC Roma, Accademia di Santa Cecilia, Settimane Internazionali di Napoli, Festival Internazionale di Cremona, Autunno Musicale di Como, Amici della Musica di Firenze, Amici della Musica di Perugia, Unione Musicale di Torino, Filarmonica di Trento, Teatro della Spezia, Musica Insieme di Bologna, Festival Pontino, Festival delle Nazioni di Città di Castello.

Si presenta inoltre in Austria, Germania, Olanda, Francia, Polonia, Spagna ed effettua tournées negli Stati Uniti, Medio Oriente, Cina e Giappone. Registra per le etichette Ricordi, Arkadia, Agora, AS, Fonit Cetra. Carlo Feige insegna alla Civica Scuola di Musica di Milano.

Maurizio Longoni

Dopo il diploma ha frequentato i corsi di perfezionamento all'Accademia Chigiana di Siena con Garbarino.

Ha collaborato con le maggiori orchestre di Milano (Scala, RAI), ma fin dall'inizio la sua attività si è indirizzata prevalentemente alla musica da camera, con particolare attenzione per la musica contemporanea.

Ha all'attivo numerose prime esecuzioni per clarinetto solo e per gruppi da camera. Fa parte del Quintetto Arnold, in attività da oltre 15 anni, e collabora attivamente con il Divertimento Ensemble e l'Otetto Classico Italiano.

Insegna clarinetto presso la Scuola Civica di Milano.



Maurizio Longoni.

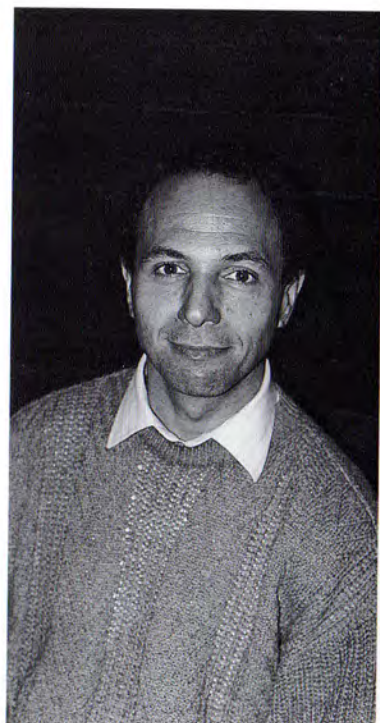
Simone Toni

Nato a Milano, si è diplomato in oboe presso il Conservatorio G. Verdi della sua città e si è perfezionato con P. Borgonovo. Non ancora diplomato, vince le selezioni internazionali dell'Orchestra des Jeunes de la Méditerranée, il Premio Inner Wheel ed entra a far parte dell'Orchestra Giovanile Italiana. Terminati gli studi, collabora inizialmente in qualità di primo oboe con la RAI e i Pomeriggi Musicali di Milano e in seguito con l'Orchestra di Santa Cecilia di Roma, l'O.R.T., i Solisti Veneti, i Virtuosi di Mosca, il Quartettone. Nel 1991 diventa primo oboe presso l'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, dove resta sino al



Simone Toni.

1993, anno in cui si trasferisce ad Amsterdam per approfondire lo studio della prassi esecutiva barocca su strumenti d'epoca e si diploma due anni dopo presso il Conservatorio Sweelinck sotto la guida di H. De Vries. Interessato alla musica contemporanea, collabora stabilmente con gruppi di fama internazionale come il Divertimento Ensemble, l'Alternance di Parigi, l'Ensemble Contemporaneo Italiano. Ha effettuato numerosi concerti da solista sia in Italia che all'estero riscuotendo successo anche da parte della critica: il Times di Londra lo ha definito "un eccellente oboe solista".



Maurizio Ben Omar.

Si è diplomato col massimo dei voti e la lode interessandosi contemporaneamente allo studio del pianoforte e della composizione. È stato timpanista e percussionista delle più importanti orchestre italiane, ha svolto intensa attività solistica e cameristica collaborando con i più prestigiosi ensembles e solisti (Nuova Consonanza, P.Y. Artaud, Quartetto Arditti, Ensemble InterContemporain ecc.) ed esibendosi nei cinque continenti. Gli sono state dedicate composizioni da: Bussotti, Corghi, Donatoni, Einaudi, Gorli, Melchiorre, Mosca, Sciarrino, Solbiati, Taglietti ecc. e ha collaborato con Giacinto Scelsi. È titolare della cattedra di percussioni al Conservatorio di Milano, dove ha formato allievi che hanno vinto concorsi nazionali e internazionali ed è responsabile della classe di strumenti a percussione della Scuola di alto perfezionamento di Saluzzo. Ha inciso come solista per Ricordi, BMG Ariola e Salabert. Nel 1984 ha fondato il gruppo di percussioni Naqqara.

È un'associazione di musicisti costituitasi intorno all'interesse comune dei suoi promotori per l'applicazione delle tecnologie informatiche non solo alla composizione, ma anche all'esecuzione e alla sperimentazione musicale. Attorno ai fondatori lavorano anche strumentisti e compositori esterni per la realizzazione di progetti di ricerca musicale; inoltre vi collaborano ricercatori per la creazione di nuovi programmi informatici. Gli obiettivi di MM&T sono articolati in vari momenti tra loro collegati, a partire dalla creazione di un laboratorio di ricerca musicale che si avvalga di apparecchiature elettroniche e ne approfondisca l'uso anche con lo studio di nuove applicazioni, fino alla produzione di opere originali e alla ripresa di opere storiche. È inoltre presente all'interno del dibattito interdisciplinare sui problemi relativi alla musica e alla tecnologia e infine offre un supporto a coloro che vogliono avvicinarsi o comunque utilizzare nuove apparecchiature o programmi per la composizione e l'esecuzione. Dal 1990 MM&T ha realizzato una serie di concerti, spettacoli e sonorizzazioni in Italia e all'estero, collaborando con importanti enti artistici e culturali. Inoltre ha presentato lavori di carattere teorico e sperimentale in occasione di incontri e convegni nazionali e internazionali. Di primo piano il lavoro di ricerca sul repertorio "elettronico", in modo particolare su Stockhausen. Del compositore tedesco sono state riprodotte opere quali: Mantra, Solo, Mikrophonie I e attualmente sono in fase di studio e preparazione Mixture e Mikrophonie II. MM&T collabora con istituzioni musicali e festival quali il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Comunale di Bologna, l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, il

Conservatorio di Novara, l'Autunno Musicale di Como, Musica Presente, l'Associazione Musica Insieme di Cremona, Nuove Forme Sonore, l'Università di Padova, Milano Musica, Atelier du Rhin, Teatro di Strasburgo, ECM Records, Arte Sella. Parallelemente alla ricerca sul repertorio MM&T ha sviluppato una attività legata alle applicazioni tecnologiche nell'ambito della riproduzione del suono dal vivo, realizzando installazioni sonore per opere tradizionali, balletti e concerti sinfonici in collaborazione con il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Regio di Torino e il Teatro Comunale di Bologna. Svolge attività di programmazione anche per amministrazioni comunali, regionali e provinciali.



Riccardo Chailly.

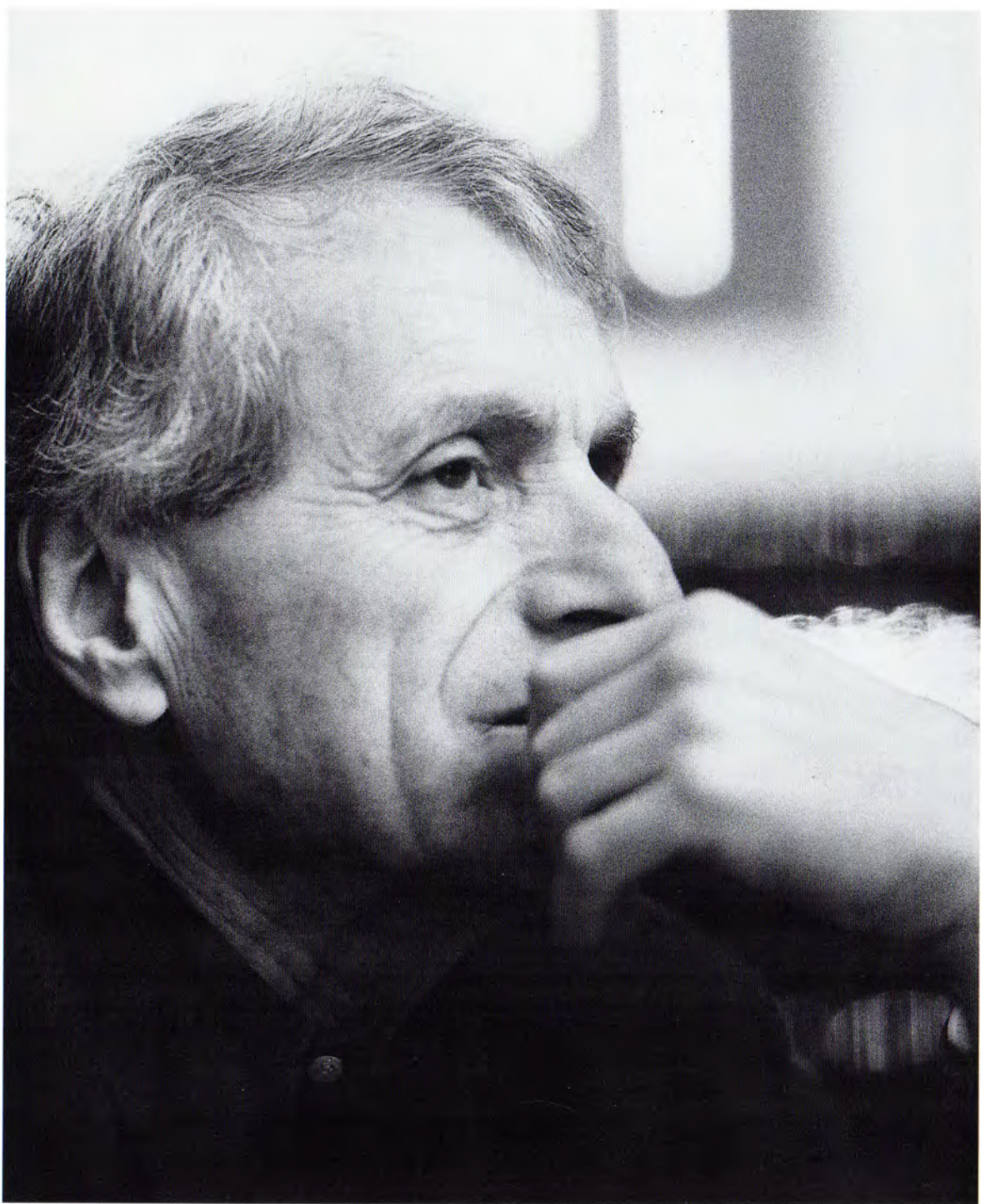
Teatro alla Scala

venerdì, 24 ottobre 1997, ore 21

Filarmonica della Scala
Riccardo Chailly, direttore

In collaborazione con
 Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"
 (per *Amériques* di Varèse)

Iannis Xenakis (1922) <i>Empreintes</i> (1975) per orchestra	10'
Claude Debussy (1862-1918) <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> (1894)	10'
Pierre Boulez (1925) <i>Notations (I/IV)</i> (1945-78) per orchestra <i>I. Modéré - Fantasque</i> <i>IV. Rythmique</i> <i>III. Très modéré</i> <i>II. Très vif. Strident</i>	11'
Edgard Varèse (1833-1963) <i>Amériques</i> (1ª versione) (1918-22) Prima esecuzione in Italia	25'



Iannis Xenakis.

In anni ormai lontani Xenakis aveva parlato della propria esigenza di fare uscire la musica “dalle serre atrofizzanti della tradizione e ricollocarla nella natura”, e questa tensione a cancellare la memoria storica ripensando il rapporto con la materia sonora è un aspetto della posizione di estraneità, di originale isolamento che la poetica di Xenakis ha assunto nel contesto musicale di oggi (anche se si possono notare legami con l’eredità, in primo luogo, di Varèse e con la sua concezione della materia sonora). In questa prospettiva il rapporto di Xenakis con il pensiero matematico e scientifico, stimolo creativo e punto di riferimento fondamentale per la costruzione di molte opere, non deve far pensare semplicemente a una tendenza all’astrazione speculativa. Infatti questo aspetto della tensione intellettuale che caratterizza l’esperienza creativa del compositore greco è inseparabile dalla vocazione a una violenza espressiva che scatena energie primigenie, telluriche, quasi creando un mondo sonoro “arcaico” di immediata, primitivistica suggestione. Nella fase più recente della attività di Xenakis, che ha visto intensificarsi notevolmente la sua produzione, non sono venute meno le premesse essenziali della sua poetica, ma si è attenuata o cancellata la tensione tra l’astrazione scientifico-costruttivistica della progettazione e la furiosa teatralità del gesto sonoro, la violenza dello scatenamento della materia. Il suo linguaggio sembra mirare a una più evidente, più immediata plasticità.

Nel caso di *Empreintes* (1975), che si colloca nei primi anni di questa stagione particolarmente intensa e fertile per Xenakis, tale immediatezza e plasticità si uniscono alla chiarezza del disegno formale. All’inizio il nutrito gruppo degli ottoni (4 corni, 4 trombe, 4 tromboni, tuba) lavora su una singola nota, un *sol*, con diverse sfumature dinamiche (dallo sforzato al pianissimo) e con battimenti microtonali. Questo indugio, questo scavo su una singola nota assume un valore diverso da quello che poteva assumere in Scelsi (o, qualche anno dopo, nel Nono dell’ultimo decennio): il *sol* viene ripetuto con marcata scansione ritmica dagli ottoni e tenuto dagli archi, finché

questi ultimi iniziano movimenti di “glissando” che diventano sempre più evidenti, mentre le scansioni del *sol* agli ottoni a tratti si interrompono e infine cessano: anche gli ottoni, quasi a metà del pezzo, passano al glissando e nella sezione centrale archi e ottoni creano grandi ondate sonore, che sembrano cancellare le “impronte” lasciate nella prima parte dalla scansione ritmica degli ottoni. Dopo una svolta e dopo un breve episodio di particolare densità e complessità, nell’ultima parte del pezzo, gli archi tacciono, riappaiono scansioni ritmiche (in precedenza del tutto cancellate), legni e ottoni si rispondono in un gioco frammentato.

Ha scritto Xenakis: «All’inizio un lungo unisono degli ottoni e degli archi, coperto di impronte come quelle che il piede lascia sulla sabbia bagnata dall’onda. Filamenti di archi (glissandi) sfuggono a questo unisono e invadono lo spazio, poi nascono forme che si urtano e fanno giravolte per scomparire infine in una granulosità dei legni e degli ottoni».

Empreintes, composto nel 1975, è stato eseguito per la prima volta al Festival di La Rochelle il 29 giugno 1975 dall’Orchestra della Radio Olandese diretta da Michel Tabachnik.

Il *Prélude à l’après-midi d’un faune*, primo capolavoro orchestrale di Debussy, iniziato nel 1892 (ma fin dal 1891 esisteva un progetto di musiche di scena per una rappresentazione teatrale del testo mallarmeano), finito nel settembre 1894, ed eseguito per la prima volta a Parigi il 22 dicembre 1894 sotto la direzione di Gustave Doret, fa riferimento a una poesia che nell’opera di Mallarmé ha un posto particolare, per la complessa vicenda che condusse alla stesura definitiva e alla lussuosa pubblicazione nel 1876, stampata in non più di duecento copie dall’editore Derenne con illustrazioni di Manet. Debussy non poteva conoscere il percorso che dal *Monologue d’un faune* (1865), destinato al teatro, aveva condotto all’*Improvisation d’un faune* (1875) e alla terza stesura, in cui l’esilissimo “argomento” si carica di significati e implicazioni di particolare densità e complessità. In un assoluto po-



Claude Debussy.

meriggio estivo un fauno si interroga sull'incontro con due ninfe che ha tentato di possedere, e che sono fuggite: volteggia lieve nell'aria il loro incarnato e il fauno dubita della loro reale esistenza, si chiede se erano un sogno, un'illusione dei sensi. Sempre più compiutamente nel passaggio dalla prima versione alla terza e definitiva le riflessioni del fauno trascendono il tenue spunto narrativo: emerge il tema della trasfigurazione della realtà nel canto, del potere della creazione artistica, e l'egloga diviene «il poema della poesia come progressiva coscienza del Soggetto nei riguardi del linguaggio e del suo rapporto con la realtà» (S. Agosti).

Non è pensabile una trasposizione musicale della densità concettuale delle immagini verbali di Mallarmé. Debussy per primo sapeva di non poter andare oltre «l'impressione d'insieme della poesia, perché a seguirla più da vicino la musica si sfiaterebbe come un cavallo da tiro che corresse al Grand Prix con un purosangue», come scrisse a H. Gautier-Villars il 10 ottobre 1896. Ma il linguaggio poetico dell'egloga conquista nella terza stesura una decantazione delle immagini, un luminoso alleggerimento, la tendenza a contorni sempre più sfumati. Osserva Luigi De Nardis: «Mallarmé si è riproposto dinanzi paesaggio, personaggi e clima pomeridiano,... e li ha visti con gli occhi stessi del fauno, appesantiti dalla pigra sensualità estiva, socchiusi, così che le immagini reali e i contorni naturali gli sono apparsi come forme indecise ed evanescenti, scintillii di luce intervallati da macchie d'ombra». Simili suggestioni, simili atmosfere poteva cogliere la musica di Debussy, di cui Mallarmé ebbe a dire che prolungava l'emozione della sua poesia. Le conseguenze dell'attenzione al grande testo mallarmeano vanno cercate non sul piano di precise *correspondances*, ma assai più liberamente nella concezione della forma e del tempo musicale, nella sua elusiva fluidità, nel "respiro nuovo" che, come scrisse Boulez, il flauto del fauno introduce nell'arte musicale.

La celebre partitura è stata analizzata in modi assai diversi, secondo prospettive che possono essere integrate a mostrare quanto di nuovo e di

libero c'è in questa composizione. Debussy crea una fluida continuità senza cesure nette e maschera i punti di sutura in una costruzione di carattere elusivo, non più interpretabile secondo schemi tramandati, eppure ad essi in qualche misura riferibile. Fa parte della specifica suggestione del *Prélude* (e del suo collocarsi in una posizione liminare) il coesistere, fondersi, intrecciarsi di reminiscenze (per lo più allusive, e non sempre nitidamente afferrabili) e del profilarsi di un pensiero musicale nuovo. Il cangiare del colore, il succedersi delle intuizioni armonico-timbriche assumono un peso formale decisivo, e le trasformazioni del suono tendono a fondare una logica nuova, che si sostituisce a quella della elaborazione tematica. La melodia del flauto, all'inizio, si profila senza accompagnamento, sospesa, «così carica di voluttà da divenire angosciata» (Jankélévitch), di incerta definizione tonale. Il "respiro nuovo" che Boulez sottolineò in questa frase è degno davvero della «sonore, vaine et monotone ligne» mallarmeana e del suo librarsi struggente in un vuoto, in una totale assenza di certezze. Iniziando sempre con la stessa nota, che ogni volta fa parte di una armonia diversa e assume nuovi colori, il flauto ripete la sua melodia in situazioni instabili e mutevoli, proponendone sottili varianti, che si collegano con logica intuitiva e a poco a poco si discostano dall'effetto di libera, indeterminata, sospesa improvvisazione suggerito dalle prime battute. Le idee che si presentano poi nel corso del pezzo si rivelano affini alla melodia iniziale e possono essere considerate sue derivazioni, dai profili sempre più precisi, fino al punto culminante che coincide esattamente con la metà del pezzo (battuta 55 su 110), con la presentazione di una lirica idea in re bemolle maggiore dal gesto intenso ed espansivo. La sezione centrale, preceduta da un primo "sviluppo", rappresenta nel *Prélude* il momento meno lontano da echi del passato, fra l'altro wagneriani, ed è caratterizzata dalla tensione di grandi archi melodici e da procedimenti armonici concatenati secondo una logica più familiare: poi si ha un nuovo "sviluppo" e una sorta di ripresa sensibilmente variata. Essa sfocia in una

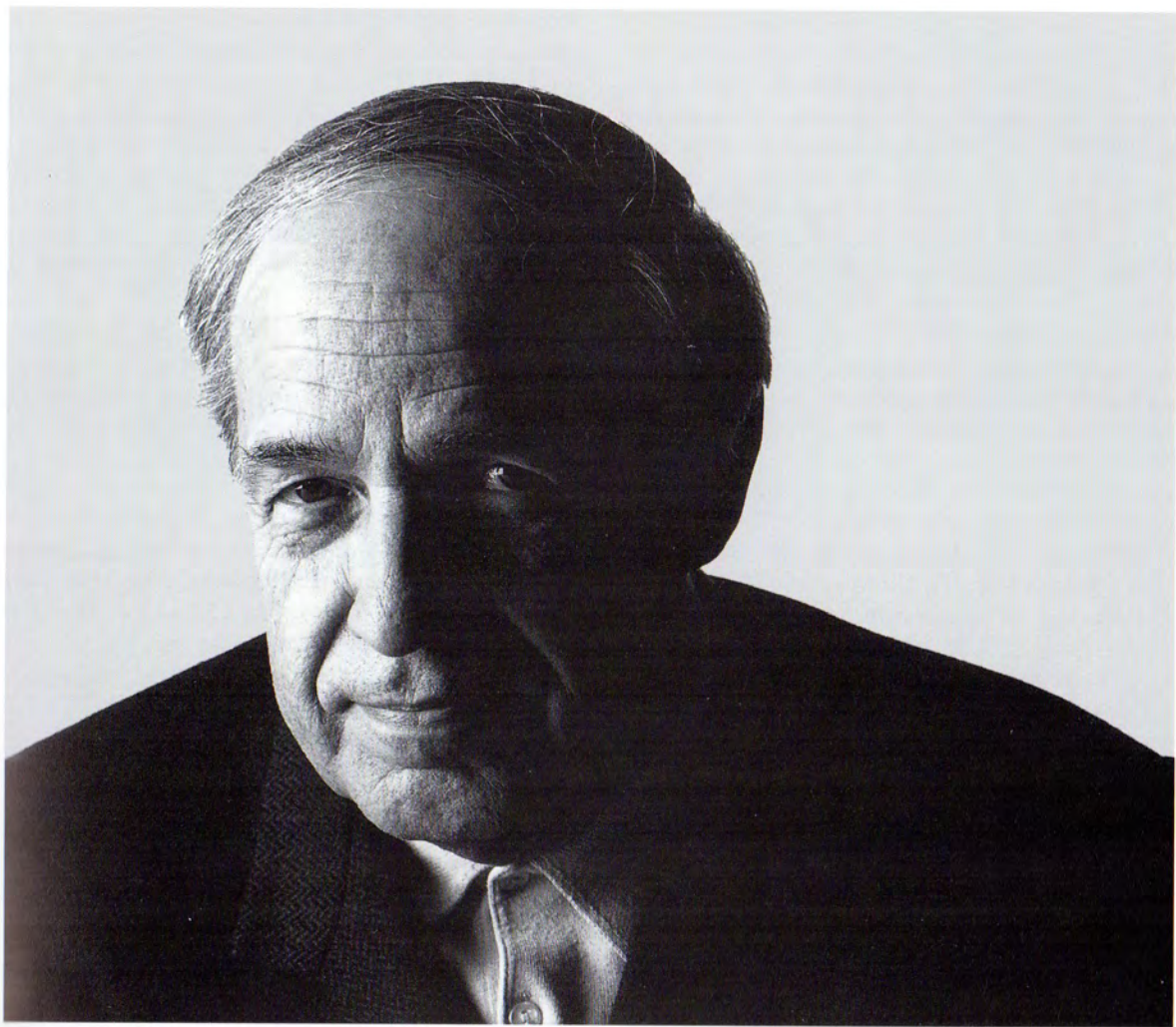
coda che si spegne e dissolve con la massima delicatezza in una atmosfera sospesa, come se la musica tornasse all'ombra e al silenzio misteriosamente, come ne era uscita: davvero nel *Prélude* Debussy appare idealmente più vicino a Mallarmé proprio dove trova gli accenti più inconfondibilmente personali.

Punto di partenza del progetto, ancora incompiuto, delle *Notations* per orchestra sono le dodici *Notations* per pianoforte, un ciclo di pezzi di dodici battute ciascuno, la prima opera pianistica di Boulez, o almeno la prima fino a oggi nota. Composte nel 1945, erano state eseguite il 12 febbraio di quell'anno da Yvette Grimaud, poi ritirate fino al 1978. In seguito a una commissione dell'Orchestre de Paris, Boulez decise di trarne un ciclo di dodici pezzi per orchestra: le prime quattro *Notations* orchestrali furono presentate da Barenboim a Parigi il 18 giugno 1980 e furono quindi pubblicate insieme con le pagine pianistiche dalle quali traevano origine. Il confronto tra le *Notations* per pianoforte e quelle per orchestra rivela che le seconde sono frutto di un ripensamento totale, di una rielaborazione profonda e radicale. Il ciclo orchestrale è rimasto fino a oggi interrotto, mentre il ciclo pianistico completo fu pubblicato nel 1985. Fu così possibile osservare che qualche idea tratta da quelle brevissime pagine era già entrata a far parte dell'opera matura: la prima delle *Improvisations sur Mallarmé*, quella del sonetto del cigno, riprende nel primo interludio (dopo "transparent glacier des vols qui n'ont pas fui") sei battute del quinto pezzo, mentre il secondo interludio (dopo "quand du stérile hiver a resplendi l'ennui") si appropria della maggior parte del nono pezzo. Queste tracce sono le più significative, ma non le sole (Robert Piencikowski ricorda anche un lavoro radiofonico del 1957 e una prima orchestrazione del 1946) di un interesse che Boulez aveva mantenuto per la sua prima opera pianistica, da lui giudicata immatura, ma mai dimenticata: in realtà la straordinaria coerenza interna del suo mondo musicale si manifesta anche qui, consentendogli la tardiva pubblicazione delle *Notations*

giovanili e la loro trasformazione orchestrale. È naturale quindi che le *Notations* pianistiche appaiano come frammenti concentratissimi, densi di presagi e anticipazioni, o come un geniale quaderno di schizzi, purché l'intensità di certi frammenti non faccia dimenticare il carattere unitario della raccolta, che è quasi un ciclo di variazioni, non concepito però nel senso tradizionale del termine. Non c'è infatti un tema, ma si ha un materiale osservato e ripensato da diversi punti di vista (l'accostamento al Webern delle *Variazioni* op. 27 potrebbe riuscire pertinente forse non solo per questo).

Il primo pezzo porta l'indicazione *Modéré-Fantastique*, e la presenza dell'aggettivo *fantastique* può far venire in mente il Debussy della *Sonata* per violino e pianoforte. In Debussy Boulez ha sempre riconosciuto uno dei suoi punti di riferimento, ed è naturale che di ciò si avvertano tracce nelle *Notations*, non soltanto nell'arabesco iniziale. Si potranno riconoscere anche vaghi echi di Messiaen, ostinati forse accostabili a Stravinsky, modi di scrittura che nel volgere di breve tempo Boulez avrebbe superato compiutamente. Questi aspetti furono verosimilmente la ragione che indusse Boulez a ritirare per molto tempo *Notations*; ma gli si deve essere grati di aver assunto una posizione meno severa. È vero che nella *Sonatine* per flauto e pianoforte, la prima delle opere che Boulez accolse nel proprio catalogo, posteriore di appena un anno, si riconosce un diverso grado di maturità; ma la freschezza un poco acerba del primo ciclo pianistico appartiene già in modo affascinante al mondo musicale del suo autore, con rivelatrice ricchezza di intuizioni.

Boulez ebbe a dichiarare pubblicamente che la versione orchestrale intende valorizzare la freschezza delle intuizioni giovanili con la sapienza della maturità. Ciò non significa soltanto che le nuove *Notations* rivelano una magistrale, davvero virtuosistica scrittura per grande orchestra, che riflette anni di intense esperienze direttoriali: in esse i materiali dei brevi pezzi pianistici sono ripensati e rielaborati in dimensioni notevolmente più ampie, data la ricchezza di implicazio-



Pierre Boulez.

ni e di possibili proliferazioni che Boulez scorge nelle dodici battute di ognuno dei pezzi del 1945. Così nelle *Notations* orchestrali gli originali pianistici non sono immediatamente riconoscibili, perché è come se fossero sommersi dalla complessità e densità di ciò che Boulez ne deduce. Inoltre i pezzi per orchestra non sono vincolati a un ordine stabilito dall'autore, e possono essere disposti in diverse successioni: quella suggerita da Boulez per le quattro *Notations* finora pubblicate è I-IV-III-II.

Le tecniche di proliferazione da cui nascono le *Notations* orchestrali sono rivelatrici di modi caratteristici del pensiero musicale di Boulez, del suo procedere da un nucleo da cui trae una labirintica molteplicità di sviluppi: basti citare che cosa diventa nel secondo pezzo (*Très vif. Strident*) l'irregolare ostinato delle otto battute centrali alla mano destra (dopo i glissandi e i *clusters* dell'inizio): nella versione orchestrale Boulez scatena una violenza ritmica non immemore forse di Stravinsky e di Messiaen, la cui trascinante efficacia si lega anche alla sapienza con cui il compositore sembra gradualmente svelare all'ascoltatore le leggi che presiedono all'irregolarità degli impulsi ritmici. Oppure nel pezzo più lento, il terzo (*Très modéré*), si può vedere come il nucleo originario sia per così dire nascosto dalla ricchezza di figure "ornamentali" che sembrano fiorire intorno a ognuna delle sue note.

Nella scarna produzione di Varèse *Amériques* è l'opera prima, la partitura che l'autore ritenne degna di aprire il catalogo ufficiale delle sue opere, dopo aver distrutto con severo spirito autocritico ciò che aveva composto o progettato in precedenza (un caso a sé, ancora misterioso, è quello del poema sinfonico *Bourgogne*, eseguito a Berlino il 15 dicembre 1910, e distrutto o smarrito molti anni dopo). Alla fine del 1915 Varèse aveva lasciato l'Europa ed era sbarcato a New York il 29 dicembre; il lavoro ad *Amériques* era iniziato nel 1918 ed era stato portato a termine nel 1922, grazie anche all'aiuto di anonimi mecenati che nel 1921 gli avevano inviato del denaro per consentirgli di lavorare al pezzo, la cui prima

edizione, pubblicata presso Curwen nel 1925, porta la dedica "ai miei amici sconosciuti della primavera 1921". La prima esecuzione ebbe luogo il 9 aprile 1926 a Philadelphia, con la Philadelphia Orchestra diretta da Leopold Stokowski, e fu immediatamente seguita da un'esecuzione a New York. Nel 1927 Varèse sottopose la partitura a una approfondita rielaborazione, e la nuova, definitiva versione fu presentata per la prima volta a Parigi il 26 maggio 1929 dall'Orchestre des Concerts Poulet diretta da Gaston Poulet (con accoglienze di pubblico non meno tumultuose di quelle ricevute negli Stati Uniti), e pubblicata a Parigi da Max Eschig nel 1929 con dedica ad Albert Roussel.

La conoscenza della prima versione, che oggi viene presentata in Italia per la prima volta, è dovuta a Klaus Angermann, che ritrovò nella British Library una delle poche copie esistenti dell'edizione stampata da Curwen e ne curò un'edizione (1991). Il confronto con quella definitiva aiuta a comprendere la posizione di *Amériques* nell'opera di Varèse e le ragioni (da lui mai dichiarate) che l'avevano indotto a intraprendere la revisione. *Amériques* è un inizio, è la prima definizione di sonorità e forme nuove, e fin dal titolo annuncia un "nuovo mondo" musicale. A questo proposito va precisato che Varèse tenne a escludere ogni intenzione programmatica o descrittiva. Alla sua biografa Odile Vivier scrisse: «Non consideravo il titolo *Amériques* come puramente geografico, ma come simbolico delle scoperte, di nuovi mondi sulla terra, nel cielo, o nello spirito degli uomini». E nell'aprile 1926, dopo la prima esecuzione, ebbe a dichiarare a un giornale di Philadelphia (*The Evening Bulletin*): «Questo pezzo è l'interpretazione di uno stato d'animo, un pezzo di musica pura, assolutamente indipendente dai rumori della vita moderna che alcuni critici hanno voluto riconoscere nella mia composizione. Tutto sommato, il tema è una meditazione, è l'impressione di uno straniero che si interroga sulle straordinarie possibilità della nostra nuova civiltà. L'uso di effetti musicali forti dipende semplicemente dalla mia vivissima reazione di fronte alla vita come la



Edgard Varèse e Heitor Villa-Lobos.

concepisco; ma è la rappresentazione di uno stato d'animo in musica, non la descrizione sonora di un quadro. Quanto ai suoni inconsueti che uso in tutto il pezzo, mi permettono di evitare la monotonia. Uso questi strumenti (le percussioni) di altezza definita e fissa per creare un contrasto di sonorità pure. È sorprendente vedere fino a che punto il suono puro, senza armonici, conferisce un'altra dimensione alle note musicali che lo circondano... Davvero l'uso di suoni puri in musica agisce sugli armonici come il prisma di cristallo sulla luce pura...».

È naturale che Varèse respingesse ogni interpretazione banalmente descrittiva delle sonorità e dei caratteri espressivi di *Amériques*; ma il significato delle sue precisazioni si comprende meglio se si ricorda che la dimensione del poema sinfonico, della musica a programma non era estranea ai suoi esordi, ai suoi rapporti con una tradizione in cui entravano in gioco elementi diversi, non solo Debussy e Stravinsky, ma anche Strauss e Mahler. *Amériques* non è l'approdo a una definizione radicale e in tutto coerente di un mondo sonoro completamente nuovo (come per esempio *Hyperprism*, che pure segue a breve distanza di tempo, nel 1922-23): è un inizio, una svolta, che a uno dei critici che ascoltarono la prima esecuzione del 1926, Paul Rosenfeld, parve «forse la transizione tra i poemi sinfonici che il giovane Varèse compose in Europa prima della guerra e quelli nati dall'esperienza del nuovo mondo».

Questo carattere di “transizione” è certamente più evidente nella prima versione, quella che aveva ascoltato Rosenfeld e che si esegue oggi. Non è difficile comprendere perché Varèse volle sottoporre il pezzo a revisione: gli anni fra il suo compimento e la prima esecuzione erano stati il suo periodo creativo più intenso e produttivo, e sembra quasi che il compositore volesse cancellare alcuni aspetti “di transizione” e spostare la sua opera prima il più possibile nell'ambito del pensiero musicale che nel frattempo aveva maturato. In questa prospettiva vanno probabilmente viste anche altre revisioni di opere successive.

Nella revisione Varèse ridusse l'immane organico di 142 esecutori a una dimensione comunque

gigantesca (circa 120): eliminò alcuni dei legni, alcuni strumenti inconsueti (come quello che produce il sibilo del battello a vapore), e le “fanfares intérieures”, il gruppo di quattro trombe e tre tromboni che sta fuori dall'orchestra e suona da lontano (viene sostituito da suoni in pianissimo con sordina di strumenti collocati all'interno dell'orchestra). Ci si può chiedere perché Varèse abbia rinunciato a un effetto spaziale, dato che nel suo pensiero musicale è importante la dimensione spaziale del suono. Ma l'effetto ottenuto con un gruppo collocato fuori dal palco si collega a una tradizione cui appartengono Berlioz, Wagner e Mahler e comporta una forte teatralità, un carattere evocativo che Varèse probabilmente volle evitare, anche perché la sua idea di spazio musicale comportava masse sonore in movimento, suggerite in modi più complessi dell'effetto statico di vicino e lontano.

La riduzione dell'organico si accompagna alla precisazione dell'originalità della concezione timbrica attraverso la creazione di eventi sonori nei quali sembrano trasformarsi i timbri dei singoli strumenti (trattati a volte in modo più tradizionale nei violenti contrasti della prima versione, più massiccia e compatta). Ma l'aspetto forse determinante della revisione riguarda il taglio e la vera e propria nuova composizione di interi passi (i due più lunghi fra quelli eliminati si trovano nella sezione centrale del pezzo): sempre con risultati di maggiore concentrazione e coerenza. La prima versione dà talvolta l'impressione che nel corso del pezzo si associno liberamente materiali di origine diversa, e fa avvertire maggiormente il rapporto di Varèse con Mahler e Strauss. Con un impeto dionisiaco, una vitalità inventiva e una libertà dei percorsi formali (basati sulle idee presentate all'inizio) che appartengono inconfondibilmente a Varèse.

Paolo Petazzi



La Filarmonica della Scala.

La prima apparizione internazionale di Riccardo Chailly avviene alla Lyric Opera di Chicago con Madama Butterfly, subito seguita da Rigoletto e da Turandot a San Francisco. Nel frattempo partecipa con Hans Werner Henze al Festival di Montepulciano. Il 1978 segna il debutto alla Scala con I masnadieri; dello stesso anno è la prima registrazione con la Decca (Guglielmo Tell). A partire dal 1979 Chailly ha la possibilità di dirigere le più celebri orchestre del mondo, dalla London Symphony Orchestra (1979) ai Berliner Philharmoniker (1980), alla Los Angeles Philharmonic Orchestra e ai Wiener Philharmoniker (1981), alla Chicago Symphony Orchestra e alla Philadelphia Orchestra (1993). Nel 1982, subito dopo le rappresentazioni al Metropolitan di New York di Les contes d'Hoffmann, Riccardo Chailly diventa direttore stabile dell'Orchestra della RSO di Berlino (incarico che manterrà fino al 1989) e principale direttore ospite della London Philharmonic Orchestra. Dal 1986 al 1993 è stato direttore stabile dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, e nel 1988 viene nominato direttore principale della Royal Concertgebouw di Amsterdam, orchestra con la quale effettua regolarmente tournées in Europa (1988-89), Germania (1989), Stati Uniti (1990) e Giappone (1991) e partecipa ai principali festival europei. Nel 1994 ha diretto al Teatro alla Scala L'angelo di fuoco di Prokof'ev; nel 1996 Madama Butterfly e nella stagione 1996-97, Il Turco in Italia. Riccardo Chailly collabora da molti anni con la Filarmonica della Scala, con la quale ha realizzato numerose incisioni discografiche. Nel 1994 è stato nominato Grand'Ufficiale della Repubblica Italiana.

La Filarmonica della Scala (fondata da Claudio Abbado) nasce nel 1982 dal complesso del teatro milanese con il proposito di ampliare la frequentazione del repertorio sinfonico e con l'obiettivo di arrivare a competere con le più importanti compagnie in campo internazionale. L'iniziativa riscuote da subito ampi consensi anche nel mondo culturale ed economico cittadino, che – attraverso alcuni importanti esponenti – entra a far parte del gruppo di soci fondatori e sostenitori. Le scelte artistiche sono effettuate da una delegazione degli stessi professori dell'Orchestra, in assoluta autonomia rispetto al Teatro alla Scala. Dal 1987 Riccardo Muti è direttore principale dell'Orchestra che in questi anni è stata diretta da importanti direttori ospiti, quali Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Myung-Wung Chung, Gianandrea Gavazzeni, Valerij Gergiev, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Seiji Osawa, Georges Prêtre, Ghennady Rozdestvensky, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Yuriy Temirkanov. L'Orchestra esegue i concerti della propria stagione (ripresi e telediffusi da Retequattro) al Teatro alla Scala e compie tournées in Italia e all'estero. Nel giugno scorso l'Orchestra Filarmonica ha chiuso le «Wiener Festwochen» nella prestigiosa sala del Musikverein di Vienna sotto la direzione di Riccardo Muti; in settembre sarà in Oriente e in ottobre in Germania sempre diretta da Muti. Grazie alla collaborazione e all'impegno di Riccardo Muti, in questi ultimi anni l'Orchestra è stata interprete di numerose incisioni discografiche dedicate a Busoni, Casella e Martucci; e inoltre ha registrato Ket Kep di Béla Bartók, la Serenata per orchestra n. 1 di Johannes Brahms, In the South di Elgar, Il bacio della fata di Igor Stravinsky, la Suite da La Strada, Concerto per Archi e

danze da Il Gattopardo di Nino Rota, Ouvertures e Preludi di Giuseppe Verdi. Prosegue la pubblicazione dell'intero corpus delle Sinfonie di Beethoven dirette da Carlo Maria Giulini. Con l'Orchestra Filarmonica diretta da Riccardo Muti ha inciso un CD dedicato a Vivaldi, solisti le prime parti dell'Orchestra e lo Stabat Mater e due Arie di Giovan Battista Pergolesi, soliste Barbara Frittoli e Caterina Antonacci. Con la direzione di Riccardo Chailly è stato recentemente pubblicato un CD di Ouvertures di Rossini. L'Orchestra Filarmonica della Scala è da sempre attenta ai giovani musicisti ed ha istituito una borsa di studio annuale, con occasioni di collaborazione, per i diplomati italiani di particolare talento: il concorso di quest'anno è riservato alle viole.

Orchestra Sinfonica di Milano "G. Verdi"

L'Orchestra Sinfonica di Milano è nata nel 1993 su iniziativa di un gruppo di personalità della cultura milanese, con l'aiuto di Vladimir Delman.

Il progetto prevedeva la costituzione di un'orchestra stabile composta da giovani professionisti, diplomati nei conservatori italiani e stranieri, di età compresa tra i 18 e i 25 anni. Nel luglio 1993 si sono tenute le audizioni di circa 800 giovani: si è così costituita una "grande" formazione sinfonica di 115 musicisti, che comprende giovani provenienti da tutta Italia oltre che da Spagna, Belgio, Russia, Albania, Bulgaria, Ungheria, paesi dell'ex Jugoslavia, Cina ed ex Hong Kong. È stata una sfida contro i tempi e il clima di generale sfiducia: ha creato lavoro per i giovani in un periodo in cui si parla tanto di disoccupazione.

Conclusa la Quarta Stagione,

l'Orchestra Sinfonica di Milano è fra le prime orchestre in Italia per numero di spettatori con oltre 4.100 abbonati e 100.000 presenze annue. Numerosi i direttori e i solisti che si sono alternati al fianco dell'Orchestra, tra i quali ricordiamo: Riccardo Muti, Georges Prêtre, Aldo Ceccato, Salvatore Accardo, Riccardo Chailly, Emanuel Krivine, Jan Latham-Koenig, Gianandrea Noseda, Emanuele Segre, Leon Spierer, Elena Obraztsova e Tiziana Fabbricini. A partire dal settembre 1996 Alun Francis riveste l'incarico di direttore principale. Gli appuntamenti futuri prevedono, oltre alla Stagione 1997-98 che vedrà ancora la presenza, fra gli altri, di Riccardo Muti, la rinnovata collaborazione con il Teatro alla Scala e numerosi concerti straordinari in Italia e all'estero.

<i>Pagina</i>	<i>Soggetto</i>	<i>Fotografo</i>
18	György Ligeti	Schott-Archiv/Peter Andersen
29	Philippe Leroy	Ferrantini
32	Agon	Giulio Bernardi
36	Kaija Saariaho	Maarit Kytöharju
39	Azio Corghi	Giuseppe Molteni
42	Quartetto Paolo Borciani	Lelli & Masotti
46	Renato Rivolta	MPM
59	Luisa Castellani	Vico Chamla
62	Alfredo Casella, Manuel de Falla e Gian Francesco Malipiero	Archivio Manuel de Falla
81	Carlo Cecchi	Tommaso Lepera
84, 88	Luca Francesconi	Wolfgang Osterheld
90	Magnus Lindberg	Richard Haughton
97	Donatienne Michel-Dansac	Andre Nisak
104	Gabriele Manca	Gianni Secchi
122	Riccardo Chailly	Lelli & Masotti
124	Iannis Xenakis	Lelli & Masotti
129	Pierre Boulez	Philippe Gontier
133	Filarmonica della Scala	Lelli & Masotti

Indice

7	Presentazione
9	Programma generale
17	Concerto n. 1 <i>Testo di Enzo Restagno</i>
25	Concerto n. 2 <i>Testo di Paolo Gallarati</i>
33	Concerto n. 3 <i>Testo di Francesco Leprino</i>
45	Concerto n. 4 <i>Testo di Marco Mazzolini</i>
61	Concerto n. 5 <i>Testo di Enrico Girardi</i>
85	Concerto n. 6 <i>Testo di Enrico Girardi</i>
101	Concerto n. 7 <i>Testo di Cristiano Ostinelli</i>
123	Concerto n. 8 <i>Testo di Paolo Petazzi</i>

Edizioni del Teatro alla Scala

A cura dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Responsabile: Renato Garavaglia

A cura di: Francesco Degrada
Direttore dell'Istituto di discipline musicologiche
e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano

Redazione: Luisella Viziano

Progetto grafico:
Giorgio Fioravanti, Silvia Sfligiotti, *G&R Associati*

Riproduzioni a cura
dell'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Finito di stampare nel mese di settembre 1997
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

© Copyright 1997, Teatro alla Scala

Autonomia di conversazione. Problema risolto.

StarTAC™ GSM



L'autonomia di conversazione è sempre stato un problema.

Oggi con l'esclusivo utilizzo della batteria ausiliaria è cosa che appartiene al passato.

Questo accessorio d'avanguardia vi consente di cambiare la batteria durante la conversazione.

Così non è più necessario interrompere la chiamata quando si esaurisce la batteria.

M. Motorola, StarTAC e Vibratell sono marchi registrati Motorola Inc. © 1998




MOTOROLA



Fino ad oggi avete lavorato per far crescere i vostri risparmi.

Adesso è venuto il momento di far lavorare i risparmi per voi.

La persona giusta cui affidare questo incarico è lo specialista finanziario Comit.

 L'altissima garanzia di professionalità è quella indiscussa della

Banca Commerciale Italiana.

E le offerte che lo specialista finanziario

Per scatenare i chiamate lo specialis



Comit può suggerirvi sono tra le più interessanti e innovative del mercato, come i Fondi Comuni d'Investimento GenerComit o la Gestione Patrimoni Mobiliari (GPM) dove, grazie all'esperienza Comit, il cliente ha a

Numero Verde
167-454545

Chiamare qui, la prima mossa da fare.

disposizione le migliori tecniche e i più qualificati gestori per investire


Avvertenza: prima dell'adesione alle forme di investimento indicate, leggere
Banca Commerciale Italiana - Società per Azioni - Sede in Milano - Capitale sociale Lit. 1.794 miliardi - Riserva legale Lit. 420 miliardi - Registro delle Imprese di



vostr**i** risparmi ta finanziario **Comit.**


COMIT ON LINE, per avere flessibilità
di orari, praticità di
accesso, notevole

sui mercati borsistici italiani ed esteri.

 Lo specialista finanziario Comit: il modo più sicuro e comodo di gestire i vostri risparmi al meglio. In più se volete aggiungere comodità a comodità scegliete

il servizio di banca
telefonica

risparmio di tempo e denaro. Tutto per far rilassare voi, non certo i vostri soldi.

 Se desiderate saperne di più su come gestire il vostro risparmio chiamate il numero verde 167-454545, o rivolgetevi

alla filiale Comit
più vicina.

Indirizzo Internet: www.bci.it



BANCA COMMERCIALE ITALIANA

il prospetto informativo che il proponente l'investimento deve consegnare.

Milano n. 3774 Tribunale di Milano - Banca iscritta all'albo delle banche, capogruppo del Gruppo Banca Commerciale Italiana iscritta all'albo dei gruppi bancari.



GRUPPO
TELECOM ITALIA

Ci piace farvi sentire ►

dinamici

speciali

indipendenti

felici

sicuri

vicini

innamorati



**Andate dove volete,
con TIM non siete mai soli.**

Ci piace offrirvi ogni giorno un motivo in più per comunicare, lavorare e vivere meglio.

Oggi, con la rete TACS di TIM, 96 Italiani su 100 possono già comunicare in libertà da un punto all'altro dell'Italia.

Ci piace sapere che, grazie al nostro lavoro e alla nostra tecnologia, milioni di persone si sentono più vicine.

Internet: www.tim.it


Telecom Italia Mobile

TELECOMUNICAZIONI IN CONCERTO



Grazie alla continua espansione della complessa architettura di reti, centrali, terminali sia vocali sia video, in Italia è possibile utilizzare tecnologie e servizi distintivi del rinnovamento.

Concerto delle Telecomunicazioni significa dunque saper essere allo stesso tempo culturalmente attenti e tecnologicamente al passo con la società in cui viviamo.

TELECOM
ITALIA

BRUNO MADERNA DON PERLIMPLIN

LORENZO MISSAGLIA
CARLO CECCHI - DARIA NICOLODI
ANNA NOGARA - ALDA CAIELLO

DIVERTIMENTO ENSEMBLE
SANDRO GORLI



BRUNO MADERNA DON PERLIMPLIN

LORENZO MISSAGLIA
ANNA NOGARA
DARIA NICOLODI
CARLO CECCHI
ALDA CAIELLO

DIVERTIMENTO ENSEMBLE
SANDRO GORLI
AGON ACUSTICA INFORMATICA MUSICA
ELETTRONICA A CURA DI MICHELE TADINI

The early stages of the piece suggest that the music will have a rather nondescript avant-garde style, but as it proceeds it reveals an attractive variety, moving between lyrical and dramatic, spiky and jazzy, lighter and darker moods. There is also room for some imaginatively euphonious electronic music, specially, and very effectively, reconstructed for this recording. There is sufficient musical input to make this something more than a lightweight intermezzo. Don Perlimplin is a good example of Maderna's mordant, refined musical style... the performance as such seems fine, the recording nicely atmospheric.

Arnold Whittall

Gramophone, September 1997

Sen renunciar a nada de lo que constituye su lenguaje propio, Maderna consigue una pieza de una eficacia incuestionable, de una belleza que ha trascendido gloriosamente el tiempo en algo dogmático en que surgió.

El disco recupera esta obra maestra... y la interpretación es magnífica, con unas voces sobrias y eficaces, una cantante excelente y un Don Perlimplin, el flautista Lorenzo Missaglia, a quien seguramente no le hubiera importado al autor del texto felicitar personalmente. Un disco de esos que redimen de tanto de lo mismo.

L.S.

Scherzo, Abril 1997

Ottimo le scelte di questo mini cast: Bellisa si sdoppia fra il canto del soprano

Alida Caiello e la voce recitante di Daria Nicolodi; la parte di Marcolfa è stata affidata ad un'intensa Anna Nogara, e quella del narratore a Carlo Cecchi. Vero e proprio acrobata del proprio strumento, il flautista Lorenzo Missaglia, è riuscito a rendere musicalmente le parole di Perlimplin, improvvisando anche alcune parti.

Helmut Fälloni

CD Classica, Marzo 1997

stradivarius

1 CD - STR 33436
DIGITAL RECORDING
BC 8011570334367

Distribuzione esclusiva:
MILANO DISCHI

Via Fantoli 7 - 20138 Milano
Telefono: 02 - 55.400.332 - 55.400.382 / Fax: 02 - 55.400.385
e-mail: stradiva@tin.it

richiedete il nuovo Catalogo 1997 / 98

Niccolò Castiglioni

Milano
1932-1996

Ultimi lavori

- Abendlied** per soprano e piccola orchestra 1995
La bella estate sette canzoni per coro misto 1995
Canto per coro misto 1996
Gesang per tenore e piccola orchestra 1995-96
In canto per soprano e coro femminile 1994-95
Les harmonies per orchestra e soprano leggero 1993-4
Preludio, corale e fuga per pianoforte 1994
Quickly tema con variazioni per 23 strumenti 1994
Romanze per orchestra d'archi 1990-94
Sette per soprano e piccola orchestra 1995
Trostlied für Sopran und Streichquartett 1994
Undici danze per la bella Verena per violino e pianoforte 1996

RICORDI



Per informazioni e prenotazioni

Teatro alla Scala

Ufficio Edizioni, tel. 02/8879380